

*El texto explora el uso del plano negro en las películas *Hurlements en faveur de Sade* de Guy Debord (1952) y *Sans Soleil* de Chris Marker (1982). En ambas, el plano negro cuestiona el rol de la imagen como elemento básico del cine. Esta negación de la imagen, en cambio, propone un espacio en el cual el lenguaje interviene críticamente tanto el montaje como la instancia de producción y exhibición de estas películas.*

{PALABRAS CLAVES: Debord, Marker, plano, negro, blanco, imagen, película, felicidad, letrismo, memoria, montaje.}

*The text explores the use of the black shot in the films *Hurlements en faveur de Sade* by Guy Debord (1952) and *Sans Soleil* by Chris Marker (1982). In both films the black shot questions the role of the image as the basic element of cinema. The negation of the image instead opens a space in which language intervenes critically in not only the editing process but also the production and exhibition of the films.*

{KEY WORDS: Debord, Marker, shot, black, white, image, film, happiness, Lettrism, memory, editing.}

Imagino a Guy Debord, en 1952, deambulando por el París de posguerra junto al grupo con el que después formaría *La internacional letrista*. Convirtiendo la deriva en el método base de su producción intelectual. Buscando superar el *cinema discrepant* de Isidore Isou, su compañero de armas hasta entonces, por considerarlo reaccionario y formalista. Un año antes, Isou había definido el *cinema discrepant* como el producto de la ruptura entre imágenes y palabras (Field, 57). Hacía, de este modo, un llamado a superar la jerarquía de la visión en el cine mediante la disociación de imagen y sonido en la edición, y la intervención manual de la película mediante rayados y raspaduras. Estaba en ese tiempo Debord aún afiliado a Isou y publicaba el guión de su primera película en la revista de cine letrista *Ion*. El guión incluía fotografías, imágenes apropiadas, secuencias de película intervenidas con pintura y planos sin imagen ni sonido. La banda sonora estaba compuesta por textos poéticos, silbidos, llantos, gritos y otros sonidos vocales. Todas ellas eran también estrategias utilizadas por el cine letrista. Pero en algún momento, entre la publicación del guión y su estreno, Debord transforma la película. Deja fuera todas las imágenes y decide

reemplazarlas por una pantalla en blanco. Y se desvincula de Isou poco después, declarando obsoleto el *cinema discrepant*.

La película se titulaba *Hurlements en faveur de Sade* (Aullidos a favor de Sade) y es donde todas las ideas de Debord convergen por primera vez. Una película sin imágenes que emula y excede la propuesta iconoclasta del letrismo: planos en blanco sobre los cuales se escuchan cinco voces recitando frases poéticas, fragmentos de conversaciones, teoría y pasajes del Código Civil; interrumpidos por largos planos negros, en silencio absoluto. Y como gran final, un plano negro, sin sonido, de 24 minutos.

“Todo en negro, los ojos cerrados por el exceso del desastre”, clama una de las voces de *Hurlements en faveur de Sade*. Pienso que Debord quería responder a la experiencia de la ciudad y con sus planos negros hacer un espacio en el cine para el silencio. Declarar su posición respecto a qué hacer con el arte después del Holocausto. Escribía con Gil J Wolman en *Potlatch*, un par de años más tarde, que la Europa de posguerra fracasaba masivamente en sus intentos de cambio y que las luchas sociales estaban estancadas. Que después del surgimiento del fascismo todos los ejercicios revolucionarios habían sido decepcionantes y que, por tanto, toda esperanza afiliada a ellos se extinguía. Que la burguesía seguía, aún, detrás del poder y que su monopolio se propagaba. Que toda innovación artística que entonces se impartía en el mundo, fuera ésta literatura capitalista, real-socialista o vanguardia formalista, se erigía sobre el espíritu pequeñoburgués. Que se sobrevaloraba la creación de nuevas formas, y que la evolución formal sin más causa ni objetivo que ella misma en cualquier disciplina artística representaba la base del idealismo de la burguesía. Que ante el apremio del presente era fundamental terminar con este espíritu, y que para ello todos los medios eran buenos. No quería Debord elaborar las bases de otro modernismo sino combatir la alienación de la producción intelectual y devolver a los individuos la posibilidad de experimentar y transformar la estructura social. Sus intervalos

If they don't see happiness in the picture, at least they'll see the black."

Fotograma de *Sans Soleil* de Chris Marker, 1982.

negros no sólo intentaban superar los formalismos letristas; creo también que constituyen una primera aproximación a lo que entendía como potencial revolucionario del cine.

Con este filme iconoclasta y autorreflexivo, criticaba Debord la espectacularidad intrínseca del medio cinematográfico e intentaba minarla en un esfuerzo por comprometer el cine en su proyecto ideológico. Robert Bresson, también en París, ensayaba al mismo tiempo sobre la naturaleza de lo cinematográfico y la entendía como una rearticulación de la realidad en el montaje, mediante el trabajo con sus elementos visuales y sonoros. Es necesario, escribía, que en el cine “una imagen se transforme al contacto con otras imágenes como un color se transforma al contacto con otros colores” (Bresson, 16).

Debord está en el otro lado: en su cine no hay modulación de colores sino juego dialéctico entre el blanco y negro. Para producir los blancos, Debord usó película transparente; la luz del proyector traspasaba así el filme hasta la pantalla sin ser modificada por ningún filtro.

Para los negros, cinta magnética, de la misma que se usaba para editar sonido. La cinta magnética oscurecía completamente la pantalla y al mismo tiempo borraba los bordes del cuadro. Asimismo, la cinta magnética era completamente silenciosa cuando pasaba por el cabezal de audio del proyector (Cabañas, 34). Sus blancos y negros, por tanto, son producto de una decisión material específica cuyo objetivo es anular la representación por completo. Es específicamente en las secuencias negras donde Debord consigue hacer cine desde la negación absoluta. O más bien: donde da origen a otro modo de hacer cine, dejando atrás el régimen espectacular de las imágenes.

Pienso también en Chris Marker y su imagen de la felicidad: la de tres niños en un camino de Islandia mirando fugazmente a la cámara, con las manos tomadas. Le sigue el negro absoluto de un fragmento de película que no ha sido tocada por la luz, que ha sido expuesta con el lente cubierto. Una voz femenina relata en *off* las cartas de un viajero ausente. El viajero, Sandor Krasna, heterónimo de Marker, le cuenta que es ésta la imagen

de la felicidad y que ha tratado infructuosamente de asociarla a otras imágenes. El negro persiste por un par de segundos antes de cortar al plano de un bombardero que desciende bajo la cubierta de un portaaviones. No consigue el escritor errante darle continuidad a su imagen de la felicidad. Requiere del negro para mantenerla en la retina del espectador; para suspenderla, por un instante, antes de la imagen de la guerra. La voz en *off* continúa: “un día, la pondré sola al inicio de una película, seguida de un largo plano negro. Si no ven la felicidad, al menos verán el negro”.

Vuelvo una y otra vez a mirar el prólogo de *Sans Soleil* y pienso que esta imagen de la felicidad no me dice nada. Que no me cuenta nada. Que la intención era, de plano, mantenerse afuera de cualquier estructura narrativa. Asegura la voz en *off* después que la poesía se origina en la impermanencia. Al suspender las dos imágenes del prólogo sobre negro, Marker componía un texto poético, no una narración. Ponía este negro para preguntar a su espectador y de paso a sí

mismo qué es lo que vemos cuando miramos a una pantalla de cine, qué es lo que estas imágenes dicen. Las afirmaba en su calidad de imágenes al decir “ésta es la imagen de la felicidad”, pues la felicidad no está en la imagen sino en el texto, en las palabras que la designan como tal. Entre el lenguaje y la imagen misma hay un abismo de distancia.

Durante todo el metraje de *Sans Soleil*, la voz en *off* relata lo que el camarógrafo escribe acerca de sus imágenes. “Medí la insoportable vanidad de Occidente que no deja de privilegiar al ser por encima del no ser, lo dicho por encima de lo no dicho”; pienso ahora, también, que Marker trataba de esconder su propia insoportable vanidad occidental escribiendo bajo el apodo de Krasna, poniendo sus palabras en la narración de Florence Delay, recolectando imágenes de Otros. Del futuro, del pasado y de otras geografías: de Guinea-Bissau, de Japón, de Islandia, de Cabo Verde. Que sus imágenes están ahí para mostrar lo que sus palabras no podían aprehender. Que las sacaba

Fotograma de *Sans Soleil* de Chris Marker, 1982.



del flujo histórico que les otorgaba continuidad y las reescribía a su antojo a través de cartas. Dice en *Sans Soleil*: “no recordamos, reescribimos la memoria como se reescribe la historia”. Marker construía su memoria a través del cine, filmando estos momentos fugaces para reescribirlos con su montaje. Pienso, así, que por cada una de sus imágenes hay un negro que no está en la película. Lo que su cámara no captura y sus apuntes no relatan, se olvida. Permanece detrás, en el reverso de lo que se recuerda, como escribe Krasna en una de sus cartas. Pienso, por último, que Marker ponía su plano negro para dar cabida a eso que está en el reverso de la memoria, ya sea porque no es mostrable, ya sea porque no es decible.

La imagen de la felicidad no es tal, para el espectador, hasta que es enunciada por la voz sobre un espacio negro. Junto con los créditos, éste es el único plano de la película que no contiene imágenes. O puesto de otro modo: es el único plano que no ha sido tocado por la luz. Marker recolectaba material documental y de archivo alrededor del mundo, elucubrando sobre cómo la historia emergía de sus imágenes. Todo lo recolectado era material que proviene de una cámara, que ha sido extraído del mundo a través de un objetivo e impreso por la luz en una película. El negro, el fragmento de película sin sol, es la contraparte de la imagen. Es un espacio que indica que toda imagen aparece en pantalla extraída de su contexto. Escribe Sandor Krasna en sus cartas que sus imágenes carecen ya de sentido, pero que en esta pérdida de sentido por primera vez percibe la presencia de eso que no comprende, que tiene que ver con la desgracia y la memoria. No creo que Marker quisiera negar nada con su negro. Intentaba, me parece, acceder a lo indecible, a lo que, mirando hacia el pasado, está irremediablemente perdido.

“En Islandia puse la primera piedra de una película imaginaria. Allí, aquel verano, encontré a tres niños en una carretera y un volcán que salía del mar”. El negro en el prólogo de Marker es la piedra angular de la película, una bisagra entre la imagen y el texto. Lo que las imágenes de *Sans Soleil* dicen es completamente diferente a lo que la narración proyecta sobre ellas; texto e imágenes son dos formas de escritura que a veces se superponen y a ratos se separan. Escribe que hay que ponerle nombre y rostro al horror para exorcizarlo, y que la belleza posee también un rostro y un nombre propios. La experiencia, sea ésta de la belleza o el horror, es difícil de traducir al

lenguaje. Creo que Marker otorgaba a la felicidad el rostro de tres niños en un camino perdido en Islandia, en un intento por dominar, por apropiarse a través del lenguaje de esta indecibilidad que está en el negro, en el reverso de la imagen. O incluso, un intento por domar esto indecible a través de sus cartas.

“Si las imágenes del presente no cambian, hay que cambiar entonces las del pasado”. El cine para Marker es siempre un aparato político, en tanto construye memoria y la incorpora al inconsciente colectivo. Las imágenes de *Sans Soleil* son reescritas en tiempo cinematográfico, su historia recuperada por el relato del viajero. El negro que sucede a su imagen de la felicidad muestra, da tiempo en pantalla a la fisura de su memoria; deja en la oscuridad, en el negro, aquella parte del relato que está fuera del lenguaje. Construir memoria a través del cine implica reconocer que parte de la historia se escurre siempre. Cada imagen que documenta, muestra o reproduce el mundo, al mismo tiempo excluye, omite, corta con él.

¿Quién ha dicho que el tiempo vence a todas las heridas? Mejor sería decir que el tiempo vence a todas las cosas, excepto a las heridas. Con el tiempo, la herida de la separación pierde sus contornos reales. Con el tiempo, el cuerpo deseado ya no lo será más, y si el cuerpo deseado ha dejado de ser para el otro, lo que queda es una herida sin cuerpo.

Sin sol, escribe Sandor Krasna, se llamará su película imaginaria. Para ella, dice, reúne decorados, inventa diálogos, prepara sus criaturas favoritas. Pero está seguro que nunca la realizará. Esa película, el ensamble perfecto de lugares y tiempos paralelos pertenece a la zona que no tocado el sol. Al negro.

Definían los situacionistas la deriva como el paso ininterrumpido de uno o varios sujetos a través de ambientes diversos. Aquéllos entretegados a la deriva renunciarían a las normativas implícitas en las relaciones sociales, en los espacios de trabajo y el tiempo libre. Comenzarían, en cambio, a dejarse llevar por lo que el terreno les pide y los encuentros a los que el trayecto da origen. La deriva era un comportamiento lúdico que surgía de las grandes ciudades, radicalmente transformadas por la industria y la guerra. La deriva pretendía, asimismo, atentar contra cualquier tipo de convención estética que permitiera establecer un significado. En esto se diferenciaba, por ejemplo, de la teoría de montaje

con que Sergei Eisenstein esperaba dirigir de forma precisa al espectador en la recepción del cine. Aun cuando compartían ciertos objetivos con la agenda ideológica de Eisenstein, Debord y *La internacional letrista* pensaban que sus operaciones serían menos efectivas mientras más cerca estuvieran de procesos racionales (Field, 68). Toda la construcción de *Hurlements en faveur de Sade* obedece a la visión crítica que Debord tenía sobre el cine y a la convicción de que el lenguaje cinematográfico descansaba demasiado en formas retóricas tradicionales. La banda de sonido, compuesta por frases grabadas por Serge Berna, Barbara Rosenthal, Wolman, Isou y Debord mismo, corresponde a esta idea de movimiento colectivo y reconocimiento del territorio urbano. Se escuchan textos alusivos a la creación de la película y otras obras de estos personajes, se escuchan también pasajes del Código Civil que se refieren a las libertades individuales dentro de una sociedad basada en ideas estáticas de ciudadanía y participación. Estos fragmentos están intercalados con citas literarias, listas de películas y fragmentos de noticias. El texto de *Hurlements en faveur de Sade* es la deriva de cinco personajes sobre textos descontextualizados, de fuentes diversas, combinados aleatoriamente. La frase de Debord que cierra la película dibuja precisa esta idea: “vivimos nuestras aventuras incompletas como niños perdidos”. El mismo concepto se repite en el título de su segunda película *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Sobre el paso de unas cuantas personas a través de una corta unidad de tiempo).

Las secuencias negras de Debord no sólo anulaban la imagen sino también el sonido. Godard usaría una estrategia similar en *Bande à part*, suprimiendo la banda sonora de la escena en la cual los protagonistas deciden hacer un minuto de silencio. Un minuto de silencio puede durar una eternidad, asegura uno de ellos; el silencio de Godard sólo dura treinta segundos y disloca fugazmente el tiempo cinematográfico del tiempo real. El silencio de los intervalos negros en *Hurlements en faveur de Sade*, sin embargo, es mucho más que una operación reflexiva sobre el medio, pues apunta afuera de la película. A la audiencia y al momento de exhibición. Primero, porque la ausencia de imagen hace aparecer el aparato de proyección, y la de sonido, el *hiss* del silencio grabado (Smith, 15). Luego, porque propicia e integra el murmullo de la sala de proyección. Es un paréntesis para que las voces de otros

interpelen las de la película. El público reaccionó violentamente e incluso interrumpió las primeras proyecciones públicas de la película, especialmente durante ciertos fragmentos del texto que provocaban a los espectadores. Declara una de las voces durante el filme:

en el momento en que la proyección iba a comenzar Guy-Ernst Debord debía subir al escenario para pronunciar algunas palabras de introducción. Había dicho simplemente: No hay cine. El cine está muerto. No puede haber más cine. Pasemos, si lo desean, al debate.

Debord desafiaba a su audiencia, trabajaba premeditadamente en hacer su película difícil de ver, de escuchar e incluso de soportar sentado. Los negros de *Hurlements en faveur de Sade* proponen un espacio en el cual el proyector, la audiencia y la sala de cine sustituyen a la imagen en la construcción cinematográfica. Interrumpiendo el tiempo y la instancia de proyección de la película creaba una situación en que los espectadores, por sí mismos, adquirirían conciencia crítica de la experiencia en la que estaban participando.

Escribía Debord en *Panegírico* sobre la experiencia de ser cegado por un relámpago en campo abierto. Que a excepción de Lautréamont en *Poesías*, nada en el arte le había tocado tan intensamente. “Ni la página en blanco de Mallarmé, ni el cuadrado blanco sobre fondo blanco de Malevich, ni siquiera los últimos cuadros de Goya en los que el negro lo invade todo” (Debord, 98). Imagino a Debord buscando dar con el brillo absoluto que reconocía pero no encontraba en los blancos y negros de la poesía y la pintura, y me parece que lo que reconocía en ellos era la posibilidad de interrumpir por un segundo el efecto alienante de la imágenes. Blancos y negros que son fragmentos de silencio para dar paso a la consciencia, a la discusión, a la producción crítica. No es, por supuesto, la única película en que utiliza el negro como silencio. Sus otros filmes incluirán pantallas vacías y mudas para aislar las secuencias narrativas o, en otras palabras, para puntuar e interrumpir la deriva de sus imágenes. Nunca esos negros están vacíos, pues incorporan a la película todo lo que se esconde detrás de ella.

En 1959, en colaboración con Asger Jorn, Debord editaba *Mémoires*, un libro que contiene textos, recortes de periódicos, mapas y manchas de colores. Los textos funcionan de forma similar a los de *Hurlements en faveur de Sade*: citas marxistas, fragmentos apropiados de periódicos y notas

alusivas a obras letristas —una de sus páginas muestra una caricatura del estreno de *Hurlements en faveur de Sade*—. La cubierta del libro, hecha de papel lija, borraría con el tiempo los otros libros que estuvieran a su alrededor en la biblioteca. En toda su obra temprana, Debord hurgaba en las estructuras que consideraba exhaustas para borrarlas e implantar silencios en ellas. Me acuerdo de John Cage diciendo que para 4'33" se inspiró en *Erased de Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg y creo que no existe tal cosa como un espacio vacío en el arte. Toda borradura es también una forma de escritura. Cierra *Mémoires* con la frase: "yo sólo quería hablar el bello lenguaje de mi siglo" (Debord, 54).

Releo la cita de Bresson y su analogía entre montaje y color y pienso que Marker la entendía muy bien cuando decide colocar un negro e impedir que su imagen de la felicidad se transforme junto a las otras imágenes. Que operaba bajo la convicción de que otorgamos al cine la facultad de

mostrarnos imágenes despojadas de su pasado y que construimos historias a partir de estas imágenes alienadas. Que Debord tomaba una decisión radical cuando decidía sustituir las imágenes de su guión por película transparente y opaca. Que fue uno de los pocos en entender el cine como parte efectiva en la transformación de una sociedad profundamente anestesiada por sus propias imágenes. Escribía en *La sociedad del espectáculo*: "la teoría crítica debe comunicarse en su propio lenguaje. Es el lenguaje de la contradicción, que debe ser dialéctico en su forma como lo es en su contenido. Es crítica de la totalidad y crítica histórica. No es un "grado cero de la escritura", sino su inversión. No es una negación del estilo, sino un estilo de la negación" (Debord, 122) ●

MARICRUZ ALARCÓN

Artista visual. MFA in Fine Arts, Parsons The New School for Design. Licenciada en Artes y Licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre el año 2013 y 2014 fue participante del Whitney Independent Study Program.

BIBLIOGRAFÍA

BRESSON, ROBERT. *Notes on the Cinematographer*. Los Angeles: Green Intenger Books, 1997.

CABAÑAS, KAIRA M. "Hurlements en faveur de vous". *Grey Room 52, Special Issue: Guy Debord's Cinema (summer, 2013)*. Cambridge: MIT Press, 2013: 23-37.

DEBORD, GUY. *Hurlements in favour de Sade*. Films Lettristes, 1952.

— "Aullidos por Sade". Trad. José Antonio Sarmiento. *Revista Sin Título N#1*. Cuenca: Facultad de Bellas Artes, 1994. Archivo Situacionista Hispano. En línea. Disponible en: sindominio.net/ash/cine.htm

— *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Naufragio, 1995.

— *Mémoires. Structures Portantes D'Asger Jorn*. Paris: JJ Pauvert aux Belles Lettres, 1993. En línea. Disponible en: 1000littlehammers.wordpress.com

— *Panegírico*, Tomos I y II. Madrid: Ediciones Acuarela, 2009.

— "Teoría de la deriva". *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999. Archivo Situacionista Hispano. En línea. Disponible en: sindominio.net/ash/iso209.htm

DEBORD, GUY E. Y WOLMAN, GIL J. "¿Por qué el letrismo?" *Potlatch*, No. 22, Septiembre 1955. Archivo Situacionista Hispano. En línea. Disponible en: sindominio.net/ash/presito4.htm

FIELD, ALLYSON. "Hurlements en faveur de Sade: The Negation and Surpassing of Discrepant Cinema" *SubStance*, Special Issue: Guy Debord. Vol. 28, No. 3, Issue 90. Madison: University of Wisconsin Press, 1999: 55-70. En línea. Disponible en: jstor.org

MARKER, CHRIS. *Sans Soleil*. Argos Films, 1982.

SMITH, JASON E. "Guy Debord, Filmmaker". *Grey Room 52, Special Issue: Guy Debord's Cinema (summer, 2013)*. Cambridge: MIT Press, 2013: 7-15.