"CONSTRUIR UNA PEQUEÑA SITUACIÓN SIN FUTURO"

LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA

De la liquidación del arte a la crítica revolucionaria de la vida cotidiana

(vol. I)

Alberto APARICIO MOURELO
Departamento de Arte III (Contemporáneo)
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Director: Simón Marchán Fiz
Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política (UNED)

Una advertencia y algunos agradecimientos.

Desde hace algunos años asistimos a una recuperación, paulatina y todavía incipiente, del tema de la Internacional Situacionista. Sin embargo, encontramos por lo general estudios muy parciales y, lo que es más inquietante, muchas referencias exageradas, cuando no absolutamente injustificadas. En algún lugar de este trabajo escribo que, como consecuencia de este redescubrimiento, se tiene la sensación de querer ver situacionismo por todas partes mientras que por ninguno se encuentra a la propia Internacional Situacionista como tal. Es por ello que este trabajo está más centrado en este segundo aspecto y así he considerado necesario empezar haciendo un poco de historia con la I.S., aclarando sus precedentes y delimitando la trama de influencias, relaciones y oposiciones con otros protagonistas del riquísimo panorama artístico e intelectual de los años cincuenta y sesenta. Es una manera más -pero posiblemente la primera y más inevitable- de dilucidar lo que de verdad hay de originalidad y débito en la I.S. y lo que en rigor puede considerarse su influencia posterior.

Los agradecimientos van, en primer lugar, para Simón Marchán, por haberme introducido en un tema tan apasionante, de semejante actualidad y necesaria recuperación, y a los programas de intercambio y becas de la Universidad Complutense, de la Comunidad Francesa de Bélgica y de la Fundación Caja de Madrid, por su apoyo para la realización de las investigaciones pertinentes.

Es inaudito, una aventura así en pleno siglo XX.
(Guy Debord, *Mémoires*, 1959).

PRESENTACIÓN

"J'ai tué la tendresse
et c'est plus difficile
que de prendre mille et mille bastilles"
(Maiakovski)

Avant-la-lettre, pendant la guerre.

En 1916, Lenin vivía en Zurich, al final de la calle donde acababa de abrir sus puertas el *Voltaire*, un cabaret que pronto iba a ser renombrado por toda la ciudad. Parece ser que no lo frecuentó, aunque sí conoció a algunos de los por allí habituales, con los que alguna vez hablaría de arte o jugaría al ajedrez. Con Tzara, por ejemplo. ¡Fantástica trampa del azar! La revolución proletaria, el problema organizativo, el *quoi faire*, sentado frente a frente con la crisis de occidente, con la subjetividad radical, con la *nada* desafiante. Frente a frente buscando el jaque. En una partida que afortunadamente habría de durar mucho más que los cinco meses que consiguió mantenerse abierto el cabaret. Y que, cuando ya parecía vista para sentencia, empieza a alargarse y a alargarse, cambiando de pronóstico una y otra vez. Y todavía.

Es tal vez la propia modernidad la que juega. Contra sí misma. Su pretendida y pretenciosa confirmación contra su intrínseca negación, que ya no puede ser por más tiempo obviada.

En la Suiza del "idiotismo obligatorio nacional", como inquiriría Huelsenbeck. En Zurich, que dejaría de ser neutral. Porque las veladas del *Voltaire* estaban lejos de cultivar la neutralidad. Como diría Ball, "cada palabra

dicha y cantada aquí significa al menos esto: que esta época de humillación no ha conseguido ganarse nuestro respeto. ¿Qué podría ser respetable e impresionante en ella? ¿Sus cañones? Nuestro gran tambor apaga sus ruidos. ¿Su idealismo? Este ha sido por mucho tiempo, en sus ediciones popular y académica, algo cómico. ¿Sus grandiosas matanzas y hazañas de canibalismo? Nuestra imbecilidad espontánea y nuestra entusiasta ilusión las destruirán"[1].

Ni Tzara ni Lenin pretendían, por lo demás, ser neutrales. Como dos aspectos de la misma modernidad, tenían el mismo enemigo. Su lucha, tal vez era la misma. Sus armas, en cambio, irreconciliables... o no. Irreconciliables, pensaría entonces Tzara. O no, apostillaría por lo bajo Lenin, intentando que Tzara se sentara junto a él en la mesa y no enfrente.

Convencido de su victoria en este primer asalto, Lenin ponía rumbo a Rusia y a una Revolución. Tzara, seguramente mucho menos entusiasmado, sólo podía encaminarse a París para reeditar en facsímil las gloriosas veladas del *Voltaire*.

Esta partida de ajedrez, aceptada más allá de su posible origen apócrifo, acabará teniendo sucesivas reediciones, como las que apunta René Lourau: "Maiakowski, Essenin, Mendelstam y algunos otros poetas rusos, futuristas o no, juegan al ajedrez con Stalin y pierden la vida. En el momento del compromiso del surrealismo francés con el partido comunista, Breton, partisano de este compromiso, juega al ajedrez con Artaud y gana. Artaud pierde la razón, pero qué gana Breton, condenado a jugar con la dirección cada vez más estalinizada de

[1] Citado en Roselee GOLDBERG, *Performance Art: desde el Futurismo hasta el presente*, Destino, Barcelona, 1996, pág. 62.

Thorez y de sus amigos? El gana, diez años más tarde, el derecho a jugar una breve partida con Trotsky, exiliado en México..."[2].

El juego de estrategia se reanudará con especial virulencia en los sesenta, con participantes como *Socialisme ou Barbarie*, la *Internationale Situationniste*, *Opposition Artistique*, *Tel Quel*, etc. Pero podríamos decir que la I.S. supone un salto cualitativo en este pulso. Porque, en primer lugar, supera a las diversas reediciones vanguardistas de la segunda mitad de este siglo en afirmación política y revolucionaria. Y en segundo lugar, porque, frente a los grupos declaradamente políticos, mantiene un claro referente artístico. O mejor dicho, anti-artístico, en la inevitable línea de *la exigencia negativista de Tzara*. Se trata de una fusión dialéctica de la que, no obstante, podríamos decir que ya tuvo un primer episodio con el caso del dadaísmo berlinés. La disyuntiva deja así su lugar a la copulativa. En cierto modo, podríamos decir que la partida entre Tzara y Lenin, entre estética/antiestética y política ha sido superada.

A buen seguro que Lenin empezó saliéndose con la suya. El *Voltaire* duró apenas un instante. Claro, sentarse tranquilamente en un *salón de manicura para las bellas artes* no era lo mismo que *acostarse cada noche sobre un volcán*, como ocurría entonces en Alemania, apuntaría, tal vez con fastidio, Huelsenbeck.

Aquello era otra cosa. Era la Alemania revolucionaria de Weimar, de las luchas entre socialdemócratas y espartakistas. Una Alemania hasta tal punto politizada que, tal vez por esto mismo, difícilmente podía ser dadaísta. Lo mismo que Zurich había dejado de serlo, a pesar de las pretensiones conciliadoras y creadoras de los *dadá radicales*. Dadá no era esto, no era esto.

---

[2] René LOURAU, *Autodissolution des avant-gardes*, Éditions Galilée, Paris, 1980, pág. 50.

Dadá no era poner el arte al servicio de la política. Dadá tenía más que ver con la proclama de Johannes Baader desde el púlpito de la catedral de Berlín: "Dadá salvará al mundo. Al infierno con Cristo. Cristo es una salchicha"[3].

(...)

Y sin embargo, algo de esto debía conocer Michel Mourre cuando decidió emular a Baader, treinta y dos años más tarde, en 1950, y desde el púlpito de Notre-Dame de París, interrumpiendo la misa de Pascua:

> "Hoy día de Pascua del Año Santo, aquí, en la insigne iglesia de Notre-Dame de París, acuso a la Iglesia Católica de haber desviado letalmente nuestra fuerza vital hacia un cielo vacío; acuso a la Iglesia Católica de estafa; acuso a la Iglesia Católica de infectar el mundo con su moralidad fúnebre; de ser la llaga que se extiende en el cuerpo descompuesto de Occidente. En verdad os digo: Dios ha muerto".

El revuelo y los estruendosos acordes del organista impidieron escuchar el resto de la airada proclama, que debía terminar así:

> "Vomitamos la agonizante insipidez de vuestras plegarias, pues vuestras plegarias han sido el humo pringoso de los campos de batalla de nuestra Europa"[4].

"¿Tres enfermos mentales? ¿Tres patanes? ¿Tres héroes?". Es difícil aceptar uno de estos sorprendentes juicios, apuntados por la no menos

---

[3] Recogido en Greil MARCUS, *Rastros de carmín*, Anagrama, Barcelona, 1993, pág. 335.
[4] Recogido en Gérard BERREBY, *Documents rélatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, Allia, Paris, 1988, pág. 264.

sorprendente revista de filiación surrealista *Combat*. Más difícil si además echamos un vistazo a la fotografía del *falso dominico* Mourre, detenido en una comisaría. Mirando a la cámara con el aburrimiento propio de una larga espera en un pasillo y con absoluta indiferencia por su suerte. Desde luego Mourre no aparentaba la locura que, en cambio, sí se le achacó a Baader. Lo suyo respondía a *la vida y al juego públicos*, que tal vez no se estilaban por *l'Île de la Cité*, por Notre-Dame o por la comisaría de Saint-Gervais en la que ahora le retenían, pero que, en cambio, sí pretendían imponerse por Saint-Germain-des-Près.

Casi veinte años después, en la primavera de 1968, en el Barrio Latino se cambiarían por unos días las provocaciones y la bohemia por las barricadas. Entre la fiesta y la revolución. Como colofón de toda la tradición de provocaciones dadaístas, surrealistas, letristas y situacionistas; como expresión de la desobediencia y radicalidad del lenguaje; como manifestación subversiva de la creación rabiosamente subjetiva; como realización lúdica y festiva del arte en la vida; como efímera y contradictoria confluencia de la utopía estética y de su corrección política. Allí estarían presentes el Saint-Just de *todavía un esfuerzo, franceses, si queréis ser republicanos* en 1789 y de *la felicidad, una idea nueva en Europa*; el Charles Fourier de la *armonía universal*; el Auguste Blanqui de la *instrucción para una toma de las armas* en La Comuna de 1871; allí estuvieron el Arthur Rimbaud de *cambiar la vida* y el Marx de *transformar el mundo*; el Paul Lafargue de la *locura del amor al trabajo*; la negación y la liquidación cultural de Dadá; la liberación del inconsciente del Surrealismo; la síntesis freudo-marxista y la revolución sexual de Wilhem Reich; el heterodoxo revisionismo marxista, con

su humanismo y su actualización de la alienación; el voluntarismo revolucionario del *gauchisme*; el deseo liberado de *disfrutar sin trabas*; lo que se jugaba era *la vida, de la que somos responsables*. Y allí estuvo, efectivamente, la I.S., perfecta catalizadora de todo ello, en la ocupación de la Sorbona, en las huelgas obreras y en las barricadas incendiarias.

I. PRECEDENTES.

1. DE NUEVO LA VANGUARDIA.

"En los cafés de Saint-Germain-des-Près".

Allí, en la *rive gauche*, había un café, el *Chez Moineau*, en el 22 de la *rue de Four*. Y por allí solía pasar Gilles Yvain, quien, sin duda, se aburría muchísimo más que el falso *dominico* Mourre.

Gilles Yvain era en realidad Ivan Chtcheglov, un joven ruso con claros síntomas de perturbado. Para él, volar la torre Eiffel no era cuestión de escándalo o de diversión; era pura necesidad, ante la evidencia de que su iluminación no le dejaba dormir. Posiblemente no mostró ningún interés por la *hazaña* de Mourre en Notre-Dame. Para él el aburrimiento era un problema de otra naturaleza. Era una cuestión de tecnocracia, de urbanismo, de poder, en definitiva. El suspiraba por una arquitectura simbólica. Una arquitectura que, lejos de la frialdad y de la programación de nuestro hábitos, fuera "el medio más simple de articular el tiempo y el espacio, de modular la realidad, de hacer soñar"[1].

Yvain se reunía con otras gentes de Saint-Germain en el *Moineau*. Y juntos publicaban unas hojas mecanografíadas con pretensión de revista, *Potlatch*. En *Potlatch* dio forma Yvain a sus ideas: *Formulario por un nuevo urbanismo*. Un artículo que, por lo pronto, serviría a todo este grupo de la *Internationale Lettriste* (I.L.) como seña de identidad. A la larga, su influencia iba a declararse

[1] Gilles YVAIN, *Formulaire por un urbanisme nouveau*, 1953.

fundamental en otras gentes y en otro grupo, la Internacional Situacionista.

Yvain se movía por la *rive gauche* con la gente de la Internacional Letrista "En 1952, cuatro o cinco personas poco recomendables de París decidieron llevar a cabo la superación del arte"[2], recordaría uno de ellos, integrado en la Internacional Letrista. Esta se dió a conocer en París de manera escandalosa, al estilo de aquellas provocaciones dadaístas y surrealistas de treinta años antes. Chaplin estaba de gira por Europa, promocionando *Candilejas*. En Inglaterra había sido recibido y condecorado por la reina; la preceptiva reverencia ante la soberana no pasó desapercibida a los ojos de estos jovenzuelos parisinos. Allí, en París, todo estaba dispuesto de manera similar. Era el 29 de octubre de 1952. Chaplin iba a dar una rueda de prensa en el Ritz parisino. Entre la multitud allí congregada, cuatro jóvenes, en absoluto desconocidos para las fuerzas de seguridad, intentaban romper el acto gritando y repartiendo unos panfletos titulados *No más pies planos*, plagados de lindezas para *Charlot*:

> "Subdirector de Mack Sennett, subactor con Max Linder, Stavinsky de las lágrimas de las madres solteras de los pequeños huérfanos de Auteuil, todo eso eres tú, Chaplin, chantajista emocional, maestro-cantor de la desgracia.
>
> El cameraman necesitaba su Delly. Es sólo a él que le has dado tus obras, y tus buenas obras: tus caridades.
>
> Porque te has identificado con el débil y el oprimido, atacarte a ti ha sido atacar al débil y al oprimido, pero en la sombra de tu bastón de junco algunos podían ver ya la porra de policía.

[2] Guy DEBORD, *Préface à la quatrième édition italienne de la 'Société du Spectacle'*, Champ Libre, Paris, 1979, pág. 19.

Tú eres "el que pone la otra mejilla" -la otra mejilla del culo- pero para nosotros, jóvenes y hermosos, la única respuesta al sufrimiento es la revolución.

No nos tragamos las "absurdas persecuciones" que te convierten en víctima, tú, Max de Veuzit de pies planos. En Francia, el Servicio de Inmigración se hace llamar Agencia de Publicidad. Del tipo de conferencia de prensa que diste en Cherburgo no podían salir más que bobadas. No tienes nada que temer del éxito de *Candilejas*.

Vete a dormir, inecto fascista. Recoge la pasta que has ganado. Relaciónate con la alta sociedad (te adoramos cuando te arrastraste sobre la barriga delante de la pequeña Isabel). Muérete pronto: te prometemos un funeral de primera clase.

Rezamos para que tu última película sea realmente la última.

Las luces de los focos han derretido el maquillaje del así llamado brillante mimo y dejado al descubierto al viejo siniestro y transigente.

Váyase a casa, señor Chaplin.

SERGE BERNA JEAN-LOUIS BRAU

ERNEST DEBORD GIL J. WOLMAN[3]

Este episodio significó a la postre el nacimiento de la Internacional Letrista como escisión del movimiento letrista de Isidore Isou. *Combat*, un año y medio después del *affaire* de Notre-Dame, volvía a ocuparse del penúltimo escándalo

[3] Recogido en Gérard BERREBY, *op.cit.*, pág. 147.

de los chicos de Saint-Germain, asociándolos de paso al movimiento letrista. Algo que no gustó en absoluto a su megalómano líder, Isidore Isou.

Isou no podía entender un boicot al genio del cine mudo, a una persona de moral revolucionaria, progresista, mal visto por el maccarthysmo y tachada de subversiva por los republicanos de Nixon en plena campaña electoral, hasta el punto de someterle a un interrogatorio y a condicionarle su reentrada en los Estados Unidos. Fundamentalmente, Isou no podía aceptar los ataques a un genio, pues él mismo se consideraba uno de ellos. Y más que genio, incluso mesías. Por esto envió una carta aclaratoria a *Combat*, desligándose él y desligando al propio movimiento letrista, del escándalo y defendiendo el homenaje tributado a Chaplin.

Los jóvenes letristas radicales no estaban dispuestos a dar marcha atrás. Intentaron la contrarréplica, pero *Combat* no los tuvo en cuenta. Tal vez no los consideraba más que simples discípulos de Isou, unos jovenzuelos de la *rive gauche* sin mayor interés. Ciertamente lo eran; discípulos de Isou y como tal ellos se consideraban, aunque ya no por mucho tiempo. En la réplica no publicada en *Combat*, los cuatro jóvenes matizaban ligerísimamente su ataque a Chaplin, pero dejaban claramente trazada la línea que les separaba de sus detractores, incluido Isou: "Apreciamos la relevancia de la obra de Chaplin *en su época*, pero sabemos que hoy en día las novedades están en todas partes y que 'las verdades que ya no son interesantes se convierten en mentiras' (Isou)". Así, parafraseando al propio Isou, se permitían el lujo de autorizar y justificar su propia disidencia. Su carta continuaba: "El hecho de que ciertos letristas, y el propio Isou, hayan elegido negarnos es una prueba de la incompresión que siempre ha separado, y

todavía separa, a los extremistas de aquellos que ya no están cerca del filo, y nos separa de aquellos que han renunciado a la 'amargura de su juventud' y 'sonríen' ante las glorias establecidas [...] y separa a aquellos que tienen más de veinte años de aquellos que tienen menos de treinta"[4].

El Letrismo de Isou.

La agregación de un Mesías.

Isou y sus amigos no eran ya más que unos *encanecidos* que se habían vuelto demasiado inofensivos. El *Lettrisme* había abandonado ya hacía tiempo la manifestación escandalosa y provocativa con la que, queriendo de alguna manera emular las glorias del dadaísmo y primer Surrealismo, se había dado a conocer en París, allá por 1946. De hecho, su primera manifestación pública fue el sabotaje de la representación de una obra dadaísta, de Tzara concretamente, presentada por el ex-surrealista Michel Leiris. El letrista Maurice Lemaître rememora aquello:

> "En 1946, en el curso de la primera representación, tras la guerra, de *La fuite*, de Tzara, el líder incontestado de Dadá, algunos jóvenes desconocidos subieron al escenario del teatro *Vieux Colombiers* gritando: "¡Basta, ya conocemos estas viejas

[4] Esta carta, fechada el 3 de noviembre de 1952 y cuya publicación rechazó *Combat*, apareció finalmente en el primer número de la revista *Internationale Lettriste*.

tonterías. Queremos algo nuevo. Escuchemos algo de los letristas!". Y entonces, uno de ellos, con acento rumano, empezó a recitar unos poemas incomprensibles, que parecían cantos africanos.

El escándalo fue mayúsculo, pues se interrumpía a los máximos representantes del escándalo, los dadaístas y surrealistas. Al día siguiente, el Letrismo apareció en todos los periódicos.

Así nació el Letrismo, la primera vanguardia literaria francesa posterior a la Segunda Guerra Mundial"[5].

Al presentar este episodio, resulta inevitable rememorar aquella otra *soirée* de *Le Coeur à Barbe*, del 6 de julio de 1923, cuando en otra representación de Tzara, *Le Coeur à Gaz*, algunos surrealistas, entre los que se encontraban Breton, Péret, Éluard y Massot, boicotearon el acto con insultos y terminaron armando una fenomenal pelea con los actores. Ahora, veintitrés años más tarde, Isou y su gente no buscaban sólo enlazar con el espíritu provocador del París de los primeros años veinte. Pretendían además, y sobre todo, dar el golpe de gracia a la autoridad que todavía pudieran conservar en ambientes culturales Dadá y, sobre todo, el Surrealismo. Una personalidad como la de Isou no merecía menos.

Isidore Isou era un joven rumano que abandonó su país al mismo tiempo que su verdadero nombre, Jean-Isidore Goldstein. Tal y como antes que él había hecho Sami Rosentock, más conocido como Tristan Tzara. En cualquier caso,

[5] De la Conferencia de Maurice Lemaître *The Creations of Letterism in Poetry and Music*, pronunciada en el Lewis & Clark College, Portland Oregon, USA, el 24 de mayo de 1976. Recogido en Stewart HOME, *The Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, AK Press, Stirling, 1991, pág. 15.

Isou no pretendía introducirse en París con una carta de presentación de Tzara. El se sabía un héroe. Estaba convencido de serlo. Un héroe edípico que asesinaría al padre. A Isou le bastó con boicotear una representación de Tzara. Isou y sus amigos pedían novedades. Y ellos se consideraban los elegidos para esta reconquista. Tzara y los suyos sólo sabían ya recurrir a *las viejas tonterías* de siempre. París, capital de la vanguardia, rejuvenecería perteneciendo ahora al Letrismo. Ellos querían enlazar con el espíritu dada-surrealista del París de los primeros años veinte. Isou reconocía el valor histórico de Tzara y de Breton, incluyéndolos entre los diez mejores poetas desde Baudelaire hasta el Letrismo[6]. Pero también denunciaba que Dadá y Surrealismo eran movimientos ya *superados* y objeto de numerosas malinterpretaciones. Malinterpretaciones que, en el caso de Dadá, comenzaban por sus propios militantes: Ball, Huelsenbeck, Richter, Picabia..., incluso Breton, falsificadores del verdadero dadaísmo, el de Tzara. ¿Pero cuál no sería la concepción isouiana de Dadá cuando consideraba a éste "el primer autor sistemático, el primer defensor riguroso de la tendencia original", y calificaba a Dadá como "un sistema crítico fragmentario y superficial"[7]?

Pretender *sistematizar* Dadá no parecía muy dadaísta. Para Isou, Dadá no era más que Tzara y el Surrealismo, nada más que Breton, de la misma manera que el Letrismo no era nada más que él mismo, Isidore Isou. Exagerando esa cierta megalomanía -por otra parte, muy propia de las vanguardias- Isou

---

[6] Cfr. Isidore ISOU, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1947.

[7] Isidore ISOU, *Les véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du Surréalisme et du Lettrisme*, (1965-1973), Lettrisme, Paris, 1973, pág. 27.

asimilaba todo un movimiento o un comportamiento a unos líderes, de los cuales él era, evidentemente, el último y definitivo. Por eso le resultaba inconcebible que Tzara hubiera podido llegar a decir que "la Virgen fue dadaísta", que la actitud dadaísta *había existido siempre* y, más aún, que hubiera despreciado y ridiculizado el movimiento o espíritu del que era el mayor representante, con afirmaciones del tipo "Dadá es el más grande timo del siglo". Y así, Isou no podía sino sentenciar de esta guisa: "Dadá estaba ya muerto desde el momento en que su propio acabó admitiendo que su sistema teórico y práctico existía desde siempre". Y lamentaba que Tzara hubiera sido "incapaz de definir su novedosa aportación". *Definir*, curiosa concepción la de Dadá en Isou. Y empeñado en *definir*, Isou depreció la habitual consideración de Dadá como un comportamiento o un espíritu, para acabar definiéndolo como un movimiento asimilado a un líder; un "movimiento de chifla, de destrucción de la versificación con palabras y de la pintura figurativa"[8].

La crítica al Surrealismo circula por los mismos derroteros. El Surrealismo acaba siendo Breton. Según Isou, este también cometió el error de considerar que el Surrealismo tenía muchos precedentes, aunque lo compensaría con un sentido muy elevado de la ortodoxia (de esta manera, Breton y los suyos sólo serían los representantes *más puros* de algo que no era sino una tendencia que contaba con numerosos precedentes y que podría ser llamada de manera general *surrealista*). Y de nuevo, el mismo afán sistematizador: el Surrealismo como *un sistema crítico neoclásico*, opuesto en cuanto tal al *sistema crítico fragmentario* de Dadá.

[8] *Ibídem*, pág. 54.

Junto a los hitos de Tzara y Breton se encontraba la figura redentora de Isou. Frente a las insuficiencias y falsificaciones de Dadá y del Surrealismo, algo definitivo, el Letrismo. El Letrismo como "un sistema integral y profundo, basado en un método de innovación multiplicadora continua"[9]. Integral, porque el Letrismo pretendía renovar completamente todos los ámbitos (artístico, filosófico y científico). Innovación continua, porque la creatividad era la clave del Letrismo.

El final de la segunda guerra mundial había marcado claramente el final de las vanguardias históricas, agotadas, de hecho, desde mucho antes. La reanudación del curso artístico evidencia, no obstante, una fortísima deuda con la tradición de preguerra, tanto en América como en Europa. Ciertamente, el centro de gravedad se había trasladado a la otra orilla del Atlántico, pero, en verdad, bajo el clima de euforia y el americanismo militante, el joven arte americano resulta ampliamente deudor del Surrealismo, del Picasso barroco y, fundamentalmente, del expresionismo. En Europa esta deuda se agrava más, si cabe, porque el peso de la tradición era infinitamente mayor y afecta tanto al expresionismo lírico y visionario de Fautrier como a los *valores salvajes* de Dubuffet; tanto a la abstracción lírica y humanista de Bazaine, Wols y Mathieu como a la abstracción geométrica o *arte concreto*. Para colmo, Manessier reconocía la *necesidad de una vinculación, de un legado*.

En esta tesitura, el Letrismo suspiraba por convertirse en un movimiento a la manera de Dadá y del Surrealismo. Incluso más: de acuerdo con la megalomanía mesiánica de Isou, su pretensión era desbancar al Surrealismo, que, a pesar de la guerra y del exilio de Breton, conservaba todo su prestigio.

[9] *Ibídem*, pág. 54.

Pero una personalidad como la de Isou, que pretendía sistematizar Dadá y que no podía ocultar su relación de amor-odio con el Surrealismo, que sólo pretendía acabar con el Surrealismo para ocupar su lugar, había de desembocar necesariamente en la misma trampa de la destrucción/renovación de la creación que al final acaba siendo nada más que pura renovación formal, un mero *ismo* más.

La teoría estética letrista.

En 1946, Isou publica *La Dictatura Letrista*, una revista que no pasaría de este primer número. *Dictadura*, porque, asesinado Tzara en el *Vieux Colombiers*, París y todo el mundo de la creación pertenecían supuestamente al Letrismo (Isou tampoco regateaba esfuerzos a la hora de provocar y no le importaba en absoluto hablar de *dictadura* al día siguiente de la capitulación nazi). *Letrista*, porque la letra se convertía en la unidad primera y fundamental de creación. *Creación*: este es para Isou el verdadero sentido de toda actividad. Sólo la creación puede alcanzar la validez que demanda la propia grandeza del yo isouiano.

Así presentaría Isou su *Creática*, un método que se pretende asimilador de todos los métodos anteriores, desde la mayéutica socrática hasta el automatismo surrealista, incluyendo la teología, el racionalismo, la dialéctica, el esoterismo, etc. Sólamente la *creática* le permite a Isou abarcar todos los ámbitos, desde la poesía (con la letra como unidad básica de creación) y las artes plásticas

(hipergrafía) hasta la economía (con sus teorías del *soulèvement de la jeunesse*[10] y de la economía nuclear: incorporar a la juventud al circuito económico, sacándola de su *externidad*), la religión (un neosionismo[11]) o la política (el *partido externista*, con la juventud como sujeto revolucionario que sólo a través de la creación puede escapar a su *externidad*).

Descendiendo hasta la letra como unidad básica, Isou se proclamaba el último eslabón de la cadena iniciada con Baudelaire. Lo explica tanto en *La Dictature Lettriste* (1946) como en *Introduction à une nouvelle musique et à une nouvelle poésie* (1944, aunque sólo publicada tres años más tarde, en 1947), mediante su teoría de los *estadios* de la evolución artística[12]. Estos resultan ser dos: el *stade amplique* y el *ciselant*[13].

El primero se caracterizaría por el predominio del contenido sobre las formas. En él, "las artes, que se acaban de formar, intentan reflejar el mundo exterior; durante este período, las formas son dominadas por los géneros de lo anecdótico"[14]. Y comprendería, centrándose en la literatura, toda la anterior a Víctor Hugo, inclusive. El *stade ciselant*, por su parte, significa un repliegue del arte sobre sí mismo, una interiorización, la renuncia a un *anecdotismo* ya agotado

---

[10] Cfr. Isidore ISOU, *Traité de économie núcléaire. Vol I: le soulèvement de la jeunesse*, Escaliers de Laussane, 1949, y *Manifeste du Soulèvement de la Jeunesse*, S.O.S., 1950.

[11] Robert Estivals (*L'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945 (la philosophie de l'histoire)*, Guy Le Prat, Paris, 1962) recuerda que Isou y Lemaître eran judíos, llamados respectivamente Isidore Goldstein y Moïse Bismuth.

[12] El Letrismo rechaza el esquema hegeliano del arte como progresión *primitivo-clásico-romántico* porque lo considera "un análisis ajeno a las necesidades internas del ámbito artístico, juzgando según valores extrínsecos a éste (anecdóticos) [...] Desde este punto de vista, no hay diferencias entre los "clásicos" y los "románticos". El sólo contenido de las obras que siguen su evolución formal distingue a los artistas. Se cesa de juzgar las obras de arte según criterios extraños". En LEMAÎTRE, Maurice, *Qu'est-ce que le Lettrisme*, Éditions Fischbacher, Paris, 1954, pág. 47 y ss.

[13] Ambos términos aceptan malamente la traducción al español. Esta podría ser, respectivamente, estadio *de amplificación* y estadio *cincelante*, pero por fidelidad al original y por su similitud con el español mantendremos en ambos casos la forma francesa.

[14] *Ibídem*, pág. 151.

y banalizado en favor de *combinaciones puras* y *herméticas*, formas que pueden llegar a la purificación y la aniquilación de todos los valores del dominio en cuestión. Esta interiorización y aniquilación de valores, esta "profundización en las formas que acaba llevando a la destrucción del propio arte"[15], se iniciaría en la literatura con Baudelaire, que destruye la anécdota en favor de la forma poética; continuaría con Verlaine, que, a su vez, daría al traste con la forma poética baudelairiana en favor del verso puro; éste sería destruido por la palabra, en Rimbaud; Mallarmé perfeccionaría ésta orientándola hacia su valor como sonido; la palabra sería destruida por Tzara en favor de Dadá, de *la nada* (el Surrealismo sólo sería un retroceso hacia Mallarmé).

En toda esta genealogía resulta sorprendente la ausencia del Futurismo, pues, si la gran novedad del Letrismo es "la partícula sonora de las letras, todavía nunca utilizada como *nota*", una referencia a esa vanguardia parece necesaria. Y sin embargo, no hay ninguna consideración a experimentos que sin duda son aceptados comúnmente como un hito más de la tradición de destrucción del lenguaje[16]: Isou olvida -y seguramente de manera deliberada- los poemas fonéticos y el lenguaje onomatopéyico *zaoum* de Ilya Zdanevitch y otros futuristas rusos; el *Alfabeto sorpresa* (1916) de Marinetti, en el que la letra es portadora de "sensaciones plásticas, musicales, erótias y sentimentales"; olvida la *onomalingua* (el "lenguaje de las fuerzas naturales [...] y de los seres

[15] *Ibídem*, pág. 152.

[16] Este silencio será igual de sorprendente a la hora de considerar la genealogía del cine letrista. Tampoco habrá entonces ninguna alusión a las aportaciones del cine futurista (tan influyente, sin embargo, en los años veinte, cincuenta y sesenta). En realidad, Isou tenía una muy negativa opinión de esta vanguardia. Tan negativa como su consideración de la Internacional Situacionista, y comparables, según Isou, por "su actividad, reducida al *détournement sous-dada* [...] intentando, como los futuristas fascistas, destruir o rechazar en bloque, esto es, de una manera totalitaria"; en Isidore ISOU, *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi*, Paris, 1979.

artificiales y ruidosos") de Fortunato Despero y, en general, toda la poesía onomatopéyica y fonética. En cambio, sí se refiere al dadaísmo, aunque también en este caso Isou resulta bastante reduccionista, pues lo asimila únicamente a Tzara y deja fuera los *poemas de sonidos* y *versos vocálicos* de Hugo Ball (que, por otra parte, estaba tremendamente influido precisamente por Marinetti) o los poemas a base de letras números (poemas en prosa y visuales) de Schwitters, como, por ejemplo, *Die Blume Anna* (1922). Otro hito más -y que Isou también olvida- en esta tradición de la descomposición del lenguaje sería el Vicente Huidobro de *Altazor* (poema elaborado a lo largo de los años veinte, pero sólo publicado en 1931), en cuyo canto VII el autor llega a la desintegración del lenguaje. En cualquier caso, nada de todo esto está lejos de esos poemas similares a cantos africanos con los que -como hemos visto más arriba- Isou pretendió entronizar el Letrismo[17].

La palabra ya no significaba nada, pero Isou daría el último e impensable paso: la reducción de la palabra a la letra, al puro signo. La tradición de desconfianza hacia el lenguaje, inaugurada por Baudelaire[18], parecía haber llegado a su límite, pues, como puro signo, la letra quedaba privada de su

[17] En la velada del 23 de junio de 1916, Ball recitó este *poema de sonidos*: "gadji beri bimba/ glandridi lauli lonni cadori/ gadjama bim beri glassala/ glandridi glassala tuffm i zimbrabin/ blassa galassasa i zimbrabin". En el canto VII de *Altazor*, Huidobro escribe: "Ai i a/ Temporía/ Ai ai aia/ Ululayu/ lulayu/ layu yu/ Ululayu/ ulayu/ ayu yu/ Lunatando...". Los poemas letristas -que Lemaître comparó con cantos africanos- son muy similares, como ponen de manifiesto, por ejemplo, *Lances rompues pour en dame gothique*, de Isou: "Coumquel cososoro BINIMINIVA"; o a *Chien et Chat*, del propio Lemaître: "Leïtamimme mîîcôôpâââ/ Raïtecinne mîcopa".

[18] Isou centra la presentación de su teoría de los *estadios* artísticos en la literatura. Aplicada a la pintura y a la música, los referentes serían los siguientes: el estadio *amplique* abarcaría respectivamente hasta Delacroix y Wagner; el estadio *ciselant* se extendería de Manet a Kandinsky y de Debussy a Russolo. Por otra parte, en cuanto a la literatura, el *ciselant* en poesía, desde Baudelaire hasta la destrucción de las palabras operada por Tzara, tiene su correspondiente *ciselant* en la novela desde Stendhal hasta el *Finnegan's Wake* de Joyce. Con posterioridad a todos ellos, la producción artística sólo habría generado repeticiones y subproductos. Esta interpretación influirá en la I.S.

significado. Sin embargo, no era exactamente ahí adonde Isou quería llegar. La letra reducida a signo se disociaba evidentemente de todos los viejos significados, pero de lo que se trataba era de construir un nuevo lenguaje que permitiera una nueva, universal y total comunicación y, por eso, las letras, los signos, debían asociarse a nuevos significados. El Letrismo era, al mismo tiempo, el punto máximo de descomposición del lenguaje en su *stade ciselant* y la apertura a un nuevo lenguaje *que dijera lo que jamás se había dicho*; esto es, el inicio de un nuevo *stade amplique*, con creaciones de diversos tipos de partículas fonéticas (letras) constituyéndose en torno a una anécdota (acciones, sentimientos).

Isou parte de la que para él es la forma más elevada de arte, la poesía. Su unidad básica, elemental, es la letra. Pero la letra, reducida a su propia materialidad, es también signo y, como tal, está también en el origen de la pintura. Así encuentra un origen común a la pintura y a la escritura (poesía). La letra propuesta como signo es además presentada por el Letrismo como *una nueva estructura formal* alternativa al agotamiento de lo figurativo y a la *banalidad* de lo abstracto. La letra ofrece además la oportunidad de enlazar también con la música, pues la letra es también un elemento sonoro autónomo. De manera que en la letra se unifican la poesía, la pintura y la música, ofreciendo las bases para la creación de un nuevo medio de comunicación universal y total. Así, el Letrismo podía ser definido como "un arte cuya mecánica estética es la creación de partículas sonoras distintas: las letras o instrumento, y susceptibles de ser organizadas sobre una misma banda de fonemas, producibles por el hombre considerado por completo como frecuencia, cuya forma estética es el marco

poético-musical en el que se efectúan las búsquedas de organización de esas partículas fonéticas y cuyas técnicas estéticas presentes son categorías de la fase *amplique*"[19]. En 1952, Isou presentaba la *meca-estética integral*. Como creación integral, la *meca-estética* pretendía el uso de todas las técnicas, materiales e invenciones posibles para la ejecución de una obra a partir de la consideración de la letra como signo y venía definida como el empleo de "todas las substancias existentes utilizadas o no, antes de descubrir otras substancias inéditas que ella sitúa en su justo lugar, para-artístico, impidiendo la tergiversación del sentido esencial de la creación plástica"[20].

Como bisagra entre la descomposición total y el alumbramiento de un nuevo lenguaje nació la poesía *esthépériste* "o estética infinitesimal, disciplina basada en partículas desprovistas de todo significado inmediato, en la que cada elemento existe en tanto que permite imaginar otro elemento inexistente o posible"[21]. Pero es la *metagraphie*, superación de la anterior, la que constituye en rigor la primera forma propia del *stade amplique*. Las metagrafías son una suerte de jeroglíficos que aúnan pintura y narración, incluyendo toda suerte de signos y símbolos. Esta reunión de escritura y pintura en la metagrafía alcanzaría su plena significación con la *hypergraphologie*, hacia 1950. En sus producciones, llamadas *hypergraphies*, se "remplazan en la frase los términos fonéticos por dibujos, introduciendo de esta manera en la escritura alfabética no sólamente el arte de la pintura, sino también los grafismos o los anti-grafismos de todas las

[19] Maurice LEMAÎTRE, *op. cit.*, pág. 15.
[20] Isidore ISOU, *Les créations du Lettrisme*, Lettrisme, nº 1, Paris, janvier 1972. Este texto es en realidad una versión corregida y aumentada del artículo que, con el mismo título, publicó Isou en el *Times Literary Supplement* del 3s de septiembre de 1964. Este suplemento pretendía hacer una presentación general de los principales grupos de vanguardia del momento; entre ellos también la Internacional Situacionista, con un texto de Michèle Bernstein.

imaginaciones individuales; así, la nueva forma se ha enriquecido con la grafología, la caligrafía, con todos los tipos de enigmas y de jeroglíficos, con la fotografía, con las posibilidades de la impresión superpuesta, de la reproducción sonora, del cine, de la arquitectura, así como con el conjunto de temas simbólicos de la vida, hasta integrar todas las filosofías y las ciencias del signo, desde la gramática hasta la técnicas de imprenta, pasando por las matemáticas"[22]. Un sistema que se pretende total y, por tanto, superación de todos los métodos y sistemas anteriores, muy propio del mesianismo *creático* de Isou.

El cine letrista.

A diferencia de las otras artes, el cine, poco más que un recién nacido, se encontraba todavía en *fase pública de maduración*. Su superación estaba todavía por llegar. Las realizaciones de autores como Picabia, Ray o Buñuel se habían quedado en lo *amplique*. Pero Isou estaba dispuesto a dar un paso más, a ser al cine lo que Baudelaire, Manet o Debussy habían sido para la literatura, la pintura y la música respectivamente: "creo en primer lugar que el cine es demasiado rico. Ha alcanzado sus límites, su *maximum*. Al primer amago de expansión, ¡el cine reventará! Bajo el golpe de una congestión, este cerdo, todo grasa, estallará en mil pedazos. Anuncio la destrucción del cine"[23]. A diferencia de la poesía, en la que la obra letrista suponía, además de la liquidación *ciselante*, el inicio de un nuevo estadio *amplique*, la obra de Isou sólo podía por el momento significar para

[21] *Ibídem* (sin paginar).
[22] *Ibídem.*
[23] Isidore ISOU, "Traité de bave et d'éternité", en *Oeuvres de spectacle*, Gallimard, Paris, 1964, pág. 15.

el cine la conclusión de su primera fase *amplique* y la apertura del correspondiente estadio *ciselant*, en el que Isou llevaría a cabo la pertinente interiorización de la obra cinematográfica mediante tratamientos autónomos del sonido y de la imagen[24].

De acuerdo con la interiorización propia del estadio *ciselant*, Isou concibe su primera película, *Traité de Bave et d'Éternité*, como una reflexión sobre el propio arte cinematográfico. Una reflexión que determina la subversión de todos los recursos convencionales del séptimo arte: "Debemos romper la asociación natural que hacía de la palabra lo *correspondiente a la visión*, el *comentario espontáneo engendrado por la foto*. Querría separar el oído de su amo cinematográfico: *el ojo*. [...] Quiero que de ahora en adelante, en sí mismo, el cuerpo sonoro sea una superficie precisa y rigurosa en *detrimento de las imágenes*. Destruir la foto por la palabra, hacer lo contrario de lo que se ha hecho en este campo, lo contrario de lo que se *cree que es el cine*. ¿Quién ha dicho que el cine, cuyo sentido es el *movimiento*, debe ser el *movimiento de la foto* y no el *movimiento de la palabra*?"[25]. Con esta convicción, Isou prepara un doble asalto contra la imagen. Primero, con el *montage discrépant*, por el cual la banda sonora

[24] Resulta sorprendente, sin embargo, que Isou no haga un repaso a la todavía breve historia del cine para detectar en ella los primeros, pero ya significativos, hitos de subversión del séptimo arte. El primero, y ya de considerable violencia, sería el Futurismo, aunque, como apunta Dominique Noguez (*Éloge du cinéma expérimental*, Musée d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 1979) existe en esta vanguardia un *décalage* entre las propuestas vertidas en el manifiesto *La cinematografía futurista* (11 de noviembre de 1916) y las posteriores realizaciones prácticas. En cualquier caso, no se debe olvidar que Marinetti y sus colegas fueron los primeros en proclamar que *todo es posible en el cine* y que ya pretendieron hacer de él una *deformación gozosa del universo*. Noguez afirma el carácter *anticipador* del cine futurista en muchas de las películas y cineastas de los años veinte. Por ejemplo, Maiakovski y Dziga Vertov: "NOSOTROS afirmamos el arte del cine futuro como la negación del cine de hoy. La muerte de la *cinematografía* es indispensable para que viva el arte del cine. NOSOTROS *apelamos a acelerar su muerte* (Dziga VERTOV, en *Kino-photo*, nº 1; reproducido en Georges SADOUL, *Dziga Vertov*, Champ Libre, Paris, 1971).

[25] Isidore ISOU, *Traité de bave et d'éternité*, *op. cit.*, pág. 17.

y la visual dejan de tener la relación indisoluble y sincronizada del cine convencional, conviertiéndose en elementos autónomos, sin ningún tipo de dependencia. Al disociar ambas componentes, Isou busca, además del consabido efecto destructor, liberar a la banda sonora de su subyugación a la imagen e incluso multiplicar la atención de los espectadores, que ahora no se dirigirá a un montaje unitario, sino a todos sus diversos aspectos.

Aniquilada la subordinación de la banda sonora a la imagen y rota su sincronía, ambas componentes alcanzan plena autonomía. Por lo que respecta a la imagen, Isou acomete su destrucción recurriendo a la *ciselure*: reaccionando contra la vulgaridad que encierra la imagen y que la domina, Isou se apresta a ultrajarla y, así, reduce los fotogramas a unidades autónomas -destruyendo la sucesión lógica de la banda- e interviniene directamente sobre ellos, rayándolos, añadiéndoles signos hipergráficos, etc., "para que bellezas desconocidas salga a la luz"[26]. La banda sonora, por su parte, es convertirda en un *sistema autónomo y literario* que aprovecha todos los recursos literarios y todas las novedosas aportaciones hechas por la creación letrista, desde el monólogo interior hasta la hipergrafía.

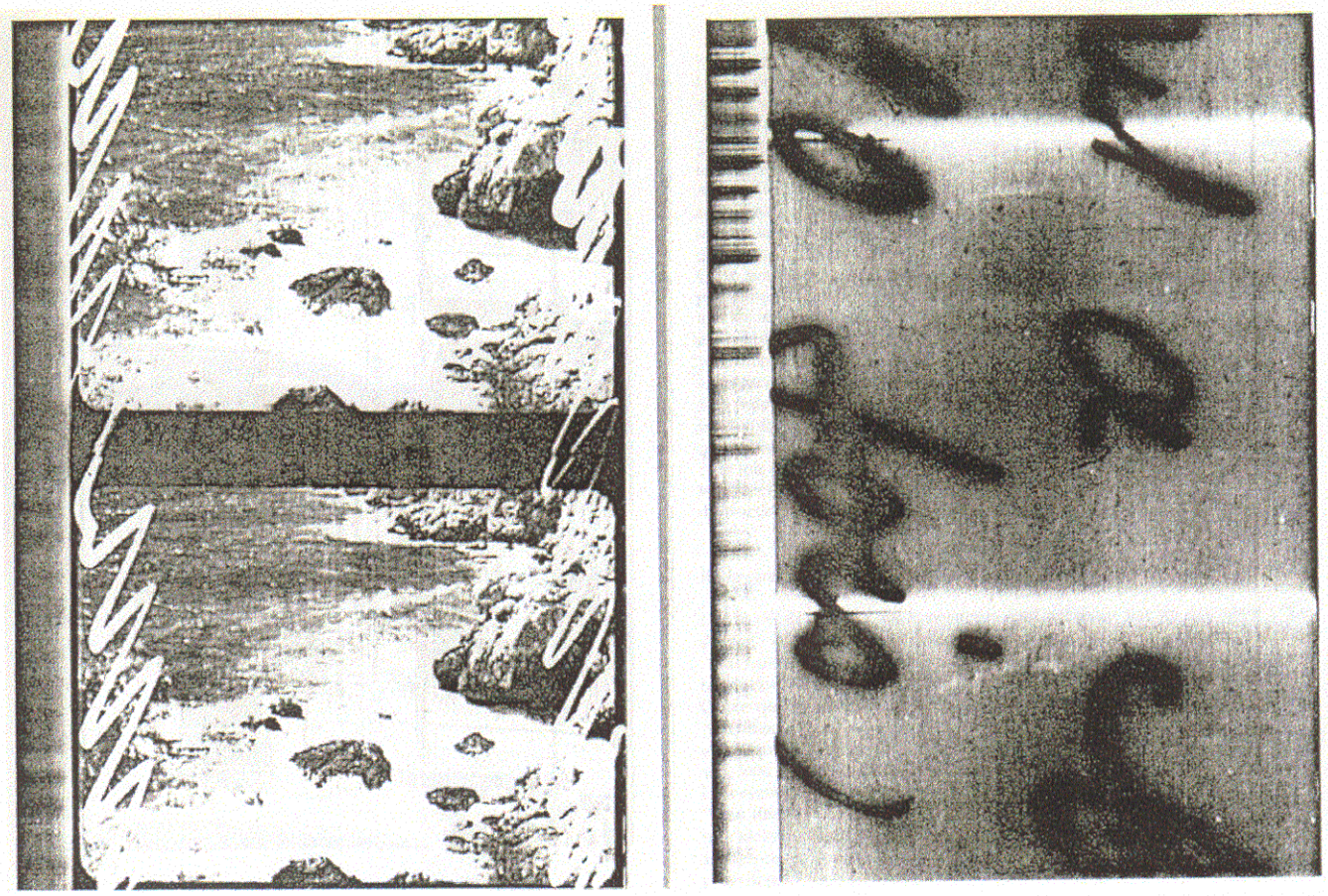
Decidido a demostrar que el cine podía ser *lo contrario de lo que se cree que es*, inauguraba Isou el cine *ciselant* y abonaba el camino de destrucción del todavía joven séptimo arte. La obra primigenia, el *Traité de bave et d'éternité*, conseguía en Cannes un premio especial como *película de vanguardia* y el segundo de abordo del Letrismo, Maurice Lemaître, se embarcaba también en la

[26] *Ibídem.*

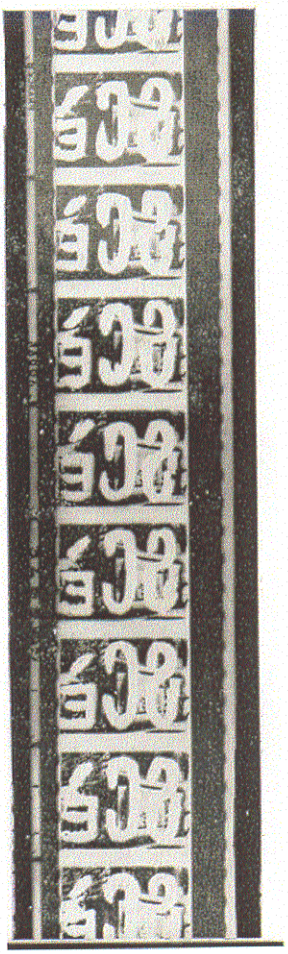
aventura de la producción cinematográfica. En ese mismo año de 1951, presentaba su *opera prima*, *Le film est déjà commencé?*, que profundizaba en las vías abiertas por Isou al tiempo que apuntaba nuevas posibilidades. La más significativa sería la concepción del cine como *séance de métacinema.* Partiendo de la idea de Isou de hacer de la película una reflexión sobre el propio cine, como una sesión de cineclub, recordando el sentido de las veladas dadaístas y futuristas y, a partir de éstas, premonizando ciertos aspectos del futuro *happening*, Lemaître pretendía dotar al cine de la complicidad del contacto directamente vivido entre actores y espectadores que caracteriza a los espectáculos en directo, como el teatro, el cabaret o el circo. Los recursos para acabar con la pasividad del espectador *voyeur* y para conseguir esa comunicación directa son varios, pero centrados fundamentalmente en la *destrucción de la pantalla en su forma actual*: de esta manera, Lemaître puede alternar la proyección de la imagen sobre la pantalla con la proyección sobre los propios *espectadores provocados*; o puede cubrir la pantalla con tintes multicolores y objetos que se moverán durante toda la proyección; incluso en ciertos momentos se pondrían las manos, sombreros y otros objetos en el chorro de luz del propio proyector para ocultar y perturbar las imágenes y, por supuesto, para escandalizar a los espectadores[27]. Lemaître pretendía así convirtir las reacciones del público en elementos constitutivos de la película.

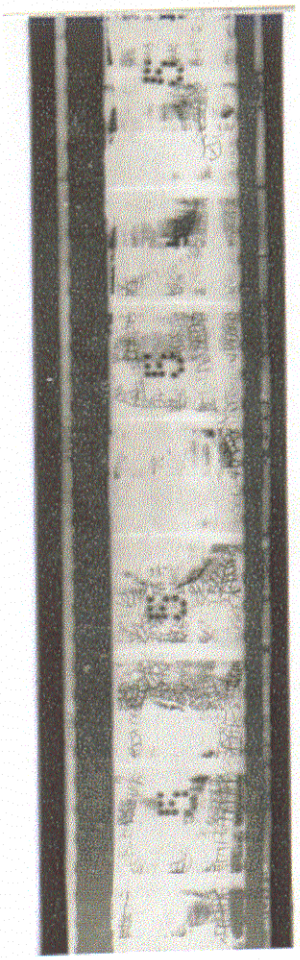
El cine conseguía así convertirse, a principios de los años cincuenta, en la actividad más significativa del Letrismo, por sus numerosas aportaciones, novedosas y muy influyentes en cineastas del momento e incluso de nuestros

[27] Cfr. Maurice LEMAÎTRE, *Le film est déjà commencé*. André Bonne, Paris, 1952.



Fotogramas *cisélés* de las películas de Isou, *Traité d Bave et d'éternité* (1951), y de Lemaître, *Le film est déjà commencé?* (1952). Han sido intervenidos con ácidos y con pintura.





días. Apareció una publicación letrista exclusivamente dedicada al cine, *Ion*[28], Isou publicó su *Estética del cine* y algunos jóvenes se aprestaban a seguir los pasos de Isou y Lemaître. Los más notables serían François Dufrêne (*Tambours du jugement premier*), Serge Berna (*Jusqu'à l'os*) -que profundizaban en la subversión isouiana contra la idea de que el cine es imagen- Gil J. Wolman (*L'Anticoncept*) y Guy Debord (*Hurlements en faveur de Sade*). El cine letrista disfrutaba de una feliz efervescencia y el maestro Isou no dudaría años más tarde en afirmar que "nuestra escuela ha producido el más importante conjunto de creaciones en la historia del cine"[29].

En *Estética del cine*, Isou afirmaba que, el cine, avanzando hacia su destrucción y siguiendo la idea que él mismo había aportado con *Traité de bave et d'éternite*, acabaría reducido a *meros debates*. La idea fue inmediatamente

---

[28] Dirigida por Marc-Gilbert Guillaumin (alias Marc O), el primer número data de abril de 1952. En él se publicarían *Esthétique du cinéma*, de Isou, *Première manifestation d'un cinéma nucléaire*, de Marc O y, además de las citadas obras de Debord, de Gil J. Wolman, de François Dufrêne y de Serge Berna, *La légende cruelle*, de Gabriel Pomerand y otros textos de Poucette, Yolande de Luart y Monique Geoffroy.

[29] Isidore ISOU, *Les créations du Lettrisme*, *op. cit.* Ciertamente al Letrismo hay que reconocerle un considerable número de aportaciones novedosas y una significativa influencia en el cine posterior, hasta el punto de que no sería descabellado afirmar que ésta ha sido su actividad más sustancial, muy por delante de sus creaciones literarias, teatrales, filosóficas, políticas, etc., por lo general caracterizadas por un hermetismo pretencioso y por una originalidad vacua, lo que, en definitiva, ha hecho del Letrismo un movimiento de muy escasa difusión en medios culturales. Pero incluso en el caso del cine, su significación debe ser matizada, siquiera mínimamente, pues sus aportaciones tampoco alcanzan a tener el valor *absoluto* que le han concedido Isou, Lemaître y otros. Dominique Noguez (*op. cit.*) aporta observaciones interesantes al respecto. Por ejemplo, la intervención directa sobre el fotograma, dañándolo (como en *Traité de Bave et d'éternité* o en *Hurlements en faveur de Sade*), tiene precedentes en el Futurismo (manchas de colores en los fotogramas para indicar, por ejemplo, "estados de ánimo", en la película *Vida futurista*, 1916) y en Len Lye, desde 1925. Por lo que respecta a las *séances de métacinéma* de Lemaître, buscando la participación del espectador, se podrían apuntar de nuevo al Futurismo (con sus *serate* a la manera de un espectáculo de *music-hall*, pidiendo "la colaboración del público", como anunciaba Marinetti en su Manifiesto de 1913) o a las veladas dadaístas y del primer surrealismo, si bien, Lemaître sí habría sido el primero en aplicar estas ideas al cine. Noguez quiere insistir en la idea de un cine futurista claramente anticipador, al menos en la teoría, como demostraría el manifiesto *La cinematografía futurista* (11 de noviembre de 1916), aunque luego en la práctica no se llevaran a cabo muchas de las proposiciones ahí apuntadas. En cualquier caso, Noguez (*op. cit.*, pág. 101) concluye que, aunque las innovaciones letristas en el cine "no sean tan absolutas como sus autores lo pretendían [...] son los suficientemente numerosas y apuntan a un número considerable

recogida por Guy Debord. En su primera película, *Hurlements en faveur de Sade*, estaba previsto que, "en el momento en que la proyección fuera a comenzar, Guy-Ernest Debord debía subir al escenario para pronunciar algunas palabras de introducción. Diría simplemente: No hay película. El cine ha muerto. Ya no puede haber película. Pasemos, si quieren, al debate"[30].

En realidad, *Hurlements* fue objeto de dos versiones sucesivas y separadas apenas por dos meses y esa frase pertenece a la segunda versión. En la primera, más cercana a las experiencias letristas y al cine del propio Isou, Debord, profundizando en el *montage discrépant* de aquel, ofrece la *phrase déchirée visuelle-sonore* (la foto invade la expresión verbal), el *dialogue parlé-écrit* (una especie de diálogo en el que unas frases aparecen en la pantalla y otras se escuchan por la banda sonora) y, finalmente, el *rapport de deux non-sens* (imágenes y palabras completamente insignificantes). En otros casos, se declaman poesías letristas y las frases son *censuradas* (suprimiendo algunas letras), como denuncia de la represión, o se escuchan palabras deletreadas, como manifestación de una *dislocación total*. Pero esta versión nunca llegó a realizarse. Al margen de las posibles causas, lo cierto es que Debord se dio pronto cuenta de la insuficiencia de su guión, que no hacía más que agudizar los recursos del *cinéma ciselant* de Isou cuando en realidad -y de acuerdo con su propia opinión- el cine nuclear de Marc O estaba ya inaugurando un nuevo *stade*

---

de direcciones como para que pueda subrayarse su carácter vanguardista y su anterioridad a un buen número de realizaciones del cine *underground* americano".

[30] Guy DEBORD, "Hurlements en faveur de Sade", en *Oeuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, pág. 11. Estas palabras de introducción, finalmente no fueron pronunciadas en el pase de presentación de la película, en el *Cine-club d'Avant-garde* del *Musée de l'Homme*, en París, el 30 de junio de 1952. El pase resultó todo un escándalo y debió ser suspendido. Sólo el 13 de octubre de ese mismo año se haría la primera proyección completa, en la sala del *Sociétes Savantes*.

amplique. Ante esta perspectiva, Debord abandonaba esa primera versión muy letrista de *Hurlements* y anunciaba que "todo esto pertenece a una época que acabó y que ya no me interesa más. Los valores de la creación se desplazan hacia un condicionamiento del espectador, con eso que yo he llamado la psicología tridimensional y con el cine nuclear de Marc O, que inicia un nuevo *amplique*. Las artes del futuro serán una subversión de situaciones o no serán"[31].

En fecha tan temprana como 1952 y todavía dentro del grupo letrista de Isou, Debord lanzaba ya la idea de *construcción de situaciones* que habría de ser primero característica en la Internacional Letrista y luego definitoria en la Internacional Situacionista. Pero de momento Debord sigue siendo todavía bastante isouiano al poner en relación, muy a la manera megalómana y pretenciosa típica de éste, la idea de situación con la *psicología tridimensional* y con el *nuclearismo*.

El resultado inmediato de ese dilema fue la segunda versión de *Hurlements en faveur de Sade*. Concebida como "negación y superación de la concepción isouiana del *cinéma discrépant*"[32] (al que había pertenecido la primera versión), Debord suprime completamente las imágenes completamente. Así, la pantalla queda completamente obscura (y en consecuencia, también la sala) durante prolongados silencios, que suman en total algo más de sesenta minutos, de los cuales veinticuatro corresponden, en un mismo bloque, a toda la secuencia final, como una "alusión a las historias incompletas que nos toca vivir

[31] Guy DEBORD, "Prolegomènes à tout cinéma futur", en *Ion*, nº 1, avril 1952.
[32] Ficha técnica de *Hurlements en faveur de Sade*, en Guy DEBORD, *Contre le cinéma*, Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, Aarhus, 1964, pág. 9.

[...] como *enfants perdus*"[33]. Esos silencios sólo son interrumpidos esporádicamente por algunas frases y breves diálogos, quedando entonces la pantalla iluminada en blanco[34]. Toda la banda sonora constituye además una práctica de descontextualización, por la cual textos periodísticos, literarios e incluso artículos del código civil, recitados por cinco voces deliberadamente monótonas, son debidamente *détournés*. Esta práctica del *détournement* es en realidad la que más interesa de entre toda la aportación de *Hurlements*, pues marca la posterior evolución de su autor en la Internacional Letrista y hasta el Debord que en la Internacional Situacionista defenderá siempre el uso del *détournement* como forma de desobediencia al lenguaje y como instrumento revolucionario.

A menudo se ha escrito que el propio título de la película *Hurlements en faveur de Sade* haría referencia a los grito, abucheos, alaridos (*hurlements*) que el público proferiría escandalizado ante el abuso de una película sin imágenes y reducida a silencios y breves frases inconexas. E incluso hay quien quiere ver en esa reacción del público -que el autor habría buscado intencionadamente- la respuesta a la idea debordiana de condicionar al espectador. Aunque la relación pueda resultar ingeniosa, lo cierto es que la película tenía ya ese título en su primera versión, cuando sólo era un ejemplo más de la concepción isouiana del

[33] Guy DEBORD, "Grande fête de nuit", prefacio a "Hurlements en faveur de Sade", *Les lèvres nues*, nº 7, diciembre 1955.

[34] Dominique NOGUEZ, *op. cit.*, vuelve a matizar la originalidad de este recurso debordiano y recuerda que ya Ruttmann hizo, allá por 1929-1930, una película sin imágenes titulada *Wochenende*. Asger Jorn, por su parte, en "Guy Debord et le problème du maudit" (en *Contre le cinéma*, *op. cit.*), relaciona este recurso debordiano de los silencios/pantalla oscura con los silencios que por entonces introducía John Cage en la música. Noguez omite u olvida que también Marinetti y Pino Masnata, en el *El teatro radiofónico futurista* (1933) y en las *síntesis radiofónicas* de 1939, también articulan el silencio (anticipándose de alguna manera también a los experimentos de Cage). Así ofrecen al oyente 11 segundos de *silencio puro* en la partitura "Los silencios hablan entre ellos" y un silencio de 3 minutos en "Batalla de ritmos".

cinéma discrépant. En realidad, los alaridos no tenían que ser necesariamente los del público, pues formaban parte de la propia banda sonora original.

Por otro lado, la idea de influir en el comportamiento del espectador sacándolo de la pasividad de mero receptor o vidente, que Debord lanzara en *Prolegómenos a todo cine futuro*, no era en absoluto nueva en el cine letrista. Todas sus producciones venían buscando la manera de hacer de la proyección una auténtica sesión participativa (*Le film est déjà commencé?*, de Lemaître, como *séance de metacinéma*, sería el ejemplo extremo). Tal vez con ello pretendía Debord hacer efectiva su idea -expresada en *Prologómenos*- de que "las artes del futuro serán *subversión de situaciones* o no serán", pero desde luego estaba lejos todavía de esa otra idea -recogida en la banda sonora de la nueva versión de la película- de "una ciencia de situaciones que tomará elementos de la psicología, de la estadística, del urbanismo y de la moral"; es decir, del concepto de *construcción de situaciones* tal y como se planteará en la futura Internacional Situacionista. Y finalmente, aunque Debord había reconocido la necesidad de trabajar en la línea del cine nuclear de Marc O, esto es, iniciando un nuevo *stade amplique*, lo cierto es que con la definitiva versión de *Hurlements* lo que había conseguido era, muy al contrario, llevar la disolución y desintegración del cine a un extremo de radicalidad -más cercano a Dadá que al Letrismo- difícilmente superable.

En el escasísimo intervalo de dos meses, Debord había zigzagueado dubitativa y sucesivamente entre la culminación de la primera fase *cisélant* de liquidación del cine actual (primera versión de *Hurlements*), el inicio de una nueva etapa de florecimiento o nuevo *stade amplique*, *(Prolegómenos)* y, con la

segunda versión de *Hurlements*, la liquidación total y definitiva del todavía joven séptimo arte y la formulación de la *construcción de situaciones* -embrión de la futura Internacional Situacionista- como expresión conjunta de la muerte y superación del arte.

La insuficiencia del Letrismo.

Así, el Letrismo pudo parecer en algún momento un movimiento renovador en el París enfangado y pobretón de finales de los cuarenta, en medio de las propuestas mediocres de Bazaine, Wols o Manessier y frente a un Surrealismo académico y repetitivo. Pero el tono provocador de Isou y los letristas, su pretendido aire dadá-surrealista, acabaron por no ser más que una pretenciosa y oscura renovación formal. Contra esta acusación de *formalismo*, Isou intentaba defenderse argumentando que "no hay un sólo ejemplo de un movimiento creador auténtico que haya justificado su aparición por circunstancias prácticas cotidianas: de Sócrates al Letrismo, pasando por el romanticismo y el surrealismo, son las razones culturales intrínsecas -la evolución de un dominio preciso del conocimiento, el progreso de un modo de percepción o de un estilo- los que han definido siempre la necesidad de constitución de una escuela inédita [...] Toda expresión intelectual que explica su nacimiento por una conjunción *social* o política es un producto de propaganda sin ningúna relación con una

esfera cualquiera del Saber"[35]. Pero la verdad es que, de puro rebuscado, el Letrismo acabó no resultando siquiera original, demasiado sistematizado como para resistir cualquier mínima relación con Dadá y demasiado mixtificado de surrealismo como para ni siquiera falsificarlo.

El Letrismo de Isou se revelaba, apenas seis años después de su irrupción, incapaz de dar más de sí. Al menos, incapaz de ofrecer algo sustancial... y medianamente comprensible. Desde su propio entorno, empezó a escucharse una denuncia que tachaba a Isou y a su dogmatismo de retrógrados y que lamentaba que el Letrismo se estancara en una simple transformación de la escritura ante su impotencia para cambiar de verdad el lenguaje y sus significados.

Los radicales de la Internacional Letrista fueron los primeros en poner tierra de por medio. Pero las deserciones no acabaron ahí. Y en los años siguientes, todo un rosario de grupos escisionistas se desmarcaron de Isou[36]. Algunos, pretendiendo regenerar la idea de creación, propia del Letrismo original, con una experimentación que el dogmatismo y la intransigencia de Isou les negaban. Otros, intentando recuperar un proyecto socio-político, reaccionaban fundamentalmente contra la insuficiencia revolucionaria del movimiento isouiano.

---

[35] Isidore ISOU, "L'Internationale Situationniste, un degré plus bas que le jarrivisme et l'englobant", *Poésie Nouvelle*, nº 13, octobre-novembre-décembre 1960; reeditado por el Centre de Créativité, Paris, 1981.

[36] Aparte de la *Internationale Lettriste* (1952), entre los grupos escindidos del Letrismo de Isou se encuentran: el *Mouvement Externiste* (1953) y el grupo de la revista *En Marge* (1954), ambos de clara intención política; el *Jarrivisme* y *Englobant*; el *Ultralettrisme* (1958), sugerido por los *cri-rythmes* (o *signisme* del lenguaje hablado) de Dufrêne así como por los primeros *affiches lacérées* de Hains y Villeglé todos ellos, luego futuros neorrealistas. Evolucionando desde el puro signo, sin otro significado que su materialidad y su forma, todavía en un sentido muy letrista, este grupo se convertiría primero en *Signisme* (1959), ocupado con el signo natural, informal e instintivo, y, finalmente, en *Schemas* (1960), interesado por el simbolismo del signo.

Y todos en general, contribuyendo a alimentar aún más el *ego* del mesías Isou, empeñado en llamar siempre a todos esos desertores *ex-letristas*, como queriendo dejar claro su magisterio sobre ellos y la incapacidad de éstos para "adaptarse a las exigencias de mi método creador"[37].

La Internacional Letrista.

"No se puede ser letrista inocentemente"[38].

Apenas seis años después de que el mesías Isou bajara de los cielos para ocupar el puesto de Tzara y Breton y convertirse en "el hombre más importante de mi tiempo"[39], la conjura se repetía. Ahora, Isou y sus *encanecidos* amigos eran obligados a abdicar en unos jóvenes apenas entrados en la veintena[40].

En torno al Letrismo de Isou se reunían jóvenes veinteañeros de la *rive gauche. Mauvais garçons* como Gil Wolman, Jean-Louis y Eliane Brau, Michèle

[37] Isidore ISOU, "L'Internationale Situationniste, un degré plus bas que le jarrivisme et l'englobant", *op. cit.*
[38] De la octavilla *Touchez pas aux lettristes*. Recogida en Gérard BERREBY, *op. cit.*, pág. 263.
[39] Isidore ISOU, *L'agrégation d'un nom et d'un Mésie*, Gallimard, 1947, pág. 124.
[40] En el año de fundación de la I.L., 1952, la media de edad de sus fundadores se situaba entre los 20 y 21 años. Cfr. Eliane BRAU, *Les situationnistes ou la nouvelle Internationale*, Nouvelles Editions Debresse, Paris, 1968.

Bernstein, Robert Estivals, François Dufrêne, Serge Berna, etc. Unos, simplemente con ganas de hacer algo. Otros, preocupados por cuestiones propiamente artísticas. Algunos, incluso con serias preocupaciones políticas. Gil J. Wolman y Jean-Louis Brau, por ejemplo, andaban por entonces interesados en la búsqueda de nuevas dimensiones del lenguaje. Para ellos, el referente había de ser, inevitablemente, el Surrealismo. Aunque luego sólo pudieran sacar en claro el grado de degeneración al que, por debajo de su prestigio todavía latente, había llegado la gloriosa vanguardia de antaño[41]. Sintiendo los síntomas de putrefacción de un Surrealismo ya bien decrépito, estos jóvenes sólo podían acercarse a la fresca novedad del naciente Letrismo de Isou.

Con apenas veinte años, Guy Debord se había unido al grupo tras conocer las tribulaciones de Isou y su gente en el Festival de Cannes de 1951, donde mediante amenazadoras presiones y con la mediación de Cocteau consiguieron que se pasara la película de Isou *Traité de bave et d'éternité*.

Ya en París, Debord empezó a frecuentar a Isou y los letristas. En ellos debía encontrar lo más cercano al espíritu dadá-surrealista, que él también buscaba. El Letrismo le aseguraba escándalos y provocaciones. Como la del falso dominico Mourre en Notre-Dame, un año antes. O el boicot de la obra de

[41] Hay una significativa anécdota de una de las velada del *Comité Nationale d'Écrivains* que organizaban Elsa Triolet y Louis Aragon: "En el gran salón, con un estilo muy burgués, cada poeta recitaba por turnos un poema junto a una chimenea monumental. Cuando acababa, los asistentes, sentados en círculo, calificaban el poema de uno a diez, intentando adivinar por el trazo de Elsa Triolet si había que dar una nota baja o alta. Madeleine Riffaud reunía las calificaciones, hacía la media y los poemas con mejor puntuación eran publicados el viernes siguiente en *Lettres Françaises*. En el transcurso de una sesión, Jean-Louis Brau leyó un poema de espíritu dadaísta acerca de las luchas obreras. Elsa Triolet comentó con desprecio "Le gusta Artaud [*Il aime Artaud*]". Algunos de sus *sigisbées* entendieron "es un chiflado [*il est marteau*]" y repetían "Sí, está completamente loco", etc., hasta que se armó una trifulca general". Recogido en Eliane Brau, *op. cit.*, págs. 68-69.

Tzara. Pero fuera de esto, a buen seguro poco era lo que podía satisfacer a Debord del Letrismo. Cuesta dar crédito a Isou cuando habla de Debord como un, "vandálico salido del anonimato gracias a mí, convertido en un fanático adepto de mis ideas, hasta el punto de declarar un día, entre 1951 y 1952, en mi habitación abuhardillada de hotel, un cuarto o quinto piso, que estaba dispuesto a tirarse por la ventana a mi primera indicación"[42]. El academicismo rebuscado y coñazo de las teorías de Isou nada tenía que ver con las ideas de Debord. Ni siquiera la megalomanía mesiánica de Isou resulta comparable, en contra de lo comentado a veces, a la del futuro Debord situacionista[43]. A lo sumo, éste pudo llegar a considerarse un líder inevitable por necesario en su posterior andadura situacionista, pero nunca un mesías a la manera del Isou que llegaba a declarar que "mi intransigencia cultural me parece necesaria para la evolución del Saber"[44].

Apenas un año después de integrarse en el Letrismo, Debord abandonaba el grupo. Un año es mucho tiempo cuando no se comparte casi nada y es tiempo más que suficiente para darse cuenta de lo poco que había que aprender. Hacía seis años que Isou había irrumpido escandalosamente en París y hacía casi otros

---

[42] Isidore ISOU, *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi, op. cit.* Isou cuenta además que, inmediatamente después de esta declaración y como prueba de esa fidelidad, ordenó a Guy Debord ayudar al camarada letrista Gabriel Pomerand, acosado por un acreedor apremiante. Isou afirma que, ante la negativa de Debord, decidió expulsarlo del grupo Letrista. Una versión que en absoluto concuerda con la ya conocida y apuntada del *affaire* Chaplin, causa inmediata de la escisión y fundación de la Internacional Letrista.

[43] Robert ESTIVALS en *L'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945 (la philosophie de l'histoire)*, Guy le Prat, Paris, 1945, presenta una peculiar teoría sobre unas características recurrentes y malditas de las vanguardias: "la megalomanía egocéntrica y mediocre". Así, Debord representaría una fase *pre-sociológica*, partiendo de la *megalomanía pequeño burguesa* de Isou, pero corregida gracias al contenido marxista que impone al *yo* isouiano el valor de la historia, de la obra, de la objetividad. El estadio siguiente sería el *sociológico*, en el que desaparecerá ese egocentrismo, el *yo* estará al servicio del Arte y las preocupaciones formales serán experimentales, destinadas a descubrir un lenguaje nuevo consagrado al socialismo.

[44] Isidore ISOU, *L'Internationale Situationniste, un degré plus bas que le jarrivisme et l'englobant*, Centre de Créativité, Paris, 1981.

tantos que ya sólo se dedicaba a teorizaciones sin interés y ridículas de puro herméticas. Isou había enterrado a Tzara y Breton; los jóvenes más radicales del Letrismo lo enterrarían a él.

El escándalo Chaplin no fue más que la disculpa. La escisión del Letrismo radical se constituyó en Internacional Letrista. Guy Debord, Gil J. Wolman, Serge Berna, Michèle Bernstein, Jean-Louis y Eliane Brau, Joël, Jean-Michel Mension y algunos otros se agruparon en torno al grupo, con mayor o menor interés y participación. La I.L. no tenía nada de movimiento ni de grupo organizado. Era una panda de gente que sobrevivía como podía por Saint-Germain-des-Près y que, más que reunirse, se veían por ciertos bares. Solían tener problemas con la policía y algunos pasaban incluso por la cárcel. Se divertían visitando de noche las catacumbas y demasiado a menudo estaban borrachos[45]. Ellos no estaban para los sueños mesiánicos de Isou, ni mucho menos para estrategias revolucionarias ideologizadas y sistematizadas. Sí podían reconfortarse con la creatividad, pero no era cuestión de que ésta derivase en estepeirismos, metagrafías ni hipergrafías. La suya era una creatividad que había que vivir, experimentando reglas de conducta. La suya era una subversión cultural y social que, con el tiempo, se formularía como *un vivir la revolución cultural.*

Cuando surgió el enfrentamiento, a raíz del caso Chaplin, entre Isou y los jóvenes letristas radicales, éstos se encontraban en Bruselas proyectando precisamente la película *Traité de bave et d'éternité.* Allí supieron del texto publicado por Isou en *Combat* y allí redactaron, con fecha dos de noviembre de

[45] Eliane BRAU, *op. cit.*, pág. 76: "la vida de la I.L. no puede disociarse de Saint-Germain-des-Près y del clima qui reinaba en este barrio. La droga, el alcohol, las chicas -sobre todo menores- formaban parte del folklore de la I.L., todo un delirio existencial".

Trois malades?
Trois goujats?
Trois héros?

Cette page est faite pour vous permettre de fixer votre opinion sur le geste de Michel Mourre, 21 ans (faux dominicain), Serge Bernard et Ghislain Desnoyers de Marbais, que l'on voit ici réunis après le « scandale » sur le banc du commissariat du quartier Saint-Gervais.

Michel Mourre, Serge Berna y Ghislain de Marbaix en la comisaría de Saint-Gervais, tras el escándalo de Notre-Dame, 12 de abril de 1950.

Fred y Jean-Michel Mensión, Saint-Germain, 1953. En el pantalón de éste puede verse escrito *Internationale Lettriste*.

En los cafés de Saint-Germain. De izquierda a derecha, los situacionistas Michel Bernstein, Asger Jorn, una joven desconocida y Guy Debord.

1952, su contestación, luego no publicada. La ruptura con el Letrismo era, más que inevitable, una necesidad y un deseo en el que se reconoce la distancia insalvable que separaba -¿que siempre separó?- a Debord y sus amigos del Letrismo fatuo de Isou y los suyos, a los que dejaban abandonados junto *a toda esa multitud anónima y ofendida.*

Poco después aparecían por Saint-Germain-des-Près unas hojas con pretensión de revista. Como cabecera figuraba *Internationale Lettriste*. Su contenido se centraba casi exclusivamente en el enfrentamiento con Isou que, a raíz del escándalo *Chaplin*, había dado lugar a la escisión. Se reproducían -bajo la consigna *Muerte de un comercial viajante*- los textos del panfleto contra Chaplin, *Finis les pieds plats*, y la carta de Isou en *Combat* desmarcándose del escándalo, seguido de un breve comentario de Guy Debord en el que daba definitivamente por zanjado el asunto: "nos apasionan tan poco los literatos y sus tácticas que el incidente está casi olvidado; que es verdaderamente como si Jean-Isidore Isou no significara nada para nosotros; como si nunca hubieran existido sus mentiras y su renegación" [46].

Pero era una *Carta abierta a Jean-Isidore Isou*, firmada por Jean-Louis Brau en Bruselas, con fecha tres de noviembre -es decir, dos días después de la carta de desaprobación de Isou- y publicada en esta primera aparición de las hojas de la *Internationale Lettriste*, en la que se apuntaba de manera más decidida la distancia que separaba a estos jóvenes radicales del Letrismo mesiánico de Isou. Brau habla de "la nulidad de vuestro personaje social" y de

[46] Citado en Gérard BERREBY, *op. cit.*, pág. 149.

"vuestra derivación discreta hacia un misticismo iniciático y la imbecilidad profunda de algunos de vuestros discípulos". Y cierra la carta con una confesión maliciosa que pretende poner en duda la propia coherencia de Isou: "Dice usted haber estado desde el principio contra nuestra actuación. ¿Qué significan entonces vuestras felicitaciones orales apenas una hora después del lanzamiento de las octavillas?" [47].

Y sin embargo, la escisión radical siguió conservando el adjetivo Letrista. Como si quisieran conectar con la pujanza del Letrismo original, el del Isou de 1946 y 1947. Pero, ¿en qué residía esa pujanza del Isou de seis años antes? Una selección de citas que cierran el primer número de la *Internationale Lettriste* parece darnos la clave: *Isou passe la ligne* de la juventud. Isou es un *encanecido*. Isou pasa ya de *la treintena*. Debord, Wolman y demás recuerdan la fe del Isou de 1946 en la juventud o, lo que es lo mismo, en la desconfianza y el rechazo de lo socialmente aceptado e incluso de los viejos rebeldes hoy institucionalizados (en clarísima alusión a los surrealistas). Frente a esto, el Isou de 1952 sonríe con más desprecio que escepticismo ante los excesos juveniles y se presta a reconocer a figuras consagradas como Chaplin.

El Letrismo de Isou en 1946 se empeñó en desbancar al Surrealismo académico e institucionalizado de posguerra. Ahora, una panda de veinteañeros quería barrer ese movimiento que se presentaba como el más original y radical del París de posguerra. Radicalismo juvenil, intervención directa y escandalosa sobre la vida misma, vivir la revolución cultural, parecen ser la guía de la naciente Internacional Letrista. Pero había algo más. Tal vez es que la gente que se movía

[47] *Ibídem*, pág. 151.

en torno a la I.L. era, más allá de sus ganas de escádalo, más allá de su ansiedad por vencer su *mal à vivre*, demasiado diversa. Compartían el espíritu de Saint Germain-des-Près, pero tal vez con perspectivas diferentes.

Debió ser a principios de 1953 cuando apareció el segundo número de *Internationale Lettriste*, con el manifiesto del nuevo grupo. Poco tiene que ver con los típicos manifiestos vanguardistas. Su característica fundamental es la divagación entre tópicos. Mixtificados de rebeldía y marginalidad, pero también de impotencia, achacan la falta de un pensamiento revolucionario a la represión policial contra los jóvenes delincuentes. Se pulula entre frases desesperadas ("la condición humana no nos gusta") y amenazantes ("no hay nihilistas, sino sólo impotentes"). Entre el pesimismo desesperado de Jean-Michel Mension ("la belleza del hombre está en su destrucción... todos los medios son buenos para olvidarse de uno mismo: suicidio, pena de muerte, droga, alcoholismo, locura"; "de todas maneras no saldremos vivos"), que poco tiene que ver con la destrucción y el nihilismo vanguardista, y las aspiraciones programáticas y militantes de los *vanguardistas* Berna ("la internacional letrista quiere la muerte, ya levemente aplazada, de las artes") y Debord ("las condiciones específicas del cine permitían destruir la anécdota con el vacío de los silencios"). Con un insolente aire de superioridad -y con una muy particular apreciación de los hechos, que en adelante será característica del grupo- sentencian: "hemos echado a Isou"; algo de la típica megalomanía vanguardista, llevada al extremo por este, se les había ya contagiado.

Jean-Michel Mension seguía con su agonía paranoica cuando apareció el número tres de *Internationale Lettriste*. La hoja-revista presentaba ahora un mejor

aspecto, con fotos, letra de imprenta, domicilio social, dirección y consejo de redacción y hasta depósito legal. Y, mientras él se reservaba un minúsculo espacio para escribir "lo escandaloso no es que nos matemos; es que nos hagan vivir así", los otros se dedicaban ahora a escribir sobre *Las dimensiones del lenguaje*, *Los principios de un nuevo teatro*; a promover un programa revolucionario *para acabar con el confort nihilista* o a expresar el objetivo de la Internacional Letrista: "una subversión definitiva de la Estética y, más allá de la Estética, de todo comportamiento". La I.L. aceptaba la crítica de las artes hecha por Isou, pero rechazaba su degeneración mística. En Isou había una evidente insuficiencia *vital*. Dominado por una espiral de megalomanía, pretenciosa originalidad y hermetismo, el Letrismo había acabado renunciando al pertinente proyecto revolucionario que, en cuanto vanguardia, debía sostener. Los rigores de su *creática*, insaciable de innovaciones continuas, le habían arrastrado a una preocupación excesivamente formalista.

Apenas dos años después su formación, la I.L. había evolucionado en la línea de un grupo vanguardista, casi militante, con una organización pretendidamente internacional, en realidad limitada a dos grupos, el argelino y el francés. Y como órgano de expresión de éste, aparece una nueva revista, *Potlatch*. A pesar de su presentación, en hojas mecanografiadas, *Potlatch* era bastante más que eso. Era "la publicación más comprometida del mundo", como ella misma se calificaba, pues, no en vano, trabajaba "para el establecimiento consciente y colectivo de una nueva civilización" [48]. De esta manera, con semejante declaración, se empezaba a llenar de contenido aquel vacío manifiesto

[48] *Potlatch*, nº 1, 22 junio 1954.

de 1953, sólo lleno de vaguedad, de inconcreción y de tanta rebeldía como mixtificación. Ahora sí, la I.L. afirmaba su pretensión de entroncar con el proyecto de la tradición utópica romántico-vanguardista. Desmarcándose del Isou que había despreciado toda preocupación revolucionaria en favor de su propia megalomanía, tan mesiánica como hermética y tan dogmática como estéril, dejaba ya entrever una incipiente desviación política que habría de diferenciarla del resto de los grupos vanguardistas del momento -excesivamente volcados en la experimentación artística- y que finalmente habría de transmitir a la futura I.S.

Potlatch era la discreta tribuna desde la cual los jóvenes de la I.L. expresaban sus pareceres, cada vez más vinculados a inquitudes políticas y sociológicas[49]. Y sin embargo, *Potlatch* no llegó a tener el privilegio de acoger el texto más bello, más significativo y más influyente de la Internacional Letrista, el *Formulario por un nuevo urbanismo*[50] de Ivan Chtcheglov, aquel joven perturbado de origen ruso que con apenas diecinueve años se movía por los ambientes letristas y escribía tan interesantes textos. El *Formulario* reflejaba sobre todo sus particulares ensoñaciones, por momentos visionarias, pero apuntaba también ideas que habrían de ser decisivas en la evolución de la Internacional Letrista primero y de la Internacional Situacionista después y que habría de estar incluso

[49] En la nueva Internacional Letrista, vocacionalmente revolucionaria y rigurosamente militante, ya no podía haber sitio para las ensoñaciones de unos y el nihilismo de otros. Así, en "À la porte", *Potlatch*, nº 2, 29 junio 1954, la I.L. da cuenta de sus primeras depuraciones, empezando por Isou, al que, en un delirio de egocentrismo, siguen considerando excluido en lugar de reconocer el hecho evidente de la escisión: "Isidore Goldstein, alias Jean-Isidore Isou: individuo moralmente retrógrado, ambiciones limitadas./ Moïse Bismuth, alias Maurice Lemaître: infantilismo prolongado, senilidad precoz, buen apóstol./ Pomerans, alias Gabriel Pomerand: falsificador, cero./ Serge Berna. Falta de rigor intelectual./ Mension: simplemente decorativo./ Jean-Louis Brau: desviación militarista./ Langlaise: necedad./ Yvan Chtchegloff, alias Gilles Yvain: mitomanía, delirio interpretativo, falta de conciencia revolucionaria./ Es inútil volver a hablar de los muertos, las malvas se encargarán de ellos".

en el centro de teorizaciones fundamentales de los años sesenta. Gilles Yvain (seudónimo de Ivan Chtcheglov) hablaba de la artificialidad del ocio, del aburrimiento al que nos condena una ciudad planificada sobre la abstracción y de la necesidad de experimentar una nueva civilización, lúdica, dinámica, basada en una arquitectura que *haga soñar*.

Las ideas de Ivain eran ampliamente deudoras del Surrealismo. Y por esto mismo habían estado presentes también en COBRA, aunque de una manera más bien tangencial y, desde luego, mucho menos brillante[51]. El *Formulario* habla de permitir "el contacto entre el individuo y la realidad cósmica", de "hacer soñar", de "sacar a la luz los deseos olvidados, creando deseos totalmente nuevos". Y como precedente del nuevo urbanismo simbólico, la arquitectura de *Les Arcades* de De Chirico, que "ha atacado los problemas de las ausencias y las presencias a través del tiempo y del espacio", con una necesaria y urgente "ampliación racional del psicoanálisis en beneficio de la arquitectura" para el continuo apasionamiento de la vida. Pero esta ensoñación tiene un precedente aun más importante, aunque Yvain lo omita: los visionarios berlineses de entre 1918 y 1922 (B. Taut, W. Gropius, A. Behne, etc.), los primeros en asimilar la construcción del medio ambiente a las *fuerzas de la fantasía y de la imaginación*

[50] La Internacional Letrista adoptó este texto, que data de 1953, pero nunca llegó a publicarlo. Años más tarde, en junio de 1958, la Internacional Situacionista lo publicaría, ligeramente corregido, en el primer número de su revista, *Internationale Situationniste*.

[51] Cfr. Michel COLLE, "Vers une architecture symbolique", *Cobra*, nº 1, Copenhague, marzo 1949. El autor reivindica, como bien apunta el título, la misma dimensión simbólica que ya enunciaran los surrealistas y que ahora recuperaba Gilles Yvain con la perspectiva de la pintura de De Chirico. Aun apreciando el valor del racionalismo y de Le Corbusier -"que ha encontrado los principios lógicos y matemáticos que deben presidir hoy día la erección de todo gran conjunto arquitectural"- Colle lamentaba, en cambio, los posteriores excesos funcionalistas, que constriñen al hombre tanto física como psíquicamente y que han olvidado cualquier dimensión propiamente humana. Y así, propugna que, "frente a esta arquitectura de pesadilla, tratemos de encontrar la expresión de una arquitectura de ensueño".

artística, reeditando ahora la romántica *gesamtkunstwerk* con el sueño de la catedral gótica[52]. Una imagen ésta de la catedral que, junto con la del templo del sol- el propio Yvain recuperará para su urbanismo simbólico.

Yvain apunta a la *deriva* como la actividad principal de los habitantes de estas nuevas ciudades. En una nueva civilización experimental, la arquitectura sería móvil, dinámica, con diferentes barrios para diferentes estados de ánimo; así, el Barrio Raro, Barrio Feliz, Barrio Trágico, Barrio Siniestro, etc. Y como forma de experimentación constante, la *deriva continua*, el paso de unas zonas a otras, con la consiguiente modificación del comportamiento; la alteración de un espacio y un tiempo que hoy nos son impuestos y sobre los que llegaremos a tener soberanía.

El *Formulario* entronca plenamente con las claves de la vanguardia del momento. La reflexión de Gilles Yvain se asienta sobre tres ideas fundamentales que ligan la tradición vanguardista anterior (surrealista, especialmente) con su renovación de posguerra (en torno al concepto de *experimentación*), insertando como piedra angular una reflexión novedosa y de afortunada influencia en los años sucesivos: el urbanismo como articulación o modulación de la realidad.

Experimentación, crítica del Surrealismo y urbanismo revolucionario; tres elementos que pasarán por sucesivas etapas de discusión y elaboración en movimientos como COBRA, *Lettrisme*, *Internationale Lettriste* y *Mouvement pour un Bauhaus Imaginiste*, antes de alcanzar su expresión más radical, lúcida y total en la *Internationale Situationniste* (I.S.).

---

[52] Cfr. Simón MARCHÁN, "Arquitectura visionaria y utópica del Expresionismo", en *Las vanguardias histórica y sus sombras*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

2. LA CRÍTICA DEL SURREALISMO.

El Grupo Surrealista Belga.

Aunque el Surrealismo seguía siendo la vanguardia por excelencia y continuaba gozando de un elevado prestigio, la guerra en Europa, con la ocupación nazi de los principales centros surrealistas, como París y Bruselas, y el exilio de Breton y otras figuras de relieve, habían creado, si no un vacío, sí al menos una sensación de extravío, una falta de orientación.

En el París ocupado, Noël Arnaud, Christian Dotremont y otros publicaban clandestinamente una revista surrealista, *La Main à Plume*. En Bruselas, Magritte, por su parte, intentaba mantener la actividad surrealista y, a través de Dotremont, se mantenían unos mínimos contactos con París y se tenían noticias de Breton y de otros exiliados.

Apenas terminada la guerra, se organiza en Bruselas una gran exposición de Surrealismo. Muy al contrario de aparentar siquiera desorientación o parálisis -por no admitir incluso la muerte del Surrrelismo- se retoman viejos consignas del tipo "acabar con las ideas de familia, patria y religión". Y con la efervescencia

producida por los años de Resistencia, la imagen de la bandera soviética en lo alto del Reichtag berlinés y la capitulación nazi, se reaviva de nuevo la vocación revolucionaria y el compromiso comunista... ¡veinte años después!

Distancias.

El grupo surrealista belga había nacido en 1926, en estrecha relación con el Surrealismo de Breton (1924). Como éste, los belgas también tuvieron su experiencia dadaísta, aunque ciertamente mucho más reducida. René Magritte y E.L.T. Messens se habían conocido en la galería *Le Centre d'Art*, en Bruselas, en 1919. Tras colaborar en el último número del *391* de Picabia (otoño 1924) y contactar con Tzara, Ribemont-Dessaignes, Duchamp y otros, decidieron editar su propia revista de *esprit dada*. Así nació *Oesophage*. Y, mientras en el primer y único número de esta revista (marzo 1925) Picabia y Tzara criticaban el recién nacido Surrealismo de Breton, asociándolo al *olor de la mierda*, otros jóvenes bruselenses tomaban partido por el bretoniano *Bureau de Recherches Surréalistes*, co-firmando el manifiesto *La Révolution d'abord et toujours*. Estos eran Paul Nougé, Marcel Lecomte y Camille Goemans, editores de *Correspondance*, otra revista que alcanzaría veintitantos números entre diciembre de 1924 y 1926.

Correspondance sacaba su último número dos años después, el diez de septiembre de 1926. Dos años en los que había expresado su cercanía al Surrealismo y su pretensión de mantenerse siempre soberana e independiente de éste. Así, inmediatamente después de firmar junto con los grupos de las

revistas *Philosophies* y *Clarté* el manifiesto *La Révolution d'abord et toujours*, publicaban el significativo texto *Pour garder les distances*. Y, pese a guardar las distancias, surgieron las diferencias. En realidad, era una cuestión de fondo, una concepción auténticamente distinta del arte y de la vida. Al Nougé escéptico con la vida, que sólo pretendía "inventar a partir de lo real dos o tres ideas eficaces", manteniéndose en el plano de la creación artística, aunque desconfiara de ella, respondía un pletórico Breton: "vivir o dejar de vivir son soluciones imaginarias". Evidentemente, luego vendrían las desavenencias por el giro político de Breton, inaceptable para un Nougé que desconfiaba abiertamente de *la hueca ideología de los partidarios de la IIª Internacional* y rechazaba dar la más mínima interpretación política a su actividad. En 1927, Breton y algunos otros ya estaban afiliados al Partido Comunista y los belgas, a través de Nougé y Goemans, les advertían que, desde el Partido, "tratan de reduciros".

Al tiempo que cerraba *Correspondance*, aparecía una nueva revista, *Marie*, que publicaría dos números (uno de ellos, doble) en 1926. *Marie, journal bimensuel pour la belle jeunesse*, supone un rencuentro de las tradiciones dadaísta (*Oesophage*) y surrealista (*Correspondance*) belgas y así viene a prefigurar lo que habrá de ser en esencia el peculiar surrealismo en Bélgica. Una esencia particular caracterizada fundamentalmente por la ausencia del politicismo tan caro a los franceses y que, en 1927, Nougé, en *La position centrale des surréalistes belges*, resumía en "una ética apoyada en una psicología coloreada de misticismo". A principios de 1927, el último número de *Marie*, publicado con la cabecera *Adieu à Marie*, testimonia con textos y fotos el rencuentro de Magritte y Mesens con Nougé y Goemans, decididos a emprender una acción común como

Grupo surrealista belga. Ciertamente hay un acercamiento de los dadaístas Mesens y Magritte al Surrealismo bretoniano, convertido en líder indiscutible de la vanguardia parisina al tiempo que Dadá desaparece como movimiento y su espíritu se volatiliza. Incluso es ahora Magritte el que marcha a París, entrando en colaboración con *La Révolution Surréaliste.*

Pudieron ser las propias dudas de Breton acerca de su compromiso político o más probablemente su pretensión de intensificar el carácter político del Surrealismo, deshaciéndose de los reticentes, lo que le llevó a plantear el dilema de abandonar o continuar de una manera más comprometida y estratégica la acción colectiva. Circunstancia que propicia una clara delimitación de la postura belga al respecto. Abierta y decididamente se muestran éstos a favor de la acción colectiva; no en vano habían aceptado la unidad de acción como *Grupo surrealista belga* unificado. Incluso admiten el valor político de su actividad, llegando a cuestionar a aquellos surrealistas excesivamente preocupados por el valor artístico de sus obras. Pero nuevamente expresan también su deseo de autonomía, diferenciados del grupo parisino y, sobre todo, absolutamente independientes de la militancia y el compromiso con el Partido.

El Surrealismo belga no duda en absoluto de que su lucha es contra la dominación de clase. Afirma, por supuesto, la necesidad de revuelta contra la moral y la sociedad imperante, defendiendo "el valor intrínseco de la provocación humana"[53]. El Surrealismo belga está sólo en contra de la militancia comunista y el compromiso con un Partido del que desconfía abiertamente. Para ellos, la

[53] En su *Poésie transfigurée*. Recogido en José VOVELLE, *Le Surréalisme en Belgique*, André de Rache (éd.), Bruxelles, 1972.

necesaria actividad revolucionaria es perfectamente posible fuera del Partido y Nougé diría que la acción surrealista se justifica en y por sí misma. Aquí reside probablemente el matiz que les diferencia de los franceses. A aquellos les basta la acción surrealista, que es en sí misma revolucionaria; éstos no consiguen esa asimilación, resultando entonces que surrealismo y acción política revolucionaria acaban siendo, más que una síntesis, complementarios. Por entonces, también otros como Henri Lefebvre, responsable del grupo *Philosophies*, criticaban esta escisión entre actividad artística y acción revolucionaria del Surrealismo bretoniano.

Sin duda, era también una cuestión de carácter. La irreductibilidad orgullosamente provinciana de los belgas frente a los parisinos. Su carácter menos pragmático y más escéptico, menos racionalista y más idealista, que les hacía mantenerse ligados al plano de lo artístico, como una manera de dar respuestas surrealistas a problemas políticos.

En este aspecto, era Nougé el más firme defensor de la peculiaridad belga. Aunque desconfiaba enormemente de la forma artística y aspiraba a desentenderse de ella, consideraba necesario, ante la imposibilidad de descubrir nuevos instrumentos, mantenerse en el nivel del arte y de la forma artística para cambiar su contenido. Para él, de "las palabras, los colores, los sonidos, las formas, por muchas humillaciones que tengan que sufrir, no podemos todavía rechazar sus posibilidades de misteriosa y solemne afectación"[54]. Nougé se mantenía en la *ética coloreada de misticismo* que había proclamado unos años

[54] En *Distances*, numero especial, febrero 1928. Recogido en José VOVELLE, *op. cit.*, pág. 21.

antes, aunque ahora matizara ligeramente el sentido de su fidelidad a la forma artística. Era imposible que los belgas pudieran aceptar el *arte falsamente proletario* que defendía el Partido. La pintura de Magritte, los textos de autores famosos reescritos por Nougé entre el plagio y la tergiversación, ejemplifican la sujección a las formas habituales de expresión y el aura entre mágico y místico, idealista en cualquier caso, de los belgas, que se muestran en esto tal vez demasiado conservadores, prefigurando, de alguna manera, al Breton de posguerra, con sus delirios místicos, esotéricos e idealistas calificados habitualmente de reaccionarios. Nougé podía participar de la tradición de desconfianza hacia el lenguaje, desde Baudelaire hasta Tzara, pero de ninguna manera estaba dispuesto a dar un paso más allá, que, según su escepticismo, sólo le conduciría a la infinitud... de la nada.

Politización.

En Bélgica, la vertiente más descaradamente militante la protagoniza el grupo surrealista de Hainaut, más propiamente conocido como grupo *Rupture*[55]. Hainaut era una zona altamente industrializada, con un proletariado abundante y muy activo políticamente en centros como Charleroi y La Louvière y con el Partido Comunista Belga como referente. *Rupture* reivindicaba abiertamente la conjunción del surrealismo y el materialismo dialéctico. Sólo la casi inevitable toma de conciencia y posición política ante la creciente tensión en Europa

[55] Fue fundado el diecinueve de marzo de1934 y sus personalidades más relevantes fueron Achille Chavée y Fernand Dumont.

posibilitó un acercamiento del grupo de Hainaut al de Bruselas, acercamiento que había resultado más fácil con Breton. Sólo Nougé, de nuevo, se mostró indiferente, cuando no desconfiado, ante el compromiso comunista de *Rupture*. Un compromiso que alcanzaría su máxima expresión cuando a finales de 1938 Achille Chavée y Fernand Dumont, sus dos principales líderes, dejaran *Rupture* y su insuficiencia revolucionaria y fundaran el *Groupe Surréaliste du Hainaut*, abiertamente prosoviético y estalinista. Los contactos del nuevo grupo con Bruselas se hacen casi imposibles. Sólo la tensión por la inminencia de la guerra y los esfuerzos de Raoul Ubac por convencer a Magritte (Mesens había marchado a Londres y Nougé estaba movilizado como reservista) de la urgente necesidad de colaboración, para "evitar los errores cometidos en París, donde demasiado a menudo lo esencial fue confundido con los meros detalles"[56], hará posible el acuerdo y la acción común con el surrealismo comunista de Hainaut. Fruto de esta colaboración es la revista *L'invention collective*[57], en la que el pensamiento de Chavée, Dumont y del recién incorporado Marcel Mariën, alcanza ya una formulación decididamente comunista.

Tras haber colaborado intensamente con la Resistencia durante la ocupación nazi, al finalizar la guerra, todo el entusiasmo comunista de Chavée se había convertido en una frenética actividad artística, fundamentalmente experimental, y con resignación consideraba su pasado surrealista como *una pérdida de tiempo*.

---

[56] Carta de Raoul Ubac a Fernand Dumont. Este la daría a conocer a Achille Chavée el 24 de noviembre de 1939. Recogido en José VOVELLE, *op. cit.*, pág. 42.

[57] Cfr. *ibídem*. Esta será la última revista surrealista belga anterior a la guerra, sucesora en cierto modo de *Distances* y de *Mauvais Temps*.

Pero habría quien ocupara su puesto, como un segundo episodio de la *traición* de los jóvenes radicalizados por la tensión política de los años treinta a la peculiaridad del viejo Surrealismo belga.

Christian Dotremont era un joven poeta de apenas diecisiete años cuando contactó con el grupo de la revista *L'invention collective*, en 1940. Inmediatamente después marchó a París, uniéndose a la actividad clandestina del grupo de *La Main à Plume*, encabezado por Noël Arnaud. Dotremont se constituia así en el único puente entre los grupos surrealistas belga y parisino y en la única fuente para los bruselenses de noticias del Breton exiliado.

La acción común se mantenía a duras penas y era imposible disimular las tiranteces surgidas con los jóvenes declaradamente comunistas, con su surrealismo demasiado cargado de materialismo dialéctico. Entre tanto, Magritte, cabeza visible del grupo belga durante la ocupación, recomendaba *esperar a Breton*. El Surrelismo belga parecía en peligro de perder, en manos de los jóvenes comunistas, toda su peculiaridad y su esencia y, para colmo, el propio Magritte parecía necesitar a Breton.

Sería malicioso pensar que Magritte quería consultar a Breton sobre la posibilidad de afiliarse al Partido Comunista. Aunque tal vez hubiera sido mejor que así lo hiciera, que hubiera rememorado el primer y más famoso episodio sobre lo irreconciliable del Surrealismo y del Partido. El caso es que Magritte, decano del Surrealismo belga, parece ser arrastrado poco a poco por los jóvenes Dotremont, Mariën y otros y, así, se afilia finalmente al Partido Comunista Belga. ¡Incluso el escéptico Nougé apostaba por la militancia! La imagen de la bandera roja ondeando en lo alto del Reichtag era demasiado poderosa y el prestigio de la

URSS como vencedora del fascismo demasiado ilusionante. Curiosamente, de entre la vieja guardia, sólo E.L.T. Mesens, que había vivido la guerra en Inglaterra, se mantuvo al margen. Con el canal por medio era más fácil mantener las distancias y -porqué no- es posible que también se le hubiera pegado algo de la flema y el escepticismo británico, por otra parte, nada desconocido ni extraño para un belga.

El Surrealismo belga parecía decidido a ser siempre diferente del francés. Con veinte años de retraso se retraso se renovaba la triste y engañosa experiencia política de Breton. Ahora se invertían los términos. Ahora eran los belgas los que parecían necesitar la concreción de una acción política determinada, como si la acción surrealista ya no pudiera seguir *justificándose a sí misma*. El esoterismo de Breton resultaba insuficiente e idealista. En realidad, el Surrealismo belga ya no era, como antaño, peculiar frente al bretoniano, sino irremediablemente incompatible, pues hablaban lenguajes diferentes.

Desde Bélgica, casi parecía que el Surrealismo hubiera nacido a la mañana siguiente del armisticio. El Surrealismo relucía en todo su esplendor. *Surréalisme en plein soleil* es el título de un manifiesto firmado por Magritte, Nougé y Scutenaire, entre otros: "Un cierto surrealismo pretende domesticar lo desconocido. Como en una filosofía, sólo se preocupa de conocer el mundo y olvida transformarlo [...] La experiencia continúa a pleno sol [...] *Somos responsables del universo*"[58]. El texto fue enviado a Breton, que, evidentemente, lo rechazó. Los belgas le acusarían inmediatamente de *idealista*. En el manifiesto

[58] Este manifiesto data de octubre de 1946 y fue firmado por Joë Bousquet, René Magritte, Marcel Mariën, Jacques Michel, Paul Nougé, Louis Scutenaire y Jacques Wergifosse. Recogido en René MAGRITTE, *Manifestes et autres écrits*, Bruselas, 1972, pág. 70.

no se hace ninguna referencia directa a la militancia en el Partido ni a la acción explícitamente política, tal vez por la autoridad de Magritte y Nougé, que en el fondo seguían más ligados a la idea *una actitud moral*, a su ya vieja formulación de *una ética coloreada de misticismo* y mantenían como siempre un poso de desconfianza hacia el excesivo compromiso político del arte. Y sin embargo, el empuje de los jóvenes militantes les resultaba irrefrenable. Así, Mariën, al declarar que "el método del Partido Comunista nos parece el único realmente activo"[59], no dudaba en incluir dentro de ese *nos* a los veteranos Magritte y a Nougé, paladines de un Surrealismo belga que había sido otra cosa.

Pero el manifiesto *Le Surréalisme en plein soleil* encierra también una velada crítica a otra vieja cuestión: la escritura automática, el automatismo. Una técnica que nunca fue aceptada por los belgas y que ya desde sus inicios fue criticada, especialmente por Nougé. En 1956, recordaba Nougé sus objeciones al automatismo: "... ¿vamos a renunciar a toda acción deliberada, a todo ejercicio de dudosa voluntad para permanecer inmóviles, recluidos en nosotros mismos como en un inmenso abismo de sombra, esperando la eclosión de los milagros, la ascensión de las maravillas? Yo sé bien que esta es la actitud de muchos entre nosotros, y de los mejores. Pero, por mi parte, yo no puedo dejar de señalar ahí un error singular, una falsa comodidad y, bajo la cubierta de un patético equívoco, una trampa bastante burda que nos tienden nuestra pereza y nuestra cobardía irreductibles". Y concluía: "lo desconocido se agota rápidamente, limitado como es, matemáticamente, desde el principio. ¿No se podía prever que

[59] De la conferencia de Marcel Mariën en Verviers, el 19 de enero de 1947. Recogido en José VOVELLE, *op. cit.*, pág. 51.

una experimentación llevada sobre un número limitado de elementos no admitiría más que un número limitado de posibilidades?"[60].

El rechazo se repetía ahora, aunque incorporando un nuevo razonamiento. Mariën le reprochaba también al automatismo bretoniano el *carácter providencial*, su *naturaleza mística*, heredadas de Freud, y que, en última instancia, conducían a lo abstracto. Y en cuanto abstracto, el arte resulta idealista y, por ende, contrarrevolucionario, denunciaban Mariën y Chavée. Tal vez, cuando hacían esta acusación, ni Mariën ni Chavée supieran de aquella definición dada por Nougé veinte años antes acerca del surrealismo como *una ética coloreada de misticismo*. Contra la presuntuosa pero impotente escritura automática, Nougé reivindicaba la experiencia continua. *L'expérience continue*[61] es precisamente el título de una de sus obras, compuesta por poemas *arreglados* -entre el plagio y la tergiversación- de Baudelaire y otros autores y que tiene su génesis en la experiencia iniciada en 1927 con la publicación de unos poemas a manera de ejercicios gramaticales y que, siguiendo el modelo de *La conjugaison enseignée par la pratique* (obra de Clarisse Juranville, que data de principios de siglo), resultan semejantes a la escritura automática bretoniana, pero respondiendo a una génesis totalmente diferente, pues en este caso están presente la voluntad y la intención. El círculo se cierra y la particularidad del Surrealismo belga, compromiso político aparte, vuelve a su punto original: la crítica del automatismo bretoniano y la reivindicación de la experimentación. Dos aspectos que habrán de tener todavía una nueva y fructífera formulación en COBRA.

---

[60] Paul NOUGÉ, *Histoires de ne pas rire*, Les lèvres nues, Bruxelles, 1956, p. 207.
[61] Paul NOUGÉ, *L'expérience continue*, Les lèvres nues, Bruxelles, 1966.

Œsophage 1

MARS 1925

(PERIODE)

Rédaction-Administration

RUE DE COURTRAI, 55
BRUXELLES-OUEST ... BELGIQUE

Comote Chèque Postal :
E. L. T. MESENS ... N° 138916

ont collaboré à ce numéro
HANS ARP ... MAX ERNST ... PAUL JOOSTENS ... PIERRE de MASSOT ALFRED de MUSSET ... RENE MAGRITTE ... E.L.T. MESENS ... BETTY van NES-LIPPELMAN ... GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES ... FRANCIS PICABIA ... PAULUS PROQUET KURT SCHWITTERS ET TRISTAN TZARA

2 fr.

LES 5 COMMANDEMENTS

1. — Comme politique nous pratiquerons l'autodestruction à tour de bras et la confiance dans les vertus humaines.

2. — Tous nos collaborateurs devront être beaux afin que nous puissions publier leur portrait.

3. — Nous protesterons énergiquement contre toutes les décadences : l'érudition, la Chartreuse de Parme, le dadaïsme et ses succédanés, la morale, la jonction nord-midi, la syphilis à ses divers degrés, la cocaïne, le poil à gratter, l'instruction obligatoire, la polyrythmie, la polytonie, la polynésie, les vices charnels et en particulier l'homosexualité sous toutes ses formes.

4. — Notre fraîcheur ne subira pas les tuyaux mêmi les femmes de nos amis.

5. — Nous refuserons en toutes circonstances d'expliquer ce que précisément l'on ne comprendra pas.

Notre entreprise est folle comme nos espérances. Les plus grandes précautions étant prises pour les choses de la moindre importance, nous ne réclamons rien, l'amour de l'état-major des jeunes filles importe davantage.

« Hop-là, Hop-là » telle est notre devise.

RENE MAGRITTE et E. L. T. MESENS.

MaRiE

Journal bimensuel pour la belle jeunesse

N° 1
1er JUIN 1926

DIRECTEUR : E.-L.-T. MESENS
SECRÉTAIRE DE RÉDACTION : PIERRE MOULAERT
Rédaction-Administration : 55, rue de Courtrai, Bruxelles

Abonnement :
24 numéros, 18 francs
Prix au numéro : frs 0.75

Gaston Burssens, Hermann Closson, Marcel Lecomte, René Magritte, E.-L.-T. Mesens, Pierre Moulaert, Paul van Ostayen, Man Ray, ont collaboré à ce numéro.

Petits Signes

ou

VOILA POURQUOI NOTRE FILLE EST MUETTE...

Pierre Bourgeois téléphone mal.
Marcel Lecomte téléphone bien.
Victor Bourgeois... ne téléphone pas.
René Magritte téléphone bien.
Pierre Plouquet téléphone trop!
Pierre Moulaert téléphone bien.
Paul Werrie téléphone peu!
E.-L.-T. Mesens téléphone bien.
Albert Lepage téléphone mieux (bien!)
O.-J. Périer téléphone bien.
Aimé Declercq téléphone plus
Paul van Ostayen téléphone bien.
Georges Monier téléphone dur
Hermann Closson téléphone bien.
Louis Vanden Swielanden... jardine.
Camille Goemans téléphone bien.
Georges Ramackers ne croit qu'en Dieu.
Eudore Lambeau ne croit en rien (sic).
Paul Valéry téléphone bien.
Paul Nougé téléphone loin.

« MARIE » TELEPHONE TOUT.

P.-S. — Paul Vanderborght et paul houseman téléphonent-ils?

Il faut encore scier un barreau de l'échelle.
R. M.

***

On reconnaît généralement les indigènes à la couleur de leur peau.
E. L. T. M.

***

Avez-vous toujours ta même épaule?
R. M.

Thématique

« Seul l'utile est susceptible d'être beau. »
Seul le susceptible est utile d'être beau.
Seul le beau est susceptible d'être utile.
Seul le beau est utile d'être susceptible.
Seul l'utile est beau d'être susceptible.
Seul Maurice est susceptible d'être Casterès.
Seul Casterès est susceptible d'être Maurice.
Seul Maurice est Casterès d'être susceptible.
Seul susceptible est Casterès d'être Maurice.
Seul à Seul
Seule pleureur au bergnon.

P. van OSTAYEN

Art contemporain et jeune peinture française

Au Salon annuel de l'Art contemporain (qui s'est ouvert le 15 mai dans la Salle des Fêtes de la ville d'Anvers), réservé, cette année, à la « jeune peinture française », celle-ci est brillamment représentée par l'Espagnol Picasso, le Roumain Brancusi, les Russes Chagall, Pascin et Zadkine, les Polonais Kisling et Marcoussis, l'Italien (1) Modigliani, le Flamand (!!) de Vlaminck, etc., etc. Pourquoi le visiteur le plus indifférent ne s'inquiéterait-il de l'absence du *Français* Giorgio de Chirico, du *Français* Max Ernst, du *Français* Jean Gris, du *Français* Joan Miró, du *Français* Hans Arp, du *Français* Man Ray, du *Français* André Masson même et de Henri Rousseau, le douanier français? Mais nous ne sommes guère étonnés...

Mon proverbe bimensuel :
Lorsque finit le mois de Mai
Tournez la page s'il vous plaît.
E. L. T. M.

L'INVENTION COLLECTIVE

ACHILLE CHAVÉE — Le Sang
MARCEL LECOMTE — Le Vertige de l'Instant
L'Autre Lecture
JEAN SCUTENAIRE — La Citerne
MARCEL MARIEN — L'Homme Presqu'île
FERNAND DUMONT — Du Langage des Fées
NOTES

ILLUSTRATIONS
DE POL BURY, PAUL DELVAUX, MARCEL-G. LEFRANCQ, RENÉ MAGRITTE, ARMAND SIMON, RAOUL UBAC, LOUIS VAN DE SPIEGELE.

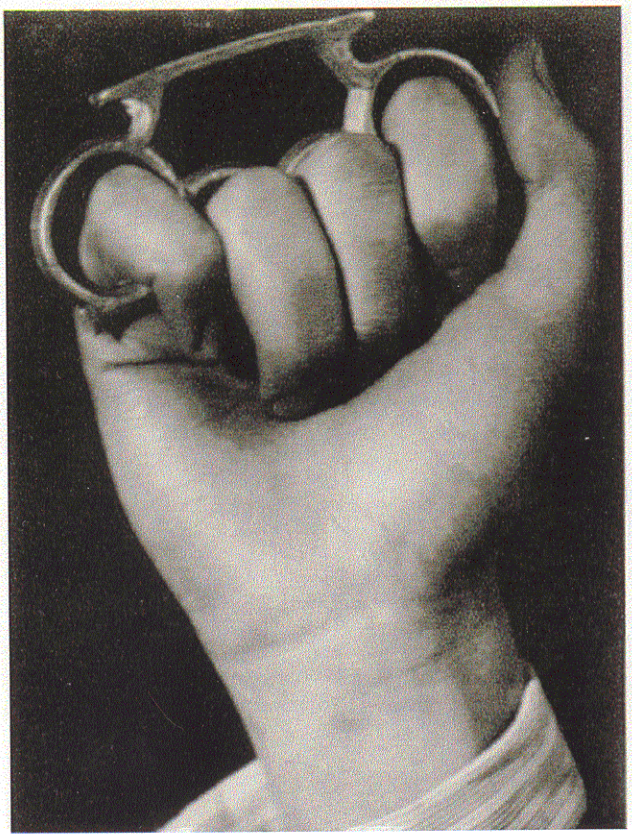
Revue paraissant tous les deux mois

Adresser la correspondance à
Raoul Ubac, 66, rue Vandernoot, Bruxelles

N° 1 — FÉVRIER — 1940

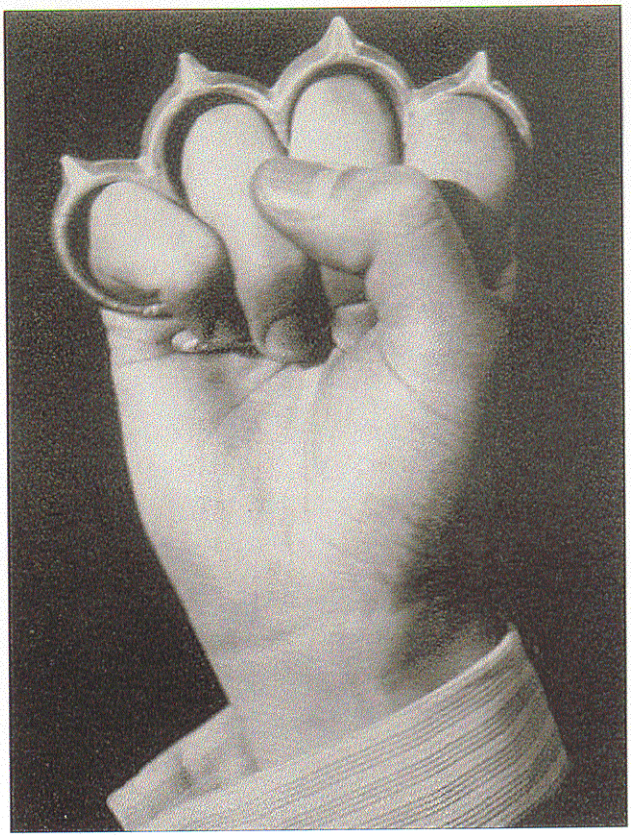
IMPRIME EN BELGIQUE

Portadas de los primeros números de las revistas belgas *Oesophage* (dadaísta), *Marie* y *L'invention collective* (surrealistas), 1925, 1926 y 1940 respectivamente.



e. l. t. M.

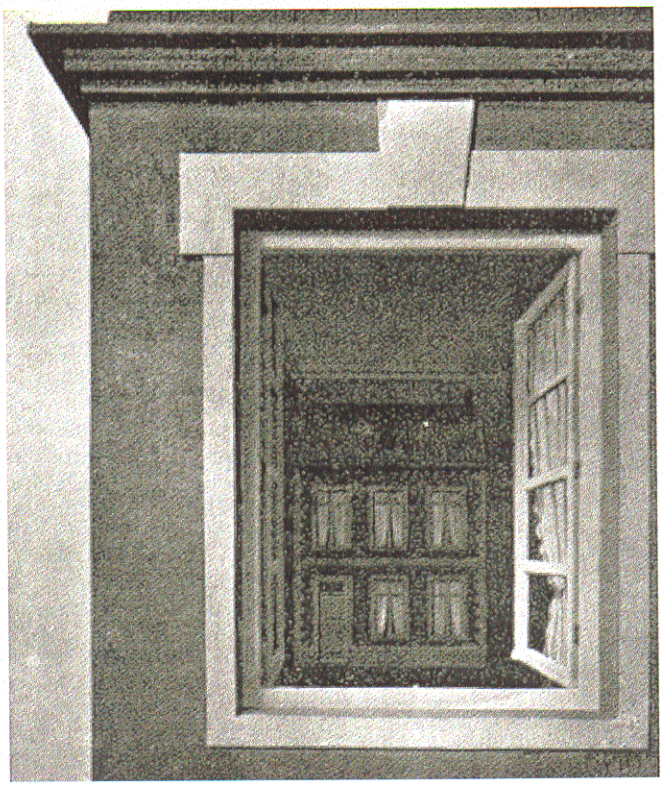
comme ils l'entendent



e. l. t. M.

et comme nous l'entendons

La dialéctica según E.L.T. Mesens. En *Adieu à Marie*, Bruselas, 1926.



René Magritte, *Elogio de la dialéctica*.
En *L'invention collective*, nº 2, Bruselas, abril 1940.

El Surrealismo Revolucionario.

Entre los firmantes de *Le Surréalisme en plein soleil* se echaba de menos al activo Dotremont, por entonces enfrentado a Magritte y Nougé, que le acusaban de buscar un excesivo liderazgo, aunque, tal vez, no era más que el torbellino de su frenética y entusiasta actividad. Dotremont llegó a ser excluido del grupo belga a causa de unos elogios a Cocteau. Sin embargo, su empeño en asociar surrealismo y comunismo, por llevar a cabo una actividad verdaderamente eficaz le condujo de nuevo a París, con sus compañeros de los años de clandestinidad, con los que había publicado *La Main à plume*.

En febrero de 1947, Dotremont fundaban el grupo belga *Surréalisme Révolutionnaire*, que, desde julio de ese mismo año, contaría con una sección francesa, a cargo de Arnaud y que apenas duraría un año. Sólo unos meses después, en octubre, el grupo *Surréalisme Révolutionnaire* convocaba la Conferencia Internacional del Surrealismo Revolucionario[62], en la que participaron también el Grupo Experimental danés y los RA checos. Como guinda, un saluda del Partido Comunista. De la Conferencia saldría la creación

[62] La Conferencia se prolongó del veintinueve al treinta y uno de octubre de 1947, en la gran sala del *Café L'Horloge* de Bruselas y bajo la presidencia de Achille Chavée. A título individual se presentaron el matrimonio Magritte y Louis Scutenaire. También se recibieron mensajes de apoyo de Tzara, Mounin, Char y algunos otros.

del *Bureau du Surréalisme Révolutionnaire*[63]. como órgano de coordinación de los distintos grupos y encargado de la publicación de la revista *Le Surréalisme Révolutionnaire*.

Con el nuevo grupo surrealista, los belgas entraban en un episodio más de la siempre difícil cuestión del compromiso político. Su fundación podía justificarse perfectamente por la necesidad de renovar la experimentación surrealista, pero más allá de esto planteaba de nuevo el complicado equilibrio entre el compromiso político y una división interna acerca de la pretendida autonomía respecto al Partido.

Si el nuevo grupo estaba por la intensificación del compromiso entre el surrealismo y el comunismo, necesariamente habría de concitar el entusiasmo de los jóvenes como Mariën o Chavée. El discurso de éste de "hacer comprender que el Surrealismo ha sentado las bases del materialismo dialéctico en el arte"[64] concordaba perfectamente con el reconocimiento, desde *Surréalisme Révolutionnaire*, "del Partido Comunista como la única instancia revolucionaria"[65]. Una afirmación ésta que debía ser matizada como "el surrealismo y el comunismo son distintos e irreductibes"[66] para poder ser aceptada por los siempre recelosos Magritte y Nougé.

Estos, en el Manifiesto del Amentalismo (1946) volvían a señalar la

[63] Sus componentes eran Noël Arnaud, Christian Dotremont, Asger Jorn y Zdenek Lorenc, que formaban además el comité redactor de la revista *Surréalisme Révolutionnaire*. Sólo vería la luz un número, perteneciente a marzo-abril de 1948.
[64] En carta a Christian Dotremont, fechada el 12 de abril de 1947. Recogido en José VOVELLE, *op. cit.*, pág. 53.
[65] Esta sentencia aparece en el manifiesto "Pas de quartiers dans la Révolution" (fechado el 7 de junio de 1947), publicado en *Le Drapeau Rouge*, 9 juillet 1947; recogido en José VOVELLE, *op. cit.*, pág. 53. Luego se repetiría en la Conferencia Internacional de Surrealismo Revolucionario, en ocubre de 1947.
[66] *Ibídem.*

soberanía de la creación artística, su autonomía respecto a la militancia comunista e incluso se aprestaban a redimir -frente al materialismo excesivo y reduccionista- el valor de la imaginación y del placer. "El placer es la suprema meta de la vida, siguiendo la experiencia del naciente Surrealismo (salir de la confusión estéril de Dadá), que luego ha degenerado en magia ineficaz, cultos esotéricos y disputas acerca del Partido Comunista [...] Imaginar objetos encantadores que despertarán lo que nos queda de instinto de placer. Amentalismo es preferir el placer a la inteligencia". Un manifiesto que hablaba de cosas semejante, a buen seguro no podía ser visto con buenos ojos desde la ortodoxia comunista, siempre tan contraria a estos planteamientos de peligroso freudismo. Pero valores, sin embargo, que habrían de cosechar un considerable éxito en los años sucesivos y en diversas formulaciones, empezando por la propia de COBRA. Esas línea sí recordaban a la esencia particular del viejo Surrealismo belga, alejadas del politicismo feroz de los jóvenes.

Frente al Breton que en junio de 1947 publicaba *Rupture inaugurale*, que viene a significar su desvinculación definitiva con el Partido, y renegaba de "la innoble palabra *compromiso*, que ha adquirido desde la guerra un servilismo del que la poesía y el arte tienen horror"[67], Dotremont apostaba por conseguir del *Surréalisme Révolutionnaire* belga una intensificación de ese compromiso y hacía casi encaje de bolillos para no despertar las suspicacias de Magritte y Nougé, que sin embargo, y aunque paradójicamente eran miembros del Partido, acabarían desvinculándose completamente del grupo. Parecía que la militancia podía ser una cosa y la actividad artística otra bien distinta.

Lo que causaba suspicacia entre algunos era la pretensión de ligar indisolubemente arte y política. En cambio, mientras esta relación no se formulara de manera explícita no habría problemas y, en consecuencia, Dotremont podía declarar tranquilamente "cómo somos materialistas, cómo somos marxistas, cómo somos comunistas"[68]. Hasta ahí todos estaban de acuerdo. Incluso también en la concepción de lo que debía significar el materialismo dialéctico en el arte: fundamentalmente experimentación. Dotremont lo plantearía con meridiana claridad: "un comunista, para nosotros, no debe tener necesariamente un espíritu experimental tal y como nosotros lo entendemos, pero quien tiene un espíritu experimental debe ser necesariamente comunista [...] la rebelión creadora debe ser experimental. Ahora, en 1948, tal vez más que nunca, aparece la necesidad del espíritu experimental"[69].

Así sentaba el *Surréalisme Révolutionnaire* las bases de la Internacional de Artistas Experimentales que sería COBRA: la experimentación, que permitiría al hombre "descubrir plenamente su facultad natural, que es la invención"[70].

---

[67] Breton, en la Exposición Internacional de Surrealismo de Praga. Recogido en *Surréalisme Révolutionnaire*, *op. cit.*

[68] Christian DOTREMONT, "Le coup du faux dilemme", en *Surréalisme Révolutionnaire*, nº 1, marzo-abril 1948.

[69] *Ibídem.*

[70] *Ibídem.*

COBRA, la Internacional de Artistas Experimentales.

Casualidad o no, el caso es que la reacción antisurrealista que fue COBRA, nació precisamente a raíz de una reunión promovida por el Surrealismo en París, en noviembre de 1948. Tras el fracaso de la Conferencia del Centro de Documentación del Arte de Vanguardia se reunieron los representantes del grupo belga *Surréalisme Révolutionnaire*, del *Grupo Experimental Holandés* y del danés *Host* con la clara determinación de acabar con demostraciones de esterilidad como la de la Conferencia que acababan de abandonar. En el parisino *Café Notre-Dame* redactó Christian Dotremont el documento *La cause était entendue* que, a manera de manifiesto, fue firmado por Asger Jorn, Constant Nieuwenhuys, Karel Appel, Corneille, Joseph Noiret y el propio Dotremont. Así nació COBRA, "el 5 de noviembre de 1949, con un inmenso desprecio por la charlatanería, por el *farniente*, por la *discussion-discutante*, por el dogmatismo"[71].

La cause était entendue, que viene a significar el nacimiento de COBRA, se centra en tres aspectos: la experimentación, contra el dogmatismo y la esterilidad de la teoría; la crítica de a cultura como esfera separada; y el modo de acción en la vida cotidiana. Los tres aspectos conectan directamente con la futura

[71] Documento COBRA, firmado por Christian Dotremont. Recogido en COBRA, Jean-Michel Place, Paris, 1980.

teoría situacionista. El primero -la experimentación- enlaza con la crítica del surrealismo bretoniano y entronca con un concepto fundamental en la reanudación del curso vanguardista tras la guerra, desde el *art brut* a las experiencias de Asger Jorn y de Giuseppe (Pinot) Gallizio en el Laboratorio Experimental del *Mouvement Internationale pour un Bauhaus Imaginiste* (MIBI) de Alba, que se encuentran en la génesis misma de la Internacional Situacionista. Los otros dos -crítica de la cultura como esfera separada y acción directa sobre la vida cotidiana- aparecen también desde el principio en la teoría situacionista, fundamentalmente como herencia recibida de la Internacional Letrista, pero su interés va más allá del propio nacimiento de la I.S. y tiene más que ver con el desarrollo de este grupo de vanguardia y su conversión en movimiento revolucionario.

Estética marxista y experimental.

Las publicaciones clandestinas de Dotremont durante la ocupación se iban a convertir en un punto de referencia fundamental en la posguerra, para *Surréalisme Révolutionnaire*, primero, y especialmente para COBRA, después. Buen ejemplo de esto es *La conquête du monde par l'image*[72] en la que Dotremont escribe: "lo imaginario no es lo anti-real". Esto denota una clara influencia -decisiva luego en COBRA- del Gaston Bachelard que, privilegjando lo imaginario en detrimento de la imagen, afirmaba la multiplicidad de la realidad. La fijación de Dotremont por la obra de Bachelard habría de distanciarle aún más

[72] Publicado en París por *La main à plume*, 1942.

tanto del surrealismo bretoniano como del grupo belga reunido en torno a Magritte y Nougé.

Bachelard distinguía entre las imágenes percibidas y las imágenes creadas, entre las imágenes imaginadas y las imágenes reducidas a la pura percepción. Frente a la percepción está la creación de imágenes y así, en cuanto creadora, la imaginación es *demiúrgica.*"Se pretende siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Pero más bien es la facultad de deformar las imágenes proporcionadas por la percepción [...] El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, sino *imaginario*. Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva. Representa, en el psiquismo humano, la experiencia misma de la abertura, la experiencia misma de la novedad"[73]. Pero esta *imaginación demiúrgica* es en Bachelard además *material*. Y su materialismo está puesto en relación con los cuatro elementos primordiales: agua, fuego, aire y tierra[74]. Bachelard considera la imaginación -fuerza interior en movimiento perpetuo- como base del pensamiento (poético y artístico, pero también científico; del *pensamiento sabio*, en definitiva). Un pensamiento, por tanto, también en continuo movimiento, con un origen al que constantemente se remite: *une rêverie materielle primitive* (*ensoñación material primitiva*), ligado a esos cuatro elementos primordiales.

COBRA buscaría el origen de ese eterno retorno del pensamiento, *la rêverie matérielle primitive*, en el primitivismo y en lo popular, en la expresión

[73] Citado en Jean-Marie APOSTOLIDES, "Du Surréalisme à l'Internationale Situationniste: la question de l'image", *MLN*, 105 (1990), pág. 727.
[74] Tratados respectivamente en sus obras *La psychoanalyse du feu* (1937), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1941), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination en mouvement* (1943) y *La terre et les rêveries de la volonté* (1947).

infantil (con especial atención a la obra de Piaget) y psicopatológica; en las formas culturales poco contaminadas por el curso de la civilización. Algo que también tiene que ver con la resurgencia de lo instintual frente a las necesidades artificialmente creadas, como reivindicaba por entonces Henri Lefebvre en su recién estrenada *Crítica de la vida cotidiana*[75].

Con las aportaciones de Lefebvre, que había colaborado con la gente de *Surréalisme Révolutionnaire*, Dotremont complementaba su ideal de experimentación inspirado por Bachelard y completaba una anhelada estética marxista al incidir en la transformación revolucionaria de la vida. De la *vida cotidiana*, diría Lefebvre. Esta venía definida como el estadio primero y fundamental del hombre, el de sus deseos y necesidades, el de su espontaneidad. Y si es este el nivel que hay que regenerar y recuperar, este nivel primario y fundamental, cotidiano, las cambios superestructurales resultan entonces superficiales. Una crítica de la vida cotidiana engloba y es en sí misma una crítica de la política.

La crítica de la vida cotidiana pretendía revisar la tradición revolucionaria marxista, renovando sus medios y aclarando sus fines, enfrentándose sobre todo a la dogmática y sectaria tradición del marxismo ortodoxo que, con la guerra fría, parecía volverse todavía más intransigente e inmovilista.

El retorno a *la rêverie materielle primitive* de Bachelard y la resurgencia de lo instintivo (lo biológico, psicológico, vital, enfrentado a lo adquirido, lo consciente, lo cultural) como medio de revolucionar la vida, empezando por su

[75] El primer volumen de *Critique de la vie quotidienne*, terminado de escribir en 1945, fue publicado en Paris por Éditions Bernard Grasset en 1947.

nivel fundamental, la cotidianidad de Lefebvre, suponen la cimentación de COBRA, su legitimación teórica, el punto de encuentro de tres caminos convergentes: el de los daneses de *Host*, el de los holandeses del *Grupo Experimental* (más conocidos por su revista, *Reflex*) y el de los belgas de *Surréalisme Révolutionnaire*.

Dotremont reconocería que "Bachelard y su comprensión del arte abstracto me llevaron a COBRA". Pero también le podía haber guiado la tradición danesa del surrealismo abstracto. En Dinamarca, ya desde los años treinta, existía una tradición de pintura surrealista no figurativa. Una línea de surrealismo abstracto absolutamente inaceptable para Breton. Esta fusión del surrealismo y el arte abstracto tuvo su soporte teórico en la obra de Bjerke Petersen *Symboler i Abstrakt Kunst*, publicado en Copenhague en 1933, que, con la influencia de la Bauhaus de Klee y Kandinsky y de Freud, a través del Surrealismo, defendía el contenido simbólico de la abstracción. De esta tradición surgirían dos vías[76]: unos acabarían derivando hacia la *abstracción fría* (Richard Mortensen, Robert Jacobsen y fundamentalmente), mientras otros desarrollarían las ideas de Petersen con unos patrones más propios del simbolismo y del surrealismo, con "formas portadoras de significado simbólico, como signos de fenómenos mentales, esto es, como formas generales"[77]. Es, evidentemente, esta segunda

[76] Del camino abierto por Bjerke Petersen nació el grupo *Linien*, en 1934. Luego, en 1937, Petersen retomaba la ortodoxia bretoniana fundando la revista *Konkretion*. *Linien*, por su parte, sobreviviría todavía hasta 1939 (con una interrupción entre 1935 y 1937) albergando en su seno posturas divergentes, de entre las que la más significativa sería la del *colorismo espontáneo* de Egill Jacobsen. Disuelta *Linien*, en 1939, otras dos revistas ocuparon su espacio, enfrentadas entre sí: *Aarstideme* (con los *abstractos fríos* Richard Mortensen y Robert Jacobsen) y, especialmente interesante para nosotros, *Helhesten*, editada por el arquitecto R. Dahlmann Olsen. *Helhesten* alcanzaría doce números en dos series, la primera desde marzo de 1941 a junio de 1942 y la segunda, desde octubre de 1942 a noviembre de 1944.

[77] Troels ANDERSEN, *Postface à l'édition française* de BJERKE PETERSEN, Vilhem, *Des symboles dans l'art abstrait*, Musée d'Art de Silkeborg-Yves Rivière, Paris, 1980.

vía la que nos interesa, este "arte abstracto que no cree en la abstracción", el que entronca con la idea de *resurgencia* de *lo instintivo* que pretende COBRA a partir de Bachelard y Lefebvre.

El ejemplo danés.

La conexión de esa tradición danesa con COBRA se realiza fundamentalmente a través de Asger Jorn, como principal representante del grupo *Host* y de la revista *Helhesten*. En torno a esta se agrupan artistas como Asger Jorn y Ejler Bille[78], Heerup, Egill Jacobsen y Carl-Henning Pedersen. Hablando de su propia creación artística, Jorn escribe: "La composición surge de ella misma. Comienzo a pintar por un lado y voy añadiendo una forma tras otra hasta que la superficie está llena"[79]. Jorn entiende la superficie pictórica como un *espacio libre* de toda precondición y esquema intelectual, de la misma manera que el contemporáneo *all over* del expresionismo abstracto americano. Lo gestual, de enorme importancia y considerable actualidad en el arte posterior al cuarenta y cinco, estaba de alguna manera también prefigurado en el surrealismo abstracto danés de los años treinta, siendo reivindicado primeramente por el grupo *Linien* y, posteriormente, por *Host*. El propio nombre de *Linien* respondía a la consideración de la línea como vector del gesto, de la imaginación en acción, como fuente de una pintura que es movimiento continuo. Los jóvenes abstracto-surrealistas se referirían también a su arte como a un *nuevo realismo*. Incluso

[78] Estos dos habían participado en la experiencia de *Surréalisme Révolutionnaire*, Jorn integrando el Comité Director y Bille como corresponsal danés.
[79] Recogido en Jean-Clarence LAMBERT, COBRA. *Un art libre*, Éditions du Chêne, Paris, 1983, pág. 33.

llegarían a firmar un manifiesto con ese título, firmado, entre otros, por Jorn y Ejle Bille, dos futuros miembros de COBRA: "nuestro arte es un nuevo realismo fundado, no sobre una estructura intelectual, como en el Renacimiento, sino sobre posibilidades naturales de composición y sobre un desarrollo libre del hombre"[80].

Paralelamente, en el primer número de la revista *Helhesten*, Egill Jacobsen publicaba *Objectivité et mystère*[81]: "el arte renueva sus formas en la imaginación viva, en la frontera de lo conocido y desconocido, del saber y del misterio...". Dominaba en general una concepción del arte como experiencia creativa y una valorización del acto creativo en función de su espontaneidad. Algo inseparable del experimentalismo. Y recordemos que el experimentalismo había sido una de las preocupaciones fundamentales del Surrealismo de 1924, que concedía a la creación artística, por su dialéctica experimental, una dimensión social y política. Una dimensión también apuntada por los abstracto-surrealistas daneses y por COBRA en conjunto y reafirmada por la concepción de la creación artística como proceso. Y acentuando la idea de acción, COBRA entronca con las coetáneas experiencias del *action painting* y del informalismo europeo[82].

La producción artística de Asger Jorn inmediatamente anterior a la fundación de COBRA, en 1948, muestra hasta qué punto sus preocupaciones

---

[80] Manifiesto "Den Ny Realisme", firmado por Else Alfet, Ejler Bille, Kujan Blask, Henry Heerup, Egill Jacobsen, Robert Jacobsen, Johannes Jensen, Asger Jorn, Tage Mellerup, Richard Mortensen, Erik Ortvad, Carl-Henning Pedersen, Niggo Rohde y Erik Thommensen con motivo de la exposición *Host*, Copenhague, noviembre-diciembre 1945.

[81] *Helhesten*, nº 1, Copenhague, 13 de marzo 1941.

[82] DOTREMONT, Christian, "Cobra, qu'est-ce que c'est?", en COBRA, *op. cit.*: "imagino a Egill Jacobsen en 1938, pintando, muchos años antes del *action painting*, la primera pintura netamente pre-Cobra, la fantástica pintura de violencia creadora que él opone a la violencia destructora, la fantástica pintura en la que él acumula su espontaneidad de rebelión, de origen y de amor, y que

eran las mismas que las de Dotremont, con su estética marxista deudora de Bachelard y Lefebvre. Jorn había conocido a Gaston Bachelard en sus años parisinos, entre 1936 y 1937. También se había relacionado con Noël Arnaud, futuro compañero en clandestinidad y en el *Surrealismo Revolucionario* de Dotremont. En definitiva, Jorn y Dotremont habían bebido de las mismas fuentes y además compartían los mismos objetivos. La pintura de Jorn en esos años se vuelca sobre la materia, en toda su desnudez. El resultado son formas brutas, de aspecto primitivo. Jorn parecía ilustrar las ideas de Bachelard sobre la *rêverie materielle primitive*, sobre el retorno a lo originario a partir de los cuatro elementos primordiales. La obsesión de Jorn por el primitivismo y por las manifestaciones populares se mantendrá a lo largo de su vida. En los años de COBRA, experimentará con Dotremont las peculiares *peintures-mots*, siguiendo las ides ya expresadas anteriormente en un artículo titulado *Les Harpes poétiques*[83], sobre la emergencia simultánea de la escritura y de la pintura, como materiales orgánicos similares, relacionándolo con manifestaciones artísticas populares de Escadinavia. En definitiva, Jorn aunará el primitivismo de la tradición romántica escandinava (con su simbolismo y sus valores opuestos a la tradición occidental, más realista y racionalista) con la vuelta a la infancia -que aportarán fundamentalmente los holandeses de *Reflex* y su admirado Klee- y con un materialismo indisociable de la naturaleza. A todo ello habría que añadir su activismo libertario, su confianza en la acción directa y en el trabajo colectivo, que, heredados de su amigo y legendario sindicalista danés, Christian

---

él llama justamente *Accumulations*, pintura de campos de colores vivos, pintura *abstracta-figurativa*...".

[83] En *Helhesten*, nº 5-6, 11 noviembre 1944.

Christensen, se desarrollarán posteriormente en su andadura situacionista, en conjunción con su apuesta por la automatización.

Reflex y 'l'enfance de l'ar't

También en Holanda fue fuertemente aplaudida la aportación de los abstracto-surrealistas daneses. Miembro destacado del Grupo Experimental Holandés, integrado en COBRA, Constant Nieuwenhuys reconocería: "los daneses nos han mostrado lo que les queda por hacer a todos los que consideran el arte como un arma del espíritu, como un útil de construcción, de transformación del mundo, y al artista como un buen obrero que subordina todas sus posibilidades y sus actividades al trabajo común y que no busca ser grande, sino solamente ser útil [...] Un arte simple y bello, como los niños, que no conocen la belleza"[84].

En todo caso, la tradición vanguardista propiamente holandesa con la que contaba el Grupo Experimental Holandés era bien diferente. Era la abstracción geométrica de *De Stijl*. Una abstracción fría y calculada que nada tenía que ver con las ideas de resurgencia, instinto, espontaneidad, etc. Y, para colmo, el humanismo utópico de Mondrian, Van Doesburg y compañía se había ahogado con la barbarie de la guerra.

Contra esa tradición, la nueva vanguardia holandesa se situaba en el ámbito de las preocupaciones más comunes en la Europa del momento. Es el

[84] Recogido en Jean-Clarence LAMBERT, *op. cit.*, pág. 54.

ámbito ya señalado de la imaginación material y demiúrgica de Bachelard, de la renovación de la acción directa en la vida cotidiana de Lefebvre, de la idea de experimentación, desde el *art brut* al expresionismo abstracto americano, pasando, inevitablemente, por los abstractos-surrealistas daneses.

Constant Nieuwenhuys es la personalidad dominante en el grupo de la revista *Reflex*. Su actividad está volcada en la idea de espontaneidad y, en consecuencia, en la expresión infantil, como mejor ejemplo de una espontaneidad que nada sabe de convencionalismos. Se trata, una vez más, como en la imaginación material de Bachelard o en el primitivismo de los daneses, de volver a un origen, que, en Constant, es volver a *l'enfance de l'art*. Un origen libre de convenciones y de carga cultural y en el que sea posible una revalorización plástica al margen de categorías, con una creación espontánea y un espíritu poético, antes ético que estético.

El ejemplo de Klee se intuye fácilmente en esa vuelta a *l'enfance de l'art*, a la expresión infantil. Pero no sólo en Constant. También en los otros colaboradores de *Reflex*, el Karel Appel del *arte de la permisividad* y el Corneille de *la emergencia del ser en la obra de arte*.

En esta línea, el Manifiesto del Grupo Experimental Holandés, redactado por Appel y Constant, reivindicaba revalorizaciones plásticas, al margen de convenciones y categorías; un espíritu poético y más ético que estético, más propiamente libertario que revolucionario; y un reencuentro con un origen, significado en lo infantil y en el primitivismo.

Y en la revista *Reflex*, acerca de estas mismas cuestiones, con la idea de retorno a lo originario como piedra angular, escribirá Constant: "este arte popular no puede nacer que de los dones naturales del hombre, de su capacidad innata para crear; y para despertar este potencial creador hay que luchar contra todo formalismo y toda estética. Estamos todavía lejos de la génesis de una cultura en la que participe activamente todo el pueblo [...] una nueva cultura en una sociedad nueva"[85]. Esa misma actitud había sido defendida ya años antes por el propio Asger Jorn en un artículo paradigmático, *Intime banaliteter*[86]: "es importante subrayar que el fundamento del arte reposa sobre *le perpétuel commun*, lo fácil y lo barato, que en realidad resultan ser nuestros bienes más preciosos e indispensables". Jorn elogia así los fundamentos *banales* del arte frente a las imposiciones sociales e históricas, colocándose en la misma línea que ahora defiende Constant desde *Reflex*: deseo, antiestética, papel social del artista, etc. Constant habla de una nueva cultura que sustituirá a la cultura burguesa, enfrentando el individualismo propio de ésta con la participación activa y colectiva que caracterizará a aquella. Una nueva cultura fundamentalmente creativa. Y cuando Constant habla de creación, de creatividad, lo hace poniéndolo en relación con el juego, a la manera del *homo ludens* de su compatriota Johan Huizinga y de las teorías sobre la creatividad de los también holandeses Buytendijk y Zondervan. Una nueva cultura con una nueva estética, que será la de un arte popular. Por último, hablando de una nueva cultura que

[85] "Manifest", en *Reflex*, nº 1 septiembre-octubre 1948.

[86] Asger JORN, "Intime banaliteter", en *Helhesten*, nº 2, 10 mayo 1941. Recogido en Jean-Clarence LAMBERT, *op. cit.*, pág. 36. En este mismo artículo, Jorn apunta un comentario ("la forma y el contenido son de naturaleza idéntica"), que luego repetirá en los tiempos del MIBI y que también estará presente en un texto del Constant inmediatamente posterior a COBRA, en colaboración con el arquitecto Aldo van Eyck, *Por un colorismo espacial*.

hay que conquistar, Constant está trayendo a primer plano la necesidad de un cambio social, de una acción revolucionaria de la cual el arte es indisociable. Tal vez sea este aspecto uno de los más importante de la aportación holandesa a COBRA, el de la función social del artista.

COBRA viene, en definitiva, a desarrollar la idea de Dotremont y del joven *surrealismo revolucionario* belga de reanimación del espíritu experimental del Surrealimo de 1924, renovándolo con las aportaciones del experimentalismo holandés (y la función social del artista) y, fundamentalmente, de la abstracción-surrealista danesa (espontaneidad y primitivismo). Pero COBRA es más un grupo de filiación surrealista que un neosurrealismo propiamente dicho. En COBRA hay ya demasiados ingredientes nuevos como para asimilarlo, siquiera mínimamente, al primitivo surrealismo. Con su espíritu experimental y su preocupación por la acción directa sobre la vida, COBRA nos devuelve además al espíritu utópico-romántico de las vanguardias históricas y su proyecto de transformación de la vida a través del arte. Una tradición de la cual el Surrealismo venía siendo considerado la máxima expresión, con un prestigio muy alto en la inmediata posguerra. Reanudar el espíritu vanguardista tras el cuarenta y cinco era inevitablemente inseparable de un acercamiento a Breton y al Surrealismo.

Contra el automatismo bretoniano.

Si aceptamos la casi obligatoriedad de una referencia al Surrealismo para toda actividad vanguardista de posguerra, nos resultará más fácil matizar la componente surrealista -frecuentemente aceptada y exgerada sin mayor criterio-

de COBRA y de los grupos que en ella se integran. El origen surrealista del arte de los jóvenes daneses es evidente y no hace falta recordar más que la vía abierta por el simbolismo de Petersen a un surrealismo no figurativo que, en última instancia, desembocará en la abstracción-surrealista de los jóvenes de *Host*. En el caso de los holandeses de *Reflex* no es tan evidente. En Holanda apenas existía tradición surrealista, y mucho menos bretoniana. Pero Constant y compañía, por su propia concepción del arte, cercana a la expresión infantil, podían recurrir a la peculiaridad de Klee y de Miró. Los belgas de *Surréalisme Révolutionnaire*, en fin, eran el último brote de una larga y peculiar tradición surrealista en Bélgica. Una tradición que había siempre disentido de la ortodoxia bretoniana, desde el momento mismo de su fundación. Mucho antes incluso de que lo hiciera, en 1933, Bjerke Petersen con su *Symboler i Abstrakt Kunst*. Y sin duda, las desviaciones belga y danesa también eran entre sí bastante diferentes. Pero tenían al menos un punto en común: el cuestionamiento del automatismo bretoniano como *acto psíquico puro*.

La escritura automática bretoniana fue despreciada por los belgas desde antes incluso de su conversión en grupo surrealista unificado. Tanto el Magritte dadaísta de *Oesophage* como el Nougé de *Correspondance* desconfiaban considerablemente. Pero en esta crítica del automatismo bretoniano, desde 1924 hasta los años de COBRA, e incluso después (por ejemplo, el Marcel Mariën de *Les lèvres nues*), no llega a haber un acuerdo total. No es una crítica unívoca ni hecha a partir de unas convicciones comunes, sino más bien lanzada desde posiciones diversas. Empezando por Magritte. Las imágenes de Magritte siempre estuvieron muy lejos del azar que supuestamente comportaba el automatismo.

Para él lo arbitrario era precisamente la característica esencial de las convenciones que hacían que a una idea correspondiera una determinada imagen o representación. Esta correspondencia era lo que había que destruir, estas barreras mentales provocadas por el hábito, volcándose en el rescate del *ser* de las cosas. Penetrar en el misterio era para Magritte penetrar en el misterio del ser de las cosas, *el eclipse del ser*. Frente al encuentro azaroso de Lautréamont, frente al subconsciente surrealista, Magritte crea una nueva realidad a partir de elementos rescatados de su estrecho significado habitual, escogidos y reunidos de una manera absolutamente consciente y deliberada.

Y sin embargo, las imágenes de Magritte siempre fueron, no sólo aceptadas, sino incluso elogiadas por Breton. La crítica más tardía, la de Dotremont y Mariën, apuntaría que tal vez porque en esas imágenes hay algo que, paradójicamente, también se encuentra en el automatismo de Breton: el carácter deliberado. Para Mariën, lo que Breton llamaba "automatismo puro del pensamiento" estaba lejos de ser puro, pues "no se trata en absoluto de ese automatismo natural, incomunicable, producto de una corriente continua de sensaciones, de impulsos, de deseos, de imágenes, de resonancias, de acciones imaginadas, de conversaciones, de proyectos y de recuerdos, todo lo que ha servido a James Joyce de bagaje literario, sino de un automatismo deliberado cuyo interés consiste en la invención de una actitud nueva del hombre cara a cara con la fatalidad mental"[87].

[87] Marcel MARIËN, *Les corrections naturelles*, Éditions "le miroir infidèle", Bruxelles, 1946.

Ya vimo cómo Paul Nougé se oponía al automatismo bretoniano, aunque desde una óptica diferente de la utilizada por Mariën. Mientras éste califica el automatismo de Breton de *deliberado* y nada natural, Nougé reivindicaba precisamente lo deliberado, lo consciente, lo voluntario frente a un automatismo que él identificaba con un cómodo y perezoso azar, con el mundo limitado de lo desconocido que, en última instancia, no eran más que cobardía y desesperanza ante la necesidad de transformar el mundo.

Con estos planteamientos, resulta evidente que la vieja guardia, Magritte y Nougé, se mantuviera distante de las concepciones de los jóvenes, Mariën y, especialmente, Dotremont. Así, más allá del rechazo del automatismo bretoniano expresado por Magritte y Nougé, Dotremont seguía considerando la obra de estos como *muy fría y planificada*, muy distante de las ideas de espontaneidad y *resurgencia* que él reivindicaba. Su idea bachelardiana de *imaginación material* era irreconciliable con la *imaginación ilustrativa* de Magritte.

En cuanto a los daneses, su rechazo del automatismo bretoniano es más unívoco, más centrado en la idea de experimentación, contrapuesta al carácter *psíquico puro* del automatismo de Breton. Jorn lo explicaría con meridiana claridad en un célebre artículo *Discours aux pingouins*[88]: "No podemos expresarnos de una manera puramente psíquica. El hecho de expresarse es un acto físico que materializa el pensamiento. Un automatismo psíquico está, pues, orgánicamente ligado al automatismo físico". Lo que es tanto como decir al acto espontáneo, que en Jorn es *automatismo gestual*. Jorn iba incluso más allá,

[88] Publicado en COBRA, nº 1, Cophengue, marzo 1949.

denunciando el idealismo estéril del automatismo: "Los surrelistas bretonianos quieren exteriorizar [...] únicamente el mundo metafísico, la reflexión. Pero desde el punto de vista materialista, el pensmiento es una *reflexión de la materia*. Para que el pensamiento sea dialéctico, su objeto, *sa chose*, no puede dejar de estar ligado a la vida corriente. Y no hay automatismo físico-psíquico posible más que con un pensamiento dialéctico". Jorn enfrenta así una estética materialista y dialéctica con el idealismo del surrealismo bretoniano. Y descendiendo al nivel de la vida corriente, de los intereses vitales del hombre, de sus necesidades y deseos, Jorn enlaza con una de las ideas fundamentales vertidas por Henri Lefebvre en su *crítica de la vida cotidiana*, esto es, que la *función* real del pensamiento es encontrar los medios propicios para satisfacer nuestras necesidades y nuestros deseos.

Las que hemos apuntado como directrices fundamentales de COBRA se suceden sin interrupción y en un discurso lógico en este *Discours aux pingouins*. Restituir a un primer plano los deseos y necesidades del hombre, despreciando los creados artificialmente, es volver *la fuente vital del ser* (lo *originario primitivo* de Bachelard), deshaciéndose de la carga artificial de cultura estblecida, en favor de la espontaneidad: "nuestra experimentación busca dejar al pensamiento expresarse espontáneamente, fuera de todo control ejercido por la razón [...] escapar del reino de la razón, que no ha sido, que no es aún más que el reino idealizado de la burguesía". Materialismo, experimentalismo, espontaneidad y, finalmente, rol político revolucionario del arte. Un nuevo ejercicio artístico para una nueva cultura: "la ley estética es la de nuestros deseos, que enriquecen, diversificándola, la cuestión de la moral humana [...] Por ello, *el objeto del arte es*

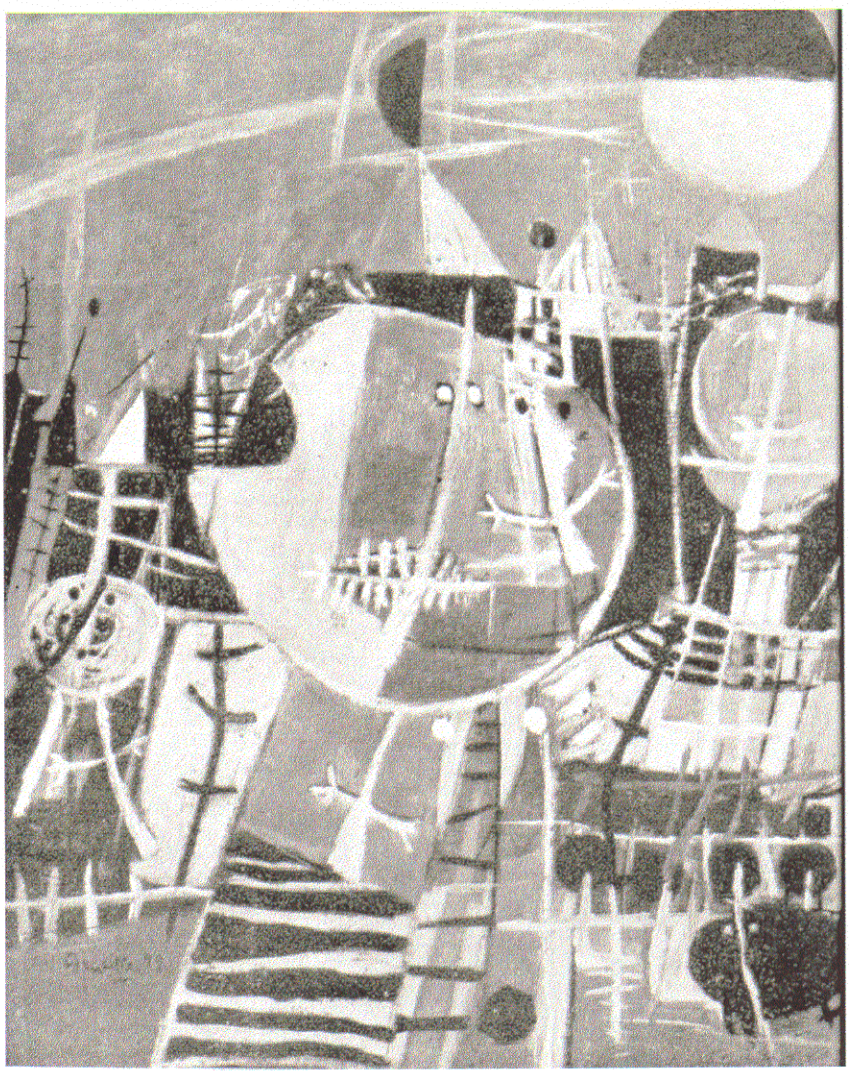
antes moral que estético [...] Al contrario, para la clase superior, el arte, como la vida, es en primer lugar estética. Considera la moral como el resultado *crítico* de la estética. Para la burguesía, la estética y la moral son, no solamente distintas, sino *en situation dramatique*. Para un materialista, están ligadas en una *situation dialectique*".

La cuestión del automatismo entronca en COBRA con un último aspecto: la obra de arte en relación con su autoría y su contemplación. Un aspecto en el que la aportación más significativa viene de parte de los holandeses de *Reflex*. Constant enfrenta la cultura burguesa, individualista, que reprime la imaginación y los deseos del hombre y en la que el arte se encuentra en una situación de dependencia, a una nueva cultura, popular, colectiva, directa y vital. No se trata en modo alguno de una proclama nueva en la vanguardia. En sus orígenes lejanos se encontraría la idea de Lautréamont de *una poesía hecha por todos*, colectiva, en la que la autoría deja de tener significado (el *anonimato es la gran higiene*, de Dotremont) y desaparece el espectador pasivo y contemplativo, como una superación del individualismo burgués por la actividad colectiva y participativa. Y entre la vanguardia histórica, además del Surrealismo -por otra parte, demasiado ligado a esa sentencia de Lautréamont- sería más interesante apuntar en primer lugar al grupo de la revista *De Stijl* (que recupera la tradición decimonónica holandesa del arte comunitario -*Gemeenschapskunst*- y se opone radicalmente al individualismo típicamente burgués, enfrentándose por ello al expresionismo y simpatizando con el socialismo) y al radicalismo berlinés de la

República de Weimar, especialmente en su vertiente expresionista[89]. Es también una referencia al *homo ludens*, a la creatividad y al juego que, con todo el significado político que le atribuye la vanguardia y ahora COBRA, prefigura la idea de la revolución como fiesta, que será tan característica en la Internacional Situacionista y en los años sesenta.

[89] Tanto en la versión más romántica del expresionismo (la de la *revolución del espíritu*, de, por ejemplo, el Grupo de Noviembre) como en la más política (el grupo de la *Carta abierta al Grupo de Noviembre*) está presente la idea de unificación arte-pueblo. En la *Carta abierta*, Dix, Grosz y otros llaman a "colaborar en la construcción de una nueva comunidad humana, la comunidad de los trabajadores" y a "buscar una superación del individualismo en beneficio de un nuevo tipo de hombre". Recogido en Simón MARCHÁN, *Las vanguardias históricas y sus sombras*, Espasa Calpe, Madrid, 1995.

Flugebillede (arriba) y *Les rythmes joueux de la ville* (derecha), pinturas COBRA de Ejler Bille y Corneille, respectivamente.



On the Silent Myth,
Asger Jorn, 1952.

Â nous la liberté,
Constant, 1949.

3. DEL LABORATORIO DE ALBA A LA CONFERENCIA DE COSIO D'ARROSCIA.

Experimentación y autoexpresión.

A finales de 1951, coincidiendo con la disolución de COBRA, tras la IIª Exposición Internacional de Arte Experimental[90], Jorn se encontraba en un sanatorio, convaleciente de tuberculosis. La misma situación en la que estaba también Christian Dotremont. Este se había mantenido ligado al proyecto COBRA hasta el final y como su máximo mentor. Jorn, en cambio, había ido disociándose poco a poco, tanto por diferencias con las directrices generales del movimiento como por problemas personales con sus compañeros daneses y con el propio Constant. La falta de medios materiales, las malas condiciones de vida de algunos miembros, en la más absoluta e indigente bohemia, la mala organización del grupo y el desacuerdo creciente acerca de la relación con el Partido[91] condujeron inevitablemente a la disolución.

[90] Celebrada en el Palacio de Bellas Artes de Lieja, entre el 6 de octubre y el 6 de noviembre de 1951.

[91] Curiosamente, era ahora Dotremont, que con tanta vehemencia había defendido en su momento el compromiso político, el que más se distanciaba y se desvinculaba de esta actitud, en contra de las ideas de Jorn y Constant.

Pero el espíritu incansable de Jorn seguía repondiendo a las mismas inquietudes de entonces, la continua experimentación y la autoexpresión. La primera le conectaba con su pasado inmediato, el experimentalismo de COBRA; la segunda, la defensa de la autoexpresión contra toda formalización, suponía el punto de partida de su nueva andadura, enfrentándolo a la nueva Bauhaus, fundada en Ulm y dirigida por Max Bill[92].

Durante su estancia suiza, Jorn había tenido noticias del proyecto de fundación de una nueva Bauhaus. En su mente estaban Kandinsky (con quien había pretendido estudiar en su primera estancia en París, allá por 1937) y Klee. Con esta idea, se ofreció como colaborador al director de la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, Max Bill. "Me rechazó y me contestó que ningún pintor iba a tener nada que haer en la Nueva Bauhaus. Le respondí que, siendo así, yo establecería una Bauhaus pictórica"[93], explicó Jorn.

Durante los años treinta, Bill se había mantenido en el ámbito de las pretensiones bauhasianas. Sus inquietudes abarcaban tanto a la arquitectura como a la psicología, la escultura y la pedagogía, el diseño y la teoría. Cuando en 1953 la fundación *Geschwistter Scholl* le encargó la dirección de la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, ésta era concebida como una escuela de diseño. Una *Universidad por la Forma*. Claro, que la forma no era ya en modo

[92] Max Bill tenía una larga trayectoria en las filas de la abstracción, principalmente en su vertiente geométrica. Había participado en los primeros treinta en el ambiguo *Abstraction-Création*, con artistas tan dispares como Kandinsky, Albers, van Doesburg, Schwitters, Le Corbusier, etc. Posteriormente, en 1935, sus *Quince variaciones sobre un mismo tema* inicia una rigurosa investigación que pretende reducir el cuadro a un sistema matemático. Cuando Max Bill define su obra como *pensamiento, idea, conocimientos convertidos en formas*, lo hace subrayando la idea de esquema mental en toda su pureza, de razonamiento frío al margen de cualquier atisbo de instinto e irracionalidad. Al rigor de Mondrian, Bill añadía el espíritu metódico de Klee.

[93] Recogido en Guy ATKINS, *Asger Jorn. The crucial years (1954-1964)*, Wittenborn Art Books, Inc., New York, 1977, pág. 29.

alguno un problema plástico, sino de pura concreción intelectual. De esta manera, aunque se consideraba a sí misma heredera de la Bauhaus de Gropius, la nueva escuela de Ulm la sobrepasaba ampliamente en enfatización tecnicista. Que el propio Gropius diera la lección inaugural en Ulm, podía reavivar la idea de reinsertar el arte y el artista en el ciclo de la producción y de la economía industrial, devolviéndoles el papel que habían tenido en el período del artesanado, pero el radicalismo racionalista de Bill conducía en realidad al trabajo de laboratorio y de diseño, de burocratización y tecnocratización del arte.

Lo que en los años treinta había significado *Abstraction-Création* como frente común de los abstractos se recupera de alguna manera en la inmediata posguerra. En Milán, en 1947, se celebró una muestra en la que intervinieron artistas tan dispares como Kandinsky, Klee, Arp, Dorfles, Veronesi, etc. Se trataba, de nuevo, de crear una propuesta común frente al neorrealismo y al neonaturalismo, con la idea subyacente de conjunción de las diversas artes y técnicas. Allí tuvieron cabida escultores, pintores y arquitectos, recordando viejas propuestas románticas y vanguardistas renovadas también por otros grupos, como *Espace*, de Le Corbusier, en Francia. Y sin embargo, esa muestra milanesa se presentaba como una recuperación del *arte concreto*, con el nombre de *Movimento Arte Concreta*. Pero, más allá de la convicción común de lo abstracto, los artistas presentes eran demasiado diversos. En muestras sucesivas del *Arte concreta* participaron jóvenes italianos como Ettore Sottsass y Enrico Baj.

Arte Nucleare.

Enrico Baj era un convencido anticoncreto. Baj estaba más cerca de las propuestas COBRA de superación del Surrealismo a través de la experimentación matérico-gestual. A raíz de una exposición en Bruselas, en la galería *Apollo*, en marzo de 1952, Baj había conocido a algunos ex-COBRA, entrando en contacto en general con la cultura nórdica de raíz surrealista.

En un sugestivo texto, bajo el título *La materia ha più immaginazione di noi*[94], Giorgio Kaisserlian sitúa la pintura de los nucleares en la misma órbita de los COBRA y sus teorizaciones. Kaisserlian escribe: "la pintura nuclear quiere ser la visión intuitiva de un mundo en el que la materia se convierte en una energía que se reproduce indefinidamente. El artista propone participar en este movimiento cósmico de liberación". Materia, energía, orden cósmico...; todo muy similar a las formulaciones *cobra* de raigambre bachelardiana.

El encuentro de Enrico Baj con Asger Jorn y el expresionismo nórdico de raíz surrealista supone para aquel una considerable aportación en cuanto a material lingüístico y temática figurativa. Baj evoluciona así, no casualmente, de las imágenes típicamente nucleares, del puro tachismo y de la pura gestualidad,

[94] En el catálogo de la muestra *Arte Nucleare-Baj, Dangelo-Colombo*, organizada por la *Associazione di Amici della Francia* en Milán entre el 3 y el 9 de abril de 1952.

hacia una nueva imaginería sígnica y figurativa, con todo su componente surrealista y expresionista. O mejor dicho, *prefigurativa*, como señala el propio título de una importante exposición de junio de 1953 en el *Studio B24* de Milán. Enrico Brenna señala en el catálogo: "han querido desintegrar la pintura y se han encontrado en un mundo de pesadilla [...] así, una vez desintegrada, intentan recomponerla [...] están en una fase prefigurativa y su materia tiende a tomar una forma que, si no está todavía definida, sí lo está en potencia"[95].

Más allá de las aportaciones lingüísticas y temáticas, son fundamentales las aportaciones teóricas derivadas de los contactos de Jorn y otros ex-COBRA (Appel, Corneille y Alechinsky, especialmente) con los nucleares, fundamentalmente con Enrico Baj. Al ponerse en contacto con la pintura experimental europea, el nuclearismo aborta el hasta entonces considerable riesgo de esclerotización, adquiriendo una altura programática de la que carecían y que le permitirá proclamar algo más que oposición al academicismo representado por el concretismo, el neorrealismo y la abstracción[96]. Y dentro de esta aportación teórica, destaca sin ninguna duda el acuerdo de Baj y Jorn en lo relativo al problema de lo social y su atajamiento a través de la pintura. Una cuestión más importante y sobre cuya coincidencia pudo surgir entre Baj y Jorn una relación de amistad.

Jorn y COBRA eran, pues, algo más que un referente puramente artístico para los nucleares. COBRA significaba además la conciencia del problema de la

[95] Recogido en *Arte Nucleare (1951-1957)*, Comune di Milano, Galleria San Fedele, pág. 12.
[96] Resulta evidente en el *Manifesto de pittura nucleare*, firmado por Enrico Baj y Sergio Dangelo en Bruselas, el 1 de febrero de 1952, en el que poco se aporta más allá de los recurrentes tópicos de la reanudación vanguardista de posguerra: "queremos acabar con todos los ismos de una pintura que cae invariablemente en el academicismo. Queremos y podemos reinventar la pintura".

cuestión social y de su solución revolucionaria a través de la experimentación. Pero COBRA ya había desaparecido. Y se podría pensar que en cierto modo había fracasado. En una carta a Baj, Jorn analiza el caso COBRA. Apunta que su acierto fundamental fue el basarse en la experimentación, puesto que, como también reconocía Baj, la investigación artística era lo primero. Pero denuncia abiertamente que, al quedarse en la pura experimentación, sin extraer ningún tipo de consecuencia político-social, estaba condenada al fracaso. Se trataba, en consecuecia, de "rehacer COBRA sobre una base más grande"[97], la de la propia vida.

El *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste.*

En marzo de 1954, el *Movimento Nucleare* se adhería, sin perder su propia identidad, al MIBI de Jorn. El primer fruto de esta integración es, en la primavera de 1954, el *Incontro Internazionale di Albisola della ceramica*, una "felicísima coyuntura de proposiciones expresionistas y sígnicas, *nucleares* y *espaciales*, y noreuropea COBRA (un notable episodio para la afirmación de lo informal en Italia)"[98]. Allí se dieron cita, entre otros, Jorn, Dangelo, Baj, Fontana, Corneille y

---

Recogido en *Arte Nucleare. Opere-testimonianze-documenti*, Galleria San Fedele, 13 maggio-30 giugno 1980, Comune di Milano.

[97] Carta de Jorn a Enrico Baj, datada en noviembre de 1953. Citado en *Arte Nucleare*, *op. cit.*, pág. 15.

[98] CRISPOLTI, Enrico, *L'informale, storia e poetica*, Assisi-Roma, ed. Carucci, 1973.

Matta. Las experiencias con la cerámica habrían de ser fundamentales para Jorn, como lo evidenciarán posteriormente sus *dream pictures* y sus *frivolous pictures*.

Con motivo de la exposición *Il Gesto-Rassegna internazionale delle forme libere*, entre junio y julio de 1954, los nucleares publican el primer número de la revista homónima, *Il Gesto*, que aparece como segundo cuaderno del *Bolletino Internazionale d'Informazione della Bauhaus Immaginista*.

La correspondencia entre Jorn y Baj, desde finales de 1953 y en 1954 vuelve una y otra vez sobre la necesidad de hacer un frente común contra la abstracción concreta *inútil y estéril* que ambos combaten desde el MIBI y el *Movimento Nucleare* respectivamente. Y ambos ponen especial acento en el caso particular de la arquitectura. "Contra la opresión del arte y de la pintura libre por la arquitectura abstracta y funcionalista"[99], dice Jorn, condenando la concepción de la casa como *machine à habiter* en favor de *una máquina de expresión humana y universal*. Unos presupuestos que nos retrotraen a la filiación surrealista de COBRA, en cuya revista Michel Colle reivindicaba una *arquitectura simbólica* que, frente al *funcionalismo estrecho*, recuperara el sentido de la palabra *función* en toda su riqueza (como respuesta a todas las aspiraciones humanas) y se convirtiera en "el primero de los medios de expresión susceptibles de devolver al hombre plenamente la consciencia de sí mismo"[100]. Y en tanto, Baj, por su parte, insistía también en el caso omiso que los arquitectos, devotos del formalismo geométrico a la manera de Mondrian, hacen del arte.

[99] Carta de Asger Jorn a Enrico Baj, fechada en Villars (Suiza), en diciembre de 1953. Recogida en Mirella BANDINI, *op. cit.*, pág. 241.
[100] Michel COLLE, *art. cit.*

Jorn tenía ya la idea. Y Max Bill le dió el motivo oportuno para desarrollarla con la fundación el 2 de octubre de 1955 de la *Hochschule für Gestaltung*, la nueva Bauhaus de Ulm que despreciaba el trabajo de los artistas experimentales. Jorn concibió así su *Mouvement pour un Bauhaus Imaginiste*[101]. Frente a la llamada *Universidad de la Forma*, Jorn constituia su *Bauhaus de la imagen*, reafirmando la supremacía de la imagen sobre la forma (o el formalismo) y de la espontaneidad creativa sobre el funcionalismo racionalista y doctrinario.

No por casualidad, el texto programático del MIBI, escrito por Jorn a finales de 1953, lleva el título de *Image et Forme*[102]. Un documento que, en palabras de F. Alinovi, es "más parecido al panfleto o a la carta de protesta de un intelectual del disenso que a una declaración de poética artística"[103]. Con el referente obsesivo de la nueva Bauhaus de Max Bill y desde la óptica de una apasionada crítica del funcionalismo, Jorn proyecta todo su bagaje teórico, desde el surrealismo abstracto de Bjerke Petersen[104] a COBRA, en la arquitectura. No es que Jorn se hubiera convertido en un arquitecto. No era siquiera necesario, pues eran los arquitectos quienes "deberían tomar consciencia de que todas las formas creadas por el hombre son necesariamente y antes que nada imaginadas. Por

---

[101] Jorn se encontraba todavía en Villars -Suiza- cuando, en noviembre de 1953 fundo la *Bauhaus Immaginaire*, que inmediatamente cambió su nombre por el de *Mouvement Internationale pour un Bauhaus Imaginiste*.

[102] Asger JORN, *Image et Forme. Contre l'empirisme éclectique*. Este texto fue publicado años más tarde como parte de *Pour la forme, ébauche d'une méthodologie des arts*, editada por la Internacional Situacionista, Paris, 1958, que recoge fundamentalmente el aporte teórico del MIBI (evidenciando su superación de COBRA) y algún texto de época situacionista: *Contre le fonctionnalisme*, *Forme et structure*, *Misère et merveille*, *Structure et changement*, *Charme et mécanique*, *Les situationnistes et l'automation*, *Mouvement et forme* y *Forme et signification*.

[103] Francesco ALINOVI, *La crisi delle opere*, en AA.VV., *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Bolonia, 1971, p. 65.

[104] Cuando Bjerke Petersen definió su surrealismo abstracto en 1933, lo hizo a partir del ejemplo de Klee y Kandinsky en la primitiva Bauhaus de Weimar y añadiendo una considerable dosis de freudismo. La influencia de Petersen en el Jorn que se enfrenta a la Bauhaus de Bill apelando a Klee y Kandinsky resulta indudable.

esto, la pintura precede siempre a la arquitectura"[105]. Lo suyo seguía siendo, pues, la experimentación pictórica de raigambre surrealista y la defensa de la imagen sobre la forma, con el apoyo teórico de las enseñanzas de Gaston Bachelard sobre la *imaginación material* y la *imaginación en movimiento*, ya aplicadas en COBRA.

Se trataba de acudir a la imaginación libre para renovar la arquitectura. Y defendiendo el protagonismo de la imaginación, Jorn estaba afirmando el valor de la subjetividad en el arte. Algo inadmisible para el radical racionalismo funcionalista de la nueva Bauhaus. Mientras Max Bill consideraba que el único sentido de la creación acababa siendo la estandarización, en virtud de unas formas supuestamente ideales y poco menos que definitivas, Jorn, en cambio, fiel a su formación surrealista y marxista, rechazaba esa homogeneización funcionalista con ribetes platónicos, afirmando que "toda técnica está inspirada por la necesidad y por el deseo del hombre, es la expresión inmediata del interés humano"[106]. De esta manera, Jorn no podía sino considerar absurda esa pretensión de alcanzar formas definitivamente buenas (útiles) y bellas que formulaba Bill. Al contrario, para él sólo tenía sentido el experimentalismo, una concepción dinámica de la forma, en continua transformación.

Aunque desde posturas irreconciliables, Jorn y Bill compartían sin embargo una misma pretensión, la de recuperar el valor original de la Bauhaus. Pero sus puntos de vista eran completamente antagónicos e incluso demasiado interesados para evaluar con una cierta objetividad una experiencia desarrollada

[105] Asger JORN, *op. cit.*
[106] *Ibídem.*

treinta años antes. En realidad, tanto Jorn como Bill estaban resultando demasiados excesivos y a la hora de referirse a la primitiva Bauhaus lo hacían desde un apasionamiento tal que impedía toda consideración desinteresada. Ambos eran además presa de la misma parcialidad a la hora de analizar un movimiento artístico tan complejo -e incluso contradictorio- que ya de por sí y hasta fecha reciente ha sido objeto de muchos prejuicios y de demasiados tópicos.

Por un lado, Max Bill estaba llevado los planteamientos bauhausianos, y a través del funcionalismo riguroso de van de Velde, a un extremo de disciplina y orden en el que no hay ninguna cabida para lo nuevo, para el talento o para el genio, sino sólo y en última instancia para la razón y la *forma lógica*. Y Jorn, por su parte, se situaba en las antípodas, en una consideración demasiado romántica de la Bauhaus. Jorn recordaba con demasiado entusiasmo que "la idea moderna de la arquitectura y de la forma industrial [se encuentra] en los sueños y experiencias utópicas de los ingleses Ruskin y Morris, en la segunda mitad del siglo XIX"[107]. El modernismo habría supuesto su última expresión. Y precisamente uno de sus mayores representantes, Henry van de Velde, habría protagonizado también su máxima subversión con un funcionalismo luego llevado al límite. Dolido, Jorn casi silenciaba la influencia de van de Velde en Gropius -salvo su defensa del espíritu colectivista, muy apreciada por el MIBI- y prefería considerar la Bauhaus prácticamente sólo a través del prisma de Klee y Kandinsky. Una visión demasiado parcial y muy determinada por la imagen que le había

[107] Asger JORN, "Forma e Struttura", en *Pour la forme*, *op. cit.*

transmitido Bjerke Petersen, cuyo surrealismo abstracto tanto debió a las enseñanzas de Klee y Kandinsky en la Bauhaus de Weimar.

Pero en realidad, la Bauhaus no había sido sólo ni pura racionalidad ni mera creatividad. En rigor, había sido ambas cosas, entremezcladas en un conjunto ambiguo y contradictorio y que sólo a partir de 1926 parece decantarse decididamente por el racionalismo, el funcionalismo y el diseño. Sin duda lo que estaba ocurriendo era que la referencia de Jorn era el romanticismo creativo de la primera Bauhaus, personalizado en Klee y Kandinsky, mientras que para Bill lo eran el racionalismo y productivismo con el que algunos intentaron teñir la escuela desde el principio y ya definitivamente en el período de Dessau.

Aferrándose a una u otra interpretación, Bill y Jorn estaban practicando el mismo reduccionismo. La Bauhaus nunca había llegado a ser el baluarte del racionalismo que Bill imaginaba y lo que él ahora estaba haciendo era llevar al extremo la vertiente más funcionalista y positivista que, con el paso de los años y por las influencias sucesivas del constructivismo y del productivismo ruso, sí acabó predominando en la escuela bauhasiana, sobre todo en la etapa de Dessau. Pero ya unos años antes, en la temprana fecha de 1922, en el Congreso Internacional de la Unión de Artistas Progresistas, en Düsseldorf, El Lissitzky, van Doesburg, H. Richter y otros disidentes (que acabarían finalmente constituyendo la Internacional Constructivista) ya declaraban: "definimos al artista progresista como aquel que lucha y rechaza la tiranía de lo subjetivo en el arte, como aquel cuya obra no se basa en la arbitrariedad lírica, como aquel que acepta los nuevos principios de la creación artística: la sistematización de los

medios expresivos para producir resultados comprensibles universalmente"[108]. Y el propio Gropius acababa por admitir que "la Bauhaus no quiere ser una escuela artesanal, sino que busca conscientemente la unión con la industria"[109]. Pero en cualquier caso, esas declaraciones reflejaban sólo una de las tendencias que convivían en la Bauhaus, aunque fuera la que finalmente se iba a imponer. En modo alguno se podría pensar que las posturas más espontaneístas e individualistas habían desaparecido. Esta vertiente más lírica y romanticista, emparentada con el expresionismo, aunque ciertamente sí terminaría quedando relegada en favor de un difuso productivismo, sobre todo a partir de 1926, había sido fundamental en la fundación de la Bauhaus. Allá por 1919, no habían sido tanto las tesis de fusión del arte y la industria las que impregnaban el espíritu bauhasiano, sino más bien el mismo utopismo que, con mayor o menor radicalidad, empapaba a la inmensa mayoría del espectro artístico de la República de Weimar: la *revolución del espíritu* y la *construcción nueva del futuro*. Con esta perspectiva y con la imagen todavía reciente de los excesos materialistas y mecanicistas del joven siglo XX, el racionalismo y el funcionalismo se plegaban ante la concepción de la arquitectura como unificadora de las artes, de la ciencia y de la técnica o industria, en una nueva reedición de la romántica *gesamtkunstwerk* para la que algunos acuñaron la imagen de la *catedral del futuro*. Pero no sin razón, unos años más tarde, Oskar Schlemmer se lamentaría

[108] Declaración publicada en la revista *De Stijl*, v. 4, 1922. Recogido en Simón MARCHÁN, *op. cit.*
[109] Walter GROPIUS, *Idea y estructura de la Bauhaus de Weimar*. Recogido en *ibídem*. Aunque ya rendido al funcionalismo, a la racionalización y a las exigencias tanto técnicas como formales que impone la máquina, Gropius intentaría todavía conceder un valor a la creación individual y así escribiría en 1926, en *Bauhaus Dessau: Principios de la producción de la Bauhaus*: "el artesanado del futuro quedará absorbido en una nueva unidad de trabajo productivo en el que se le confiará la búsqueda y experimentación que han de preceder a la producción industrial".

de que las catedrales hubieran sido remplazadas por la *máquina para vivir*.

El caso es que Jorn y Bill se empeñaban en hacer una interpretación unívoca de una escuela que si por algo se caracterizó por su complejidad y ambigüedad. Así, si Jorn afirmaba que "Bauhaus es el nombre de una sustancia artística", Bill contestaba que "Bauhaus no es el nombre de una inspiración artística, sino la significación de un movimiento que representa una doctrina bien definida"[110]. Y sorprendentemente resultaba que el propio Mies van der Rohe, a la sazón sucesor de Gropius al frente de una Bauhaus ya declaradamente funcionalista, había afirmado que ésta "no era una institución con un programa bien definido, era una idea..."[111].

Contra el funcionalismo.

Por el tiempo en que Dangelo traducía al italiano el texto programático del MIBI como *Immagine e Forma*[112], Jorn y Bill polemizaban abiertamente en el *Primo Congresso Internazionale dell'Industrial Design*, con ocasión de la *X Triennale di Milano*, en octubre de 1954. Con el título *Industrial Design nella società*, Bill se situaba en las antípodas de las formas de arte experimental que por entonces proliferaban por Europa, desde COBRA hasta el *Movimento Nucleare*, proclamando que "la función del artista no es la de expresarse a sí mismo, sino la de crear objetos armoniosos al servicio del hombre"[113]. Bill atendía a la cuestión de la función del artista en la sociedad, un problema que estaba

---

[110] Asger JORN, *Image et forme*, *op. cit.*
[111] Citado en Pierre CABANNE, *El arte del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1983, pág. 100.
[112] En el *Bolletino d'Informazioni del MIBI*, Milán, 30 octubre 1954, cuyo redactor para Italia era Baj.
[113] Recogido en Mirella BANDINI, *L'estetico il politico da COBRA all'Internazionale Situazionista (1948-1957)*, pág. 243.

presente en general en la mayoría de los nuevos planteamientos vanguardistas de posguerra (empezando por el propio COBRA). Claro que, en este sentido, Bill recuperaba la pretensión de Gropius de reinsertar el arte y al artista en el ciclo de la producción y de la economía industrial, devolviéndoles el papel que habían tenido en el periodo del artesanado. Pero el insertarlos en la economía industrial y en el ciclo productivo significaba para Bill producir en serie objetos útiles y estéticos a un tiempo, estandarizados. Y evidentemente, si el fin es la producción estandarizada, la educación artística había de ser en definitiva una instrucción técnica.

En su interpelación, con el título *Contre le fonctionnalisme*[114], Jorn repetiría en lo esencial los argumentos planteados ya en *Image et Forme*, centrándose fundamentalmente en la consideración del hecho estético como *comunicación directa*, expresión de las necesidades y los deseos humanos. Se trataba de rebatir la concepción funcionalista, manifestada por Bill, del objeto funcional como un objeto estético por su propia utilidad y por la unión que consigue entre función y forma. Nuevamente, Jorn oponía a la *producción* en serie de formas definitivas e ideales la experimentación continua y la *creación* como satisfacción de las necesidades y deseos de cada uno, haciendo de *cada hombre un artista* y de cada técnica un arte. Una belleza que sólo atendiera a la técnica y que no estuviera relacionada con los deseos del hombre, sólo sería una belleza aburrida. La experimentación resultaba además una forma de oposición a la educación artística como pura *instrucción técnica* que defendía Bill. Con su concepción romántico-libertaria de la creación artística (*todo hombre, un artista*), Jorn era

[114] Recogido en Gérard BERREBY, *op. cit.*, págs. 425-432.

contrario incluso a cualquier forma de enseñanza y así declaraba: "abandonamos toda tentativa de acción pedagógica en favor de la actividad experimental"[115].

De nuevo, tanto Bill como Jorn estaban radicalizando las posiciones enfrentadas de la Bauhaus. Por un lado, cuando Gropius había proclamado la necesidad de una vuelta al artesanado, no estaba contemplando únicamente la reinserción del arte en el ciclo productivo, sino que pretendía además recuperar para el arte el sentido de *oficio* que había caracterizado al artesanado; se trataba también, efectivamente, de enseñar un método, de aprender un oficio. Pero en la Bauhaus nunca se consideró que lo fundamental -y casi lo único necesario, según Bill- fuera la pura instrucción técnica, conducente a la producción de objetos estandarizados. Muy al contrario, Gropius había hablado de *artistas artesanos*, intentando reunir ambas dimensiones, la creatividad y la genialidad de los primeros y el método y formación propios de los segundos. Pero si Bill reducía esta dualidad a la mera y empobrecedora instrucción técnica, lo que Jorn defendía era en realidad otra amputación, ahora de la dimensión artesanal, desterrando cualquier sombra de método o instrucción en favor de la creatividad y del experimentalismo. En el fondo, en esta polémica se estaba también planteando la cuestión de la especialización, algo a lo que ya se enfrentó decididamente el grupo COBRA (a través de Dotremont, fundamentalmente) y que así -y a través de Jorn y el MIBI- habría de transmitirse posteriormente a la I.S.

[115] *Che cosa è il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista?*, publicado por el *Laboratorio Sperimentale di Alba*, 1956. Recogido en Mirella BANDINI, *op. cit.*, pág. 258-261.

El Laboratorio de Alba.

En septiembre de 1955, el laboratorio del MIBI se transladaba a la pequeña ciudad piamontesa de Alba (Italia), fundándose el *Primer laboratorio experimental del* MIBI, bajo la dirección de Giuseppe Gallizio. Jorn y Gallizio se habían conocido unos meses antes en Albisola. Alba pasaría así a convertirse en poco tiempo en un importante centro de investigación y teorización artística. Y Jorn, justo en el momento en que empezaba a vislumbrar la sombra del estancamiento en el MIBI y en su relación con los nucleares, volvía a entusiasmarse con un nuevo proyecto. En Alba parecía encontrar el aporte imprescindible de autocrítica que compensara la vigorosa espontaneidad de la que sí se había dado muestras hasta entonces. Y así se lo hacía saber en una carta entusiasta a Enrico Baj[116]. Jorn valoraba la frenética actividad de Baj, su sentido de la publicidad, cuando no de los negocios, como *el aspecto activo y directo* de la cruzada común, mientras que el Laboratorio de Alba, con su doble actividad, experimental y crítica, aportaba el necesario carácter *reflectif* [sic][117], la perspectiva suficiente y la base de observación". La carta es interesantísima y apasionada. Jorn reconoce el fracaso, que ya antes había denunciado Baj, del Laboratorio de Albisola, *demasiado corrompido* entre una multitud de malos pintores. Pero promete que Alba será diferente. Y, tras una confesión suplicante a Baj, advirtiéndole que "el laboratorio experimental no puede evolucionar sin ti",

[116] Carta de Asger Jorn a Enrico Baj, fechada en Alba, el 6 de octubre de 1955. Recogida en Mirella BANDINI, *op. cit.*, pág. 256.

[117] La correspondencia de Jorn con Baj está escrita en francés, lengua que aquel no escribía con demasiada perfección. La transcripción que Mirella Bandini hace de estas cartas respeta todas las incorrecciones cometidas por Jorn. Por ejemplo esta de usar el adjetivo *reflectif*, que no existe en francés y que Jorn escribiría tal vez por semejanza con el término inglés *reflective*, en el sentido de *reflexión*.

le advierte también del peligro que el propio *Movimento Nucleare* corre si se estanca en una estabilidad puramente comercial y económica. Los nucleares deben abandonar la repetición en favor de la renovación, de la evolución artística, para lo cual es imprescindible *un fundamento ideológico y metodológico* que el Laboratorio de Alba sí puede aportar.

Corrían los finales de 1955 y la carta nos revelaba tanto el entusiasmo del infatigable Jorn como los primeros recelos de Baj y el principio de la divergencia en unos proyectos que hasta entonces habían parecido tan emparentados. Un año después, a finales de 1956, el nuclearismo abandonarían el MIBI y el Laboratorio de Alba y Baj llegaba a calificar a *Eristica*[118], la revista del *Laboratorio Experimental de Alba del* MIBI, de *misteriosófica*.

El Laboratorio de Alba del MIBI se había fundado el 29 de septiembre de 1955, con Giussepe Gallizio, Asger Jorn y Piero Simondo. En 1955 se conocieron Gallizio y Jorn a raíz de una exposición común de Simondo y Gallizio en Albisola. Jorn y Gallizio compartían el fervor por lo popular, por lo primitivo, por la arqueología... y sobre todo por la libertad de investigación. En una nota de su diario, Gallizio refleja el impacto que le supuso conocer a Jorn: "1955. Encuentro con Jorn y giro decisivo para la libertad de investigación"[119].

El Laboratorio se concibió desde su origen con una óptica social de lo artístico y con la idea básica de experimentación (como pone de manifiesto el nombre de *Laboratorio*) en la que coincidieran tanto lo artístico como lo científico.

---

[118] *Eristica*, la revista del Laboratorio de Alba del MIBI, era editada por Pinot-Gallizio y dirigida por Elena Verrone. En su comité de redacción figuraban, entre otros, Enrico Baj, Piero Simondo y Christian Dotremont.

[119] Mirella BANDINI, *Pinot-Gallizio e il laboratorio sperimentale d'Alba*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1974, pág. 12.

El acercamiento arte y ciencia era en definitiva el problema fundamental. El criterio de ese acercamiento era lo que provocaba el enfrentamiento de Jorn con Max Bill. Acercar el arte a la ciencia, la ciencia al arte, integrarlas... Había que ser muy cuidadoso a la hora de formular esta idea, esta problemática relación arte-técnicas industriales (en todo caso, de manera diferente a los *designers*). A la libertad de experimentación que reinaba en el Laboratorio, Gallizio, químico de formación y farmacéutico de profesión, aportaba una increíble variedad de materiales y procesos que aumentaban considerablemente las posibilidades creativas. Piero Simondo y Elena Verrone, por su parte, se volcaban más en el estudio del problema artístico, como se deduce de sus artículos sobre teoría artística publicados por *Eristica*[120].

La idea de experimentación que representa el Laboratorio -y que tiene su precedente inmediato en COBRA- se corresponde perfectamente con la sentencia de Jorn *yo no busco, yo no encuentro, yo creo*. La capacidad creativa es algo innato a todo hombre y que todo hombre desarrolla al tiempo que crea. Esta es, a fin de cuentas, una vieja idea romántico-vanguardista, presente también en Dadá y en el Surrealismo. Los surrealistas también se consideraban, lejos de una escuela literaria, una organización colectiva basada en la investigación experimental. Aquí está implícita la idea, también recurrente, del *arte sin obra*, que es, a fin de cuentas, la idea romántico-vanguardista de identificación del arte y de la propia vida, ahora reeditada por el Laboratorio de Alba.

[120] Por ejemplo, "Per una teoria generale delle arti figurative", de Simondo, y "Fuzioni architecttoniche di destinazioni democratiche", de Elena Verrone, publicados en el nº 2 de *Eristica*, julio de 1956.

La convergencia con la Internacional Letrista.

El MIBI supuso en definitiva un progreso en muchas de las formulaciones hechas anteriormente en COBRA. Fundamentalmente, la referida a la actividad experimental. Pero el enfrentamiento con el *industrial design* de Max Bill abrió también las puertas a nuevas consideraciones. Por ejemplo, la relación del artista con la máquina y, de manera más general, el problema de la arquitectura. Por lo que respecta a la primera cuestión, Jorn había afirmado que el MIBI pretendía "encontrar el lugar justificado para el artista en la edad de la máquina". En cuanto a la segunda, Jorn había denunciado en *Image et forme* cómo "los funcionalistas ignoran la función psicológica del ambiente" [121].

En ambas cuestiones, los planteamientos hechos por Jorn en nombre del MIBI le acercaban irremediablemente y sin saberlo a las ideas que por esos mismos años lanzaba en París la Internacional Letrista. Esta había inventado poco tiempo antes el término *psicogeografía* para referirse precisamente a esa *función psicológica del ambiente* de la que hablaba Jorn. Y tampoco imaginaba a buen seguro que, cuando de su unión con los jóvenes letristas naciera, dos años más tarde, la Internacional Situacionista, ésta iba a adoptar su enunciación de la arquitectura como "el punto máximo de realización de toda tentativa artística porque crear una arquitectura significa construir un ambiente y fijar un modo de vida. La arquitectura es la última realización de una evolución mental y artística,

[121] *Che cosa è il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista, op. cit.*

materialización de una etapa económica"[122]. Del mismo modo y dando un salto cualitativo desde sus planteamientos de los años de COBRA, al aceptar la máquina como instrumento de acercamiento entre el arte y a la industria (frente a la supeditación que pretendía Max Bill), estaba sentando a la vez las bases de dos aspectos fundamentales de la futura Internacional Situacionista: la defensa de la automatización y la pintura industrial de Gallizio.

La atención de Jorn se había centrado fundamentalmente en ciertas consideraciones sobre arquitectura aparecidas ocasionalmente en *Potlatch* y en un artículo en concreto, *Le bruit et la fureur*. Ciertamente, a Jorn había de agradarle la concepción apasionante, instintiva y radicalmente antifuncionalista de la arquitectura que tenían los letristas y que se manifestaba en sus *juegos psicogeográficos* o en sentencias del tipo "Ferdinand Cheval y Luis de Baviera han construido los castillos que querían, a la medida de una nueva condición humana"[123]; o bien "el urbanismo moderno no ha sido nunca un arte -y menos aún

[122] Asger JORN, *Image et Forme*, *op. cit.* Años más tarde, la I.S. adoptaría esta misma expresión de Jorn (*construir un ambiente y fijar un modo de vida*) para referirse a su urbanismo unitario.

[123] En "Exercise psychogéographique", *Potlatch*, nº 2, 29 junio 1954, Guy Debord parafrasea un pasaje del *Primer manifiesto del Surrealismo* de Breton: "Swift es surrealista en la maldad/ Sade es surrealista en el sadismo/ Chateaubriand es surrealisa en el exotismo/ Constant es surrealista en política/ Hugo es surrealista cuando no es tonto/ Desbordes-Valmore es surrealista en el amor/ Bertrand es surrealista en el pasado/ Rabbe es surrealista en la muerte/ Poe es surrealista en la aventura/ Baudelaire es surrealista en la moral/ Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo/ Mallarmé es surrealista en la confidencia/ Jarry es surrealista en la absenta/ Nouveau es surrealista en el beso/ Saint-Pol-Roux es surrealista en los símbolos/ Fargue es surrealista en la atmósfera/ Vaché es surrealista en mí / Reverdy es surrealista en sí/ Saint-John Perse es surrealista a distancia/ Roussel es surrealista en la anécdota/ etcétera". Y Debord escribe: "Piranese es psicogeográfico en la escalera/ Claude Lorrain es psicogeográfico en la presentación de una estancia palaciega y del mar/ El *facteur Cheval* es psicogeográfico en la arquitectura/ Arthur Cravan es psicogeográfico en la deriva acuciante/ Jacques Vaché es psicogeográfico en el vestir/ Louis II de Baviera es psicogeográfico en la realeza/ Jack el Destripador es probablemente psicogeográfico en el amor/ Saint-Just es un poco psicogeográfico en la política/ André Breton es ingenuamente psicogeográfico en el encuentro/ Madeleine Reineri es psicogeográfica en el suicidio/ Y Pierre Mabille en la compilación de maravillas, Évariste Gallois en las matemáticas, Edgar Poe en el paisaje y en la agonía, Villiers de l'Isle-Adam". Es un claro ejemplo tanto del buen conocimiento del surrealismo por parte de Debord y de su deuda con él, como del uso letrista de

un marco de vida- al contrario, ha estado siempre inspirado por la Policía..."[124].

Es, más allá de la crítica al funcionalismo racionalista, que en la I.L. está mucho menos desarrollado que en el MIBI[125], la idea de creación apasionante la que llama realmente la atención de Jorn. Cuando Jorn lee *Potlatch*, en su experiencia inmediata se encuentran el fracaso de COBRA, con espontaneísmo desiderativo, y el rechazo de Max Bill a aceptar la experimentación libre en la nueva Bauhaus. Jorn encuentra en la I.L. una comunión de objetivos mucho más acentuada que la que encontraba en el ambiguo *nuclearismo* de Baj (tal vez una mera renovación formal y que poco o nada aportaba a Jorn en el plano de la reflexión teórica).

Lo que seguramente Jorn no imaginó en ese primer contacto con *Potlatch* fue que la I.L. era mucho más que un *programa literario* acorde con el programa pictórico del MIBI. Porque para la I.L., acorde con la filiación surrealista de sus orígenes, la creación era inseparable de la construcción de una nueva vida, apasionante. Y sobre todo, porque la I.L. era una militancia radical, de decidida acción social, dispuesta a la superación de ese programa mínimo surrealista con una progresiva obsesión por la totalidad.

---

la *apropiación indebida*. De la misma manera que en este caso Debord no cita el texto originario de Breton, así la I.L. primero, y la I.S. después, fomentarán esta práctica abusiva con el *anticopyright* en todas sus publicaciones, cuyos textos podrán ser "libremente reproducidos, traducidos o adaptados incluso sin indicación de origen".

[124] "Prochaine planète", *Potlatch*, nº 4, 13 julio 1954.

[125] Al respecto resulta significativa la diferente consideración que Jorn y la I.L. tienen de Le Corbusier. Para éstos, Le Corbusier formaría parte de esa *policía* que planifica la vida con el urbanismo; sería el máximo representante de la idea funcionalista de la vivienda como *la machine à habiter*. Por contra, la consideación de Jorn no era en absoluto tan negativa y así hacía referencia a él como un arquitecto comprometido con la idea de *crear un verdadero ambiente a la medida del hombre*. No en vano, Jorn había trabajado con Le Corbusier en París en el pabellón *Temps Nouveaux*, de la Exposición Internacional de 1937. Sin embargo, sería el juicio radical de los letristas el que se acabaría imponiendo a Jorn en su andadura en la futura Internacional Situacionista.

El Congreso de Alba y la afirmación de la superioridad de la Internacional Letrista.

El caso es que dos formulaciones tan semejantes estaban involuntaria pero irremediablemente predestinadas a encontrarse. La primera noticia que Jorn tendría de la Internacional Letrista sería por la lectura del número seis de la revista *Potlatch*, que Baj le había facilitado. En una carta a este, Jorn escribe: "*Potlatch* es muy interesante, pero demasiado confusa [...] es sorprendente cómo nos encontramos en la misma línea. ¿Hay sólo una? A propósito de un manifiesto: *La bruit et la fureur* [...] he aquí precisamente el programa *literario* que corresponde exactamente a nuestro programa *pictórico*. El Letrismo literario corresponde con la búsqueda del signo en la pintura, esto es, una concepción artística nueva basada sobre el encuentro inmediato de la subjetividad y del mundo objetivo". Y concluye Jorn: "Hay que intentar encontrar una conexión entre estos dos grupos internacionales, el nuestro y el suyo..."[126].

Y el contacto se produciría. La Internacional Letrista publicaba en *Potlatch*, muy pocos meses después, un extracto del *Image et forme* de Jorn. Desde

[126] Carta de Asger Jorn a Enrico Baj, fechada en octubre de 1954. Recogida en Mirella BANDINI, *l'estetico il politico*, *op. cit.*, pág. 254.

entonces, la comunicación entre el MIBI y la I.L. ya no se interrumpiría. Pero el acontecimiento definitivo sólo se produciría dos años después, con motivo del *Congreso de Artistas Libres*, en la pequeña ciudad piamontesa de Alba, donde el MIBI había instalado su *Laboratorio.*

Entre el dos y el ocho de septiembre de 1956, se reunieron en Alba artistas procedentes de ocho países: Bélgica, Argelia, Francia, Italia, Dinamarca, Checoslovaquia, Gran Bretaña y Holanda. Enrico Baj se retiró el primer día (rompiendo definitivamente la colaboración del *Movimento Nucleare* con el MIBI) y Christian Dotremont, a pesar de estar invitado, ni siquiera llegó a acudir[127].

Quien sí estuvo presente fue otro artista ex-*cobra*, el holandés Constant. Desde la disolución de COBRA, Constant se había dedicado al estudio de problemas espaciales y arquitectónicos. Durante una estancia en Londres, se sintió atraído por el problema espacial y abandona defintivamente la pintura. De vuelta a Holanda, trabaja con quien era considerado el arquitecto más vanguardista del momento en Holanda, Aldo van Eyck[128]. Fruto de esta colaboración es el experimento *color-espacio*, expuesto en el Stedelijkmuseum de Amsterdam en 1952, y luego publicado como *Pour un colorisme spatial.* Constant y van Eyck defienden la función activa del color en la arquitectura -más allá de su uso funcional o decorativo-, la conjunción forma-color en una unidad indisoluble

[127] Buena prueba del éxito que la Internacional Letrista iba a cosechar en Alba es, aparte de todas sus propuestas teóricas, el estilo radical, ácido, irónico, cuando no hiriente, que adopta el verbo del Congreso. Por ejemplo, en la nota elaborada a raíz de la deserción de Enrico Baj: "Acorralado ante hechos concretos, Baj ha abandonado el Congreso. No se ha llevado la caja", en clara alusión al conocido sentido de los *negocios* de Baj. Por lo que respecta a Dotremont, los letristas más que nadie agradecieron su ausencia "en una asamblea e n la que su presencia habría sido inaceptable para la mayoría".

[128] Aldo van Eyck había colaborado con el *Grupo Experimental Holandés* de Constant. Fruto de esta colaboración fue el documento "Een appel aan de verbeelding" (*Una llamada a la imaginación*), publicado por las ediciones COBRA, Amsterdam, enero 1950.

como medio de lograr una nueva experiencia espacial. "El color no es más que el color de la forma y la forma no es más que la forma del color"[129].

El urbanismo nuevo.

En diciembre 1956 Constant presenta sus maquetas, ya llamadas de *urbanismo unitario* en la *Unione Culturale di Torino*. Se trata del proyecto de *Acampamento degli Zingari* de Alba, un sistema de paredes móviles con una cubierta única, que permite modificar las condiciones de habitabilidad, acorde con el estilo de vida espontánea y libre de los gitanos. Constant sienta así las bases de toda su posterior investigación, conocida de manera genérica como *New Babylon* y que se alargará más allá de sus años de militancia situacionista. Es la idea de una nueva civilización urbana y lúdica caracterizada por la movilidad de los habitantes y variedad de ambientes y en la que la propiedad del terreno y de los medios de producción será comunitaria.

También en Alba presentó Gallizio las primeras muestras de lo que más tarde se conocería como *pintura industrial*. La *pintura industrial* entronca con la tradición del automatismo gestual de tipo informalista-expresionista. Pero interesa más por su trasfondo conceptual, en la misma línea del urbanismo unitario, esto es, de la construcción de un ambiente integral, y por su clarísima derivación hacia el *détournement*, es decir, como desvalorización y superación de la pintura, muy influido por las ideas de la Internacional Letrista.

---

[129] CONSTANT y Aldo van EYCK, *Pour un colorisme spatial*. Recogido en Gérard. BERREBY, *op. cit.*

Pero la gran vencedora en Alba fue sin duda la I.L. En las conclusiones del Congreso se apuntó "la necesidad de una construcción integral del marco de la vida con un urbanismo unitario que debe emplear todo el conjunto de artes y técnicas modernas [...] el reconocimiento de una interdependencia esencial entre el urbanismo y un futuro estilo de vida [...] la unidad de acción entre los firmantes de este programa"[130], que fueron J. Calonne, Constant, Gallizio, Asger Jorn, Pradoslav Rada, Kotik, Piero Simondo, Ettore Sottsass, Elena Verrone y Gil J. Wolman. Una declaración que, en realidad, no hacía sino adoptar prácticamente en su totalidad el informe presentado por Gil J. Wolman, representante de la Internacional Letrista. El había sido el que planteó la idea de la construcción integral de ambientes, de un *nuevo estilo de vida* y de un *nuevo urbanismo*, que desde ahora se llamaría ya *unitario*. E igualmente había sido la Internacional Letrista la que había impuesto la condición de una acción común a partir de una militacia radical y comprometida (no en vano, Wolman inició su declaración con un significativo *camaradas*). El plantamiento de la Internacional Letrista resultaba sin duda el más desarrollado, superando formulaciones mucho más parciales como las de Ettore Sottsass (que no hacía sino volver sobre el problema forma-estructura, por otra parte ya planteado por Jorn anteriormente en su artículo *Forma y estructura*) o la de Constant (demasiado empeñado en cuestiones técnicas de construcción). Era evidente que la I.L. había impuesto en el Congreso la autoridad de sus propuestas, novedosas y radicales.

[130] Esta declaración final del Congreso fue recogida en "La Plate-forme d'Albe", en *Potlatch*, nº 27, 2 noviembre 1956.

De nuevo, la Internacional Letrista.

Tras el Congreso de Alba, la revista de la Internacional Letrista, *Potlatch*, dejó de publicarse con la regularidad mensual de hasta entonces para hacerlo sólo ocasionalmente. Más allá de la escasez de medios, la razón que esgrimió el grupo fue que sus ideas ya había llegado *a todos los amigos susceptibles de darnos a conocer.*

La historia de la I.L. es relativamente corta, pero ciertamente intensa. En apenas cinco años, desde su escisión del Letrismo de Isou, se opera en ella una considerable evolución desde la confusión de la estéril creación artistica (metagrafías, cine) y la marginalidad a menudo delictiva hasta la génesis de una concepción totalitaria de la actividad artística como inseparable de la creación de un nuevo estilo de vida, con la mediación del urbanismo unitario (U.U.), que es la más grande y original aportación de la I.L. a la futura Internacional Situacionista. La agitación social tan característica de sus orígenes se mantendría siempre en la I.S., con un matiz cada vez más acentuado de causa política.

Y en Alba ya quedó claro que la I.L. era algo más, mucho más que un *programa literario* acorde con el programa pictórico del MIBI, como dijera Jorn. La

intervención letrista, a través de su delegado, Wolman, fue con diferencia la más contundente y la que evidenciaba mayor decisión. En lo teórico, la I.L. gozaba de mayor globalidad que el resto; en lo práctico apuntaba a una decidida actividad de la que los demás carecían.

En realidad, la I.L. tenía ya muy poco de *literario*, a pesar de su nombre y de sus orígenes. Tras su escisión del Letrismo de Isou, sólo algunos miembros habían continuado con experiencias anteriores, como la metagrafía o el cine, y con un talante que tenía que ver mucho más con la provocación que con la actividad artística o la evolución formal. En general la reflexión teórica había ido ganando poco a poco sitio a la creación artística. Se criticaba al Letrismo de Isou por haber acabado siendo una pura estética y por haber incluso olvidado la provocación, que fue el verdadero valor (y no el valor formal, como creía Isou) de sus experimentaciones metagráficas, cinematográficas, etc. de sus inicios. Preocupado por la evolución formal, Isou caía en el *idealismo burgués* y se convertía en una nueva escuela o renovación literaria, abandonando el verdadero problema de las necesidades humanas. Muy al contrario, el asunto que ahora preocupaba a la I.L. nada tenía que ver con la renovación estética, sino con una nueva manera de vivir que debía ser todavía explorada y que podía formularse provisoriamente como la experimentación de formas de arquitectura y reglas de conducta.

Una idea nueva en la vanguardia.

La I.L. había de acabar abandonando evidentemente sus prácticas metagráficas, residuo isouiano que en el estadio consiguiente de evolución siguen siendo insuficientes, han fracasado. La metagrafía no había llevado a ningún lugar, sólo a repetir el uso de elementos antiartísticos típicos de la primera mitad del siglo. Y empeñarse en su experimentación sólo podía concluir en la denuncia de la peligrosa desviación artística de algunos miembros. Pero el problema no era sólo que la metagrafía hubiera quedado reducida a *una forma degenerada de collage*. Su abandono tiene sobre todo que ver con la constatación de la insuficiencia de la práctica artística, incluso de la más radical y disolvente. El valor fundamental de la metagrafía, que Debord había identificado con su *utilidad revolucionaria de provocación*, acababa revelándose insuficiente cuando -siguiendo con el propio Debord- "lo que está en juego es la toma del poder"[131].

Por lo que respecta a la fracción letrista más preocupada con investigaciones comportamentales, relativas a la psicogeografía y construcción de ambientes, no se deja de señalar también su peligrosa derivación misteriosófica y *teosófica*. La I.L. aprovecha para advertir de la conveniencia de relativizar la *libertad política* que hasta entonces se permitía y que era *terreno propicio para los peores errores teóricos*. Para entonces, la I.L. se encuentra en

[131] En la tarjeta de presentación de la exposición *66 metagraphies influentielles* en la *Galerie du Passage* de París, en junio de 1955. Esta acabó resultando la última exposición de metagrafías de la I.L., pues otra prevista para ese mismo año en Bruselas finalmente no llegó a celebrarse.

una encrucijada y en un artículo, no en vano titulado *Contradictions de l'activité lettriste-internationale*, reconoce "el aspecto obligatoriamente precario de nuestra posición: es demasiado tarde para hacer arte; y un poco pronto para construir situaciones de cierta amplitud" [132].

La I.L. reconoce sus insuficiencias, sus fracasos. Y tímidamente apunta su nueva preocupación: *la construcción de situaciones*, aunque sean de *poca amplitud* y aunque su articulación teórica sea todavía escasa. Ya en el manifiesto de la I.L.[133], allá por 1952, Debord había sentenciado: "la nueva belleza será DE SITUACIÓN". ¿Pero qué significaba *de situación*? En 1954 se publicaba *"...Une idée neuve en Europe"*[134], parafraseando al revolucionario Saint-Just de *La felicidad, una nueva idea en Europa.* La *felicidad*, que para los letristas tenía una nueva identidad: la construcción de situaciones, concebida como "un gran juego deliberadamente escogido; el paso de un ambiente a otro y de un conflicto a otro, en el que los personajes de tragedia morirán en veinticuatro horas. Pero el tiempo de vivir ya no volverá a faltar".

La construcción de situaciones no alcanza de momento una teorización más completa, quedándose fundamentalmente en la idea de juego, de diversión integral, de ocio. Unas ideas que en absoluto son novedosas para la vanguardia y que en realidad podrían remontarse a la *educación estética* de Schiller[135]. Unas

---

[132] *Potlatch*, nº 25, 26 enero 1956.
[133] "Manifeste", en *Internationale Lettriste*, nº 2.
[134] "...Une idée neuve en Europe", *Potlatch*, nº 7, 3 agosto 1954.
[135] Cfr. Friedrich SCHILLER, "Sobre la educación estética del hombre: carta decimocuarta (1795)", en Javier ARNALDO (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987, pág. 241-242. En esta carta decimocuarta, Schiller habla de *impulso del juego* como aquel en el que actúan unidos los impulsos *sensible y formal* (este primero se refiere "a la existencia física de las personas, en tanto que determinada por la naturaleza y en tanto se rige por la percepción sensible. El impulso formal hace referencia a la existencia absoluta de la persona, en cuanto naturaleza racional autodeterminada"). Schiller escribe: "El impulso sensible excluye de su sujeto

ideas, en último caso, que ya habían estado presentes años antes en COBRA -especialmente a través de las formulaciones de los holandeses de *Reflex*- y que en su desarrollo hacia la formulación situacionista en términos de espacio-tiempo y liberación de la vida, tendrán que ver con las contemporáneas teorías de Henri Lefebvre de *Critique de la vie quotidienne.*

Pero de momento, la teorización no va más allá. En *Potlatch* no se vuelve a mencionar el concepto de *situation* hasta un año y medio después, precisamente en ese número 25 de enero de 1956. Desde entonces se podría decir que la I.L. ya no lo es más. Reconoce sus fracasos e insuficiencias. Y defiende ahora la necesidad de una *actitud situacionista consecuente*, sin llegar a ser todavía, sin embargo, *situacionismo.* Es una *encrucijada* y la I.L. lo reconoce como tal. *Potlatch* dejará incluso de aparecer con la regularidad con que lo hacía hasta entonces, pues sus propios responsables consideran que ya han conectado con toda la gente que convenía (se refieren, claro, al MIBI y al Laboratorio de Alba) y han alcanzado ya el máximo de escándalo entre aquellos que les desprecian. La I.L. sólo podía ya dar un salto cualitativo hacia adelante o

---

toda operación espontánea y toda libertad; el impulso formal excluye del suyo toda dependencia y toda pasividad. La exclusión de la libertad es, empero, necesidad física, la exclusión de a pasividad es necesidad moral [...] Por tanto, el impulso de juego, como aquel en el que ambos actúan unidos, constreñirá el ánimo al tiempo física y moralmente y así, ya que suspende toda contingencia, suspenderá también todo constreñimiento y pondrá al hombre en libertad tanto física como moralmente". Y en la carta sexta, a propósito de la educación integral del hombre, se refiere a la libre ociosidad en estos términos: "De igual modo, el esfuerzo concentrado en facultades aisladas del espíritu puede producir hombres extraordinarios, pero es una temperatura uniforme en todas ellas lo único que crea hombres felices y perfectos. ¿Y en qué relación estaríamos respecto a las edades pasadas y futuras del mundo, si la educación de la naturaleza humana hiciese necesario semejante sacrificio? Hubiésemos sido los siervos de la humanidad, durante algunos milenios hubiésemos tenido que trabajar para ella en la esclavitud y estarían impresas en nuestra naturaleza mutilada las vergonzantes huellas de dicha servidumbre -¡para que en su venturosa ociosidad el género venidero pudiera esperar salud moral y desarrollar el libre crecimiento de su humanidad!" (*ibídem*, pág. 98)

anclarse en la mediocre repetición. Y ese paso habría de ser, tras la declaración de intenciones de Alba, la fundación de la Internacional Situacionista.

La práctica del 'détournement'.

La Internacional Letrista daría por finalizada su experimentación metagráfica, reconociendo su fracaso, en noviembre de 1955. Pero apenas dos años antes, al poco de la ruptura con Isou, había presentado los experimentos de escritura metagráfica con extraordinaria ilusión, convencidos de que representaba la posibilidad de *una expresión ilimitada*, punto de llegada de toda la tradición de desobediencia y violación del lenguaje desde un siglo antes. La metagrafía parecía aportar una nueva *dimension del lenguaje*. La metagrafía y otros experimentos similares como el *roman tridimensionnel*[136] de Debord (en *Histoire des gestes*, donde el lector ya no es un sujeto pasivo, sino que adquiere un papel totalmente activo, pues debe encontrar y dirigir el hilo conductor del relato en medio de un *laberinto de anécdotas simultáneas*) o las *Nouvelles Spatiales* de Jean-Louis Brau (caracterizadas igualmente por el dinamismo, pues

[136] Robert ESTIVALS, en "Le système de situations", *Grâmmes*, nº 4, 1959, hace un análisis del concepto de *construcción de situación* de la I.S., considerándolo "la conjunción de dos influencias diferentes: la natural y plástica de la obra isouiana y la psicológica del existencialismo sartriano. Por lo que respecta a la primera , Estivals está pensando en el *roman tridimensionnel*, que él considera idea original de Isou y no de Debord. El *roman tridimensionnel* significaría pasar "de la concepción clásica de la narración ficticia, caracterizada por las palabras, y, por tanto, bidimensional, a una concepción material en la que la anécdota viene significada por los objetos y por los seres mismos, esto es, en tres dimensiones". En consecuencia, la aportación original de Debord no habría sido este *roman tridimensionnel*, sino su superación *psicológica* (se pierde la intriga propia de la narración en favor de la construcción de un ambiente psicológico), apareciendo la idea de *situación*. En esta idea abunda Peter WOLLEN ("The Situationist International", *New Left Review*, 174, march-april 1989, pp. 67-95), que considera que la idea debordiana de *situación* bebe de Sartre (la existencia es siempre interna a una *situación dada* que nos rodea y la libertad no se refiere a la capacidad ilimitada de elección, sino a la capacidad de *crear una situación* y actuar en y contra el mundo) y es matizada a través de Lefebvre y su concepto de crítica de la vida cotidiana, convirtiéndola así en una situación que se construye.

el lector construye un orden conceptual a partir de una reunión y de un conjunto accidental) responden a una misma inquietud que marca el carácter verdadero del nuevo lenguaje por el que suspira la I.L.. Un nuevo lenguaje, una nueva comunicación cuya esencia es el *détournement* de frases.

La práctica del *détournement*, evidentemente, no era nada nueva. Aunque la I.L. se empeñara en buscar una especificidad en su uso, el *détournement* tenía una larga tradición. Empezando por el siempre valorado Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. Y siguiendo con Dadá y el Surrealismo, además de numerosas prácticas de otros grupos del momento, por lo general deudores del Surrealismo. Pero no. Según la I.L., su uso del *détournement* está muy por encima de las prácticas dadaístas (del *ready-made*, fundamentalmente), surrealistas y, sobre todo, del Letrismo de Isou. Debord y Wolman aparecen como los máximo teóricos del *détournement* con su texto *Modo de empleo del détournement*[137].

El *détournement* como forma de apropiación indebida es presentado como una forma de *propaganda partisana* en la lucha por una nueva forma de comunicación, por una *poesía hecha por todos*, recordando a Lautréamont. En un momento en que el arte no puede mantenerse por más tiempo como *actividad superior* -algo que cuatro meses depués volvería a denunciar la I.L. en Alba- en un mundo en el que, por los cambios acaecidos en las formas de producción (y aquí el análisis anuncia un marxismo luego recurrente), se impone la necesidad de unas nuevas relaciones y una nueva práctica de la vida. Empezando por esa propaganda beligerante, que debe sustituir a las premisas revolucionarias

[137] Guy DEBORD, Gil J. WOLMAN, *Mode d'emploi du détournement*, publicado en *Les lèvres nues*, nº 8, mayo 1956. Esta revista era dirigida en Bruselas por Marcel Mariën.

pp

existentes, que han demostrado su inutilidad e inadecuación a las nuevas condiciones de producción y que por lo tanto ya no pueden ser consideradas más que *reaccionarias*. Esa nueva forma de propaganda ha de servirse de nuevos medios de expresión. Pero estos nuevos medios expresivos pueden valerse, en cambio, de "todos los elementos, que, sin importar de dónde estén tomados, pueden crear relaciones nuevas"[138]. Cualquier elemento puede servir a la hora de crear este nuevo medio expresivo y propagandístico que es el *détournement*, que debe, en primer lugar, superar su mero uso como elemento cómico o de provocación. Recordando a Lautréamont, *el plagio es necesario, el progreso lo implica*.

El *détournement* letrista va más allá de la pura provocación dadaísta y adquiere un valor de *propaganda partisana* inexistente en el Surrealismo. El *détournement* no tiene valor en sí mismo, no es una forma más y autónoma de expresión; es fudamentalmente un medio de propaganda y de lucha por una nueva y superior forma de expresión, de poesía, de vida. Además, a diferencia de otras vanguardias, la Internacional Letrista dotaba al *détournement* de toda una teoría.

Debord y Wolman aportan una serie de *leyes* y normas para que el uso de este arma *partisana* alcance toda su eficacia. En primer lugar distinguen dos tipos de *détournement*, el *menor* y el *abusivo*. Aquel utiliza elementos poco significativos en sí mismos (el caso de fotografías o recortes de prensa), mientras que en el *détournement abusivo* se utilizan elementos altamente significativos por sí mismos (un eslogan de Saint-Just o una secuencia de Eisenstein, por ejemplo).

[138] *Ibídem.*

Se aconseja que los elementos tergiversados estén simplificados al máximo, para que sean más fácilmente reconocibles; que sus sentidos originales estén lo más alejados posible, para que al ser puestos en relación la impresión sea más efectiva; que se evite al máximo la posibilidad de una *réplica racional* al mensaje del *détournement*; y que se evite el *détournement par simple retournement*, que resulta facilón y poco eficaz.

La I.L. no desprecia las consecuencias provacadoras de un uso generalizado del *détournement*. Así, la *reaparición de una multitud de malos libros*, la *participación masiva de escritores ignorados*, la *diferenciación creciente de frases o de obras plásticas que se pondrán a la moda*, con lo que todo esto tiene, además de escandaloso, de subversión del propio mercado literario. Pero no olvidemos la consecuencia principal de esta generalización del *détournement*, apuntada por los propios Wolman y Debord: "una facilidad de la producción, superando por mucho, en cantidad, en variedad y en calidad, la escritura automática de fastidiosa memoria"[139]. Un nuevo dardo contra el Surrealismo. No en vano, Wolman y Debord hacen aparecer como autores del texto, en la portada de este número ocho de *Les lèvres nues*, ¡a André Breton y Louis Aragon!

Más allá del *descubrimiento de nuevos aspectos del talento*, lo que de verdad confiere todo su interés y valor a la práctica *tergiversadora* de la I.L. es su carácter de "poderoso instrumento cultural al servicio de una lucha de clases bien entendida"[140]. Se considera incluso al *détournement* como la nueva forma de arte proletario, aunque tan sólo sea porque su baratísima producción augura una amplísima distribución, en una especie de *communisme littéraire*. Entre

pretensiones megalómanas y vagas ideas mixtificadas, se mezclan, de nuevo, las referencias marxistas a la lucha de clases (demasiado doctrinal y mixtificada si la comparamos con las posteriores formulaciones de la última I.L. y de la I.S., mucho más críticas, revisionistas y, sobre todo, puestas al día) y la idea de revolución cultural, en un conflicto irresuelto entre los orígenes artísticos del grupo y su progresiva politización. Al fin y al cabo, el mismo conflicto que acabará caracterizando a la I.S.

A su producción realmente económica, el *détournement* suma otras muchas ventajas. Puede aplicarse a cualquier medio expresivo, desde el póster a la emisión radiofónica. Que Wolman y Debord elogien especialmente su uso en la escritura metagráfica (inservible desde el punto de vista plástico) y en la novela y, un poco más adelante, en el cine, vuelve a poner de manifiesto el trance de dubitación e indefinición en el que se encuentra la I.L. Pues nos vuelve a concectar irremediablemente con sus orígenes artísticos en el Letrismo de Isou, con las intenciones propagandísticas y beligerantes al afirmar que el uso del *détournement* en el cine "puede alcanzar su máxima eficacia y, sin duda, para aquellos a los que les preocupe, su máxima belleza"[141]. Preocupaciones creativas, militancia revolucionaria, eficacia, belleza. Sobre todo, los primeros síntomas de que la I.L. ya no da más de sí, de que debe dar un paso cualitativo para seguir teniendo sentido. Ese paso lo dará la Internacional Situacionista. Aunque ese dilema, con todas sus revueltas, acabe irresoluto.

---

[139] *Ibídem.*
[140] *Ibídem.*
[141] *Ibídem.*

Ejemplos no faltan. *Consuelo*, de George Sand, podría ser tergiversado con valor psicogeográfico, con un nuevo título incluso, por ejemplo *Grande-Banlieue*. O *Nacimiento de una Nación*, de Griffith, que podría ser tergiversado conservando toda su riqueza narrativa y técnica pero alterando de todo punto su mensaje, convirtiéndolo en un alegato antiimperialista y antiracista, acorde con una cuetión que en este momento es actualísima en los Estados Unidos.

El *détournement* alcanza incluso a la arquitectura. No podía ser de otra manera, siendo como era el urbanismo la máxima preocupación de la I.L. y sus colegas del MIBI. La I.S. llegaría luego a alumbrar un libro específicamente dedicado a este tema, *La arquitectura y el détournement*, de Rudi Renson. La fase experimental del nuevo urbanismo habrá de recurrir a las tergiversaciones arquitectónicas de las que extraer nuevas posibilidades y conclusiones. De esta manera se conseguirá, por otra parte, que todo el mundo esté afectado y que nadie sea indiferente a la nueva práctica. Al final, el resultado es que cualquier elemento de la existencia puede ser tergiversado. La propia vida cotidiana puede y debe ser tergiversada, como un gran *ultra-détournement*.

El *détournement* adquiere un nuevo valor cualitativo. Había sido y era instrumento de provocación. La I.L. lo elevaba además al rango de arma de propaganda en una lucha de clases renovada. En los umbrales del situacionismo se convertiría además en medio de experimentación de un nuevo urbanismo y, resaltando su carácter lúdico, en una práctica inseparable de la única actividad que la I.L. consideraba ya posible en este *período de transición presituacionista*, el gran juego de la construcción de situaciones.

Años más tarde, cuando la I.S. abandonara el urbanismo y toda práctica artística y se volcara decididamente en lo político, el *détournement* alcanzaría sus más acabadas realizaciones. En su libro *Mémoirs*, Debord y Jorn lo expresaron con meridiana claridad: "quería hablar la bella lengua de mi tiempo". Que el libro estuviera encuadernado con pastas de papel de lija evidenciaba además el carácter abrasivo que debía caracterizar a la práctica tergiversadora. Lo que antes había sido sólo la teoría de una nueva comunicación, de un nuevo lenguaje ininteligible y subversivo para el viejo orden, terminaría tomando vida en las calles, allá por la primavera de 1968.

Deriva y psicogeografía.

La idea de la *deriva* había aparecido ya en el *Formulario* de Gilles Yvain, allá por 1953. El ya lo puso en relación con su idea de *urbanismo nuevo*, que significaba la opción por una nueva civilización *experimental* y *móvil*, acorde con un sentido apasionante y lúdico de la vida. "La actividad principal de los habitantes será la DERIVA CONTINUA. El cambio de paisaje a medida que pase el tiempo será responsable de la desorientación completa..."[142].

Retomando esta definición de Gilles Yvain, Debord desarrolla unos años más tarde toda una *teoría de la deriva*. Primero, con su *Introducción a una crítica de la geografía urbana*[143], donde presenta el estudio psicogeográfico como la

[142] Gilles Yvain, "Formulaire...", *art. cit.*

[143] Guy DEBORD, "Introduction à une critique de la géographie urbaine", *Les lèvres nues*, nº 6, noviembre 1955. A propósito de la influencia del paisaje urbano en el hombre, Debord escribe, por ejemplo: "El desierto es monoteísta, se ha dicho hace ya tiempo. ¿Sería entonces ilógica o carecería de interés esta constatación, que el barrio parisino que se extiende entre la plaza de la Contrescarpe y la calle de l'Abalète inclina más bien al ateísmo, al olvido y a la desorientación de los reflejos habituales?".

investigación del efecto psicológico del ambiente en el sujeto y, en correspondencia, la *deriva experimental* como su mejor herramienta de trabajo para investigar las posibilidades de ese futuro urbanismo unitario.

Sólo un año más tarde publicó su *Teoría de la deriva*[144]. Debord define ahora la *deriva* como "técnica de paso apresurado a través de ambientes variados". El concepto propiamente letrista de la *deriva* pretendía añadir a la idea de Yvain de un *comportamiento lúdico* una componente *constructiva*. En cuanto tal, la *deriva* se convertía en un instrumento de experimentación y, en consecuencia, indisolublemente unido a la *psicogeografía*.

Según cuenta Debord, el término psicogeografía fue acuñado por *un cabileño iletrado*, alguno de los argelinos que se movían por el entorno de la I.L., en el verano de 1953, para referirse al "estudio de las leyes exactas y de los efectos precisos del medio geográfico conscientemente dispuesto o no"[145]. De esta manera, el estudio psicogeográfico, como investigación del efecto psicológico del ambiente en el individuo, encuentra en la *deriva experimental* su mejor herramienta para una más detenida investigación de las posibilidades de un *nuevo urbanismo*.

Por su carácter experimental y constructivo, la *deriva* letrista resultaba claramente diferente de algunas prácticas similares. Por ejemplo, la *flânerie* de Baudelaire, que no sería más que la experiencia del hombre entre la multitud como expresión de libertad y de individualidad, pero sin mayor sentido crítico. O la experiencia del Walter Benjamin de *Passagen-Werk*, que, aunque tiene el

[144] Guy DEBORD, "Théorie de la dérive", en *Les lèvres nues*, nº 9, noviembre 1956.
[145] Cfr. Guy DEBORD, "Introduction à une critique...", *art. cit.*

sentido crítico de tratar la relación entre la arquitectura y la alienación, no encierra ningún carácter constructivo. O por último, el caso de *la promenade surréaliste*, bien conocida por las obras de Breton y Aragon *Nadja* (1928) y *Le paysan de Paris* (1926), respectivamente, o por la experiencia llevada a cabo por Morise, Vitrac y los propios Breton y Aragon en Blois, en mayo de 1924[146]. Esta práctica surrealista no era más que un paseo puramente azaroso, en el que el individuo, en una suerte de automatismo, se abandonaba a una *deambulación sin fin*, como convirtiendo el paisaje urbano en un *espacio de proyección de los deseos inconscientes*[147]. Muy al contrario, en la *deriva* letrista, el papel del azar, aunque se reconoce, es mínimo y se corresponde fundamentalmente con el carácter lúdico de esta práctica. En realidad, en sus orígenes -incluyendo su presentación en el *Formulario* de Gilles Yvain- la deriva letrista estaba más cerca de esos antecedentes citados y así, por ejemplo, es considerada como *una técnica de desplazamiento sin finalidad*[148], al margen de todo contenido experimental y constructivo. Esta concepción primera de la deriva tiene poco que ver con su posterior formulación como práctica experimental y constructiva. Por el momento parece guardar más relación con eso que Levi-Strauss llamó *technique de dépaysement*, esto es, de desorientación, de extrañamiento, y que Thomas McDonough remite al carácter desarraigado de los jóvenes letristas y situacionistas, a su vida bohemia y a la explotación de su propia marginalidad.

Pero en su posterior profundización teórica, más allá de lo azaroso y de lo lúdico (que lo acercaría a la práctica surrealista), la deriva acabaría

---

[146] Cfr. André BRETON, *Entretiens* (avec A. Parinaud), Paris, 1952.

[147] Cfr. ERIKSON, "The Spectacle of the Anti-Spectacle: Happenings and the S.I.", *Discourse (Journal for Theoretical Studies in Media and Culture)*, nº 14.2 (Spring 1992), pp. 36-58.

pretendiéndose también y especialmente *experimental* y así buscaría desenmascarar ciertas corrientes constantes, ciertos ejes de circulación, ciertos puntos fijos y determinantes de la morfología urbana. Es decir, del carácter objetivo de la deriva, más allá de lo inconsciente y azaroso de la práctica surrealista, pues "los acontecimientos sólo pertenecen al azar mientras se desconocen las leyes generales de su categoría"[149]. Es en este sentido en el que la psicogeografía encuentra su razón de ser. Y este es el aspecto que le diferencia de todas esas prácticas similares anteriores.

En esta línea de la *deriva* como instrumento experimental y constructivo se sitúan los *juegos psicogeográficos de la semana*, aparecidos en los primeros números de *Potlatch*[150]. Y más significativamente, en *"...Une idée neuve en Europe"*[151], donde la idea de *deriva* se entremezcla con la de *construcción de situación*. Esta es presentada como "realización continua de un gran juego deliberadamente escogido; paso de un ambiente a otro y de un conflicto a otro en el que los personajes, como en una tragedia, morirían en veinticuatro horas. Pero el tiempo de vivir ya no volverá a faltar"; y puesta en íntima relación con el *urbanismo influencial* y con una incipiente *técnica de ambientes*, que podemos tomar como psicogeografía y práctica de la *deriva*.

---

[148] "Résumé 1954", *Potlatch*, 14, 30 noviembre 1954.
[149] "L'architecture et le jeu", *Potlatch*, nº 20, 30 mayo 1955.
[150] Por ejemplo "Le jeu psychogéographique de la semaine", *Potlatch* nº1, 22 junio 1954: "En función de lo que busquéis, elegid una región, una ciudad de población más o menos densa, una calle más o menos animada. Contruid una casa. Amuebladla. Sacad lo mejor de su decoración y de sus alrededores. Escoged la época y la hora. Reunid las personas más apropiadas, los discos y el alcohol convenientes. La iluminación y la conversación deberán ser por supuesto aptos, igual que el ambiente exterior o vuestros recuerdos. Si no hay error en vuestros cálculos, la respuesta debe satisfaceros (comunicar los resultados a la redacción).
[151] "...une idée neuve en Europe", *Potlatch*, nº 7, 3 agosto 1954.

Tanto en la idea de *construcción de situaciones* como en el concepto mismo de *deriva*, hay una componente común: el significado lúdico de estas actividades. Realzando la idea de *juego*, la I.L., más allá de superar o no las formulaciones similares del Surrealismo, desde luego sí entronca con formulaciones de COBRA (especialmente de los holandeses de *Reflex*), que normalmente se consideran filosurrealistas. Una idea, esta del juego, que también estará posteriormente presente en la Internacional Situacionista y que será central en los años sesenta y en el mayo parisino del sesenta y ocho.

Internacionalismo.

Una de las características de ciertos grupos de vanguardia tras la segunda guerra mundial es su obsesión por teñirse de internacionalismo, frente al curso vanguardista de preguerra, dominado indudablemente por la capitalidad parisina, y, en menor medida, frente a las pretensiones de Nueva York de constituirse en nuevo centro indiscutible del arte contemporáneo. COBRA fue ya una decidida reacción contra la omnipotencia de París, como queda de manifiesto en su propio presentación como Internacional de Artistas Experimentales. En COBRA se reunían los deseos de internacionalización de unos artistas originarios de unos países que hasta entonces habían sido claramente periféricos en lo artístico. Ahora pretendían reclamar la atención sobre *C*openhague, *B*ruselas y *A*msterdam y, a partir de esa capitalidad compartida, anunciaar su internacionalismo. En el caso de los belgas, fue fundamental, sin duda, la experiencia de su peculiar

surrealismo, con sus tradicionales deseos de reafirmación de su propia identidad frente al surrealismo bretoniano y, luego (durante la guerra y el exilio de Breton), parisino en general. En el caso de los daneses, los esfuerzos fueron aun mayores, intentando salir de su tradicional arrinconamiento para demostrar la peculiaridad, diferencia y pujanza de su tradición artística[152].

Esta inquietud internacionalista de COBRA fue retomada por Jorn al abandonar el sanatorio suizo y recorrer Europa reclutando apoyos (Alechinsky, Appel, Götz, Oesterlin -todos ellos, ex-*cobras*- Baj y Dangelo y Claude Serbanne y René Renne, del mundo de la crítica) para su Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista y luego en Albisola y el Laboratorio de Alba, por donde pasaron infinidad de artistas de muy diverso origen (Matta, Fontana, Appel, Alechinsky, Manzoni, etc.).

También la escisión radical del Letrismo de Isou tomó el nombre de *Internacional* y estuvo siempre preocupada por hacer notar los orígenes diversos de sus miembros. La constitución de diferentes secciones nacionales incide en esta obsesión. La referencia a las distintas nacionalidades de sus militantes es especialmente insistente en el caso de los miembros argelinos, en unos años en los que éstos encontraban ciertamente dificultades para integrarse en la vida parisina y en los que la cuestión argelina era realmente polémica y problemática en la vida política y social francesa.

[152] Un empeño en el que, por otra parte, Asger Jorn reincidirá a lo largo de toda su vida y buena muestra de lo cual será su *Institut de vandalisme comparé*, para rastrear la huella del arte vikingo por toda Europa.

Estas tradiciones internacionalistas de COBRA, del MIBI y de la I.L. se fundirán cuando se constituya la Internacional Situacionista. Y con la acentuación del carácter político y revolucionario del movimiento, su propio nombre de *Internacional* se pondrá en evidente relación con la tradición de las Internacionales obreras. Incluso, cuando en 1972 se disuelva el movimiento situacionista, su último documento, publicado por Debord y Gianfranco Sanguinetti, llevará el muy significativo nombre de *La véritable scission dans l'Internationale Situationniste*, recordando aquel *Les prétendues scissions dans l'Internationale*, circular interna del Consejo General de la A.I.T., de 1872.

Superioridad e insuficiencia de la Internacional Letrista.

A diferencia de COBRA, del Letrismo de Isou, del MIBI y de otros movimientos de la época relacionados con éstos, como *Arte Nucleare*, la Internacional Letrista atiende constantemente, más allá de cuestiones puramente artísticas, a problemas de índole política y social. Desde sus inicios, las publicaciones de la I.L. se harán eco de noticias de alcance político y nunca rehuirán un comentario y una firmísima posición ante la cuestión que sea. Su vocabulario se encuentra siempre teñido de un considerable radicalismo revolucionario. Así, *Hay que reiniciar la guerra en España*, *La guerra de la libertad debe hacerse con rabia*, *Hacerles tragar su chewing-gum*[153] (sobre los conflictos de las multinacionales norteamericanas en algunos países centroamericanos a

[153] "Il faut recommencer la guerre en Espagne", *Internationale Lettriste*, nº 3, agosto 1953; "La guerre de la liberté doit être faite avec colère", *Internationale Lettriste*, nº 4, junio 1954;"Leur faire avaler leur chewing-gum", *Potlatch*, nº 1, 22 junio 1954.

propósito de las explotaciones frutícolas), además de diversas y constantes consideraciones sobre movimientos guerrilleros y guerras civiles por todo el mundo colonial y brevísimos comentarios sobre maniobras políticas y líderes, desde Nixon hasta Franco, Mao o Dien-Bien-Phu.

Así, la construcción de un nuevo estilo de vida apuntada en Alba tomaba con la I.L., además de la concreción de base del urbanismo unitario, una incipiente pero ya significativa dimensión política. Los acontecimientos reivindicativos de 1956 en Polonia, Hungría, en la propia URSS o las movilizaciones en Argelia y la España franquista no pasaron desapercibidos para la I.L. Y así habrían de transmitirlo al Congreso de Artistas Libres de Alba, en aquel septiembre de 1956, considerándolo como el renacimiento de una cierta conciencia social para cuya feliz conversión revolucionaria había que colaborar[154].

Sin embargo, en el proyecto salido de Alba, la separación de lo artístico-cultural y de lo político es todavía muy grande. Ambas esferas quieren formar parte de un mismo proyecto, pero no alcanzan un carácter unitario, una simbiosis. El carácter eminentemente artístico del MIBI, de Gallizio y de los ex-COBRA, por un lado, y el politicismo revolucionario (aunque de momento tal vez más cultural que propiamente político) de la I.L., por otro, pueden sumarse, convertirse en una adición de programas, pero sin conseguir todavía una síntesis.

[154] Cfr. Robert ESTIVALS, "Dall'avanguardia estetica alla revoluzione di maggio", *Marcatré*, nº 46-49, ottobre-gennaio 1968-1969. El autor considera que los acontecimientos internacionales de 1956 así como el propio "golpe de estado" de De Gaulle en Francia, en 1958, marcaron irremediablemente la politización de una buena parte de la generación de artistas inmediatamente posteriores a la de, por ejemplo, Isou, Hains, Dufrêne, Mathieu, etc. Entre esos, Estivals destaca a la *Internationale Situationniste*, al grupo *Schemas* (del propio Estivals), a *Tel Quel* (radicalización política a través de la semiología) o a *Opposition artistique*, de Suzanne Bernard y Claude Laloum, luego derivados al maoísmo.

La tendencia situacionista.

En mayo de 1957 aparecía en *Potlatch* un artículo titulado *Un paso hacia atrás*[155] en el que se hablaba del *deterioro de todas las formas de la cultura moderna* y de la necesidad de una *verdadera acción internacional* y de un *cambio de táctica*. Cuando esto se escribía, en mayo de 1957, estaba ya convocada para julio de ese mismo año, en Cosio d'Arroscia, una conferencia que unificaría las diversas tendencias presentes en Alba y que a la postre significaría la fundación de la Internacional Situacionista. En *Un paso hacia atrás*, la I.L. reconocía sus fracasos, sus excesos de nihilismo, primero (hasta las exclusiones de 1953), y de sectarismo -cuando no dogmatismo- después, que habían conducido a un cierto inmovilismo e incluso aislamiento. La nueva táctica apuntaba, en cambio, a "apoderarse de la cultura moderna para utilizarla de acuerdo con nuestros fines, abandonando una mera oposición externa"[156]. Esto era desde luego una receta contra la esterilidad de las acciones puramente marginales, pero también una solución práctica para un problema tan concreto como el de la propia financiación de las actividades del nuevo grupo. "Es cierto que la decisión de servirse, tanto desde el punto de vista económico como desde el punto de vista constructivo, de lo más atrasado de la cultura moderna entraña un grave peligro de descomposición. A algunos amigos les preocupa, por poner un ejemplo concreto, el predominio numérico de los pintores, cuya producción juzgan forzosamente insignificante y sus ataduras con el mercado artístico, indisolubles. Sin embargo

[155] "Un pas en arrière", *Potlatch*, nº 28, 22 mayo 1957.
[156] *Ibídem.*

tenemos que reunir a los especialistas de técnicas muy diversas; conocer los últimos avances autónomos de estas técnicas -sin caer en el imperialismo ideológico que ignora la realidad de los problemas de una disciplina ajena y de la que quiere disponer exteriormente-; experimentar un empleo unitario de los medios actualmente dispersos. Debemos, por lo tanto, correr el riesgo de una regresión; pero tender a superar lo más pronto posible las contradicciones de la fase actual profundizando en una teoría de conjunto y alcanzar experiencias cuyos resultados sean indiscutibles"[157].

En julio de 1957 se celebraba la Conferencia de Cosio d'Arroscia (Italia). Y de ella nació, a partir de la unificación de los grupos Internacional Letrista, MIBI y Comité Psicogeográfico de Londres, la Internacional Situacionista. Que se alineó sobre las bases del que era, sin duda, el programa más avanzado de los diferentes grupos, el de la Internacional Letrista, personificado en un hombre, Guy Debord, y en un documento, su *Rapport sur la construction des situations et de l'action de la tendance situationniste internationale.*

Este texto está firmado por Debord en París, en junio de 1957 y es en realidad un documento de debate preparatorio de la Conferencia de Cosio d'Arroscia. Destinado a una circulación interna entre los grupos convocados a la Conferencia, exponía las mismas cuestiones que la Internacional Letrista había presentado en *Un paso hacia atrás*, si bien, ahora de una manera mucho más detenida. El *Rapport* se articula en tres bloques bien definidos: el análisis de la cultura contemporánea y de su descomposición; la excepción de ciertos grupos marginales y minoritarios, exteriores a los circuitos de la cultura oficial; y la

[157] *Ibídem.*

necesaria aparición, a partir de estos, de una nueva *tendencia situacionista internacional*. Con una declarada intención revolucionaria y en indisoluble relación con el movimiento obrero internacional, pues de lo que en definitiva se trata es, no sólo de *transformar la vida*, sino también de *cambiar el mundo*.

Debord coloca la futura Internacional Situacionista en la tradición vanguardista del futurismo, de Dadá y del surrealismo. Pero con una consciente intención de superación. De superar, más allá de su subversión de la literatura y del arte, "el pueril optimismo técnico futurista", diluido sin haber alcanzado "una visión teórica más completa de su tiempo"[158]. De superar, más allá de su "golpe mortal a la concepción tradicional de la cultura", el negativismo de Dadá, que le acabó llevando a la inmediata disolución, si bien se reconoce que "un aspecto de negación, históricamente dadaísta, deberá encontrarse en toda posición constructiva ulterior"[159]. Y de superar, en fin, más allá de sus méritos por haber catalizado durante un cierto tiempo todos los deseos de una época y por haberse alineado con el materialismo dialéctico, el surrealismo y su confianza infinita en las posibilidades de la imaginación inconsciente como fuerza de vida. Así, si la futura Internacional Situacionista se alinea con la tradición vanguardista, lo hace a partir de la subversión del arte, pero globalizándola con una negación de la cultura tradicional en todo su conjunto y completando ésta con una acción constructiva y decididamente revolucionaria. La futura I.S. no quiere repetir el error tantas veces reeditado de "la desmembración rápida cuando la incapacidad

[158] Guy DEBORD, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, París, junio 1957. Recogido en Gérard BERREBY, *op. cit.*
[159] *Ibídem.*

para realizar un cambio lo suficientemente sustancial del mundo real entraña un repliegue defensivo sobre posiciones doctrinales"[160].

El repaso al panorama cultural de posguerra es desolador. Con una crítica agria del existencialismo, de la pintura abstracta, del realismo socialista y de toda la multitud de grupos filosurrealistas, limitados a una pobre repetición de ciertas aportaciones formales e incapaces de recuperar el sentido revolucionario original del movimiento. En medio de toda esta *mediocridad*, Debord sólo considera válidos el experimentalismo de COBRA (entroncado con la tradición del surrealismo belga), el antifuncionalismo del MIBI, los nuevos procedimientos de intervención sobre la vida cotidiana propuestos por la Internacional Letrista y el cuestionamiento que hace Brecht de la noción clásica de espectáculo.

La Internacional Situacionista quiere significar la unificación de esta línea teórica y de investigación. Y que debe ser realizada en la práctica retomando lo mejor del movimiento obrero revolucionario, estancado desde 1920, ahora que "todo indica que desde 1956 entramos en una nueva fase de la lucha y que un nuevo impulso de las fuerzas revolucionarias comienza a cambiar las condiciones del período anterior"[161].

La Internacional Situacionista se fundaba sobre la idea central de *construcción de situaciones*, es decir, de "ambientes momentáneos de la vida y su su transformación en una cualidad pasional superior"[162]. Una idea que, aunque de manera muy inconcreta, ya había aparecido en la I.L. e incluso antes, en el

[160] *Ibídem.*
[161] *Ibídem.*
[162] *Ibídem.*

período todavía letrista. Efectivamente, en la película *Hurlements en faveur de Sade*, de 1952, ya se anuncia que "el arte del futuro será la construcción de situaciones o no será"[163]. Y unos meses más tarde, al poco de fundarse la I.L., el propio Debord sentenciaba en el *Manifiesto*, sólo de pasada, apenas con una simple línea, allá por 1952: "deliberadamente, más allá del juego limitado de las formas, la nueva belleza será de SITUACIÓN"[164]. La idea de Debord había ido tomando cuerpo con los años en la Internacional Letrista, configurándose en relación con el concepto de *juego* (como afirmación de lo lúdico al margen de toda connotación de competición), con la idea de subversión del espectáculo como no-intervención (entroncando con el ejemplo de Bertolt Brecht. Pero esta idea se desarrollará mucho posteriormente hasta convertirse en un concepto fundamental de la futura teoría situacionista) y, ya con mayor significación constructiva, con los nuevos conceptos de *deriva*, de *psicogeografía* y, especialmente, de *urbanismo unitario*. Si la *deriva* confería un carácter a la vez lúdico e instrumental (como experimentación), el *urbanismo unitario* venía a significar, en definitiva, "el empleo conjunto de artes y técicas como instrumentos para la composición integral del medio"[165]. La *construcción de situaciones* quería recuperar la idea de subversión constructiva del surrealismo de 1924, conservando toda su carga de apasionamiento y de deseo, tal como había hecho COBRA, pero sin abandonarse al inconsciente, sino, muy al contrario, reivindicando la plena consciencia e incluso todo el racionalismo, bien entendido.

---

[163] *Hurlements* pertenece al período letrista de Debord. Por ello, la construcción de situaciones viene definida todavía de una manera muy letrista, muy deudora de las concepciones de Isou, como evidencia este fragmento: "Una ciencia de situaciones está por hacerse, que tomará elementos de la psicología, de la estadística, del urbanismo y de la moral".

[164] "Manifeste", *Internationale Lettriste*, nº 2. Recogido en Gérard BERREBY, *op. cit.*

[165] Guy DEBORD, *Rapport sur la construction...*, *op. cit.*

"Hay que ir más allá y en primer lugar racionalizar el mundo, primera condición para hacerlo apasionante"[166]. De esta manera, Debord quería poner las cosas bien claras a propósito de unos conceptos, los de experimentación y deseo, por entonces ya demasiado manidos y demasiado ambiguos. Estaba recordando los fracasos que COBRA, *Arte Nucleare* o el propio Letrismo de Isou habían significado al caer en las insuficiencias de una experimentación mal entendida: "la única forma experimental válida se basa en la crítica exacta de las condiciones existentes y su superación deliberada. Hay que dejar claro de una vez por todas que no se puede llamar *creación* lo que no es más que expresión personal en el marco de unos medios creados por otros. La creación no es la disposición de objetos y formas, es la invención de nuevas leyes acerca de estas disposiciones"[167].

En *Un pas en arrière* se había apuntado la posibilidad de que la I.L. tuviera que aceptar "una posición minoritaria en la nueva organización internacional para permitir la unificación". Pero seguramente no sería el caso. Pese a aquella modesta advertencia, muy pronto se advirtió que el caudal proveniente de la I.L. no iba a ser, en absoluto, minoritario. Y Debord empezó así a fraguar su obra.

[166] *Ibídem.*
[167] *Ibídem.*

II. LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA.

1. LA REALIZACIÓN/LIQUIDACIÓN DEL ARTE.

El 28 de julio de 1957 se votaba en la Conferencia de Cosio d'Arroscia la disolución del MIBI, de la Internacional Letrista y del Comité Psicogeográfico de Londres, en una llamada Internacional Situacionista. Allí estaban, como delegados, Asger Jorn, Giuseppe Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone y Walter Olmo, por el MIBI; Guy Debord y Michèle Bernstein por la I.L.; y Ralph Rumney por el *Comité Psicogeográfico de Londres*. El resultado fue de cinco votos afirmativos, uno en contra y dos abstenciones (de Piero Simondo, Elena Verrone y Walter Olmo, respectivamente). Nacía la Internacional Situacionista y el Laboratorio Experimental del MIBI, en Alba, pasaba a serlo de la propia I.S.

Redefinir la experimentación.

Los recelos de los italianos no dejan de ser significativos. Recordemos la negativa del *nuclear* Baj a participar en el Laboratorio del MIBI en Alba. Apuntemos también la desvinculación de Ettore Sottsass del MIBI, anunciada en una muy breve pero esclarecedora carta a Asger Jorn y en la que la denuncia es harto significativa: "...te advierto que no quiero tener ya más relación con el *Movimento per una Bauhaus immaginista* porque un movimiento formado por

genios como tú y tus amigos franceses está fuera de mi medida"[1]. El penútimo episodio lo encabezaban ahora Elena Verrone, Piero Simondo y Walter Olmo. Sus recelos, e incluso negativa, a la fundación misma de la I.S. tiene su continuación en una viva polémica con Debord.

La discusión se entabla en torno a la cuestión de la experimentación. No era, desde luego, una cuestión banal o secundaria. La experimentación venía siendo un concepto central desde los tiempos de COBRA y del Laboratorio del MIBI. Debord lo sabía sin duda cuando se aprestó a hacer muy serias puntualizaciones acerca de este concepto en su *Rapport*.

Tras la Conferencia de Cosio d'Arroscia, en un documento interno de la I.S. titulado *Remarques sur le concept d'art expérimental*, Debord plantea la polémica abierta desde el principio con los italianos y luego acentuada y concretada en el texto de Walter Olmo *Pour un concept d'expérimentation musicale*. Habla Debord, en primer lugar y "por la comodidad de la expresión", de un pensamiento *italo-experimental*, defendiéndose inmediatamente de cualquier acusación de doctrinario o de prejuzgar el talento de esos artistas y de negarles validez intelectual en otras cuestiones. Desde luego, en estos albores de la I.S., Debord parece mostrar un temple que a menudo le faltará en los años sucesivos. Da la impresión de que Debord sintiera un respeto considerable delante de figuras de cierto relieve como las de Jorn, Gallizio o Simondo, que desde luego tenían un peso del que carecían por completo los jóvenes letristas radicales, casi desconocidos más allá de los límites de Saint-Germain-des-Près. Incluso como si

[1] Carta de Ettore Sottsass a Asger Jorn, fechada el 5 de enero de 1957. Recogida en Mirella BANDINI, *L'estetico il politico, op. cit.*,

temiera crear malentendidos. De otra manera, y en comparación con el tono y la intransigente seguridad en sí mismo que luego le caracterizará, resultaría sorprendente leer explicaciones que, por no haber sido pedidas, se convierten casi en excusas: "...por supuesto que no ataco ni a Italia como conjunto de condiciones culturales ni a los italianos que son nuestros camaradas".

Debord critica el poco rigor que los italianos (exceptuando a Gallizio) ponen en su concepto y práctica de la experimentación. Carentes de la más mínima *preocupación valorativa* (precisamente huyendo del *confusionismo valorativo* y sus excesos que reina en el mundo del arte), los *italo-experimentales* caen en un inocente idealismo *religioso*, en una especie de todo vale, "siendo sus intenciones puras, el paraíso experimental está garantizado"[2]. Lamenta además Debord que la actividad de los *italo-experimentales* se limite casi exclusivamente (salvo algunas investigaciones sonoras de Olmo) a la pintura, porque así su miseria experimental resulta mucho más evidente al comprobarse el gran parecido con toda la pintura contemporánea que ellos dicen despreciar. Y comprobando la poca distancia que separa ambas pinturas, resulta evidente que el experimentalismo en este caso no es más que una mera *proclama*.

El trío de los *italo-experimentales*, Walter Olmo, Elena Verrone y Piero Simondo acabó siendo excluido de la I.S. por sus tesis *idealistas y reaccionarias*. Mirella Bandini[3] recuerda que incluso pretendieron crear una nueva Bauhaus al margen de la I.S. e incluso del propio Giuseppe Gallizio. Pero al tiempo que la

---

[2] Guy DEBORD, *Remarques sur le concept d'art expérimental*, documento interno de la Internacional Situacionista, fechado el 15 de octubre de 1957. Recogido en Mirella BANDINI, *L'estetico il politico*, *op. cit.*

[3] Cfr. Mirella BANDINI, *L'estetico il politico*, *op. cit.*

sección italiana quedaba reducida a dos miembros, Gallizio y Giors Melanotte, aparecía en Munich, en enero de 1958, el manifiesto fundacional de la sección alemana, *Nervenruh! Keine Experimente!*, firmado por Asger Jorn y el nuevo miembro Hans Platschek.

Apenas un año después de su fundación, la I.S. había sufrido diversos cambios. A las exclusiones de los italianos hay que unir las de Ralph Rumney y Walter Korun. La I.S. había heredado todo el rigor disciplinario de la I.L. -y sin duda iba a mantenerlo como un arma organizativa fundamental- con su característico tono agresivo, sancionador y condenatorio. Como ya se ha apuntado alguna vez, ser excluido de la I.L. o de la I.S. venía a significar la desaparición del personaje en cuestión, absolutamente inútil e inservible para la lucha revolucionaria vanguardista. Al respecto es muy significativo el caso de Gil J. Wolman, uno de los personajes más activos de la I.L., excluido poco después de la Conferencia de Alba (en la que incluso fue el delegado de la I.L.), descalificado por su "estilo de vida ridículo y su debilidad de pensamiento"[4]. La notificación pública de su exclusión concluye con un muy significativo "tenía 27 años", como sentenciando su muerte. La importancia de la militancia disciplinada ya fue apuntada por la I.L. en Alba y luego Debord la consideró una condición ineludible de la nueva organización revolucionaria internacional y así se remarcaría desde el primer número de la revista *Internationale Situationniste* con el artículo de Michèle Bernstein *Pas d'indulgences inutiles*[5]. En relación con este rigor disciplinario deben entenderse las numerosísimas depuraciones que

[4] *Potlatch*, nº 26, 7 mayo 1956.
[5] "Pas d'indulgences inutiles", *Internationale Situationniste*, nº 1, junio 1958.

jalonarán la historia de la I.S. y que no pueden dejar de recordarnos la práctica similar del Surrealismo bretoniano.

Originalidad y débito de la I.S.

El primer número de la nueva revista *Internationale Situationniste* aparece en junio de 1958. En él se pretende sin duda delimitar el terreno situacionista, aclarando su orígenes y su originalidad entre la vanguardia, explicitando sus principales preocupaciones y aportaciones teóricas y advirtiendo de su decidido rigor disciplinario. Unas *Notes Éditoriales* abren este primer número. En seis apartados -*Amère victoire du Surréalisme*, *Le bruit et la fureur*, *La liberté pour quoi lire? Des bêtises*, *La lutte pour le contrôle des nouvelles techniques de conditionnement*, *Avec et contre le cinema* y *Contribution à une définition situationniste du jeu*- se hace una presentación de *la nueva Internacional* a partir de su peculiaridad en el panorama de vanguardia y de sus más importantes aportaciones. Todo completado con unas *Definiciones* de los principales conceptos situacionistas: *situación construida*, *situacionismo*, *psicogeografía*, *deriva*, *détournement*, *cultura* y *décomposition*.

De esta manera, la I.S. queda perfilada como un movimiento vanguardista de original filiación surrealista (aunque ésta no esté explícitamente reconocida), enfrentado a la pervivencia de un surrealismo *envejecido* y falseado, *aburguesado y reaccionario*, "incapaz de recuperar el espíritu surrealista de

1924"[6]. La I.S. presenta como sus dos más importantes obsesiones el estudio de la relación ambiente-comportamiento y la recuperación y redefinición del *juego*. Aquella es la base de la *psicogeografía*, introducida por la I.L. y base del futuro Urbanismo Unitario; se trata de una cuestión no del todo novedosa pero que sí alcanzará con la I.S. una originalidad sin precedentes, una muy considerable relevancia y una formulación muy decidida. Es significativo que en este primer número de la nueva revista se publique, corregido y ampliado, un texto fundamental en la historia de la I.L. y de la propia I.S., el *Formulario por un nuevo urbanismo*, escrito por Gilles Yvain allá por 1953, en los umbrales de la I.L., cuando muy poco se había hablado todavía de esta cuestión, de manera que puede ser considerado el detonador de las preocupaciones urbanísticas y psicogeográficas que desarrollará la I.S. La cuestión del *juego*, por su parte, tiene antecedentes lejanos en el Surrealismo y más cercanos en el surrealismo materialista y bachelardiano de COBRA, especialmente en las formulaciones de Jorn y de los holandeses de *Reflex*. El *juego* es así considerado como una dimensión que ha de ocupar toda la vida y no ser sólo un ámbito separado. En *Contribución a una definición situacionista del juego* es desvinculado de toda connotación competitiva y asociado a *una concepción realmente colectiva* y a la construcción de una nueva civilización como *creacion común de ambientes lúdicos*. Y en la fase actual, de transición previa a esa nueva civilización, se le concede al *juego* un doble valor, como *lucha por una vida a la medida del deseo* y como *representación concreta de esa vida*.

[6] "Le bruit et la fureur", *Internationale Situationniste*, nº 1, junio 1958.

Los otros dos textos de mayor interés son las *Thèses sur la revolution culturelle* y *Les situationnistes et l'automation*, textos de Debord y Jorn, respectivamente. Si resultan especialmente interesantes es sobre todo porque nos sitúan a la I.S. en medio de unos planteamientos, de muy clara filiación surrealista, que nos muestran sus pretensiones, dubitativas entre lo estético y lo político y que delimitan el marco de polémica y evolución de la I.S.

En *Tesis sobre la revolución cultural*, Debord habla de la actividad cultural como "un método de construcción experimental de la vida cotidiana, que se puede desarrollar permanentemente con la extensión del ocio y la desaparición de la división del trabajo (empezando por la división del trabajo artístico)"[7]. Esta definición conecta con el problema planteado en el otro texto mencionado, *Los situacionistas y la automatización*: la preeminencia del ocio y del tiempo libre aprovechando las posibilidades de un trabajo automatizado. La confianza situacionista en la máquina era ya algo más que la ferviente fe tecnicista de principios de siglo y de algunas vanguardias históricas. Por supuesto que no tenía nada que ver con la exaltación puramente maquinista del futurismo y también bastante poco con el tecnicismo del constructivismo ruso que, aunque también vinculado a la utopía de un nuevo hombre y una nueva civilización, se inclinaba con demasiada facilidad a la consideración del artista como un mero productor perfectamente integrado en el ciclo productivo. La perspectiva situacionista, muy al contrario, no era el productivismo, sino la ampliación del tiempo de ocio en esa próxima civilización fundamentalmente lúdica. De esta manera, la I.S. aúna dos aspectos pertenecientes a sendas tradiciones

[7] "Thèses sur la révolution culturelle", *Internationale Situationniste*, nº 1, junio 1958.

vanguardistas en algunos aspectos poco conciliables. El tecnicismo y la utilización de la máquina, caro a la vertiente más positivista de la vanguardia (constructivistas, neoplasticistas, etc.) y objeto de tantos recelos por parte de la vertiente más poética (Dadá, Surrealismo, etc.) se pone en indisoluble relación con contenidos (la dimensión lúdica, fundamentalmente) que en cambio son más propios de esta última.

Volviendo a la formulación debordiana de la cultura, esta tiene todavía mucho de artística. La idea de superación del arte está todavía presente, aunque se escriba que "el arte puede cesar de ser una relación con las sensaciones, para llegar a ser una organización directa de sensaciones superiores"[8]. Es como si se apuntara una nueva concepción pero con un lenguaje todavía antiguo y no renovado. Así, Debord sitúa a la I.S. en la línea del arte sin obra del Surrealismo, como intervención sobre la vida cotidiana. Su evolución apuntará a una progresiva desvinculación del carácter propiamente artístico de la actividad vanguardista en favor de un creciente politicismo revolucionario. En el estadio actual asistimos a unas formulaciones ambiguas, ya con mucho de político, pero todavía con bastante apego al mundo artístico propio de la vanguardia. Por esto se mezclan sentencias del tipo "no hay libertad en el empleo del tiempo sin la posesión de los instrumentos modernos de construcción de la vida cotidiana" con otras como "el uso de instrumentos semejantes marcará el salto de un arte revolucionario utópico a un arte revolucionario experimental"[9]; como en un conflicto, de clara raigambre surrealista, entre la dimensión artística y el materialismo marxista de la lucha y de las perspectivas sociales y políticas.

---

[8] *Ibídem.*

Decir revolución cultural es decir revolución de la vida cotidiana, pues Debord define la cultura como "reflejo y prefiguración de las posibilidades de organización de la vida cotidiana; complejo de la estética, de los sentimientos y de las costumbres mediante el que una colectividad reacciona ante la vida que le es dada por la economía"[10]. Atención al materialismo y, sobre todo, a la importancia dada a la estética, algo muy significativo del momento actual de evolución de la I.S. Hay una concepción dubitativa, indecisa en cuanto a la capacidad revolucionaria del arte y, en todo caso, muy deudora del surrealismo.

Por su parte, Jorn, en *Los situacionistas y la automatización*, se revela contra "el derrotismo con respecto a la automatización"[11] que hay en todos los movimientos de vanguardia. Jorn defiende la automatización como "nuevo medio de liberación del hombre" y como instrumento de "superación de las actividades humanas precedentes". Frente a la tradicional visión de la automatización y, en general, de todo el avance tecnológico como un forma de esclavizar al hombre y de deshumanizar el trabajo, Jorn afirma la posibilidad de que el hombre sea *dueño y no esclavo de la automatización* y de que esta no implique una deshumanización siempre que ayude a la creación y realización de nuevas perspectivas humanas y que "libere nuevas energías en un plano superior". La automatización no es, pues, un fin en sí mismo, sino sólo un medio de facilitar la realización de nuevas posibilidades humanas facilitadas por la extensión del tiempo libre frente al tiempo de trabajo.

---

[9] *Ibídem.*
[10] *Ibídem.*
[11] "Les situationnistes et l'automation", *Internationale Situationniste*, nº 1, junio 1958.

Buen ejemplo de la novedad que supone la aceptación situacionista del progreso tecnológico y de la automatización es su polémica con los surrealistas, concretamente con Benjamin Péret. Este, en *La poésie au-dessus de tout*[12] había acusado a la I.S. de poner la poesía y el arte en general a los pies de la ciencia. La I.S. respondió en *Les souvenirs au-dessous de tout*[13], defendiendo las posibilidades de la ciencia y del desarrollo técnico y material en la construcciónde una nueva civilización liberada y no alienante y, más inmediatamente, incluso como medio de lucha revolucionaria. La I.S. además no dejaba pasar la oportunidad de presentarse como paladín de la renovación vanguardista y revolucionaria, frente a un surrealismo envejecido, conservador, incapaz de salir de su propio *souvenir*.

Contra el Surrealismo envejecido.

Amarga victoria del Surrealismo.

La necesaria reelaboración del vanguardismo que pretende la I.S. tiene en el Surrealismo el modelo dominante y al mismo tiempo antagonista, el modelo que hay que superar y a la vez liquidar.

[12] "La poésie au-dessus de tout", *Bief*, nº 1, 15 noviembre de 1958.
[13] "Les souvenirs au-dessous de tout", *Internationale Situationniste*, nº 2, diciembre 1958.

La I.S. -y ya antes la I.L., más que el Letrismo de Isou, COBRA, el MIBI y otras manifestaciones similares- siempre reconoció un mérito indudable en el surrealismo histórico, entre 1924 y 1930. Pero con el de posguerra, la distancia se antojaba insalvable. Y los enfrentamientos se producían con demasiada frecuencia. La polémica con Benjamin Péret sólo fue uno de tantos casos. Uno bastante sonado fue el acontecido a raíz de un homenaje a Rimbaud en Charleville, con motivo de su centenario. El grupo surrealista propuso a la I.L. participar en el acto y esta accedió. Debord fue designado para elaborar un escrito junto con el surrealista Legrand. El texto fue presentado y luego rechazado por los surrealistas a causa de su considerable *consonancia marxista*. Debord se las había arreglado para, parafraseando a Lenin, escribir: "en una sociedad fundada sobre la lucha de clases no podría haber historia literaria 'imparcial'. Toda la crítica utiliza, de una manera o de otra, las subversiones sucesivas de las disciplinas estéticas para la defensa de la ideología de la clase dominante"[14]. Pero los surrealistas no estaban dispuestos a mezclar a Rimbaud con el materialismo histórico, en tanto que la I.L. se lamentaba de cómo "denunciar las causas económicas del trucaje continuo de las glorias póstumas parecía demasiado marxista a los amigos del señor Breton [...] para los surrealistas, los problemas económicos, la revolución social no son cuestiones primordiales"[15].

Ciertamente, en el juicio letrista a propósito del busto que el pueblo de Charleville dedicaba a Rimbaud, había mucho de marxismo mal digerido. Pero,

[14] "Et ça finit mal, un communiqué de l'Internationale Lettriste", 7 octubre 1954. Recogido en Gérard BERREBY, *op. cit.*
[15] *Ibídem.*

desde luego, también en la postura adoptada por los surrealistas se evidenciaba su envejecimiento y la distancia que les separaba de aquellos años veinte y treinta de fe materialista y de compromiso comunista. El radicalismo juvenil, ya estuviera más o menos mixtificado, correspondía a la I.L. Y así, uno de sus protagonistas, Gil J. Wolman, podía dirigirse con tranquila y consciente arrogancia a Breton: "Breton, hoy es el fracaso. Hace ya mucho tiempo que vuestra empresa es deficitaria. Decididamente no son vuestros asociados los que os sacarán de ella. Ellos no saben siquiera comportarse. Usted ya no es servido como antes. Hay que declarar vuestra quiebra. No es una desgracia. Vuestra hija debe ocuparse de su viejo padre: tanto se ha sacrificado usted por ella durante la guerra de España. El movimiento surrealista está compuesto por imbéciles o falsarios"[16].

En *Amarga victoria del Surrealismo*[17], editorial del primer número de la revista situacionista, recordando unos comentarios muy similares del *Rapport* de Debord, se escribe: "el éxito del surrealismo reside sobre todo en el hecho de que la ideología de esta sociedad, en su expresión más moderna, renuncia a una estricta jerarquía de valores facticios y se sirve a su vez abiertamente de lo irracional e incluso de las reminiscencias surrealistas". La crítica feroz venía suscitada sobre todo por la perpetuación, después de la guerra, de un surrealismo *envejecido*, falseado, reaccionario y pequeño burgués. Un surrealismo que, además, había sido completamente *recuperado* por el sistema al que atacaba, perdiendo toda su razón de ser. En aquel mismo artículo se señala:

---

[16] *Ibídem.*
[17] "Amère victoire du Surréalisme", *art. cit.*

"la revolución sigue sin realizarse y todo lo que constituyó para el surrealismo un margen de libertad es ahora revestido y utilizado por el mundo represivo que los surrealistas habían precisamente combatido".

Sin embargo, el surrealismo seguía gozando de un considerable prestigo en los ambientes vanguardistas. Recordemos a Magritte sugiriendo, ante la desorientación del grupo durante la guerra, *esperar a Breton*. O todo el esfuerzo por renovar un movimiento en crisis emprendida por Arnaud y, especialmente, por los belgas, con Dotremont empeñado en resucitar un *Surrealismo revolucionario*. O finalmente, toda la filiación surrealista que se encuentraba en las nuevas generaciones y en grupos supuestamente revolucionarios como los *beat*, los *angry young men*, etc. Frente a esta pervivencia de un surrealismo moribundo y degenerado, los situacionistas lo tenían claro: "si no somos surrealistas es para no aburrirnos; el aburrimiento es la realidad común en el surrealismo envejecido"[18].

Con motivo de un debate presentado con el título *El surrealismo, ¿está vivo o muerto?*, en el *Cercle Ouvert*, en el que intervendrían entre otros, Noël Arnaud, Henri Lefebvre y el propio Debord, éste declararía en nombre de la I.S.: "el surrealismo, evidentemente, está vivo. Sus propios creadores no están todavía muertos. Y gentes nuevas, ciertamente cada vez más mediocres, así se consideran. El surrealismo es conocido por el gran público como el límite del modernismo y, por otra parte, se ha convertido en objeto de juicios universitarios.

[18] "Le bruit et la fureur", *Internatinale Situatinniste*, nº 1, junio 1958.

Se trata de una de esas cosas con las que convivimos, como el catolicismo y el general de Gaulle"[19].

Los surrealistas no estaban desde luego dispuestos a escuchar semejantes ironías. Y mucho menos si la conferencia estaba grabada de antemano en un cassette. Ya habían mostrado su oposición a este método discursivo cuando Arnaud abrió la velada recurriendo también a un cassette. Y mientras intentaban boicotear el acto a base de escándalo, Debord remató la faena al hacer acompañar su discurso grabado con una guitarra. Los surrealistas ortodoxos (con Jean Schuster a la cabeza) no conseguían sino demostrar *una inexperiencia práctica del escándalo* y, en tanto, Debord seguía con su exposición grabada, repitiendo planteamientos hechos ya en otras ocasiones. Reconocía como aspecto positivo del surrealismo su "reivindicación de una libertad total y sus ensayos de intervención en la vida cotidiana", pero lamentaba su vertiente retrógrada, "la sobrestimación del inconsciente y su monótona explotación artística". Finalmente se comparaba el rechazo de los surrealistas al "empleo liberador de los medios técnicos superiores de nuestro tiempo" con la actitud de la I.S., atenta a la problemática relación ambiente-comportamiento como base de una nueva civilización. Una voz femenina a manera de cuña ponía punto final a la conferencia: "Pero no olviden que el problema más urgente sigue siendo combatir la dictadura en Francia".

[19] "Suprême levée des défenseurs du Surréalisme à Paris et révélation de leur valeur effective", *Internationale Situationniste*, nº 2, diciembre 1958.

La falsa dialéctica del Surrealismo.

Toda la crítica situacionista al surrealismo puede sintetizarse en esta cuestión: la dialéctica teoría-práctica que pretendía la I.S. no podía ver con buenos ojos la práctica surrealista de huida de lo real, su convencida aceptación de lo onírico, paranoico, etc. La I.S. buscaba la afirmación de la vida a través de una nueva realidad *apasionante* y toda escapatoria de este ámbito sólo podía ser considerada como reaccionaria e idealista.

Este mismo planteamiento lo hacía Henri Lefebvre. En el primer tomo de su *Critique de la vie quotidienne* analizaba el fenómeno de *lo maravilloso*. Un fenómeno que consideraba propio del siglo XIX, habitualmente ligado a esferas metafísicas, morales, etc. y presente en las obras de, por ejemplo, Victor Hugo o Chateaubriand, pero que sólo con Baudelaire entraba en la esfera de lo cotidiano. La estela de éste se perpetuaría con Rimbaud y Lautréamont, configurándose así la genealogía más reivindicada por el Surrealismo, que es a su vez el último eslabón de esta cadena y el punto culminante de esa tradición de depreciación de la vida real, iniciada a principios del siglo XIX.

En este sentido, Lefebvre hace una dura crítica del Surrealismo, en el que, dice, no hay nada de nuevo ni de maravilloso, pues no es más que un sucedáneo del Romanticismo, con su pseudodialéctica de lo real y del sueño. Sólo se podría aceptar del Surrealismo su carácter de *síntoma* de un tiempo y de un malestar, expresión de las aspiraciones de una época y del desprecio del mundo burgués, una consideración idéntica a la hecha por la I.S. en *Amère victoire du Surréalisme*

y que viene a poner de manifiesto la estrecha relación que por entonces empieza a fraguarse entre el sociólogo Lefebvre y los situacionistas[20]. Pero Lefebvre no deja de criticar muy duramente las formas de alienación a las que la doctrina surrealista condujo con sus estados mentales. A pesar de su estimable reacción contra una realidad intolerable, el surrealismo estuvo siempre más cerca de la confusión que de la lucidez de análisis. Confundió, sin duda, lo que una revolución permanente debería ser con un escándalo permanente pero al final infructuoso; una confusión que le llevó al fracaso al no saber distinguir entre lo que debía ser una condena de la realidad de su tiempo y no de toda la realidad humana.

Lefebvre satiriza incluso su crítica cuando presenta como único elemento original del surrealismo frente a la misma confusión de sus predecesores Baudelaire y Rimbaud, la sistematización -con la paranoia crítica, por ejemplo- de ese confusionismo. Lefebvre, siguiendo a Marx, acepta lo irracional, pero lo relativiza en tanto que no es más que *una parte*. Y, sobre todo, insiste en distinguir lo propiamente irracional del conjunto de pasiones, aceptando éstas como una base posible de la razón dialéctica.

La misma crítica podría hacerse del coetáneo existencialismo. Del mismo modo que el surrealismo, al fundar sobre lo insólito una nueva forma de vida, está negando la propia vida cotidiana y así, el *néant libérateur* existencialista no

[20] Henri LEFEBVRE, *Les temps des méprises*, éd. Stock, Paris, 1975, recuerda su relación con la I.S., las veladas en las que "bebíamos alcohol, a veces con excitantes, y esas noches eran fervorosas, de amistad, más que de comunicación, de comunión". La relación fue especialmente estrecha con Guy Debord y Michèle Bernstein. Y, sin embargo, esta *comunión* acabaría desapareciendo en apenas dos años: "Nuestra relación hay que verla como una historia de amor que no ha acabado bien ", concluye Lefebvre.

es sino otra negación de la vida que olvida las posibilidades que ésta puede ofrecer y las reduce, confusamente, a la banalidad actual. Frente a estos escapismos confusionistas, Lefebvre reivindica una posición constructiva, dialéctica, distinguiendo en lo humano lo real y lo posible.

La I.S., por su parte, sí aceptaba, frente a Lefebvre, parte de la tradición de insumisión frente a los valores burgueses que el surrealismo esgrimía como genealogía. La I.S. aceptaba la validez de la *estética radical* de Nerval, Baudelaire, Keats, Byron, Novalis, etc.; de la *ética radical* de Marx y Fourier, con su defensa de la creatividad como modo de existencia frente al materialismo mercantilista; o de la liquidación de la cultura como esfera separada a través de la realización del arte y de la filosofía en la vida cotidiana (Meslier, Hölderlin, Lautréamont, Sade, etc.). Dadá y el Surrealismo conectan -aunque malamente, según la I.S.- con esta tradición. Dadá se pierde en un nihilismo que hace de su ruptura algo puramente *abstracto*, etéreo. El Surrealismo, por su parte, se estanca ciegamente entre un dinamitar la cultura y un escapismo, sin darse cuenta de que las condiciones para su *superación* ya están presentes. Y acaba así convertido en una ridícula *renovación del espectáculo*. Después del *carré noir sur fond blanc* de Malevitch, del urinario de Duchamp, de los *poèmes-collages* dadaístas o del *Finnegan's Wake* de Joyce; cuando Cravan ha identificado arte y defecación, aparece el Surrealismo para reanimar lo que ya no era más que un cadáver. Y lo regenera para sólo conseguir hacer de la crisis de la cultura, *la cultura de la crisis*.

Regresión artística en el Surrealismo.

Hay otro aspecto de la crítica del Surrealismo en la que coinciden Henri Lefebvre y la I.S. Es el referido al carácter excesivamente literario de su actividad y de sus preocupaciones. En este sentido se aprecia una especie de ambigüedad entre sus orígenes -ligados a Dadá- y su originalidad frente a éste. Una dubitación entre sus inclinaciones literarias y el *esprit disolvant de Dadá.* En este sentido, el *Segundo manifiesto del Surrealismo*, de 1930, es bastante revelador. En él se afirma, por un lado, la pretensión surrealista de "provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia del tipo más general y más grave posible"[21], lo cual conecta irremediablemente con el espíritu dadaísta. Y, sin embargo, se restringe esta provocación a *lo intelectual y lo moral*, lo que demuestra una sujección todavía a lo cultural. Ciertamente este carácter ambiguo es el mismo que encontramos en el ocaso de la I.L. y en los albores de la I.S., clamando por una revolución desde el punto de vista de la totalidad, una subversión de la vida cotidiana, pero, sin embargo, traicionando esa totalidad con unas consideraciones artísticas, estéticas y culturales que escapan a esa globalidad.

Mientras las objeciones de la I.S. a Dadá eran bastante veladas, prefiriendo remarcar el valor de Dadá como punto máximo de liquidación del arte, sin olvidar que un cierto dadaísmo debería siempre encontrarse en cualquier manifiestación vanguardista, Lefebvre fue siempre más crítico con Tzara y sus

[21] André BRETON, *Segundo manifiesto del Surrealismo*, en André BRETON, *Manifiestos del Surrealismo*, Labor, Barcelona, 1995.

amigos. Ya en la temprana fecha de 1924 lamentaba que Dadá detuviera su proceso de destrucción "precisamente allí donde podría convertirse en una construcción"[22]. Y advertía con esta frase que haría fortuna y que tantas veces dedicaría a Tzara: "[Dadá] ha hecho pedazos el mundo; pero su restos son buenos". En este sentido, Lefebvre podía estar más cerca del naciente Surrealismo que de Dadá, en virtud del programa revolucionario positivo que Breton podía aportar. Para el dialéctico Lefebvre -introducido en Hegel y en Marx precisamente de la mano de Breton- el universo dadaísta "es casi tan aburrido, tan anodino, tan falsamente fantasista como el de un burgués ebrio de mal vino [...] Pobre Dadá, Pegaso de goma, pseudo-hechicero!".

Pero tampoco la apuesta surrealista iba a convencer a Lefebvre. Breton podía aportar un programa constructivo a la subversión dadaísta. ¿Pero cómo aceptar que este programa descansara sobre una concepción de lo imaginario como desalienante y revolucionario? Lefebvre no podía creer que hubiera sido el propio Breton el que le hubiera iniciado en Hegel y Marx. Su materialismo dialéctico no le permitía aceptar semejante arma revolucionaria, que en realidad no proporcionaba sino una huida de lo real. "La poesía, la imagen, el símbolo no liberan; sólo aportan una simulación de libertad"[23].

Tal vez como consecuencia de esta manifiesta insuficiencia, los surrealistas se hunden en una creciente contradicción entre su actividad artística (pictórica o literaria) y su propia vida. Salvo Paul Éluard, el único que en algunosos momentos hizo sentir a Lefebvre una posibilidad de transformación de

[22] Henri LEFEBVRE, "Sept manifestes dada (par Tristan Tzara)", en *Philosophies*, nº 4, 15 novembre 1924, pp. 443-445.
[23] Henri LEFEBVRE, *Le temps des méprises*, *op. cit.*

lo cotidiano a través del surrealismo, el resto de los surrealistas cederían cada vez más a su vertiente artística en detrimento de su propia vida como obra surrealista. Algo que ya fue denunciado -y de manera previsora- por los dadaístas. Efectivamente, Tzara siempre consideró la aspiración de Breton y el nacimiento del Surrealismo como "una tentativa de crear una nueva escuela literaria sobre una base pseudocientífica"[24]. Y, en la misma línea de acusación, el anuncio de defunción de Dadá, publicado en noviembre de 1924 en *Le mouvement accéléré* por Paul Dermée: "Los amigos y conocidos de Dadá, muerto en plena juventud de una literaturitis aguda, se reunirán el 30 de noviembre de 1924, a las 14:30, sobre la tumba de su hermano en nada para observar un minuto de silencio. Nos reuniremos en la verja del Cementerio de Montparnasse. N.B.: se ruega no lucir insignias de ninguna escuela literaria"[25].

De esta manera, para Lefebvre, el Surrealismo se equivocaba desde el principio. Y, por supuesto, resulta del todo agotado hacia 1930. Desde entonces no existe más que una pervivencia degenerada en devaneos políticos, dogmatismo, romanticismo y esoterismo.

La crítica situacionista resulta prácticamente idéntica a la lefebvriana. Así, se echa de menos en el surrealismo una práctica revolucionaria. Breton y los suyos se pierden, por un lado en la práctica del escándalo -caro a sus orígenes dadaístas- y, por otro, en un lirismo que les lleva a considerar, por ejemplo, el amor como la idea principal que puede reconciliar al hombre con una vida auténtica; o su culto a la mujer. Un amor y unas imágenes demasiado *románticas*

---

[24] Tristan TZARA, *Entretiens avec Georges Ribemont-Dessaignes*, 1958. Recogido en Henri BÉHAR y Michel CARASSOU, *Dada, historia de una subversión*, Barcelona, Península, 1996.
[25] Recogido en *ibídem*.

y líricas para la I.S. y a las que no les vendría mal una pasada por Sade. Y en la misma línea, sus devaneos con la magia, el ocultismo, el misticismo, etc.

Algunos años después de la disolución de la I.S., uno de sus máximos protagonistas, Raoul Vaneigem retomaría esta crítica del surrealismo, tachándolo de mera "subversión cultural de la cultura", que renuncia a la "la realización colectiva por la revolución *faite par tous*"[26]. La crítica abarca igualmente el abandono del freudismo, esto es, del psicoanálisis como medio de mejor conocimiento de nuestras potencialidades en favor del comunismo; la reducción de la escritura automática a unas simples recetas, en lugar de realizarse como una crítica del lenguaje en tanto que alienación, precisamente por esa querencia *literaria* que reduce el Surrealismo a una mera renovación artística; de igual manera, el mundo de los sueños quedaría reducido a una simple fuente de inspiración, sin ninguna implicación práctica y revolucionaria en la vida cotidiana.

Con su *literaturitis*, primero y con sus devaneos esoteristas, después, el Surrealismo acabó olvidando la idea de Lautréamont de *une poésie faite par tous*, que hubiera valido como proyecto revolucionario. Y, rechazando la denuncia dadaísta de "la impotencia congénita del intelectual, condenado a reinar en un planeta muerto", sueñan todavía con la idea del intelectual al servicio de la revolución desde el plano cultural. Esto sólo podía ser visto desde la I.S. como una lamentable escisión de la revolución en distintos frentes y en detrimento de la globalidad. Es la misma denuncia que suscitó la polémica del Surrealismo con Pierre Naville. Este, defendiendo esa idea de globalidad en la revolución,

[26] Jules-François DUPUIS, *Histoire désinvolte du Surréalisme*, Éditions de l'Instant, Paris, 1988 (1977).

criticaba la creencia surrealista en "una liberación del espíritu anterior a la abolición de las condiciones burguesas de la vida material". Exactamente la misma crítica que formularían los situacionistas, afirmando la negligencia surrealista en todo lo concerniente a la lucha de clases, la dialéctica y el propio proletariado. El Surrealismo atendía a lo espiritual y cultural y dejaba el resto de las cuestiones al Partido. Algo inconcebible para la I.S., que consideraba que la cuestión organizativa y todo lo relativo al estallido revolucionario debía depender de los mismos proletarios, organizados en consejos obreros autónomos. Sin embargo, si Naville criticaba el idealismo surrealista, era para situarse en el otro extremo. Para primar decididamente el carácter más materialista de la revolución y afirmar que la *revolución de los hechos* debía preceder a la del espíritu. En sus antípodas se situaría Artaud, para quien era la revolución del espíritu la que determinaría a la de los hechos. ¿Interiorización escapista? Y aunque Breton intentaba situarse a medio camino, su afirmación de que ambos aspectos no eran sino la cara y la cruz de una misma moneda y que la revolución sería simultánea e indisolublemente espiritual y material, no dejaba de reducirse a una pura manifestación con pocos visos de cumplimentación práctica y con muchos de formulación puramente cultural.

Para la I.S. resultaba ingenuo que Breton dijera que "es suficiente con que nuestra crítica alcance a las leyes que presiden la construcción [del lenguaje]", sin darse cuenta de que "el lenguaje es la forma más elaborada del sistema ideológico, gracias al cual el poder impone su presencia"[27]. Para el situacionismo,

[27] *Ibídem.*

sólo una subversión global podía acabar con el viejo mundo y su lenguaje dominante.

Por lo que se refiere a la escritura automática, se criticaba que respondiera más a cuestiones literarias que revolucionarias. Su origen reconocido es el Lautréamont del *encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección*; el azar. Y *lo maravilloso* ("lo maravilloso es siempre bello", de Breton), en lo que se basa la metáfora surrealista. Así entraba el Surrealismo en un circuito que parecía escapar a la dominación cultural, pero que sólo era falso escapismo y que acababa por alimentar al propio sistema de dominio cultural. Y además el surrealismo no aprovechaba el azar ni *lo maravilloso* como arma revolucionaria: el *détournement*, que sí utilizará de manera profunda la I.S. y que Breton se limitó a enunciar cómo "todas las cosas están llamadas a otras utilidades distintas de esas que se les atribuye generalmente". La I.S. apreciaba su uso frecuente por Magritte, si bien lamentando su sentido fundamentalmente humorístico.

En realidad, buena parte del *Segundo manifiesto del Surrealismo* podría pasar en estos momentos por un texto situacionista al plantear la necesidad de que el Surrealismo, sin dejar de avanzar en la resolución del problema psicológico, atienda a la cuestión social. "El problema de la acción social es únicamente una de las formas de un problema más general que el surrealismo se ha impuesto el deber de poner de relieve, y que no es otro que el de la *expresión humana en todas sus formas* [...] ¿Cómo negar que el método dialéctico se pueda aplicar a la resolución del problema social?" En lo que la I.S. no podría estar, en cambio, de acuerdo -por considerarlo escapista y poco materialista- era

en la idea de que "toda la ambición del Surrealismo estriba en proporcionar al método dialéctico unas posibilidades de aplicación que en modo alguno se dan en el campo de lo consciente más inmediato"[28]. Breton habla de superar la dialéctica idealista hegeliana con el materialismo histórico, de confiar en la revolución del proletariado en orden a una más amplia liberación del hombre, recordando al Trotsky de *Revolución y cultura*[29]: "En una sociedad liberada de la esclavizante preocupación de ganarse el pan de cada día [...] el dinamismo de la cultura será incomparablemente superior a cuanto se haya conocido".

[28] André BRETON, *Segundo manifiesto del Surrealismo*, *op. cit.*
[29] León TROTSKY, "Revolución y cultura", *Clarté*, 1 noviembre 1923.

Realización y supresión del arte. La actividad artística de Asger Asger Jorn y Giuseppe (Pinot) Gallizio.

El hombre de Alba

Giuseppe Gallizio se inicia en la actividad artística en 1953, de la mano del joven pintor turinés Piero Simondo. Sus primeras experiencias las realiza con cerámica, pero pronto atiende también a la pintura. Para todo ello, sus conocimientos de química le resultarán extremadamente interesantes a la hora de utilizar y mezclar materiales diversísimos, como arena, madera, limaduras de hierro, resinas, etc. Su primera exposición fue en Albisola, en el verano de 1955. Allí conoció a Asger Jorn y a los *nucleares* Baj, Dangelo y Simondo, reunidos en Albisola con motivo de un encuentro del MIBI. Una anotación en el diario de Gallizio resulta muy relevante: "1955, encuentro con Jorn y giro decisivo para la libertad de investigación". Ambos compartían interés por la arqueología, por lo popular, por el compromiso social ... y, sobre todo, una increíble vitalidad y entusiasmo. Mirella Bandini lo resume así: "el encuentro de Gallizio y Jorn es un reconocimiento mutuo, una confirmación de identidad del uno en el otro y es, en cierto modo, el balance de una vida" (téngase en cuenta que entonces Jorn tenía

ya 41 años y Gallizio 53). En septiembre de ese mismo año, Jorn, Gallizio y Simondo fundaban en Alba el Laboratorio Experimental del MIBI.

La pintura industrial y la construcción de ambientes.

En 1957 inicia Gallizio los primeros experimentos de su luego reconocida *pintura industrial*. En mayo de ese mismo año expone en la galería *Notizie*, de Turín: doce metros de pintura al óleo, catorce metros de resinas termoestables y setenta metros de pintura sobre *toile légère*. Incluye el tereminóforo, un aparatito que emite sonidos diferentes dependiendo de la distancia del espectador a la obra, inventado, según unos, por el profesor Cocito y, según otros, por Walter Olmo. La muestra pasó en julio a la galería *Montenapoleone*, de Milán. En el catálogo escribía Michèle Bernstein, de la I.S., su *Elogio de Pinot-Gallizio*: además de su originalidad y de la ventaja de una producción ilimitada que desafía toda competencia de precio en el mercado de arte, Bernstein añade: "Es difícil abarcar de una sóla vez todas las ventajas de esta sorprendente invención. *Pêle-mêle*: no más problemas de formato, al ser cortada la tela ante los ojos del comprador satisfecho; no más períodos malos, pues la inspiración de la pintura industrial, debida a la sabia mezcla de azar y de mecánica, no falta nunca; no más temas metafísicos, insoportables para la pintura industrial; no más reproducciones dudosas de obras de arte eternas; no más exposiciones. Y naturalmente, próximamente, no más pintores, ni siquiera en Italia". Y concluye: "El mérito de Gallizio es haber llevado con audacia sus infatigables investigaciones hasta el extremo en que no queda ya nada del viejo mundo

pictórico"[30]. De nuevo la negación del arte, como tantísimos años antes. Pero más allá de la pura negación del viejo mundo pictórico, más allá de sus estériles repeticiones, "en el estadio que alcanzamos ahora, que es el de la experimentación de nuevas construcciones colectivas, de nuevas síntesis, ya no es tiempo de combatir los valores del viejo mundo mediante un rechazo neodadaísta. Se trata -sean esos valores ideológicos, plásticos o incluso financieros- de desencadenar por doquier la inflación. Gallizio está en primera fila"[31].

Acorde con la idea apuntada por Bernstein de *experimentación de nuevas construcciones colectivas*, la sección italiana de la I.S. había adoptado el lema "contra el arte independiente, contra el arte aplicado, *el arte* aplicable en la construcción de ambientes" y por esto Gallizio se presentaba en la muestra de Turín como *constructor de ambientes*. La exposición era en realidad un montaje con paredes cubiertas de pintura industrial, maniquíes vestidas de pintura industrial, el ya apuntado elemento sonoro (el tereminófono), pintura olorosa, etc[32].

Y, sin embargo, y contra todo pronóstico -al menos situacionista- la *pintura industrial* de Gallizio resultó un éxito. El mundo del arte quiso incorporar esta

---

[30] Michèle Bernstein, *Éloge du Pinot-Gallizio*, Torino, 1958. Recogido en Mirella BANDINI, *Pinot-Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba...*, *op. cit.*

[31] *Ibídem.*

[32] En *Technique des couleurs dans le baroque (brut-dry)*, de acuerdo con su idea de que "el color es sinónimo de mentira integral. En esta afanosa búsqueda de experimentación ilusoria, nada mejor que jugar en el vasto campo de la materia coloreada, proponiendo contínuamente hipótesis de trabajo para estos inofensivos juegos de mentira", explica Gallizio su *manualità per un baroco bugiardo*: "Soporte: tela, madera natural, madera artificial, piedra, cerámica, etc./ 1ª Estructura: base fundamental, base fijadora-resinoide, sobre la cual se aplican los materiales más diversos, creando una base esponjosa, rugosa, como de papel secante./ 2ª Estructura: precipitación, decantación, evaporación, destilación de los *spiriti coloratil* 3ª Estructura: superestructura de fijamiento con resina sintética, ureica y polivinílica en frío, en calor y a presión. Recogido en Mirella BANDINI, *Pinot-Gallizio...*, *op. cit.*

producción a su mercado y así no dudaron en comprar las decenas de metros de rollos de pintura. ¡Qué más daba la concepción situacionista de la pintura industrial! El mercado quiso hacerla suya. Nada importaba que la pintura de Gallizio quisiera significar la desvalorización pictural y la subversión del propio mercado de arte, como apuntaba Bernstein. Daba igual que Giors Melanotte y Glauco Wuerich, de la sección italiana, se apresuraran a precisar que el adjetivo *industrial* no se refería en absoluto a aspectos de la producción industrial como el tiempo de trabajo, el coste de producción, etc., sino que respondía única y exclusivamente al hecho *cuantitativo* de la producción y que, a la vista de esta única preocupación, se quisiera profundizar en esta producción industrial -que, en realidad, hasta ahora había sido más bien artesanal- con mejores medios y trabajando en equipo.

Ante el éxito imprevisto, la I.S. optó por cuadruplicar los precios y por producir rollos mucho más largos para inflacionar la venta. Y así, en abril de 1959 se presentó en la galería *Van de Loo*, en Munich, una muestra bajo el provocador eslogan de *1metro de arte entre 40 y 70 marcos*. En vano. Aunque Jorn apuntara que la pintura industrial era "totalmente inútil, salvo para los experimentos situacionistas de ambiente"[33], el éxito comercial seguía adelante. Y la categoría de las galerías que acogían la pintura industrial también se elevaba. En mayo de 1959 fue en una de las más importantes del momento en Europa, la galería *Drouin* de París. Gallizio presentaba su *Caverna de la antimateria*: 145 metros de pintura industrial recubriendo totalmente el espacio de exposición. Y en el centro, un maniquí también *vestido* con tela de pintura industrial. En la tarjeta de

[33] "L'activité de la section italienne", *Internationale Situationniste*, nº 2, diciembre 1958.

presentación de la exposición, Gallizio explicaba su montaje: "El muro de la derecha, el de la izquierda y el fondo de la galería representan las reacciones que ocurren entre la antimateria del techo y la materia del suelo. Estas fuerzas se encuentran y se funden en una *realidad provisoria*, representada por el maniquí vestido de pintura"[34]. Se buscaba una sensación de dinamismo, de explosión energética -similar de alguna manera a los *nucleares*- a base de colores violentos. En una carta a René Drouin, Gallizio le explicaba sus intenciones: "La pintura está atomizada, literalmente desintegrada -auténticamente bombardeada, generando sobre el fondo variaciones en tonos lisos y oscuros, sobrepuestos a una materia en erupción, como una lava verde moho bordada, o más bien labrada, en amarillo azufre, un color de reacciones inestables y continuamente en movimiento, como un glaciar [...] Violencia! Violencia! En la oscuridad infernal con una luz sideral de estela de muerte"[35]. Con la añadidura de las dimensiones olfativa y sonora, Gallizio buscaba decididamente la creación de un ambiente.

Aunque en algún momento se ha considerado *La caverna de la antimateria* como un ambiente de urbanismo, sería más correcto considerarla simplemente una *construcción de ambiente*; una construcción de *ambiente unitario*, como diría el propio Gallizio. Y en cualquier caso, con esta experiencia, Gallizio se convierte en 1959 en uno de los pioneros de la práctica del *environment* en Europa.

[34] Reogido en *Pinot-Gallizio. Le situationnisme et la peinture*, catálogo exposición Galerie 1900-200, 13 febrero-4 marzo 1989.
[35] Carta de Pinot-Gallizio a René Drouin, fechada el 9 diciembre 1958. Recogida en Mirella BANDINI, *L'estetico il politico...*, *op. cit.*, pág. 309.

Debord calificó la experiencia como "una decisiva empresa situacionista"[36], aunque frenando el entusiasmo de Gallizio y aclarándole que "por lo que se refiere a la *caverna*, hay que hablar todavía de construcción de un ambiente y no de una situación (porque el trabajo concierne solamente al decorado y sobre todo porque este decorado está construido en una galería de arte, esto es, en un lugar en el que podemos crear un *choc* escandaloso, pero que nos es hotil, desfavorable)". Y aún más. En una somera reseña aparecida en el último número de *Potlatch*, se lamenta que "la mala presentación de este *ensayo de construcción de un ambiente* desgraciadamente no ha permitido alcanzar una aplicación eficaz de la pintura industrial ya vista en Italia y Alemania"[37].

En agosto de 1959, se publicaba en la revista *Internationale Situationniste* el texto de Gallizio *Discurso sobre la pintura industrial y sobre un arte unitario aplicable*, auténtico manifiesto que venía a reunir todas las consideraciones hechas a propósito de la pintura industrial desde el punto de vista situacionista. Enmarcándola dentro de la concepción situacionista de la nueva civilización, esto es, automatizada, lúdica, dinámica y colectiva, se afirma la necesidad de "hallar en la máquina el instrumento apto para crer un arte inflacionista, fundado en la antipatente"[38] como medio para una nueva vida en la que "la novedad perpetua abolirá el aburrimiento y la angustia creadas por la máquina infernal, que es reina del *todo-semejante*", frente a lo cual Gallizio profetiza un "mundo nuevo del *todo-*

[36] Carta de Guy Debord a Pinot Gallizio, fechada el 30 enero 1959. Recogida en Mirella BANDINI, *L'estetico il politico...*, *op. cit.*,

[37] "Dans les galeries de Paris", *Potlatch*, nueva serie, nº 1 (30), 15 julio 1959.

[38] Recordemos que la antipatente fue ya una característica de las publicaciones de la I.L. y ahora lo era también de la I.S., en cuya revista se avisaba: "Todos los textos publicados en *Internationale Situationniste* pueden ser libremente reproducidos, traducidos o adaptados, incluso sin indicación de origen".

La Caverna de la Antimateria,
ambiente de pintura industrial de Pinot Gallizio, Galería Drouin, París, mayo de 1959.

Presentación de un rollo de pintura industrial en el Laboratorio de Alba: Gallizio, Wilhem Sandberg, Paolo Marinotti, Augusta Gallizio y Asger Jorn.

diverso" habitado por "hombres sin memoria". El carácter situacionista es indudable en afirmaciones del tipo "con la automatización ya no habrá trabajo, en el sentido corriente del término, ya no habrá reposo, sino un tiempo libre para libres energías antieconómicas"; o en la insistente consideración de la pintura industrial como "la primera tentativa llevada a cabo de un juego con las máquinas y el resultado inmediato fue la desvalorización de la obra de arte"; incluso en el "hay que dominar la máquina, dedicándola al gesto único, inútil, antieconómico, para crear una nueva sociedad antieconómica pero poética, mágica, artística". Indudablemente se trata de los aspecto más materialistas de la pintura industrial, algo que responde a la obsesión de la I.S. por dialectizar la teoría revolucionaria. La pintura industrial sería así, por un lado, un medio de subversión de las condiciones actuales (del mercado de arte, concretamente) y, por otro, prefiguraría las posibilidades lúdicas (pues se trata de "jugar con la máquina", al margen de toda preocupación económica) de la futura civilización colectiva. Porque el resto de las consideraciones vertidas a propósito de la pintura industrial, lejos de esa praxis dialéctica, conectan de manera íntima con formulaciones que nos retrotraen a COBRA, especialmente, a sus inquietudes plásticas de abstracto e idealista contenido social. Así, al leer que "ha comenzado la gran era de las resinas y, con ella, se ha abierto el uso de la materia en movimiento", nos vendrá irremediablemente a la cabeza aquella idea bachelardiana y tan cara a los abstracto-surrealistas daneses de la imaginación en acción como fuente de una pintura que es movimiento continuo. O la sentencia de "una nueva cultura industrial producida por el pueblo", que fácilmente podríamos poner en relación con las reivindicaciones de los

holandeses de *Reflex* de "una cultura en la cual todo el pueblo participará activamente". Claro, que el carácter industrial y tecnológico de la nueva civilización es un apunte que corresponde sin duda a la I.S. y que no encontramos en COBRA, que estaba mucho más ligada al primitivismo (*la rêverie materielle primitive*, de Bachelard) y a todo lo que sonara a cultura popular en su sentido más primario o embrionario. Luego, uno de sus miembros destacados, Constant, profesaría una conversión tecnologicista verdaderamente considerable con su Urbanismo Unitario; Jorn, por su parte, también insistiría durante su andadura situacionista en el necesario carácter tecnológico de la futura civilización (como ya había expresado en *Los situacionistas y la automatización*), aunque, curiosamente, su propia obra artística en nada refleje esa convicción.

¿Pintura situacionista?

Pero al respecto de la pintura industrial surge una duda significativa. El uso de la máquina para producir la pintura parece entrar en conflicto con la idea de creación, con toda su carga de subjetividad. La pintura industrial parece entrañar un abandonarse a los designios de la máquina. Mantiene todo su sentido en cuanto medio de inflacionar el mercado, pero en cuanto *creación*, con toda su connotación de subjetividad, qué queda. En este sentido, la distancia con COBRA -más allá de la admiración por la idea de la materia en movimiento- resulta enorme. El gesto, el pincel como prolongación de la mano, nada tiene que ver con esta especie de *automatismo* técnico. Es más, manteniendo la máquina como mediación entre el artista y el producto, podría parecer que se está alienando la capacidad desiderativa de aquel en favor de una mediación

espectacular, no pasiva. Gallizio consideraba la pintura industrial -y la producción artística de las máquinas, en general- "dócilmente cautiva de nuestros deseos"[39]. Pero hasta qué punto la producción de una máquina, ya fuera azarosa o programada, podía responder a los deseos del artista-maquinista. Si la producción resultaba azarosa, cómo había podido la I.S. -siguiendo la línea del surrealismo belga y de COBRA- criticar el automatismo bretoniano y el valor concedido por el surrealismo al azar y al inconsciente. Y si la producción respondía a una programación, en qué medida podía eso considerarse *creación* y proyección de los deseos.

En todo este optimismo técnico -o *técnico-fantástico*- Bandini rastrea la huella del futurismo, a través de la amistad de Gallizio con Farfa y Mino Rosso, y, en el caso de Debord, Constant y Jorn, de la *praxis científico-imaginativa* del mencionado Bachelard. Este teorizaba una nueva sociedad comunitaria, caracterizada por la recuperación de la *sensibilidad inmaterial*, en un nuevo hábitat posible gracias a la nueva función de la tecnología, liberadora de la energía pura. En este ámbito se encuadraría el *ambiente unitario* de Gallizio, una construcción destinada a influir en el espectador como una explosión de energía desde todas las vertientes sensoriales (visual, sonora, olfativa...).

Pese a la euforia y al éxito, a cada momento parece entreverse con más claridad la distancia que iba a separar las preocupaciones artísticas de la evolución posterior de la I.S., aunque en este estadio, todavía Debord admitiera, incluso con entusiasmo, toda esta actividad. Y el porqué de esta aceptación

[39] "Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable", *Internationale Situationniste*, nº 3, diciembre 1959.

resulta incluso un tanto desconcertante. Tal vez algo tendría que ver el respeto por las figuras de Jorn y Gallizio y, tal vez, su propia indecisión en este momento acerca del sentido verdadero de la *superación del arte*.

¿"Viva la pintura"?

Mayo de 1959 fue sin duda el mes de la I.S., protagonista en París y Amsterdam con sendas exposiciones. A la ya mencionada de Gallizio en la *Drouin* hay que añadir la de Asger Jorn en la *Rive Gauche* y las maquetas de Constant en el Stedelijkmuseum de Amsterdam.

Jorn presentaba sus *Vingt peintures modifiées*, un conjunto de obras populares de estilos *pompier* e impresionistas debidamente tergiversadas. El catálogo de la muestra incluye, como primer prefacio, el siguiente texto de Jorn:

"Sed modernos,

coleccionistas, museos.

Si tenéis pinturas antiguas,

no desesperéis.

Conservad vuestros recuerdos

pero *détournez-les*

para que se correspondan con vuestra época.

Porqué rechazar lo antiguo

si puede ser modernizado

con unos toques de pincel.

Esto da un poco de actualidad

a vuestra vieja cultura.

Estad al día,

y sed distinguidos

al mismo tiempo.

La pintura está acabada.

Es tanto como dar el golpe de gracia.

Détournez.

Viva la pintura".

Un texto ingenioso, sin duda; provocador, también. Pero desde el punto de vista situacionista, ¿qué se puede decir en realidad de semejante propósito? Cuando la I.S. ha proclamado convencida y reiteradamente la inviabilidad de la pintura y del viejo arte en general, al pretender Jorn *modernizarla*, *actualizarla*, ¿no está cayendo en el mismo error que la I.S. achaca a los surrealistas de preguerra y a los nuevos dadaístas de posguerra, esto es, reanimar lo que ya no es sino un cadáver?

¿Viva la pintura? ¿Pero qué pintura? En un segundo prefacio del catálogo de esta misma exposición, el propio Jorn afirmaba: "Estoy erigiendo un monumento en honor de la mala pintura. Personalmente, la prefiero a la buena"[40]

[40] Recogido en Guy ATKINS, *Asger Jorn. The crucial years*, *op. cit.*, pág. 65.

Desde luego, algo que en buena medida nos resulta hoy poco adecuado a la ortodoxia situacionista. Y sin embargo, la exposición fue apreciada y elogiada por la I.S. ¿Qué pretende en el fondo Jorn con sus *peintures modifiées*? ¿Son un ejercicio de *détournement*, como explica en el primer texto, o son una provocadora reivindicación de antiacademicismo? La disyuntiva no es gratuita, pues ambos extremos se antojan distantes. El primer término podría asimilarse a la práctica situacionista del *détournement*, por otra parte tan ejercitado por el propio Jorn durante esos años. El segundo, en cambio, nos retrotraería casi veinte años atrás, a unas preocupaciones estimables en su momento pero escasamente interesantes, o al menos insuficientes, para el radicalismo situacionista.

En 1941, durante su participación en el grupo de la revista *Helhesten*, Jorn escribió un conocido artículo, *Intime banaliteter*, en el que abogaba por una superior consideración del arte *kitsch* y arremetía contra las grandes obra de arte, que "no son mas que completas banalidades"[41] Una idea que roza el debate sobre la alta y la baja cultura pero que, sobre todo, es una reedición de la recurrente proclama por la desvalorización de los valores establecidos en beneficio de otros nuevos. Fundamentalmente, de lo popular. De aquí a los postulados de COBRA apenas mediaba un paso. Con la I.S., en cambio, la distancia es más que considerable. Y las *modificaciones* de 1959, aunque en plena etapa situacionista, están más cerca de esas viejas consideraciones.

En *Modifications*, el punto de partida está en la idea del *objeto encontrado*.

[41] Asger JORGENSEN, *art. cit.*

Las obras que Jorn modifica eran viejas pinturas populares y anónimas compradas en mercadillos y similares. Jorn podía estar así celebrando, como sugiere en el prefacio, el arte *kitsch*, como veinte años atrás. Estas obras son entonces *modificadas* por Jorn con intervenciones diversas (el *dripping*, figuras infantiles, grandes brochazos, etc.). Del mero objeto encontrado se pasa así a la apropiación. Y, en realidad, acaba resultando más evidente la apropiación que la modificación, algo que Claire Gilman[42] ha señalado perspicazmente como una *unmodificated apropiation*. Efectivamente, Jorn mantiene el motivo o los motivos originales del cuadro intactos, perfectamente diferenciados y en absoluto asimilados por las intervenciones añadidas por el propio Jorn. Gilman habla por ello de una mera *colección* de motivos y técnicas y Atkins incide en este mismo sentido, aduciendo además que este apropiacionismo es un método muy propio de Jorn, al que él considera un *tradicionalista*[43]. Obras como *Paris by night* o *Story of the north*, ambas de 1959, ejemplifican este discurso. En la primera, el motivo original (un hombre contemplando una vista nocturna de París) se distingue perfectamente entre las intervenciones de Jorn, a base de *dripping* y brochazos. De la misma manera, en *Story of the North*, el paisaje original es incluso más apreciable por encima del deforme motivo añadido por Jorn. Esta es la nota recurrente en toda la serie de *Modifications*, la reunión de motivos sin pretender una asimilación. Gilman ha querido explicar esta característica como

[42] Claire GILMAN,"Asger Jorn's Avant-Garde Archives", *October*, 79, winter 1997, pp. 33-48.
[43] Atkins quiere referirse con esta calificación de *tradicionalista* a la libertad con que Jorn utiliza las más diversas aportaciones de otros artistas ("la tradición de lo nuevo"), desde los retratos desfigurados de Duchamp a los pósters desgarrados a la manera de Hain, Villeglé o Rotella, por poner sólo unos ejemplos. En este mismo sentido, y acerca de la afinidad de Jorn con los nuevos realistas, véase el catálogo de la exposición *Au pied du mur*, en la galería Jeanne Bucher, París, 1969.

una supuesta *impenetrabilidad* de la obra original y como el *fracaso* de las modificaciones a la hora de constituirse en un ejercicio de crítica; en defintiva, el reconocimiento de la imposibilidad de toda crítica positiva, como si de un guiño a Adorno se tratara. Una opinión que me parece excesiva y que la siguiente serie pictórica de Jorn -*Nuevas desfiguraciones*, de 1962- se encargará de desmentir ¿Qué pretende entonces Jorn con semejante propuesta?

Si -como dice en el texto de presentación- lo que pretende es modernizar la vieja pintura, entonces resulta que ese arte *kitsch* y popular que antes reivindicaba es ahora considerado como parte de la *vieja cultura*. Sólo su tergiversación lo convertirá en material apropiado para el compartido propósito de rejuvenecer la cultura occidental. Aquí es donde el *détournement* encuentra entonces su sentido. Porque el *détournement* ya había sido presentado por Debord y Wolman[44] como un método que, a partir de la apropiación indebida del pasado cultural, aspiraba a convertirse en una herramienta de *propaganda partisana* en aras del establecimiento de una nueva forma de comunicación, en definitiva, de una nueva civilización. Si Jorn pretendía adaptarse a las pautas de este modo de empleo situacionista del *détournement*, bien parece que se quedó a medio camino. En las *Modificaciones* subyacen sin duda tanto la idea de subversión del pasado cultural y de sus valores como la de que la construcción de una nueva cultura debe necesariamente edificarse sobre el pasado, bien sea rechazándolo o sacrificándolo. Esta es la opción de Jorn, sacrificar lo que él considera lo mejor de la vieja cultura (el arte *kitsch* y popular). Modernizarlo sería el siguiente paso. Pero da la sensación de que aquí Jorn no alcanza el propósito

[44] Cfr. "Mode d'emploi du détournement", *art. cit.*

deseado. Modernizarlo significaría concederle nuevos valores, acordes con el nuevo proyecto de civilización. En *Modo de empleo del détournement*, Debord y Wolman habían formulado el principal de esos valores: la nueva comunicación; o, como hubiera dicho Lautréamont, *une poésie faite par tous*. En esta línea Guy Atkins ha querido interpretar las *Modificaciones*, además de la ya comentada celebración del *kitsch*, como una forma de revitalizar la comunicación. Su explicación -a partir de los citados textos que el propio Jorn escribió para la exposición- es la siguiente: frente a las obras de arte convertidas en simples objetos en sí mismos, sin una dimensión -para Jorn necesaria- de comunicación intersubjetiva (el *action painting* de Pollock sería un ejemplo pertinente), Jorn propone una obra de arte que, aun sin renunciar a su dimensión propiamente objetual, sea también una herramienta de comunicación intersubjetiva. Con esta perspectiva -sigue Atkins- Jorn intervendría sobre obras anónimas (devenidas simples objetos) con la intención de devolverles esa perdida dimensión subjetiva y comunicativa.

Sólo con esta interpretación, con este propósito de restablecer una verdadera comunicación, resultarían las *Modificaciones* de Jorn asimilables a la concepción situacionista del *détournement*. Pero si bien la interpretación de Atkins parece justa y acertada, las pinturas de Jorn en sí mismas se me antojan incapaces de situarse a la altura del propósito enunciado. En Jorn, nuevamente la teoría ha ido más allá que su propia pintura. Porque esta parece estancarse en el fango de la autonomía expresiva más que de la *propaganda partisana* enunciada por la I.S. En su pretensión de *modernizar* lo mejor de la vieja cultura, Jorn se queda en la acumulación de los recursos estilísticos y temáticos que

caracterizaron sus años COBRA y que en general van a seguir caracterizando su producción. A lo sumo, podría decirse que Jorn enuncia la necesidad de una nueva comunicación intersubjetiva, sin que su obra llegue, en cualquier caso, a situarse a esa altura. En *Modificaciones* la idea de *propaganda partisana* parece estar menos conseguida que en otras obras contemporáneas de *détournement* como los libros *Fin de Copenhague* o *Mémoires* y, por supuesto, mucho menos que en los posteriores ejemplos de *comics détournées* que ilustrarán tantos de los más conocidos textos situacionistas. Podríamos decir, para concluir, que las dos ideas más presentes en *Modificaciones* son la de apropiación indebida (inseparable de la subversión de las convenciones artísticas y culturales) y la de juego, tan cara a Jorn desde los tiempos de COBRA, transmitida a la I.S. y presente también en la teoría debordiana del *détournement*.

Las *Modificaciones* se mueven así ambigua, cuando no contradictoriamente, entre la valorización del *kitsch* y la desvalorización de la vieja cultura; entre las viejas ideas populistas de Jorn y el nuevo ejercicio situacionista del *détournement*. De aquí resulta una falta evidente de correspondencia entre los citados textos de presentación y prefacio, entre el ejercicio del *détournement* y el elogio de la *mala pintura*.

Unos años más tarde, en 1962 y ya al margen de la I.S., Jorn presentó una nueva serie, conocida como *Nouvelles défigurations*. Se trata ahora de escenas de batallas y retratos sobre los que se vuelve a intervenir mediante los recurrentes recursos tachistas. Una diferencia fundamental se observa al compararlos con las *Modificaciones* de tres años antes: ahora sí se busca la integración del motivo original con los añadidos, hasta el punto de que en

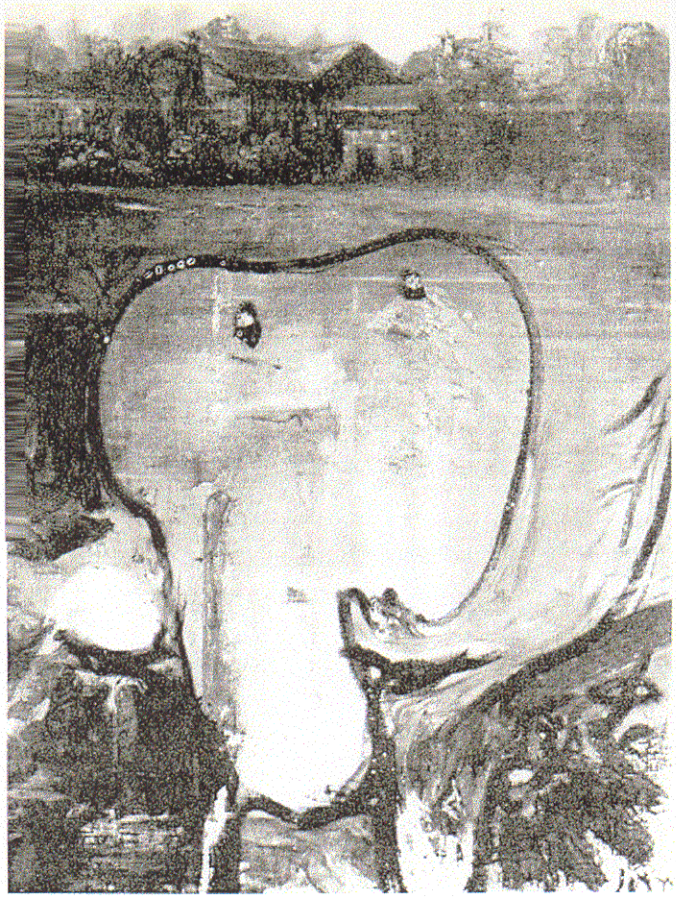
algunos casos resulta casi imposible discernir qué es lo original y qué es lo añadido. Guy Atkins no ha dudado en señalar que en esta nueva serie hay "una intención más seria" que en la anterior, una afirmación que subrepticiamente parece finalmente admitir la escasa relevancia de las *Modificaciones* de 1959. Al margen de que posiblemente el adjetivo *serio* no sea el más adecuado, sí hay en estas *nuevas desfiguraciones* una carga de dramatismo y en general una tensión inexistente en aquellas. Las imágenes resultantes son ahora mucho más inquietantes e impactantes que entonces. La apropiación ahora sí que es indiscutiblemente modificadora o desfiguradora. Ahora el juego entre el motivo original y los añadidos no se reduce, como antes, a una mera reunión, sino que produce una auténtica síntesis. Así, en el despreocupado retrato de una señorita bien, ésta acaba convertida en un cerdo (*Sugar tart*). En una de las obras más conocidas de esta serie, Jorn modifica el rostro de la niña con unos bigotes, pero la obra resulta más inquietante por la leyenda que Jorn escribe sobre el fondo y que da título a la obra, *L'avant-garde ne se rend pas*. Aunque son obras de 1962, ahora sí parece que la producción artística de Jorn se ajusta mucho más que en 1959 a la que sería la ortodoxia situacionista.

La comparación de la muchacha de *La vanguardia no se rinde* con la Gioconda con bigotes de Duchamp resulta inevitable. Aunque sólo sea por los bigotes que ambas lucen. ¿Estamos entonces ante una reivindicación del gesto dadaísta en general y duchampiano en particular? Posiblemente, pero sería insatisfactorio quedarse ahí, en la mera repetición de un gesto realizado cuarenta años antes. Si, como proclama Jorn, *la vanguardia no se rinde*, debe llevar a cabo algo más que meras repeticiones, pues en 1962, asimilada la vanguardia,

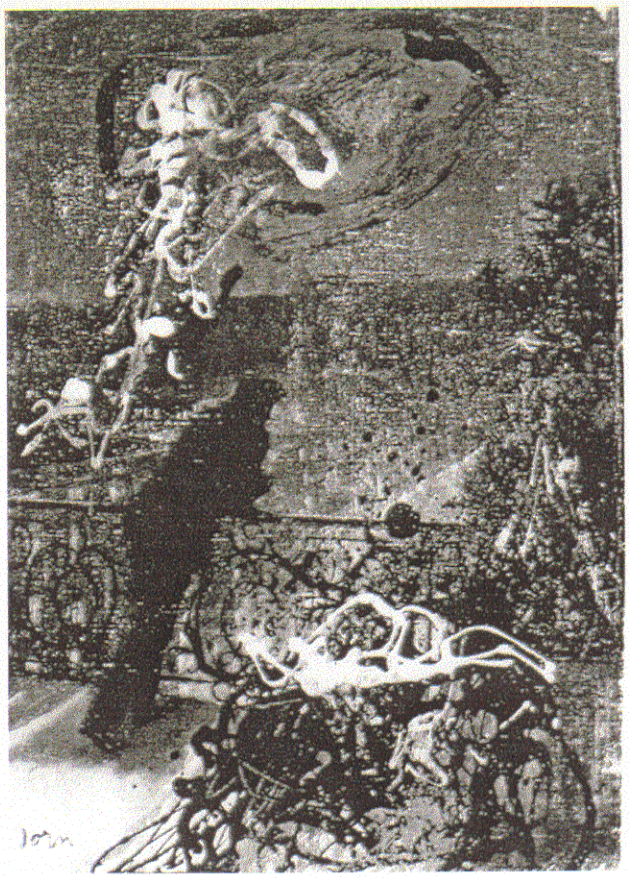
hasta la provocación duchampiana ha perdido toda su fuerza. Y sin embargo, el Jorn entusiasta y optimista lanza un penútimo grito en favor de la vanguardia: *la vanguardia no se rinde*. La idea de la impotencia crítica de la vanguardia queda para Adorno y otros. Ahora sí parece haber algo más que apropiación indebida. Ahora sí parece que el *détournement* practicado por Jorn se adapta a la idea de *propaganda partisana* y revolucionaria cara a la I.S., superando la idea duchampiana de mera provocación.

Jorn había sido introducido en la práctica del *détournement* por Guy Debord dos años antes. En 1957 compusieron ambos el libro *Fin de Copenhague*[45], en el que Debord figura *como consejero técnico para el 'détournement'*. *Fin de Copenhague* responde al doble sentido que la I.L. otorga al *détournement*. Como *apropiación indebida* -y así el libro viene presentado como una tergiversación del mundo de la publicidad y de la cartografía- y como *propaganda partisana* en la lucha por una nueva comunicación, en la que "las palabras toman un nuevo sentido"[46]. Es la idea de *una poesía hecha por todos*, de un nuevo estilo de vida. Inseparable además de la insistente y creciente preocupación política de la I.S., de la que la atención a los conflictos coloniales es sólo un ejemplo: "¡Viva Argelia libre!"[47], una consigna a menudo repetida por la I.L.

[45] Asger JORN, *Fin de Copenhague*, Bauhaus Imaginiste, 1957. El libro fue editado en Copenhague, con una tirada inicial de 200 ejemplares.
[46] *Ibídem*
[47] *Ibídem*



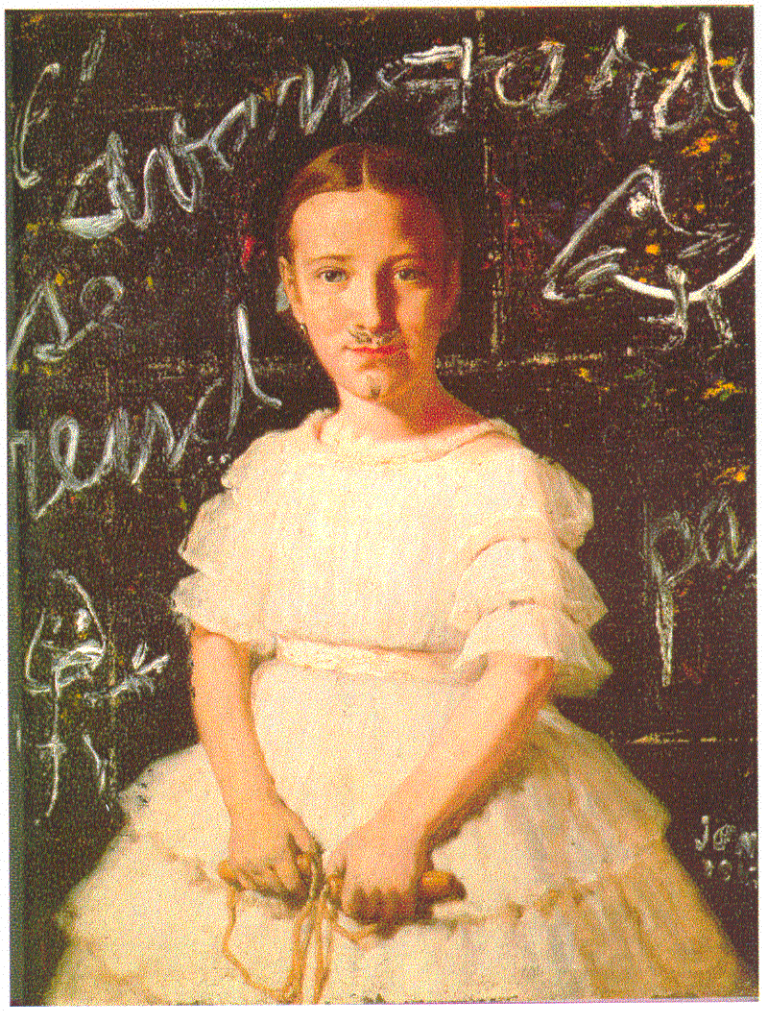
Story of the North, Asger Jorn, 1959.



Paris by Night, Asger Jorn, 1959.

Lockung, Asger Jorn, 1959.

Grand baiser au Cardinal d'Amérique,
Asger Jorn, 1962.



L'avant-garde ne se rend pas,
Asger Jorn, 1962.

En 1959, Jorn y Debord volvían a colaborar en la elaboración de otra obra de *détournement*, titulada *Mémoires*[48]. La obra vuelve a plantearse como un instrumento de disolución del lenguaje, reiterando la idea de "ruptura de todos los códigos sociales, de la imposibilidad de completar de completar una frase o un pensamiento"[49]. *Mémoires* consta de tres capítulos, para cuyos títulos se utilizan tres fechas significativas para la historia de la I.L.: *Junio 1952*, que se corresponde con el estreno de *Hurlements en faveur de Sade* y con la formación de una tendencia radical en el seno del Letrismo de Isou; *Diciembre 1952*, cuando surge el enfrentamiento con Isou por el escándalo *Chaplin* y se forma la I.L. como tal; y *Septiembre 1953*, cuando, con la publicación del número tres de la revista *Internationale Lettriste*, el grupo inicia decididamente su andadura totalmente independiente.

Mémoires es presentado por sus autores como un libro "compuesto totalmente de elementos prefabricados". Son citas, pasajes de obras literarias, fragmentos de guiones cinematográficos, viñetas de comics, mapas, etc. descontextualizadas y dotadas de una significación nueva. El procedimiento viene a ser el mismo que en *Fin de Copenhage*, pero sin duda resulta mucho más elaborado y conseguido. No es la obra casi improvisada y realizada en veinticuatro horas que fue *Fin de Copenhague*. Ahora se trata de un viejo proyecto de Debord rememorando, no sin cierta nostalgia, la historia de la I.L. Por eso resulta conceptual y formalmente mucho más rico. Indudablemente, en

[48] Guy DEBORD, Asger JORN, ***Mémoires***, Paris, 1959. Aunque el libro fue publicado en 1959, el proyecto original de Debord venía de años atrás, hacia 1952-1953, y su preparación empieza a finales de 1957.

ambos está presente la idea de juego, fundamentalmente a través de la práctica lúdica que es la *deriva*. Pero en *Mémoires*, la deriva a través de un de texto e imágenes -conectados casi como en un conjunto laberíntico- supera lo que en *Fin de Copenhague* no pasaba en muchos momentos de ser un mero *collage*. Y sobre todo, más allá de la pretensión lúdica y de la desvalorización crítica, está presente la idea de un nuevo lenguaje, de una nueva comunicación. "Quiero hablar el hermoso lenguaje de mi tiempo" es la última frase de *Mémoires*.

Otra ciudad para otra vida.

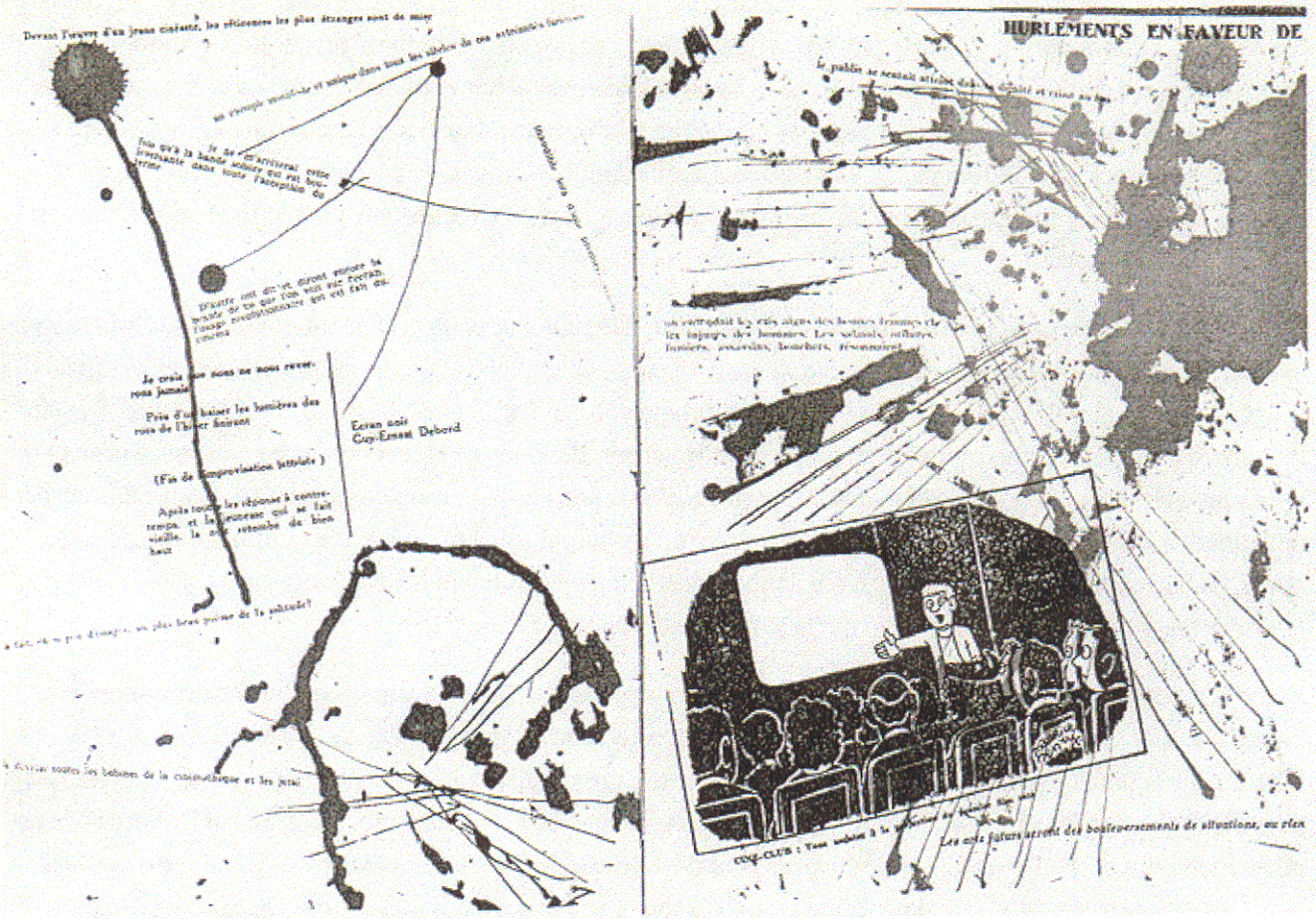
Urbanismo experimental.

La cuestión del urbanismo constituye sin duda la aportación más original de la I.S. a toda la tradición vanguardista de superación de lo artístico y de identificación arte-vida. El origen de su formulación podría situarse en 1953, en el *Formulario por un nuevo urbanismo*, de Gilles Yvain. Durante la etapa letrista internacional, esta idea, aun sin precisarse con un profundización teórica, sí fue poco a poco ganando en importancia, hasta convertirse en la cuestión fundamental de la teorización de la I.L. Y así iba a transmitirse al *Congreso*

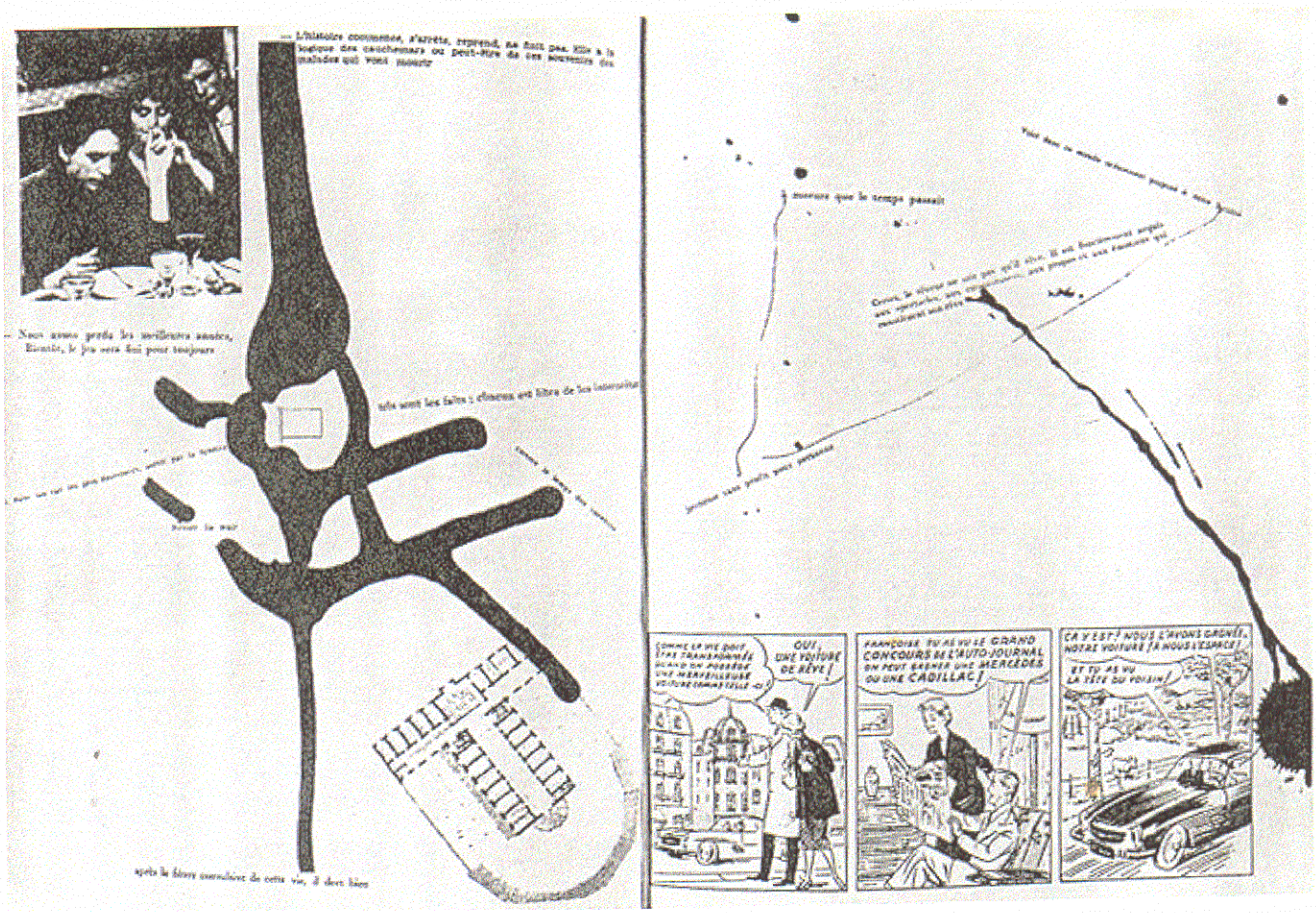
[49] Greil MARCUS, Guy Debord's 'Mémoires': A Situationist Premier", en Elisabeth SUSSMAN, ed., *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time. The Situationist International 1957-1972*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 1989.

Fin de Copenhague, libro por détournement de Asger Jorn y Guy Debord, 1957.

Nº 8 de Les Levres Nues, en el que Debord y Wolman, firmando como André Breton y Louis Aragon, publicaron *Mode d'emploi du détournement*.



Mémoires, obra de détournement de Asger Jorn y Guy Debord, 1959.



Mundial de artistas libres de Alba y a la Conferencia de Cosio d'Arroscia a la hora de constituirse la Internacional Situacionista.

Recordemos la intervención de Gil Wolman, como delegado de la I.L., ante el *Congreso de Artistas Libres de Alba*. Entonces, después de subrayar que "el proceso de negación y destrucción que, de manera cada vez más acelerada, se manifiesta a propósito de las condiciones tradicionales de creación artístisca, es irreversible", reclamaba un "programa común de acción en arquitectura y urbanismo"[50]. Pues la I.L. reconocía la indisoluble relación de la arquitectura, del ambiente urbanístico, con el comportamiento humano y, si de lo que se trataba era de crear un nuevo estilo de vida, esto implicaba necesariamente un nuevo escenario para esa vida lúdica que se anunciaba. Ya no era el tiempo de seguir criticando el urbanismo como forma de la ideología dominante (y en esto podía haber implícito un aviso al MIBI para que dieran un paso más allá del puro enfrentamiento de Jorn con el *industrial design* de Max Bill). "No merece la pena continuar condenando la arquitectura de Le Corbusier, que quiere armonizar definitivamente un estilo de vida cristiano y capitalista"[51]. Ahora se trata ya de acometer un *urbanismo experimental*. Un urbanismo que ya en Alba es presentado como *urbanismo unitario*, "síntesis del arte y de la técnica, en relación estrecha con las creaciones de la vida", dirigido a "la construcción integral de una atmósfera, de un estilo de vida"[52].

La resolución final del Congreso se hacía eco, en seis puntos, de la práctica totalidad de las tesis expuestas por Wolman: "la necesidad de una

[50]"Intervention de Wolman, délégué de l'Internationale Lettriste au Congrès d'Alba en septembre 1956", recogido en Gérard BERREBY, *op. cit.*
[51] *Ibídem.*

construcción integral de un marco vital por un urbanismo unitario que debe utilizar el conjunto de artes y técnicas modernas"; el "caracter limitado de toda renovación aportada a un arte en sus límites tradicionales"; "reconocimiento de una interdependencia esencial entre el urbanismo unitario y un estilo de vida futuro"; "perspectiva de libertad real más grande y de una mayor dominación de la naturaleza"; "unidad de acción entre los firmantes de este programa". Sin duda, la I.L. había ganado por goleada. Tres meses después, en diciembre, el MIBI presentaba en Turín una conferencia sobre la *Historia de la Internacional Letrista*. En el folleto de presentación se hacía referencia a las conclusiones de Alba: urbanismo unitario, psicogeografía y programa de acción común. Aunque se apuntaba la máxima "el arte es el opio del pueblo" y se insistía en la ineficacia revolucionaria de toda renovación de la actividad artística, la pintura industrial de Gallizio conseguía hacerse un espacio en el nuevo programa común salido de Alba, que era decididamente y sobre todo un programa revolucionario: "Hay una revolución general que cambia el gusto del espíritu y las formas del mundo. No os inquietéis. Es la lucha final"[53].

Y sin embargo, la recién nacida I.S. daría sus primeros pasos más de la mano de la actividad artística renovada que del urbanismo unitario. Así lo confirma la frenética actividad pictórica de Gallizio y Jorn. Una actividad que la I.S. aceptaba y defendía como "giro decisivo en el movimiento de desaparición de las viejas artes plásticas, una realización que contiene al mismo tiempo las

---

[52] *Ibídem.*

[53] *Manifestate a favore dell'Urbanesimo Unitario*, Unione Culturale di Torino, 10-15 diciembre 1956. Recogido en Mirella BANDINI, *L'estetico il politico*, *op. cit.*

premisas de su transformación en una fuerza nueva"[54], aunque ahora pueda parecer -y tal vez el propio Debord lo pensaría algún tiempo después, con su futuro giro político- que en realidad todo esto no fue al final sino una "renovación aportada a un arte" -por utilizar las mismas palabras oídas en Alba- impotente e ineficaz desde el punto de vista revolucionario.

De esta manera, el urbanismo unitario tarda un tiempo en emerger con toda su importancia. Eclipsado en principio por la pintura industrial de Gallizio y por los *détournements* de Jorn, recupera su papel principalísimo en 1959, a raíz de una exposición de maquetas de Constant en el Stedelijkmuseum de Amsterdam. Y así se alcanza el punto máximo de predominio de lo artístico -o, mejor dicho, de *superación de lo artístico* en el seno de la I.S

Incidiendo en esta idea de *superación del arte*, en la reseña aparecida en el primer y único número de la nueva serie de *Potlatch* (habrá que indicar en algún momento las razones de este cambio, comentadas en *Le rôle de Potlatch..*) se presenta la obra de Constant como "paso, en el interior de la producción artística moderna, del objeto-mercancía suficiente en él mismo y cuya función es la de ser simplemente contemplado, al objeto-proyecto cuya valoración más compleja depende de una acción por realizar, una acción de tipo superior y concerniente a la totalidad de la vida"[55].

---

[54] "Nouvelles de l'I.S.", *Internationale Situationniste*, nº 2, diciembre 1958.

[55] "Premières maquettes pour l'urbanisme nouveau", *Potlatch*, nueva serie nº 1 (30), 15 julio 1959.

Constant Nieuwenhuys y la centralidad del urbanismo unitario.

Tras la disolución de COBRA, Constant había marchado a Londres. Allí decidió abandonar definitivamente la pintura para dedicarse a investigaciones de tipo espacial. "He viajado y deambulado por París y Londres... Y si al principio vagabundeaba por las calles, barrios y plazas que nadie menciona y hablaba con las gentes que nadie conoce por mera curiosidad, bien pronto se me convirtió esta actividad en un método hecho de aventura y observación, de valor y reflejos. Yo veía a la gente edificando y demoliendo, reconstruyendo, restaurando, construyendo y ensanchando calles y carreteras. El tráfico iba intensificándose y el hombre se hacía cada vez más difícil de enontrar. Se estaba produciendo una nueva fase de industrialización, otra revolución industrial. La imagen del mundo estaba cambiando con la aparición de un entorno tecnológico hipermecanizado. Pero el artista estaba al margen, se veía incapaz de participar en ese mundo. El arte pasó a la defensiva, se convirtió en un elemento reaccionario contra esa evolución, en el último reducto de un individualismo caduco. Por mi parte, empezó a interesarme vivamente la ciudad vista como una construcción y la aglomeración como un medio artístico"[56]. Preocupaciones espaciales que, ya de vuelta a Holanda, complementaría con estudios de arquitectura, trabajando con el que por entonces era considerado el arquitecto holandés más vanguardista, Aldo van Eyck. Años más tarde, Constant señalaría como fuentes del urbanismo unitario, la deriva y psicogeografía letristas, por un lado, y, por otro, "las

[56] *Arte plástico y arquitectura en Holanda*, Amsterdam, 1967.

investigaciones que sobre la construcción han llevado a cabo ciertos arquitectos y escultores modernos"[57]. El fruto de toda esta investigación está presente en la muestra de mayo de 1959 en Amsterdam: desde las obras primeras, todavía muy ligadas a la esculura, aunque sea en sus formas más extremas, hasta las últimas maquetas, que ya pueden considerarse de urbanismo unitario, con materiales diversos como aluminio, plexiglás, alambre, etc., creando maquetas de formas dinámicas que tratan la relación espacio-movimiento.

En cualquier caso, aunque la centralidad del urbanismo unitario en la reflexión situacionista no había tenido una manifestación pública de importancia hasta esta exposición del Stedelijk, no debemos olvidar que Constant, su gran valedor, sí había venido defendiendo el papel fundamental del U.U. desde una posición teórica. Así, retomando el protagonismo que la I.L. concedía a la cuestión urbanística, se publican importantes textos sobre esta cuestión en cada uno de los tres primeros números de la revista *Internationale Situationniste*. Mientras la pintura de Gallizio y Jorn comparten, sin ninguna duda, el protagonismo de la actividad situacionista entre 1957 y 1959, el U.U. va adquiriendo una formulación teórica cada vez más consistente, hasta desembocar, primero, en la exposición de Amsterdam y, finalmente, en un protagonismo sólo discutido a la postre por la pretensión política de una parte de la I.S., dando lugar en último término a la conversión de la I.S. en un movimiento declaradamente político.

Como no podía ser menos, el U.U. apareció como uno de los conceptos

[57] "Rapport inaugural de la Conférence de Munich", *Internatinale Situationniste*, nº 3, diciembre 1959.

fundamentales de la reflexión situacionista en las *Definiciones* de los principales términos situacionistas, en el primer número de la revista *Internationale Situationniste*. Su definición fue: "teoría de empleo conjunto de artes y técnicas que concurren en la construcción integral de un medio en unión dinámica con experiencias de comportamiento".

El supuesto eclipse del U.U. por la actividad pictórica de Jorn y Gallizio, ya apuntada aquí, fue igualmente denunciado por Constant en el artículo *Sobre nuestros medios y perspectivas*[58]. Este texto es el fruto de una polémica entablada entre Jorn y Constant, con el comité de redacción de la propia revista como mediador. El documento es absolutamente fundamental porque prefigura en todos sus aspectos el debate que sacudirá a la I.S. un año después y que se saldará con la salida del movimiento del *sector artístico* (Gallizio y Jorn, fundamentalmente), en primer lugar, y del propio Constant después, acusado de *tecnócrata*. Y así, abandonado tanto lo artístico como lo técnico-científico, la I.S. no podría derivar más que hacia el politicismo, tan caro a Debord.

Sobre nuestros medios y perspectivas contiene una afirmación central de Constant, muy significativa: "Los artistas tienen como tarea inventar nuevas técnicas y utilizar la luz, el sonido, el movimiento, y en general todos los inventos que puedan influir en los ambientes. Sin ello, la integración del arte sigue siendo algo tan quimérico como las proposiciones de Gilles Ivain"[59]. Constant pretendía,

---

[58] "Sur nos moyens et perspectives", *Internationale Situationniste*, nº 2, diciembre 1958. Este texto consta de tres documentos. El primero recoge las críticas de Constant y los otros dos son las concreciones hechas al respecto por Jorn como representante del comité de redacción de la revista.

[59] Gilles Yvain, autor del tan valorado *Formulaire pour un nouveau urbanisme*, fue expulsado de la Internacional Letrista en los albores mismos del movimiento, acusado de "mitómano, delirio interpretativo, falta de conciencia revolucionaria". Recogido en "À la porte", *Potlatch*, nº 2, 29 junio 1954.

sin ninguna duda, centrar definitivamente la cuestión del urbanismo a partir de la propia formulación letrista-situacionista de creación de ambientes unitarios. Pero despejando cualquier ambigüedad a propósito de esta cuestión. Una ambigüedad que tenía que ver, fundamentalmente, con la actividad artística desarrollada *ad hoc*. Si la I.S. había adoptado como cuestión central la construcción de ambientes unitarios o, más concretamente, el urbanismo unitario, debía esforzarse por ir más allá, mucho más allá, de aquel *Formulario por un nuevo urbanismo*, de Gilles Ivain. Que podía tener un gran valor como desvelador de un problema inédito en la vanguardia, pero que no pasaba de ser una formulación *quimérica* -Constant *dixit*. O al menos utópica, mientras no se pusieran o se experimentaran los medios para su realización.

A propósito del *Formulaire pour un nouveau urbanisme*, el comité de *International Situationniste* matizaba que si las proposiciones de Ivain "son quiméricas, es en la medida en que no disponemos de los medios técnicos (en la medida en que ninguna forma de organización social es todavía capaz de hacer un uso *artístico* experimental de esos medios), no porque estos medios no existan o porque los ignoremos. En este sentido, creemos en el valor revolucionario de semejantes reivindicaciones momentáneamente utópicas"[60].

Unos medios que habían de ser, según Constant, inevitablemente industriales. "La cultura maquinista e industrial es un hecho incontestable y los procedimientos artesanales [...] están condenados. La máquina es un útil indispensable para todo el mundo, incluso para los artistas y la industria es el único medio para satisfacer las necesidades, incluso las estéticas, de la

[60] "Sur nos moyens et perspectives", *art. cit.*

humanidad a escala mundial"[61]. Constant no llegaba a negar el papel de los artistas; de momento sólo se refería a sus medios. Y deplorando la nostalgia por lo artesanal, estaba refiriéndose claramente a las filas del llamado *arte experimental*, concretándolo en el fracaso de COBRA y, de manera más subrepticia, en el propio Jorn y su *arte libre*. Constant no negaba la importancia de valores como la imaginación o la propia creatividad, pero los unía inevitablemente a los medios técnicos industriales, aunque avisando también del peligro de los excesos racionalistas y funcionalistas: "El trabajo maquinista y la producción en serie ofrecen unas posibilidades de creación inéditas y los que sepan poner estas posibilidades al servicio de la imaginación audaz serán los creadores del mañana"[62]. Constant admitía el fracaso de COBRA, que había sido, en definitiva, su propio fracaso. Desde entonces sólo consideraba viable -por efectiva- la investigación del problema del *hábitat unitario*. Así, sólo podía considerar errónea la línea mantenida por Jorn, tan cara a lo artesanal y al *primitivismo individualista*. O al menos había de resultarle ambigua, pues aunque Jorn había defendido el valor de la *automatización*, en su obra no se reflejaba semejante consideración.

El urbanismo, entre la superación del arte y la utopía tecnológica.

La mediación del comité redactor de *Internationale Situationniste* aportaba poca claridad y nada nuevo. O lo que es lo mismo, se mantenía en una línea de ambigüedad e indecisión. Repetían que "ninguna pintura es defendible desde el

[61] *Ibídem.*
[62] *Ibídem.*

punto de vista situacionista", salvo que esté dirigida a una construcción de situación. ¿Pero era éste en modo alguno -podía preguntarse Constant- el caso de la pintura de Jorn? Negaban el carácter artesanal de la pintura del danés, subrayando sus recelos hacia la *libertad artesanal* de la Bauhaus y su defensa de lo tecnológico y de la automatización. Se afirmaba que "un arte libre, en el futuro, será un arte que dominará y empleará todas las nuevas técnicas de condicionamiento"[63]. Pero, en rigor, ¿qué uso hacía Jorn de *las técnicas de condicionamiento*? ¿Y que sentido daba a las posibilidades técnicas? Unicamente el de favorecer la extensión del tiempo libre, condición imprescindible para la futura civilización del ocio. Al margen de esto, que no es más que pura reflexión teórica y, aunque posibilista en medio del optimismo científico-progresista de los años cincuenta, lo industrial, lo tecnológico está siempre ausente de la obra artística de Jorn. Si Constant se lamentaba de que Jorn, en su enfrentamiento con el *industrial design* de Max Bill y la nueva Bauhaus de Ulm, se hubiera mantenido, en lo fundamental, dentro de los límites de la problemática relación *función-expresión*, éste podía replicarle que también se había ocupado de "la función psicológica del ambiente" y que, no en vano, su formulación de la arquitectura como "el punto máximo de realización de toda tentativa artística, porque crear una arquitectura significa construir un ambiente"[64] había sido adoptada por la I.S. En todo caso, los lamentos de Constant pueden ser comprensibles si se tiene en cuenta la completa disociación que se aprecia entre los escritos antifuncionalistas de Jorn y su producción artística, volcada por

[63] *Ibídem.*
[64] Asger JORN, *Image et Forme*, *op. cit.*

entero en preocupaciones totalmente diferentes, como el *détournement*, y totalmente desligadas de la idea de construcción de ambientes.

Constant no podía consentir que la *pintura industrial* o, sobre todo, las *Modifications* de Jorn pudieran ser equiparadas con *un uso experimental artístico de los medios técnicos*. ¿Qué tenía todo eso que ver con la experimentación urbanística y con sus posibilidades técnicas de realización? La I.S., por su parte, parecía mantener su proyecto de *superación de lo artístico* demasiado ligado en algunos momentos a la vertiente menos revolucionaria y más poética de la tradición romántico-vanguardista. Indudablemente, la I.S., Jorn y Constant se movían ya -seguramente siempre había sido así- en espacios diferentes. Y las diferencias iban inevitablemente a agrandarse a medida que en la I.S. fuera cobrando fuerza la postura revolucionaria más decididamente política y su fortísima exigencia de militancia fiel y comprometida.

El debate, en cualquier caso, estaba servido. Y presto a ser algo mas que unas diferencias entre Jorn y Constant. Desde entonces -estamos a mediados de 1959- el U.U. va a ser realmente el tema de reflexión y polémica más sustancial de la I.S.

La tercera conferencia de la I.S. (habrá que comentar algo de las dos anteriores) iba a celebrarse en Munich, en abril de 1959. Con cierta antelación, en noviembre de 1958, Debord y Constant elaboraron un texto prepararatorio del congreso, conocido como *Declaración de Amsterdam*[65]. En ella se retoma la polémica entre actividad artística y urbanismo unitario. Constant podía pretender

[65] "Déclaration d'Amsterdam", *Internationale Situationniste*, nº 2, diciembre 1958.

una toma de postura al respecto clara y decidida por parte del conjunto de la I.S. Y en verdad el texto afirma sin reservas la centralidad del U.U. en el programa situacionista, supeditando a él cualquier actividad artística individual, que, de lo contrario, podría ser considerada una mera *renovación* de las artes tradicionales. Por esto, se instaba a dar un paso más allá de aquel compromiso adoptado en Alba en orden a un acuerdo de principio. Ya no se trataba de delimitar unas bases comunes, sino de definir sin ambiguedades unas perspectivas de conjunto y un compromiso público y disciplinado al respecto. Los holandeses, encabezados por Constant, pedían la defenestración definitiva de la actividad pictórica o, más exactamente, de las *artes individuales* en favor de una *creación unitaria y colectiva.* Esto es, en favor del U.U. Se apelaba incluso a la propia seña de identidad del movimiento: la construcción de situaciones. Esta, aceptada como actividad fundamental de la nueva vanguardia desde los tiempos de la I.L., tenía sentido sólo como paso previo (paso experimental y lúdico) a la construcción de un ambiente más general: el propio urbanismo unitario.

Y sin embargo, unos meses depués, Constant debió asistir, seguramente contrariado, al éxito de la exposición *Modifications* de Jorn y a los elogios desde las filas de la propia I.S. La propia I.S., que decía oponerse a cualquier *renovación de las artes tradicionales e individuales* y que era capaz de ver en la *peinture détournée* de Jorn algo más que una reposición de las desvalorizaciones dadaístas.

La tercera conferencia de la I.S., en Munich, del 17 al 20 de abril de 1959, se abre con un informe inaugural de Constant. Acerca del urbanismo unitario, como no podía ser de otra manera. Recordaba el papel preeminente que le fue

concedido en Alba y que había sido confirmado en la *Declaración de Amsterdam*. Y, no dispuesto a perder más terreno frente a *los artistas* del movimiento, anunciaba la fundación en Amsterdam de un *Bureau de recherches pour un urbanisme unitaire*, "que tendrá por tarea la realización de un trabajo de equipo y el estudio de soluciones prácticas"[66]. Para llenar el vacío dejado por *la descomposición de las artes individuales*, ya imposibles, inviables, afirmaba que "una praxis situacionista en la perspectiva de un urbanismo unitario debe ser nuestra primera tarea"[67].

Así se convertiría el U.U. en el tema principal de debate de la conferencia de Munich. La posturas de los diferentes sectores casi eran predecibles. El anuncio de la fundación del *Bureau de recherches pour un urbanisme unitaire* había de crear lógicos recelos en el sector de los artistas, esto es, en la sección italiana y en Jorn. Estos desconfiaban de la *peligrosa especialización* que el *bureau* podría adquirir. Y Giors Melanotte era aún más claro. Aun reconociendo que "nada de lo que hacemos es situacionista. Solamente el U.U., cuando sea realizado, empezará a ser situacionista", planteaba una aguda cuestión: "¿cómo será evaluada la importancia de una obra que no concierna al urbanismo unitario?"[68]. No sabemos si con ingenuidad o intentando contraatacar, pero ciertamente Melanotte había dejado al descubierto la clave de las diferencias de Constant y los holandeses con la actividad del sector *artístico*. Al fin y al cabo -podría pensar Constant- si éstos tenían su *Laboratorio experimental* en Alba, bien podrían ellos tener su propio *Bureau de recherches pour un U.U.* e Amsterdam.

---

[66] "Rapport inaugural de la Conférence de Munich", *Internationale Situationniste*, nº 3, diciembre 1959.
[67] *Ibídem.*

Las fuerzas estaban igualadas; ahora debía ser la propia I.S. colegiada la que marcara las directrices. Por ejemplo, a partir de los once puntos de la *Declaración de Amsterdam*. Que fueron aprobados por unanimidad. Es decir, aceptando la centralidad del U.U. y la supeditación a él -en cuanto construcción de ambientes unitarios- de otros medios y actividades. Incluidas las más propiamente artísticas. Al fin y al cabo, uno de los puntos de la *Declaración de Amsterdam* había sido corregido sustituyendo "la I.S. no puede acoger ningún intento de *renovación* de estas artes (individuales)" por "la I.S. no puede acoger ningún intento de *repetición* de esas artes". Con lo cual la actividad artística de Jorn y compañía veía salvaguardado su valor. No era pintura situacionista, sino un medio experimental y propagandístico dirigido a una construcción situacionista. Y, sobre todo, se desprendía de toda sombra de dudosa *repetición* neodadaísta.

La gran ofensiva del urbanismo unitario en 1959 se completa con la *Primera proclamación de la sección holandesa de la I.S.* y, especialmente, con el texto de Constant *Otra ciudad para otra vida*. Un texto en el que la discusión programática deja paso a reflexiones más o menos poéticas, más o menos visionarias que en mucho recuerdan aquel *Formulario* de Gilles Ivain. Aunque sin olvidar nunca la necesaria dimensión práctica y experimental de la nueva concepción urbanística. El texto de Constant oscila así entre las sentencias que nos devuelven a los viejos estilos vanguardistas de filiación surrealista, tan caros a COBRA, a *Reflex*, a la Internacional Letrista, etc., y la defensa de la viabilidad técnica de semejante proyecto. Como Ivain en su *Formulario*, Constant anuncia con desolación cómo "las grandes masas de población están condenadas a

[68] "Troisième Conférence de l'I.S. à Munich", *Internationale Situationniste*, nº 3, diciembre 1959.

morirse de aburrimiento"[69]. Recuperando, frente al exceso de fe tecnológica que empezaba a caracterizarle, los valores de aquella perspectiva revolucionaria de *une poésie faite par tous*, recuperada y vinculada al urbanismo por Gilles Ivain para la Internacional Letrista, Constant escribía: "¿para qué sirven los inventos técnicos más asombrosos que ve el mundo en estos momentos a su disposición, si faltan las condiciones para sacar provecho de ellos, si no se añaden las diversiones, si falta la imaginación?"[70]. Y, de inmediato, para no quedarse en la formulación puramente visionaria de Ivain, pasa a defender la viabilidad práctica, desde el punto de vista técnico, de un proyecto cuyas principales características expone Constant de esta manera: "Para que la relación estrecha entre el entorno y el comportamiento se produzca, la *aglomeración* es indispensable [...] Contra la idea que han adoptado la mayor parte de los arquitectos modernos, de una *ciudad verde*, levantamos la imagen de una *ciudad cubierta* en la que, separados los planos de los edificios y las carreteras, ha dado lugar a una construcción espacial continua, desligada del suelo, que comprenderá también grupos de alojamientos como espacios públicos (permitiendo modificaciones de destino según las necesidades del momento). Como toda la circulación, en el sentido funcional, pasará por debajo, o sobre las terrazas superiores, las *calles se suprimirán* [...] Lejos de un retorno a la naturaleza, de la idea de vivir en un parque, como antaño los aristócratas solitarios, vemos en tales construcciones inmensas, la posibilidad de *vencer a la naturaleza* y someter a nuestra voluntad el clima, la iluminación, los ruidos, en los diferentes espacios"[71].

---

[69] "Une autre ville pour une autre vie", *Internationale Situationniste*, nº 3, diciembre 1959.
[70] *Ibídem.*
[71] *Ibídem.*

Esta *nueva ciudad* responde a una nueva civilización, cuyas características habían sido ya apuntadas desde los diferentes frentes de COBRA y la Internacional Letrista: el aumento del tiempo libre, gracias a la automatización, demandaba una considerable extensión del *espacio social urbano* y la nueva concepción dinámica de la vida requería una *ciudad móvil y mudable*, en constante creación y destrucción. Necesidades para las cuales Constant tenía sus propias soluciones técnicas: "La ciudad futura debe concebirse como una construcción continua de pilares, o bien, como un sistema ampliado de construcciones diferentes, en las que estarán suspendidos locales para alojamiento, de recreo, etc. y locales destinados a la producción y la distribución, dejando el suelo libre para la circulación y las reuniones públicas. La aplicación de materiales ultraligeros y aislantes, como se experimenta actualmente, permitirá una construcción ligera y soportes muy espaciados. De tal manera, se podrá construir una ciudad de varias capas: sótano, planta baja, pisos, terrazas, de una extensión que puede variar desde la de un barrio actual a la de una metrópoli. Hay que destacar que en tal ciudad, la superficie construida será del 100 por 100 y la libre del 200 por 100 (parterre y terraza), mientras que en las ciudades tradicionales los números son del 80 y 20 por 100 y que en la ciudad verde esta relación puede, como máximo, invertirse. Las terrazas forman un terreno al aire libre que se extiende por toda la superficie de la ciudad y que pueden ser terrenos para el deporte, el aterrizaje de aviones y de helicópteros y para el mantenimiento de una vegetación. Los diferentes pisos están divididos en espacios vecinos y que comunicarán entre sí, artificialmente acondicionados, que ofrecerán la posiblidad de crear una variación infinita de ambientes, facilitando la

deriva de los habitantes y sus frecuentes encuentros fortuitos"[72]. Algo, según Constant, "realizable desde el punto de vista técnico y deseable desde el punto de vista humano".

Pero, además de la precisión en las cuestiones técnicas, Constant, consciente de los recelos que un exceso de tecnicismo podía crear, no quería dejar de lado el carácter más poético del U.U., apuntado desde la I.L. en relación con la nueva civilización lúdica. Así, a raíz de la exposición de Amsterdam, Constant habló del urbanismo unitario. Como *el gran juego futuro*, destacando el carácter lúdico y relacionándolo inevitablemente con la piscogeografía y con la deriva, siendo esta misma a la vez un medio de investigación comportamental y una actividad lúdica en sí misma.

Nueva Babilonia.

Sin duda es el afán por lo lúdico la principal y, tras su rechazo del *arte experimental*, casi la única conexión entre el Constant de *Reflex* y COBRA y el de la I.S. Retomando el referente del *homo ludens* de Huizinga, Constant afirmaba que, frente al juego como escapatoria que caracterizaba a aquel, para el *homo ludens* del futuro, la actividad lúdica sería la principal y la más propia. Un nuevo hombre que, al no estar ligado a un espacio determinado por razones de producción, pues la automatización sustituiría el trabajo humano, tendría una relación mucho más libre con el medio y constituiría una civilización dinámica y nómada.

[72] *Ibídem.*

Constant ya había experimentado este aspecto dinámico del nuevo urbanismo cuando, a raíz de una reunión del Laboratorio de Alba, Gallizio le persuadió para proyectar un campamento para los gitanos que ocupaban las orillas del río Tánaro. Un campamento permanente, pero condicionado por el estilo de vida nómada de los gitanos. El primitivo proyecto de Constant preveía la distribución del espacio a voluntad, a partir de tabiques y muros modificables. Este es el origen de lo que con el tiempo se acabará conociendo como *New Babylon* (nombre propuesto por Debord, que también participó en el proyecto) y que ya fue presentado en algún momento como la *ciudad cubierta*. Un proyecto de ciudad dinámica y automatizada para la futura civilización lúdica prevista por la I.S. Antes incluso de que el propio Constant se integrara en el comité de redacción de la revista *Internationale Situationniste*, en ésta se había escrito -con un estilo muy constantiano- que, en esa futura civilización lúdica, "el elemento de competición deberá desaparecer en favor de una concepción realmente más colectiva del juego: la creación de ambientes lúdicos elegidos"[73]. Una formulación que concuerda perfectamente con el espíritu de *New Babylon*; el espacio vital del futuro *homo ludens*, un espacio dinámico (laberíntico) en el que también estará presente la idea de *deriva* como experimentación de deseos cambiantes, lo que Lambert llamó *campos de actividad temporal favorables al deseo*. En última instancia, la creatividad continua y cambiante que definirá al urbanismo unitario.

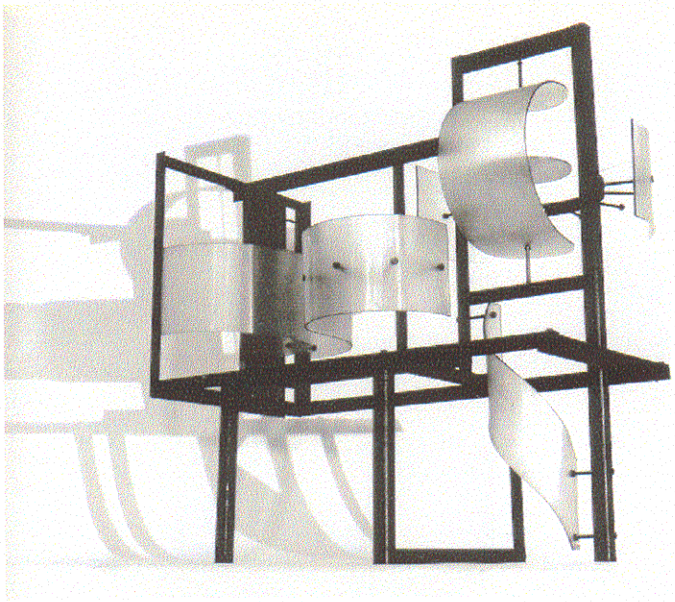
Incidiendo en esta idea primordial del juego, Constant presentó, como primer sector del proyecto de *New Babylon*, la conocida *zona amarilla*. Las

[73] "Contribution à une définition situationniste du jeu", *Internationale Situationniste*, nº 1, junio 1958.

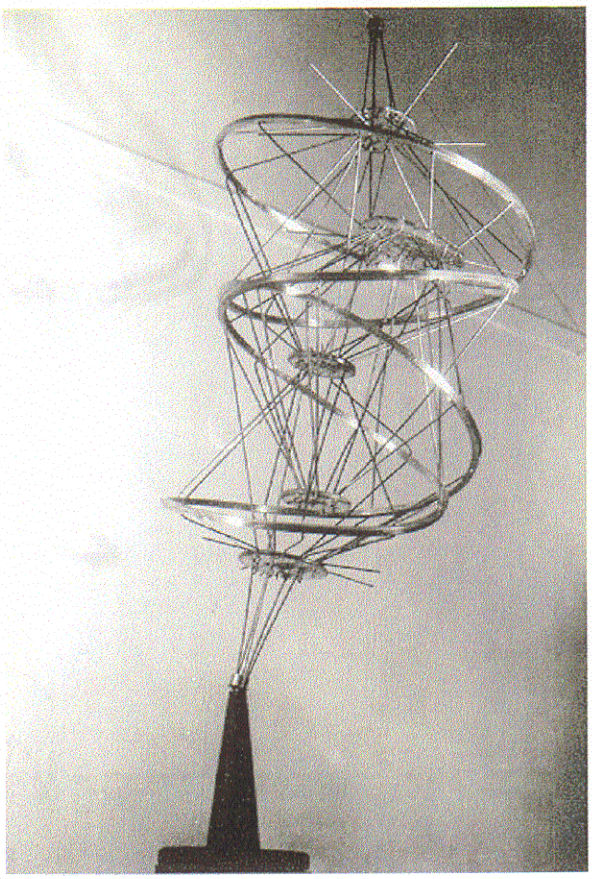
maquetas correspondientes muestran una construcción metálica de tres pisos, con complementos de titanio y nylon, combinando los espacios abiertos al aire libre con otros en los que tanto las condiciones climáticas como lumínicas son artificialmente creadas. Se trata, en definitiva, de un zona dedicada a la creación de juegos de ambiente. Y atendiendo a este carácter lúdico, Constant concibe el *sector amarillo* con un marcado sentido laberíntico. En realidad, el sentido laberíntico no es exclusivo de este *sector amarillo*, sino que está presente en todo el conjunto de *New Babylon* y, en general, en todo el urbanismo unitario, porque el sentido del laberinto es indisociable del carácter lúdico de la nueva sociedad: es lo que Constant ha llamado el *laberinto dinámico*[74], en continua creación y destrucción, continuamente modificable, en el que no sólo perderse, sino también *encontrar caminos desconocidos.*

Pero en última instancia, el proyecto de *New Babylon* sugiere algunas dudas: ¿no transmite esa idea de parcelación, de división en sectores diversos y correspondientes a actividades y estados de ánimo diversos, una angustiosa idea de extrema y constriñente planificación? ¿Dónde queda el espíritu libertario de Constant sino encerrado en un puro directorio, en un cuadriculado diseño? ¿No resulta esa separación en sectores un recurso ultrafuncionalista y contrario a la rica complejidad de la ciudad y de la vida urbana? Y por último, ¿no se corresponde esa división en sectores-estados de ánimo más con la teoría lefebvriana de los *momentos* que con la idea de construcción de situaciones? Y

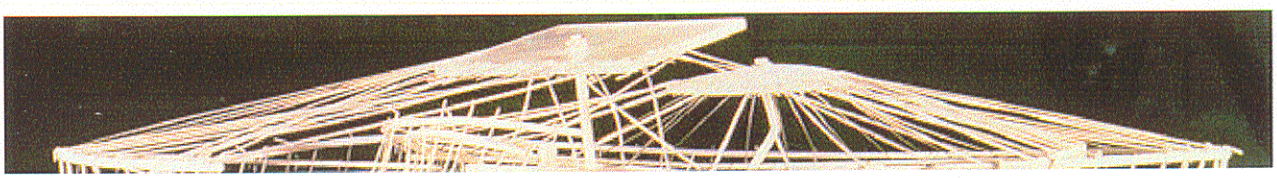
[74] Cfr. Constant, "El principio de la desorientación", en el catálogo *Situacionistas: arte, política, urbanismo*, MACBA, Barcelona, 1996. Por otra parte, Jean-Clarence Lambert quiere ver además en este carácter laberíntico "la expresión directa de la independencia social", propio del arraigado sentimiento libertario -deudor de su admirado Pannekoek- de Constant. Cfr. Jean-Clarence LAMBERT, *Constant. Les trois espaces*, Éditions Cercle d'Art, Paris, 1992

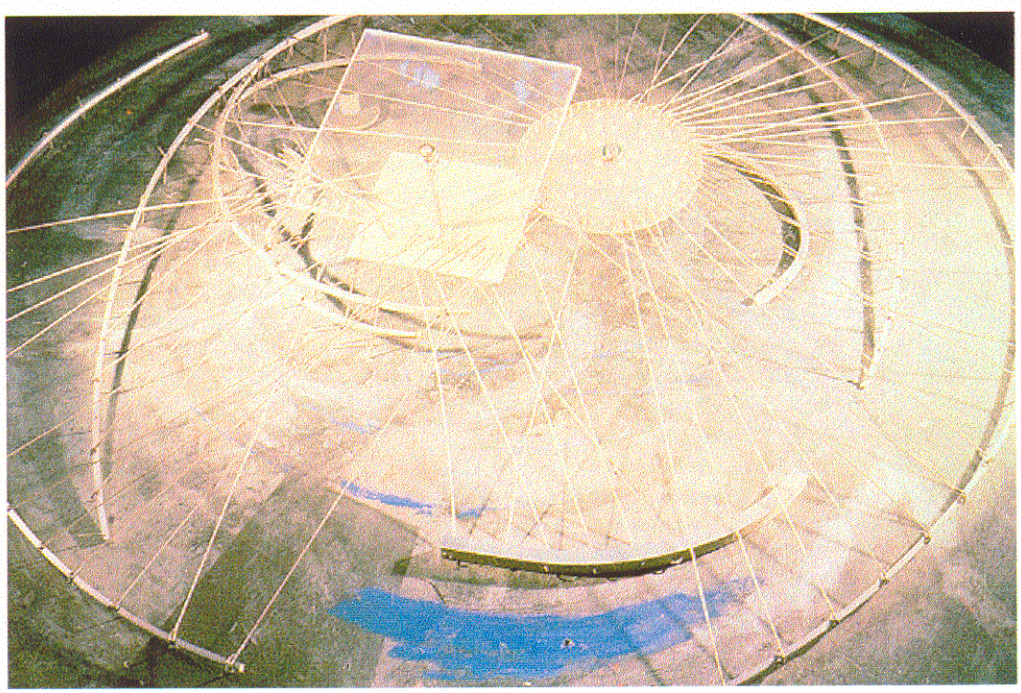


Construcción con planos curvos, Constant, 1954.

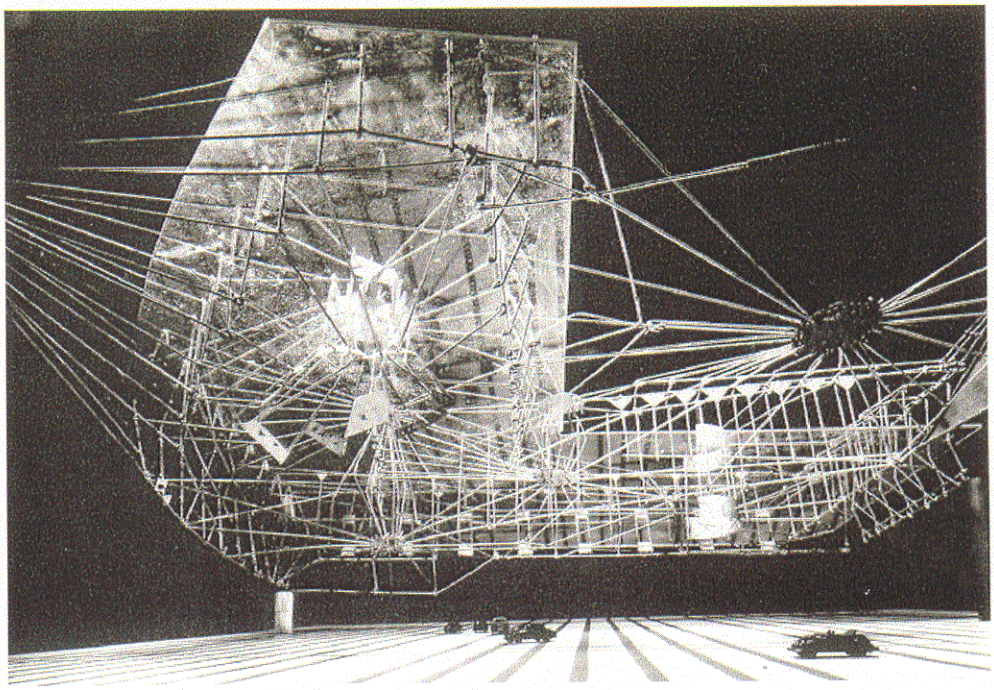


Composición espiral suspendida, Constant, 1958.

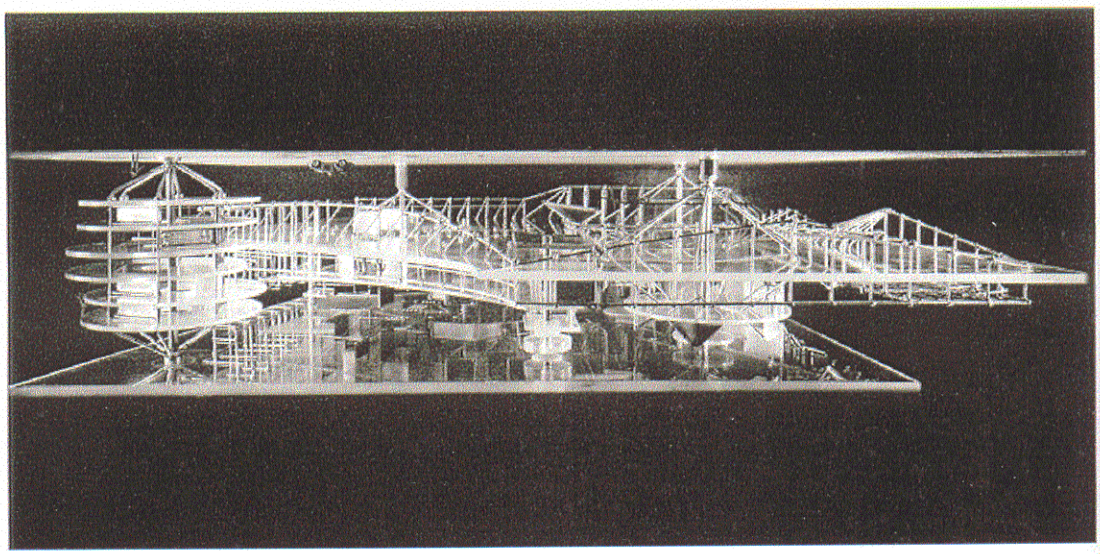




Maqueta para campamento gitano, Alba. Constant, 1958.



Sector amarillo.
Constant, 1958.



Sector amarillo.
Constant, 1958.

Sector suspendido.
Constant, 1960.

sin embargo, resultaría que esta concepción sectorial de la ciudad iba a resultar bastante influyente. Así lo demuestran los casos del propio Lefebvre y sus *zonas de encuentro* (frente al aislamiento que persigue la organización espectacular del espacio) o lo que Vaneigem y Kotanyi -como sucesores de Constant al frente del *Bureau de recherches de l'U.U.*- llamarían *zonas liberadas* . Mucho después, la vieja idea de Yvain y de Constant de una ciudad dividida en sectores acordes con las actividades y los estados de ánimo volvería a encontrar una nueva referencia en el *urban disorder* de Richard Sennet[75] (concebido como la posibilidad de desarrollar estilos de vida diversos en unas correspondientes zonas de la ciudad).

Frente a la posible acusación de ciega confianza tecnicista, Constant orientaba la idea de *aprovecharse de los medios técnicos* en un sentido de relativa confianza. Aunque Constant se encuentra de alguna manera en la tradición utópica del Constructivismo ruso -y, en menor medida, de la Bauhaus de Weimar- cuando se dirigía a la I.S. avisando que "quienes desconfían de la máquina y los que la glorifican muestran la misma incapacidad para utilizarla"[76],se estaba desmarcando de la glorificación de la máquina propia del utopismo tecnicista de aquel. Constant prefería subrayar, en cambio, el afán lúdico que ya le caracterizó en su época de *Reflex*. Así, frente al desprecio y la glorificación, él apuesta por "jugar con la máquina"; pues, no en vano, *jugar* será la verdadera ocupación del futuro *homo ludens*. Del constructivismo ruso, Constant hereda su utopismo, ligado a la idea de un nuevo hombre, pero

[75] Cfr. Richard SENNET, *Uses of Disorders*, London, Allan Lane, 1971. Citado en Michel J. THOMAS, "Urban Situationism", *Planning Outlook*, vol. 17, autumn 1975, pp. 27-39.
[76] "Sur nos moyens et perspectives", *art. cit.*

también, dentro del ámbito de lo propiamente artístico, la concepción escultural del espacio. No olvidemos que Constant, tras abandonar la pintura, se había detenido en experimentos esculturales que finalmente le llevaron a la problemática cuestión espacial.

En todo caso, lo utópico reside, más que en el propio proyecto y su resolución técnica, en la idealización de la vida del futuro *homo ludens*. Hay una especie de determinismo, entre ingenuo y arrogante, que planifica con toda facilidad -e inevitabilidad- una sociedad con el trabajo totalmente automatizado y con la economía orientada a la satisfacción de *verdaderas* necesidades Una ciudad en la que los medios de transporte acabarán siendo innecesarios o convertidos en meros instrumentos de trabajo. Una vida que será un climax continuo de creación colectiva, en medio de unas relaciones públicas y espontáneas.

Sumido en la espiral de la investigación y especulación técnica, Constant podía fácilmente llegar a aislar su proyecto de *nueva ciudad* para el nuevo hombre, hasta convertirlo en una cuestión autónoma. Incluso hasta llegar a pensar, como desde la torre de marfil que sería su ilusión técnica, que para la experimentación de un (futuro) colectivismo lo único verdaderamente necesario es la investigación tecnológica. Evidentemente, Constant había llegado a hacer del urbanismo una materia autónoma, demasiado aislada de la revolución de la vida. Una especialización peligrosa que se afanaba en las posibilidades técnicas y olvidaba la lucha por un nuevo estilo de vida. Y, evidentemente, la I.S., cuando declaraba la enorme influencia del medio sobre el comportamiento humano, no estaba queríendo decir que con un simple cambio urbanístico -por muy radical

que fuera- fuera a determinar automáticamente un nuevo estilo de vida, un nuevo hombre.

Y por esto, cuando Lambert presenta *New Babylon* como "el testimonio más elaborado que tenemos sobre la *muerte del arte* en nuestra época"[77] nos está, de alguna manera, dando las claves de la ruptura que se produciría entre la I.S. y Constant. La superación del arte que concebía la I.S. ya no tenía prácticamente nada que ver con la propia práctica artística. La I.S. acabó superando sus devaneos con la actividad pictórica de Jorn y Gallizio. El urbanismo de Constant tenía, al menos, mucha menor relación con la negación del arte cara al dadaísmo y sus retoños. Su vinculación apuntaba más a la utopía positiva del Constructivismo ruso. Pero si tenía sentido que la I.L. se hubiera disuelto, era en la medida en que con el situacionismo no se admitieran nuevos episodios artísticos o antiartísticos. La I.S. tenía que ver con lo comportamental. Y con esta perspectiva, desde luego la *peinture détournée* de Jorn tenía muy poco que ofrecer. Como tenía poco que ofrecer la pintura industrial de Gallizio. Ni siquiera la utopía positiva de Constant, mero trabajo de estudio de arquitectura. A finales de los cincuenta, la tergiversación del mercado de arte y la práctica antiartística tenían ya casi cuarenta años de existencia. Y, desde luego, para quedarse en puras reediciones, en simple y ambigua repetición, ya estaban -y, sobre todo, ya vendrían- otros. No era eso, no era eso. La batalla del situacionismo era otra muy diferente.

[77] Jean-Clarence LAMBERT, *Constant, op. cit.*

Psicogeografía y cartografía.

Crítica del urbanismo y cartografía influencial.

En *Introducción a una crítica de la geografía urbana*[78], Debord había planteado como uno de los instrumentos fundamentales para el estudio psicogeográfico el empleo de una nueva cartografía: las *cartas psicogeográficas*.

El fruto primigenio de esta nueva inquietud fueron los *mapas psicogeográficos de París*, obra de Guy Debord, algunos de ellos ya presentados en el Laboratorio Experimental de Alba del MIBI. Expuestos posteriormente por la I.L. en la galería *Taptoe* de Bruselas, en febrero de 1957, se trata de un conjunto que incluye: *The naked city*, *Discours sur les passions de l'amour* (también conocido como *Guía psicogeográfica de París*), *Paris sous la neige*, *The most dangerous game* y *Axe d'exploration et échec dans la recherche d'un Grand Passage situationniste*.

Como ya había apuntado la I.L., la psicogeografía tenía un doble caráter. Por un lado, como *observación activa* de la aglomerción urbana. Por otro, como desarrollo de hipótesis sobre las características de la futura ciudad situacionista. Ambos aspectos marcan ya de entrada las diferencias con la cartografía convencional. La psicogeografía había sido definida como "estudio de las leyes

[78] "Introduction à une critique de la géographie urbaine", *art. cit.*

exactas y de los efectos precisos del medio geográfico, conscientemente dispuesto o no, actuando directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos"[79]. En consecuencia, lejos de reducirse a los datos puramente objetivos de la geografía y de la planificación urbana, la I.L. pretende atender igualmente a la subjetividad de las reacciones emocionales de los individuos. Es importante señalar este doble aspecto, esta pretendida totalidad objetivo-subjetiva. Porque, como ya habían señalado los letristas a propósito de la *deriva*[80], y para diferenciarla de la *promenade* surrealista, que pretendía reivindicar lo subjetivo y el azar, pero desde la más decidida unilateralidad, no se trataba -apuntaba la I.L.- de primar lo irracional, lo inconsciente, la reacción instintiva del sujeto en detrimento de la objetividad planificada, sino de *dejarse influir* por algo tan absolutamente racional y consciente como la planificación urbanística. Por consiguiente, la cartografía psicogeográfica debía abarcar los dos factores insinuados por la propia denominación: los datos objetivos de la geografía y la reacción subjetiva de la psicología.

El resultado consecuente es la cartografía de un auténtico organismo vivo. Unos mapas que muestran ante todo y a primera vista dinamismo, movimiento, cambio. Frente al mapa convencional, que es fundamentalmente descriptivo, el psicogeográfico podríamos considerarlo narrativo. Las diferentes unidades

---

[79] Guy DEBORD, "Introduction à une critique de la géographie urbaine", *art. cit.* La definición fue luego adoptada por la I.S. y así aparece en "Définitions", *Internationale Situationniste*, nº 1, junio 1958.

[80] Ejemplo de esta exploración constructiva son los ejercicios psicogeográficos promovidos por la I.L. desde sus inicios y luego por la I.S. Los ejemplos más conocidos son las exploraciones llevadas a cabo por Ralph Rumney en Venecia, por Abdelhafid Khatib en *Les Halles* parisinas y el *Golden Fleet* de J.V. Martin. Khatib no pudo concluir su estudio al serle negada el acceso a la zona -debido a su origen argelino- por la policía a partir de las nueve y media de la noche, como se explica en "Essai de description psychogéographique des Halles", *Internationale Situationniste*, nº 2, diciembre 1958.

ambientales y el paso más o menos brusco de unas a otras. Unos datos aportados por la práctica de la *deriva*, siempre considerada como el instrumento más eficaz de estudio psicogeográfico (al margen de su valor como actividad lúdica en sí misma). El mapa psicogeográfico será, pues, el reflejo de la prática de la *deriva* y de las conclusiones pertinentes extraídas: los cambios de ambiente, la división de la ciudad en zonas de diferentes atmósferas, la atracción o el rechazo que puedan producir tales o cuales lugares, etc.

En consecuencia, los mapas psicogeográficos habrán de ser absolutamente diferentes de los mapas convencionales. Frente a la rigidez y fijación de éstos, el elemento fundamental de aquellos es la flecha, indicador principal de movimiento. Junto a estas, la cartografía psicogeográfica recurre a elementos procedentes de otros mapas. Esto es, al *détournement* de la cartografía convencional, reutilizando -con una finalidad claramente subversiva- elementos propios de esa. Así, elementos como la escala y otras convenciones similares dejan paso a defensas, salidas, ejes de tránsito, corrientes permanentes, etc. Elementos que ya a primera vista dan idea de movimiento, de cambio.

Por último, convendría apuntar que la cartografía letrista y situacionista no comparte en absoluto la pretensión de la cartografía convencional de fijar unos datos absolutamente objetivos y con una pretensión de validez universal. Porque de lo contrario no tendría sentido -o al menos resultaría una contradicción- pretender fijar en un *mapa de influencias* algo que es sustancialmente variable, como movimientos, sentimientos de atracción o repulsa y, sobre todo, lo que no son sino experiencias particulares. La psicogeografía, en cuanto estudio de los

efectos del medio sobre el comportamiento afectivo de los individuos, acaba de alguna manera pretendiendo objetivar lo subjetivo. Por tanto, la cartografía psicogeográfica no puede de ninguna manera pretender un mínimo valor universal ni objetivo para lo que es representación de las particulares respuestas afectivas a una geografía influencial.

La práctica tergiversadora -y, por ello mismo, subversiva- de la cartografía letrista-situacionista conecta con otro aspecto fundamental de la reflexión urbanística de la I.S. La concepción del urbanismo nuevo en tanto que *crítica del urbanismo como ideología*.

Aunque ya en el número tres de *Internationale Situationniste* se apuntaba que "el urbanismo unitario no es una doctrina urbanística, sino una crítica del urbanismo"[81], esta idea se desarrolla luego considerablemente con el giro politicista obrado hacia 1960 en el seno de la I.S. y el abandono definitivo de toda actividad artística. Para entonces, Constant había sido obligado a abandonar el grupo. Al respecto, hay un texto fundamental. Se trata de *Crítica del urbanismo*[82]. El texto en cuestión empieza recordando una vieja afirmación :"el urbanismo unitario no es una doctrina urbanística, sino una crítica del urbanismo". Desenmascarar el *urbanismo como ideología* quiere decir presentarlo como "uno de los fragmentos de la potencia social que pretenden representar una totalidad coherente, y tienden a imponerse como explicación y organización totales, no haciendo de esta manera más que emascarar la totalidad social real que los ha producido y que ellos representan". Aceptando esta denuncia, se da un paso más

[81] "L'urbanisme unitaire à la fin des années cinquante", *Internationale Situationniste*, nº 3, diciembre 1959.

en la descalificación del urbanismo y de su representación cartográfica convencional. Como ha afirmado Huggan, "la realidad miméticamente representada en los mapas no sólo responde a una particular visión del mundo, sino también a una visión que es específicamente programada para autorizar a sus creadores"[83]. Urbanismo y cartografía son así desenmascarados como instrumentos del poder. Instrumentos de control para, respectivamente, influir sobre el comportamiento de una determinada manera y para dar una determinada e interesada visión de la ciudad.

De esta manera, la representación cartográfica convencional estaría incluso contraviniendo la pretendida objetividad que antes le concedíamos. Muy al contrario, sería una representación particularmente interesada. Una representación que, bajo su apariencia de objetividad y de imparcialidad esconde la particularidad de un punto de vista. Una representación que accede a mostrar ciertos aspectos mientras oculta conscientemente otros, actuando así como un agente de *ideological filtering*[84]. Es el debate de uno de los aspectos de lo que Foucault llamó *la tecnología del poder* y que la propia I.S. tildó como *la producción de la ciudad*. Un debate caro al estructuralismo y al posmodernismo y en el que, como en tantas otras cuestiones, la I.S. puede figurar sin ninguna duda como pionera. En este caso concreto de la cartografía, como predecesora de los Barnes, Duncan, Harvey, etc. Jameson ha apuntado la necesaria creación de *nuevos mapas* que permitan "comprender nuestra posición como [...] sujetos y

---

[82] "Critique de l'urbanisme", *Internationale Situationniste*, nº 5, diciembre 1960, y nº 6, agosto 1961.
[83] HUGGAN, "Decolonizing the map", en *Ariel*, 20, pp. 115-131; p. 118. Citado en D. PINDER, "Subverting Cartography: the situationists and maps of the city", *Environment & Planning A*, 28 march 1996, pp. 405-427.
[84] *Ibídem.*

recuperar la capacidad de acción y lucha". Y Michel J. Thomas situaba allá por 1975 la aportación situacionista a la máxima altura dentro del espectro de la reflexión marxista (¡eran otros tiempos!) sobre la ciudad, junto al David Harvey de "en la antigua ciudad, la organización del espacio era una simbólica re-creación de un supuesto orden cósmico. Tenía un propósito ideológico. El espacio creado en la ciudad moderna tiene un equivalente propósito ideológico"[85]. Sin duda, el potencial de la cartografía situacionista (o, más propiamente, de la I.L.) está presente en ese frente de reflexión que, contra las ataduras de la representación topográfica, apuesta por la consideración y representación del espacio urbano "a través de sus dimensiones social, subjetiva y psicológica"[86]. Una afortunada aportación que enlaza inevitablemente con las corrientes más humanistas de la reflexión urbanística y con su concepción de la ciudad como *environment* y no como un simple y frío *planning*. Y, sin embargo, nos coloca de lleno en medio de una considerable contradicción: los mapas psicogeográficos, la cartografía de las influencias del medio en el comportamiento del sujeto dentro del espacio urbano, sólo puede tener valor como instrumento de investigación, como medio experimental, pues, de lo contrario, supondría querer *fijar* algo que absolutamente cambiable: los movimientos, los cambios afectivos, etc.

La cartografía convencional resultaba claramente limitada. Sus mapas, no sólo aspiran a darnos una determinada y pretenciosa visión de la realidad, sino que incluso pretenden fijar esa representación como universalmente válida. La negativa de la I.S. es doble. No acepta la realidad en sí y no acepta -por

[85] Frederic JAMESON, *Social Justice and the City*, London, Arnold, 1973.
[86] PILE y ROSE, "All or nothing? Politics and critique in the modernism-postmodernism", *Society and Space*, 10, pp. 123-136; pág. 132.

falseada- la representación de esa realidad. Henri Lefebvre hablaría, al respecto de esta presentación reduccionista de la ciudad, de *un indiferenciado estado de visible-legible*, en el sentido de un "espacio abstracto que homogeneiza los conflictos de la sociedad capitalista y de su organización del espacio"[87]. Frente a la pretensión de coherente totalidad que quiere ofrecer el poder, la I.S. presenta la ciudad en su intimidad. La *ciudad desnuda. The Naked City*[88]; tal es el título del más famoso de los mapas psicogeográficos de Debord. Una ciudad que, en su desnudez, no puede ocultar sus conflictos internos, las contradicciones que la convención quiere disimular.

La cartografía psicogeográfica alcanza así toda su dimensión subversiva. Subversiva porque ataca las convenciones cartográficas; subversiva porque desenmascara una realidad que ese convencionalismo quiere maquillar; y subversiva porque nos presenta las nuevas posibilidades del espacio social, y además con elementos aprovechados de ese convencionalismo, debidamente tergiversado. Y, por encima de todo, debemos acentuar la idea de que la cartografía psicogeográfica letrista-situacionista lleva la subversión a un campo hasta entonces virgen. A un ámbito que no había conocido hasta entonces los tempestuosos rigores del vanguardismo revolucionario. "A diferencia de la literatura, el arte o la música, la historia social de la cartografía parece tener

---

[87] Thomas Mc DONOUGH, "Situationist Space", *October*, 67, winter 1994, pp. 59-77.

[88] *The Naked City*, el más conocido ejemplo de cartografía psicogeográfica, fue publicado por el MIBI en 1957. Thomas McDONOUGH, "Situationist Space", *October*, 67, Winter 1994, pp. 59-77, apunta que el nombre está tomado directamente de una película de cine negro del mismo título, *The Naked City*, en la que la protagonista es la propia ciudad de New York. La ciudad misma es el gran obstáculo que se encuentran unos detectives en su labor invesigadora. El paralelismo es evidente. Para Debord, París era el gran obstáculo para la configuración de un nuevo estilo de vida. Debord subtituló su *The Naked City* "illustration of the hypothesis of psichogeographical turntables".

pocos modos de expresión genuinamente populares, alternativos o subversivos. Los mapas son fundamentalmente un lenguaje del poder, no de protesta"[89].

Los ejemplos que podrían ponerse con cierto rigor en relación con las propuestas urbanísticas y cartográficas letrista-situacionistas no son muy numerosas. Fundamentalmente se podría considerar la etnografía urbana de Ernest Burguess y de la Escuela de Chicago[90] (la teoría sobre el reparto de las actividades sociales en zonas concéntricas bien definidas y el profundo contenido de la vida cotidiana de ciertos grupos sociales), la *geografía dinámica* -aunque no totalizadora- de Elisée Reclus y la *psicología científica clásica* de Paul-Henri Chombart de Lauwe (con su teoría acerca del *barrio* como unidad elemental de la ciudad; más propiamente, como unidad caracterizada, no por su delimitación geográfica dada, sino por las características comportamentales de sus habitantes). Claro que, según aclara McDonough, la concepción chombartiana no deja de considerar el barrio dentro del marco funcionalista de *residential unit*, mientras que Debord, aceptándolo también como unidad básica, lo despoja de ese funcionalismo para resaltarlo como *unity of atmosphere*. Así, la concepción debordiana, incidiendo en lo comportamental, superaría la idea chombartiana y su funcionalismo, orientándose hacia la *geografía social* del mencionado Elisée Reclus. Si éste entendía el espacio social como el espacio en el que se producen las relaciones sociales, Debord ampliaba su sentido hasta considerarlo también el espacio de contestación de esas relaciones sociales a través de la

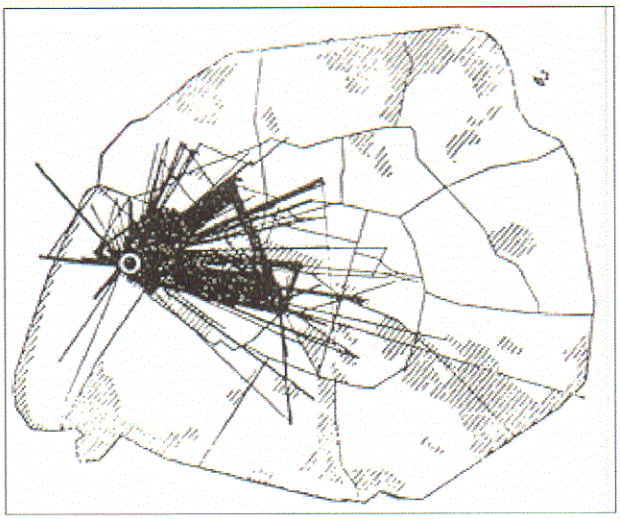
[89] HARLEY, "Maps, Knowledge and Power", *The Iconography of Landscape*, Cambridge University Press, 1988, págs. 300-301.
[90] Para una consideración más detallada de esta cuestión, ver Thomas McDonough, "La deriva y el París situacionista", en *Situacionistas: arte, política y urbanismo*, *op. cit.*

construcción de nuevas *unidades de atmósfera*. No en vano, ya en el primer número de su revista, la I.S. había considerado la ciudad como "el nuevo teatro de operaciones en la cultura. Y así, el espacio social debordiano o situacionista va más allá de la idea de mero *contexto*; el espacio social sería en sí mismo *práctica social* (por ejemplo, de contestación), *práctica de vida*, por utilizar una expresión también cara a Henri Lefebvre. La I.S. reivindica el *valor de uso* del espacio social frente a su valor de cambio, típicamente capitalista.

"A la búsqueda de un nuevo paisaje urbano, de nuevas pasiones"[91].

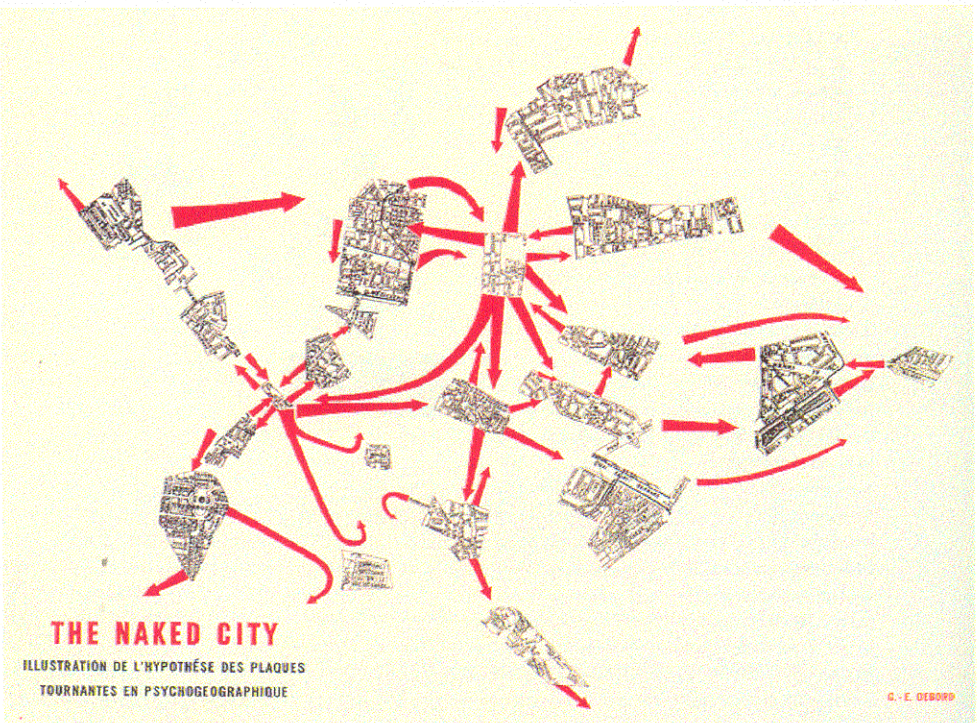
La idea del espacio urbano como *arena*, como escenario de las relaciones sociales y, más allá de esto, como escenario de subversión de esas relaciones no era ajena a ciertos sectores de la tradición revolucionaria. Kristin Ross[92] considera los episodios parisinos de La Comuna, en 1871, como un ejemplo paradigmático de la conversión del espacio urbano en *espacio social*. Más allá de la consideración de la insurrección comunera como una lucha contra el capitalismo industrial, cierta tradición de izquierdas ha considerado siempre La Comuna como una súbita transformación de la vida cotidiana a través de la ocupación comunitaria del *espacio*, de un espacio que hasta entonces era ajeno. Terry Eagleton va incluso más allá -dentro de esa línea de celebración festiva y consideración poética de La Comuna, de la que también participarán la I.S. y Henri Lefebvre- y dirá que "más allá de la mayoría de las revoluciones clásicas,

[91] Guy DEBORD, "Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps", *Oeuvres cinématographiques...*, *op. cit.*
[92] Kristin ROSS, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Comune*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.



Trayectos realizados a lo largo de todo un año por un estudiante residente en el XVI Ardmt. de París. Publicado por Chombart de Lauwe en *Paris et l'agglomeration parisienne* y utilizado por la I.S. en sus estudios psicogeográficos.

Exploración psicogeográfica del barrio de Les Halles.



The Naked City, estudio psicogeográfico de Debord, 1957.

La Comuna fue una cuestión de rápida y vertiginosa transformación de la vida cotidiana, una dramática convulsión de la común comprensión del tiempo y del espacio, de la identidad y el lenguaje, del trabajo y el ocio"[93]. Una visión que en el caso de Marx parecía devolverle a sus obras de juventud cuando afirmaba que La Comuna fue "una revolución contra el Estado mismo [...] una reapropiación por parte del pueblo de su propia vida social"[94].

Con la perspectiva de estas apreciaciones tiene sentido considerar la revuelta comunera como una subversión del tiempo y del espacio. La lucha de la población segregada por recuperar su espacio y por hacerse dueña y soberana de su propio tiempo. Un ejemplo que haría fortuna cuando casi un siglo después la I.S. volviera a considerar la revolución no como una subversión de la superestructura del sistema, sino como la fiesta en la que las personas vuelven a ser dueñas de su propia vida. Durante unos pocos días, allá por mayo de 1968, pareció que miles de personas lo conseguían. En cierto modo tal vez lo consiguieron. Eventualmente. Como casi un siglo antes, también en París.

La consideración del *espacio social* tiene sin duda mucho que ver con la *vida cotidana* de Henri Lefebvre. Y sin embargo se trata de una cuestión tradicionalmente despreciada o al menos desconsiderada por el pensamiento marxista. Exceptuando tal vez a los geógrafos de las revistas *Hérodote* y *Antipode*, cuyo principal referente era la *geografía social* del comunero Elisée Reclus. "La geografía no es más que historia en el espacio [...] Es hecha y

[93] Terry EAGLETON, "Foreword" a Kristin ROSS, *op. cit.*, pág. ix.
[94] Citado en Kristin ROSS, *op. cit.*, pág. 22.

rehecha cada día; a cada instante es modificada por las acciones del hombre"[95]. Desde luego, la lucha situacionista contra las convenciones cartográficas y contra la estrecha planificación urbanística al uso tiene mucho que ver con la polémica que Reclus mantuvo con el concepto de geografía personalizado por Vidal de la Blanche y que era el dominante en aquella época. Vidal consideraba la geografía como la ciencia de los lugares y no de las personas. Contra este reduccionismo se alzó Reclus, denunciando el carácter político de esa concepción. Es decir, denunciando la geografía como ideología, como haría la I.S. casi un siglo más tarde.

La I.S. adquiere un compromiso con el *espacio cotidiano* que quiere ir mucho más allá del estudio frío y objetivo de las relaciones sujeto-ambiente, pues pretende descubrir y explotar las posibilidades revolucionarias de ese *espacio urbano* que debe ser la verdadera escena de un nuevo estilo de vida. Así, la I.S. supera el carácter más convencional de la tradición antiartística[96] (Dadá y Surrealismo, anclados paradójicamente en el ámbito de lo artístico, incluso a menudo del objeto artístico) para trasladar el proyecto utópico de identificación del arte con la vida al que es el escenario propio de ésta: el espacio social cotidiano; en nuestro caso, urbano. Y cuando la I.S. acabe por abandonar sus propuestas de urbanismo unitario no dudará en afirmar que "La Comuna

---

[95] Elisée RECLUS, *L'Homme et la Terre* (vol. V, 1905-8, pp. 335). Citado en Kristin ROSS, *op. cit.*, pág. 91.

[96] Alastair BONNETT, "Art, ideology and everyday space: subversive tendences from Dada to Posmodernism", *Environment & Planning D: Society and Space*, 1992, vol. 10, nº 1, pp. 69-86: Más allá de las consecuencias prácticas que puedan haberse derivado de la psicogeografía (y de la deriva), "proporcionan una compromiso con el espacio urbano mucho más decidido que el ofrecido por dadaístas y surrealistas. Mientras los dadaístas y surrealistas permanecían anclados en el dualismo convencional de *performance* y *audience*, objeto artístico y espacio cotidiano, la psicogeografía situacionista se enfrenta directamente a la ciudad en nombre de la liberación social".

representa hasta el momento la única realización de un urbanismo revolucionario"[97]. Por esto los situacionistas acabarían rechazando el calificativo de artistas para nombrarse decididamente *revolucionarios de la vida cotidiana*. La reminiscecia lefebvriana es incuestionable, con el referente de su *crítica de la vida cotidiana*. Volveremos más adelante a Henri Lefebvre. Baste de momento con apuntar que en la reflexión urbanística las ideas situacionistas serán enormemente influyentes en el Lefebvre[98] que años más tarde defenderá una praxis urbana que comprenda la confrontación con la ideología y con la práctica urbanística de los grupos sociales; la intervención de las fuerzas sociales y políticas; y la liberación de las capacidades de invención, sin excluir la utopía.

Para Lefebvre la aparición de la tensión en la ciudad es un problema que tiene que ver con la polarización *masa-individuo* derivada de la industrialización. Así, La Comuna no sería una revolución contra la industrialización, sino contra la planificación urbanística capitalista, concretada en el París de Hausmann. El proletariado pretendería entonces crear su propio espacio social y rechazar la segregación a la que en forma de periferia le condenaba la planificación de Hausmann. Lo que Lefebvre ha llamado *el derecho a la ciudad* significa el derecho a la *centralidad* (en cuanto opuesta a periferia), a recuperar la soberanía sobre la toma de decisiones y la responsabilidad de la vida urbana. Le Corbusier, por su parte, lo había planteado en términos de *arquitectura o revolución*[99]. Pero

[97] "Sur La Commune", 18 marzo 1962. El texto fue reeditado posteriormente en el nº 12 de la revista *Internationale Situationniste*, septiembre 1969.
[98] Cfr. Henri LEFEBVRE, *La révolution urbaine*, Gallimard, Paris, 1970 y *Le droit à la ville*, Anthropos, Paris, 1968 y *La pensée marxiste et la ville*, así como los siguientes artículos: "Utopie expérimentale: pour un nouvel urbanisme", en *Revue française de sociologie*, II, 3, julio-septiembre 1961; "La recherche interdisciplinaire en urbanisme", *Utopie*, nº 2, ed. Anthropos; y *Architecture d'aujourd'hui*, nº 132, junio 1967.
[99] Cfr. Le Corbusier, *Toward a New Architecture*, London, 1927.

aunque planteaba la inevitabilidad de la reforma arquitectónica, se trataba de un *para el pueblo sin el pueblo.* El mismo sentimiento filantrópico-absolutista de Gropius, van der Rohe y tantos otros.

ABRIR TOMO II