

---

## El cine de Guy Debord: Imagen y Espectáculo

### The cinema of Guy Debord: Image and Spectacle

Fernán Rioseco Pinochet\*

“Pero la clase humana, lo ha establecido Eliot en un texto hoy célebre, no soporta demasiada realidad”

(Rodolfo E. Fogwill, en *Otra muerte del arte*)

Recibido el 07 de abril de 2015, aceptado el 15 de junio de 2015

**Resumen:** El artículo reflexiona acerca de la naturaleza de la obra cinematográfica de Guy Debord, examinando si es posible hablar con propiedad de *El cine de Guy Debord* o, más bien, debiera hablarse de un empleo situacionista del cine por parte del pensador francés. En un contexto de marcada influencia del letrismo y de la Internacional Situacionista, interroga si las no-películas debordianas como *Hurléments en faveur de Sade*, *Critique de la séparation* o *La société du spectacle* fueron algo más que propuestas originales desde la vanguardia artística, para concluir -junto con Anselm Jappe- que la filmografía debordiana se trató de una crítica lúcida, profunda y sistémica sobre la alienación y fantasmagoría inherentes al modo de producción del capitalismo tardío de posguerra, expresado en la creación cinematográfica como acumulación de imágenes y espectáculos, discurso que se mantiene vigente más allá de la mitificación de la figura de Guy Debord.

**Palabras clave:** Guy Debord, mercancía, valor, crítica

**Abstract:** The article reflects on the nature of the film work of Guy Debord, examining whether it is possible to properly speak of Guy Debord's films, or rather, should speak of a situationist use of cinema by the French thinker. In a context marked influence Letterism and the

---

\* Abogado. Juez del Juzgado de Familia de Limache. Magíster (c) Lógica, Filosofía de las Ciencias y pensamiento contemporáneo, Facultad de Humanidades Universidad de Valparaíso. Email: flrioseco@gmail.com

Situationist International, questioned whether debordianas no-movies like *Hurlements in faveur de Sade*, *Critique de la séparation* or *La société du spectacle* were more than original proposals from the artistic vanguard, to conclude along -with Anselm Jappe- the Debordian filmography was an lucid, profound and systemic critique of alienation and phantasmagoria inherent mode of production of late capitalism postwar expressed in filmmaking as an accumulation of images and shows, discourse whose validity is maintained beyond the myth of the figure of Guy Debord

**Keywords:** Guy Debord, goods, value, critical

### Introducción

El eje temático al que pretendo abocarme, pese a su aparente generalidad, plantea de entrada una serie de interrogantes muy concretas: ¿Puede hablarse con propiedad de “*el cine de Guy Debord*”? o, por el contrario, ¿sería más preciso hablar de un empleo situacionista del cine por parte del pensador francés? Otra cuestión de importancia se refiere a la noción de obra cinematográfica: ¿Podemos legítimamente plantear la existencia de una “obra cinematográfica” en Debord? Y, si no estamos autorizados a hacerlo, ¿cómo llamar a esa actividad creativa plasmada, entre otros, en montajes relevantes para la historia del arte (por mucho que le pese a Debord) como *La sociedad del espectáculo* o *In girum imus nocte et consumimur igni*? ¿Fue el cine de Debord una más de las tantas “muertes del arte” declaradas por y desde la vanguardia, como aseveran algunos de sus detractores?, ¿o se trató de una crítica lúcida, profunda y sistémica acerca de la alienación y la fantasmagoría inherentes al modo de producción del capitalismo tardío de posguerra, expresado en la creación cinematográfica como acumulación de imágenes y espectáculos? Y la pregunta crucial: ¿Por qué Debord?; ¿Siguen siendo válidos hoy su preclaro diagnóstico y su crítica radical de los modos de ser del sistema neoliberal, en el contexto de sociedades posmodernas dominadas casi sin contrapeso por los *mass media*?

### Letrismo, Internacional Letrista e Internacional Situacionista: ¿Otra muerte del arte?

No es mi pretensión referirme al *modus vivendi* del letrismo, la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista (en adelante IS), pues el mismo ya ha sido analizado en extenso y con adecuado rigor científico (Jappe 1998: 45-99). Sin embargo, algunas notas históricas son necesarias para contextualizar.

El letrismo fue un movimiento de naturaleza esencialmente poética, cuyo iniciador y exponente principal fue el rumano-francés Jean Isidore Isou. En 1951, en el marco del Festival de Cannes, Isou exhibió su polémico film *Traité de Bave et d'éternité*, que logró su objetivo de alborotar y desagradar a buena parte del público que presenciaba la obra, debido a su propuesta de tintes marcadamente neo-dadaístas, ambiciosa y extensa (la película dura más de cuatro horas). Isou proclamó la destrucción del cine, pero su perspectiva no pasó de ser un nuevo intento (aunque original) de acabar de una vez por todas con el arte y el cine convencionales. Es decir, fue una propuesta novedosa, pero desde la trinchera del esteticismo. No había detrás un fundamento necesariamente político, ni una crítica dura y sistemática de la realidad de posguerra que invitase a su transformación radical a través de la praxis.

Sin embargo, el alboroto que provocó Isou en Cannes motivó a un joven Debord a unirse a los letristas, y un año más tarde (1952) a filmar su primera "obra" cinematográfica: *Hurléments en faveur de Sade*, que según él constituía la "superación" -en términos hegelianos (*Aufhebung*)- no solo del cine convencional, sino del propio cine letrista. Como acertadamente señala Wu Ming 6 (2007), el metraje del joven Debord es una "negación de la negación. Una no-película". De hecho, cuando finalmente la película logró ser estrenada en Londres, en 1957, al momento de subir al escenario para el comienzo de la proyección, Debord habría proclamado: "No hay cine. El cine está muerto –no puede haber más cine- pasemos, si lo desean, al debate" (Wu ming 6 2007). En un guiño al manifiesto surrealista de André Breton, y cómo explica el propio Debord en *Hurléments*, esta destrucción del cine se justifica "porque era más fácil que salir a matar a los transeúntes".

La Internacional Letrista nació oficialmente el 29 de octubre de 1952, con motivo de la visita del actor norteamericano Charles Chaplin a París, en gira promocional de su obra "Candillejas". Debord y sus camaradas le tenían preparado un recibimiento que incluyó la difusión entre la masa alborotada en el lugar, de panfletos en los que el mimo estadounidense era tildado, entre otros epítetos, de "insecto fascista". Surgen, en este momento, las primeras luces acerca de la noción fundamental que luego sería trabajada con rigor por el teórico francés en *La Sociedad del Espectáculo* (1967); la idea de *espectáculo* y la de una consecuente sociedad espectacular:

"Es fácil ver hasta qué punto el principio mismo del espectáculo está ligado a la alienación del viejo mundo: la no-intervención. En cambio vemos cómo las investigaciones revolucionarias más válidas en la cultura han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para arrastrarlo a la

actividad, provocando sus capacidades de subvertir su propia vida”.<sup>1</sup>

Las “investigaciones revolucionarias” a las que aludía el joven Debord vieron la luz con la creación de la Internacional Situacionista el 27 de julio de 1957, en Cosio d’ Arroscia (Cuneo), Italia. No es lícito denominar a esta agrupación de intelectuales revolucionarios como un “movimiento”, debido al escaso número de sus fundadores y adherentes, pero su influencia en el decurso de los acontecimientos resultó decisiva una década más tarde en la gestación de los hechos de Mayo del 68’ en Francia. Tampoco parece adecuado referirse a los creadores de la IS (en especial al propio Debord) como “situacionistas”, ya que ese rótulo es un obsequio de aquellos enemigos que precisamente combatía la IS (las sociedades capitalistas de posguerra, los críticos de arte burgueses, etcétera), pero ellos mismos no se denominaban de ese modo.

En el primer número de su revista (o boletín panfletario, en rigor), la Internacional Situacionista declaraba que el cine es “un sustituto pasivo de la actividad artística unitaria que resulta ahora posible. Un espectáculo sin participación”.

Para Debord y la Internacional Situacionista, el arte, por un lado, poseía un carácter esencialmente revolucionario y, por otro, presentaba una profunda tendencia a la auto-superación, en términos hegelianos, esto es, un doble aspecto: crítica y realización, negación y alcance de un nivel superior. Se trata no de una crítica de arte, sino *del* arte. Por eso, una de las primeras acciones de la IS fue arremeter en contra de los críticos internacionales de arte, quienes con su análisis teórico acerca de las obras artísticas en cuanto mercancías de lujo, no hacían más que solidarizar con la burguesía y, en última instancia, se encontraban al servicio mezquino del capital. Es el arte al que Debord y la IS sientan en el banquillo de los acusados, y su explícito rechazo les lleva a proclamar “que no puede existir un arte situacionista, sino eventualmente un empleo situacionista del arte” (Perniola 2007).

Ahora bien, si el primer momento del despliegue de la totalidad corresponde a la crítica radical del arte, el segundo es no menos importante: se trata de su realización, esto es, la elaboración de instrumentos que, por definición, deben estar *más allá* del arte. Y entre los distintos medios que la IS consideró para el cumplimiento de dicho propósito, hallamos al cine. Pero no se trata, desde luego, del cine convencional de las sociedades espectaculares engendradas por los

---

<sup>1</sup> Debord G. (1957) “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”, edición digital. Consultado en <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>, 5 de abril de 2015.

capitalismos tardíos de posguerra, sino de un cine que emplea las imágenes de aquellas sociedades con el único propósito de superarlas, mediante el uso constante del mecanismo del *détournement* o tergiversación. Nada importa el cine en sí mismo, sino en cuanto sirve a los propósitos revolucionarios. No puede haber un arte, ni un cine, aislados de la vida cotidiana, ya que esta última es “el lugar en el que comprendemos el mundo de forma unitaria y donde pueden tener lugar por tanto los cambios” (Mateo Regueiro 2013).

En una interesante revisión de las ideas de Marx, y parafraseando la famosa tesis undécima de las *Once tesis sobre Feuerbach*, Debord afirmará más tarde en *La sociedad del Espectáculo* que en medio siglo de historia “el mundo ya había sido filmado” y de que “se trataba ahora de transformarlo” (Debord, LSDE 2010).

A estas alturas debiera resultar más que evidente que el cine (o anti-cine) de Guy Debord en ningún caso constituye “otra muerte más del arte”, desde la óptica de un esteticismo de forma, sino que se trata de una perspectiva genuinamente política y revolucionaria, esencialmente unitaria e integradora, cuya finalidad específica era acabar con la tiranía de las imágenes y del espectáculo del cine capitalista de posguerra, que había sumido al espectador en un sujeto pasivo de su propia existencia, y alterado la realidad a tal punto de invertirla y transformar a la imagen en la “realidad”. Así como Hegel pensaba que la filosofía había alcanzado su punto culminante de despliegue a través de su propio sistema filosófico, Debord (al menos el joven Debord) estaba convencido de que sus creaciones cinematográficas implicaban la muerte y el punto final del cine como hasta entonces había sido concebido.

### **Guy Debord y el cine**

Deliberadamente he invertido el título del epígrafe, para defender en primer lugar la tesis – siguiendo a Agamben- de que las películas de Debord no constituyen “cine” desde el punto de vista de la teoría estética del arte (y por lo tanto no puede hablarse propiamente de *El cine de Guy Debord*), sino creaciones que se encuentran más allá de aquél, en una especie de meta-arte, concebido como un metalenguaje. Y, por lo mismo, me parece que las películas de Debord no pueden ser clasificadas como “obras cinematográficas”, conforme a la taxonomía habitual de la teoría artística. De hecho, el propio Debord no consideraba a sus películas como poseedoras de ese carácter:

“Al considerar la historia de mi vida veo muy claro que nunca pude haber hecho eso que llamamos una obra cinematográfica” (*In girum imus nocte et consumimur*

*igni*, citado por Agamben 1998).

En segundo lugar, quiero defender que durante el periodo creativo que va desde 1952 a 1978, Debord (como suele suceder con los pensadores de su talante) pasó por diferentes etapas sutilmente diferenciadas, más allá de mantener –como él mismo lo señaló en su momento- una postura de absoluta coherencia y consistencia en torno a sus ideas sobre el arte en general y el cine en particular.

### **Las películas de Guy Debord**

En el periodo que abarca desde los años 1952 a 1978, Debord filmó seis películas: tres cortometrajes y tres largometrajes, todos en formato de 35 mm, blanco y negro, sonoro (a pesar de que en algunos de sus títulos se presentan largos silencios a intervalos), teniendo en mente como *leit motiv* la integración entre el arte y la política.

De acuerdo con Coppola (2006: 34-70), la filmografía de Debord presenta cuatro fases: una primera de llegada al cine, la segunda de autorreflexión cinematográfica constitutiva de la IS, la tercera marcada por el afán de filmar las ideas de la IS, y la cuarta que vendría a ser una especie de balance panegírico. Según Natalia Taccetta, estas fases se identifican históricamente con la colaboración con Isou y los letristas en los 50', la participación de Asper John y la Internacional Situacionista desde 1957, y la cercanía de Gérard Lebovici a principios de los 70' (Taccetta 2012: 29).

Como señaláramos, la primera de sus creaciones cinematográficas fue *Hurlements en faveur de Sade* (1952). En su ópera prima, el joven Debord no buscaba simplemente seguir el ingenuo patrón de la muerte del arte de las vanguardias que le precedieron, porque ello habría significado una muerte puramente conceptual. El carácter provocador de *Hurlements* no reside en su estética supuestamente vanguardista (desde la óptica de un crítico de arte burgués), sino en su carácter esencialmente subversivo, en el sentido genuino y revolucionario del término (no el sentido deformado por el fascismo totalitario), enfrentando al cine y, por consiguiente, al espectador, consigo mismo y su vacío. En esta primera película vemos a un Debord fuertemente influenciado por las ideas de la Teoría Crítica, en particular Benjamin, a través de su preclara distinción entre “valor cultural” y “valor exhibitivo”. Como dice Luis Navarro (1999), este primer Debord “no se ha emancipado todavía de la irreductibilidad de la experiencia estética, del momento irrepetible que supone la situación realizada, por más que se admita esta situación como construida”.

En 1959 Debord filma su segunda no-película que tituló *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, y primera creación como fundador y principal exponente de la Internacional Situacionista. En este film utiliza buena parte del arsenal técnico propio del cine convencional (entendido como industria del espectáculo) para los fines de su propia crítica, concibiendo al cine en términos situacionistas, es decir, como un medio para la creación de *situaciones* y la construcción de momentos vividos en la realidad, y no como meras representaciones (imágenes) pasivas que se identifican con la no-actividad y la apariencia.

El tercer montaje es *Critique de la séparation* (1961), autodenominado como “uno de los más grandes films de anti-cine de todos los tiempos”, en que el título no puede ser más adecuado a los fines de Debord y la Internacional Situacionista: se cuestiona el aislamiento (la separación) del arte en relación con el mundo, atacándolo duramente, al igual que al cine convencional, por su contribución al falseamiento de la realidad mediante la acumulación de imágenes y espectáculos. En una prolongación del análisis marxiano, que fundamentalmente está orientado a una crítica del valor y de la acumulación de mercancías a través de los modos de producción del capital, Debord observa que las sociedades del capitalismo tardío de posguerra han sido engendradas por el capital (en eso coincide con Marx), pero ya no se trata solo de una enorme acumulación de mercancías, sino de una monstruosa acumulación de imágenes y espectáculos que abarca todos los aspectos de la realidad, al punto de invertirla totalmente, transformando a meras representaciones y apariencias, como lo son las imágenes, en lo “real”, con la consiguiente inercia y pasividad de los individuos que conforman esas sociedades, quienes “viven” en la apariencia y el engaño. Para ser más precisos, no-viven. Si hubiera que expresarlo en un lenguaje lacaniano, los individuos burgueses que se arrastran en los recovecos de las sociedades espectaculares ni siquiera son capaces de *jugar* en su tiempo de ocio, siendo *jugados* por otro, que no es sino el capital que ha engendrado las sociedades espectaculares.

En 1973, ya disuelta la Internacional Situacionista (a la que el propio Debord puso fin un año antes), vio la luz *La société du spectacle*, esperada adaptación al formato cinematográfico de las 221 tesis contenidas en su obra seminal del mismo nombre, en la que condensa de forma magistral y rigurosa sus ideas principales (plasmando ochenta de ellas al formato cinematográfico), y vuelve con todo a la crítica feroz y radical de las sociedades espectaculares y su acumulación de imágenes: “Todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación”. La película, además, se adelanta a las futuras discusiones sobre propiedad intelectual y asesta el primer golpe, ya que junto con reciclar y utilizar varios fragmentos del cine de Orson Welles, John Ford, etcétera, como también de algunos cineastas burgueses de los

---

denominados países socialistas, emplea toda una retórica argumentativa para justificar el “saqueo” de las imágenes, en el contexto de nacimiento de un nuevo montaje, como resultado de la ya mencionada técnica del desvío.

El siguiente cortometraje fue *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que fueron inducidos por el film “La sociedad del espectáculo”* (1975), y el último de sus trabajos es, al mismo tiempo, el más evocador y nostálgico de todos. En *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), palíndromo latino que se traduce como *Damos vueltas por la noche y somos consumidos por el fuego*, Debord sella su relación instrumental con el cine en un film en el que, literalmente, destroza al espectador: “La gente que todo lo ha soportado no tiene ningún derecho a ser tratada con miramientos”. El público pasivo, esa gente que asiste a las salas de cine a observar despreocupadamente aquello que le proyectan, y que tiende a identificarse con el héroe de turno que la pantalla le ofrece; héroe que por supuesto no existe en el cine debordiano (y por lo mismo tampoco existe un antihéroe). En palabras de Guy Debord:

“El cine del que estoy hablando es esa imitación insensata de una vida insensata, una representación ingeniosa en no decir nada, hábil en engañar durante una hora el aburrimiento mediante el reflejo del mismo aburrimiento. Esa floja imitación es el engaño del presente y el falso testigo del porvenir. Por medio de muchas ficciones y de grandes espectáculos sólo consigue consumirse inútilmente acumulando imágenes que el tiempo arrastra”.<sup>2</sup>

### La “obra cinematográfica” en Debord

Declara Giorgio Agamben que más de una vez estuvo tentado en llamar a Debord un filósofo, pero éste le habría contestado que “no era un filósofo, sino un estratega”. Un estratega que “percibió su momento histórico como una guerra incesante que comprometía toda su vida en una especie de estrategia” (Agamben, 1998). De ahí que sea pertinente la pregunta sobre por qué Debord eligió al cine, y no a la poesía (como Isou) o a la pintura (como su amigo Asper John), por ejemplo, para desplegar su estrategia. Según Agamben, lo que está en juego acá es la estrecha vinculación entre el cine y la historia.

---

<sup>2</sup> Mateo Regueiro E. (2013: 7)

---

Pero la historia que se involucra con el cine, no es la historia cronológica, sino una historia mesiánica y escatológica. Es decir, la historia de alguien que salva y de otro que es salvado. Y, al mismo tiempo, es una historia sobre el fin de una era, del arribo de un tiempo en que corresponde una suerte de juicio final.

Luego Agamben agrega que “el carácter específico del cine deviene del montaje” y, según él, dos serían las condiciones que hacen posible cualquier montaje cinematográfico: la repetición y la detención, que no las inventó Debord, pero su mérito radica en sacarlas a la luz en sus no-películas. Por lo mismo, no hay ninguna necesidad de hacer algo así como “filmar”, sino repetir y detener. Ésa es la innovación debordiana, y por eso sus creaciones no pueden ser denominadas “obras cinematográficas”. Esto se comprende mejor si consideramos algunos de los rasgos comunes presentes en la filmografía debordiana:

a) En cuanto al formato, se asume un diseño desde el registro *documental*, pero con la única finalidad de denunciar el carácter limitado de un tipo de cine que no interpela al espectador, considerándolo un sujeto pasivo del farrago de imágenes que dócilmente se le presentan. Los “documentales” de Debord justamente pretenden desmitificar al cine documental e interpelar a sus sujetos. La típica voz *en off* debordiana no sustituye a la imagen que se proyecta de fondo ni implica que ésta carezca de significado. Más bien, lenguaje e imagen funcionan como operadores combinados evitando que, aisladamente, cualquiera de ellos se cierre sobre sí mismo.

b) A través del recurso del *détournement* o tergiversación (también llamado *desvío*), la repetición implica que las imágenes se liberan de su significado y, entonces, son los espectadores quienes deben tomar el rol activo de construir el sentido configurado por la repetición del sintagma cinematográfico. La suspensión de la realidad, propia del cine convencional, “desaparece en pos de un extrañamiento y concienciación que invita a una distancia reflexiva en el espectador, o mejor, que construye su espectador precisamente a partir de la distancia que logra generar entre él y las imágenes” (Taccetta 2012: 34).

La repetición (y acá podemos citar a Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger y Deleuze como precursores) no importa un retorno a algo idéntico, sino el retorno de la posibilidad de lo que ha sido. La repetición, de alguna manera, restaura la posibilidad de lo que fue y, aunque sea paradójico, por lo mismo, posibilita algo nuevo. Es lo que hace Debord en sus no-películas con la técnica situacionista del *desvío*. Y acá la memoria, en el sentido benjaminiano, juega un rol

trascendental, pues es ella la que “restaura la posibilidad de repetir el pasado. Parafraseando a Benjamin, la memoria hace posible lo incumplido en lo cumplido. “¿No es este el juego del cine? Es decir, ¿transformar lo real en posible y lo posible en real?” (Agamben 1998).

De ahí que para el filósofo italiano el cine es lo contrario de los medios de comunicación social, porque en estos últimos solo encontramos hechos, es decir, lo que pasó sin posibilidad de repetición. Los medios simplemente nos presentan un hecho, pero sin la potencia, sin la posibilidad de volver al pasado mediante la repetición. “Los medios prefieren a un ciudadano indignado, pero sin poder” (Agamben 1998). Es una mala versión de la memoria: la de una memoria sin poder de repetición; una memoria únicamente del resentimiento.

El segundo elemento es la detención, entendida como interrupción, la “interrupción revolucionaria” de la que habló alguna vez Benjamin. Este carácter es el que diferencia al cine de la narración; a la prosa de la creación cinematográfica.

Estas dos condiciones trascendentales (en el sentido kantiano), no deben aislarse nunca. En su último film, dice Debord, al comienzo:

“Yo he mostrado que es posible reducir el cine a este fondo blanco, y luego a un fondo negro”.

En este pasaje Debord se está refiriendo, según Agamben, precisamente a la repetición y a la detención. En esa polaridad blanco/negro se produce la paradoja de que las imágenes están más presentes que nunca, pero al mismo tiempo no hay imágenes: hay un vacío.

Nótese que existe una unidad del no-cine debordiano con su trabajo teórico en otros formatos. Por ejemplo, al referirse a la noción de “construir una situación”, clave en LSDE, Debord se refiere a algo que, al mismo tiempo, sea irrepetible, pero, a su vez, posible de repetir.

Por eso, el final de *In girum...* no es el final convencional de las películas estándar que terminan con “fin” o “the end”, sino un “volvemos una vez más al comienzo”. Así como el palíndromo del título, las creaciones debordianas en el cine son, en sí mismas, un palíndromo, que admiten –a lo menos- dos tipos de lectura, en permanente movimiento.

### **Debord: Actualidad y vigencia más allá del mito**

Como apunta Anselm Jappe, es probable que hasta el día de hoy no hayamos sido capaces de comprender el genuino mensaje de Guy Debord: la Internacional Situacionista no fue un movimiento más de la vanguardia artística, ni consistió en una simple crítica de los *mass media*. "En verdad se trata de una solidísima teoría social que ahonda sus raíces precisamente en la crítica de la estructura de la mercancía. Debord denuncia la economía autonomizada y sustraída al control humano, la división de la sociedad en esferas separadas como política, economía y arte, y arriba a una crítica del trabajo abstracto y tautológico que remodela la sociedad conforme a sus propias exigencias... En lugar de vivir en primera persona, contemplamos la vida de las mercancías" (Jappe 1998b).

Del mismo modo en que Marx realizó algunas predicciones (o "profecías" como dirían sus detractores) Debord predijo, hace casi cincuenta años, varios fenómenos que constatamos de manera cotidiana, como la dependencia absoluta y recíproca entre economía y sociedad, y la aparición de una sociedad donde "la mercancía se contempla a sí misma en un mundo por ella creado" (LSDE, tesis 52-53). La mercancía ha creado la sociedad de la mercancía, y lo ha hecho a su imagen y semejanza. En una metáfora bíblica, el mercado es el Dios posmoderno, la mercancía fetichizada su pastor y, las sociedades posmodernas, el rebaño manso, pasivo e indiferenciado.

Lo anterior no debiera originar sorpresa, ya que desde el fetichismo de la mercancía descrito por Marx, pasando por la crítica debordiana de las sociedades espectaculares e integradas, hasta la comprensión de la lógica de las sociedades posmodernas con Fredric Jameson (1999), el denominador común sigue perpetuándose indiscriminadamente: en todos los fenómenos relevantes para el hombre, como las guerras contemporáneas, las quiebras de los mercados financieros, los desastres hidrogeológicos de nuestros días, las crisis de los Estados nacionales, el hambre en el mundo o los cambios en las relaciones entre los sexos (además del surgimiento de nuevas categorías de identidad de género), hallamos siempre en su origen la estructura de la mercancía. Y esa estructura "es como una bomba de relojería, un virus inscrito en el código genético de la sociedad moderna" (Jappe: 1998b). Por supuesto, el pecado no es de la mercancía que -a fin de cuentas- es un simple objeto. El pecado de las sociedades modernas y posmodernas es haber reducido todo a la mercancía, fenómenos que Marx alcanzó a vislumbrar, y que Debord reveló con máxima lucidez en su crítica profunda y sistémica de las sociedades espectaculares, a través de diferentes formatos, entre ellos, el cine.

Pero la actualidad de Debord no sólo pasa por la constatación de que las bases y la estructura de todos los fenómenos relevantes de la vida social e individual, siguen siendo dominadas completamente por la mercancía. En realidad, su vigencia es la consecuencia de una

sociedad que idolatra a la economía y al mercado. En nuestros días, todas las actividades humanas relevantes son evaluadas primariamente desde el punto de vista del “análisis económico” (cf. el análisis económico del derecho de Richard Posner), y los economistas, inversores, asesores financieros y otras especies afines (como ministros de hacienda, de economía y finanzas, Banco Central, Fondo Monetario Internacional, Banco Mundial, etcétera), han sido elevados al estatus de semidioses o cuasi héroes trágicos, por su capacidad para descifrar, predecir y aconsejarnos modos de comportamiento en un mundo caótico y globalizado, en el que -para tomar la conocida frase de Tomás Moulián- el consumo nos consume inexorablemente. El resultado es inquietante, ya que nuestros actuales modos de conducta no son fundamentalmente éticos, sino económicos. Reconocemos que éste es un problema ético-antropológico, pero su consideración nos da algunas luces acerca del camino a seguir para evitar una debacle segura, y de proporciones insospechadas.

En todo caso, me parece necesaria una prevención. La actualidad de Guy Debord podría ser interpretada por algunos como un ingenioso recurso del omnipresente “imperio de la mercancía”, para demostrar que no existiría un monopolio en el mercado de las ideas sociales dominantes, estrategia que estaría alimentada por el personaje; por el “mito” Debord. Esta interpretación es tentadora, pero en mi opinión constituye un error. La vigencia de Guy Debord no se debe a su figura (a estas alturas casi mítica), sino al conjunto de su obra y al profundo mensaje que fue capaz de entregar para las futuras generaciones. En ese sentido, Debord desborda (permítaseme el juego de palabras) el reduccionismo del mito, y se erige, aun en nuestros días, como el ícono de la realidad frente a la representación, de la acción frente a la pasividad del espectáculo, de la vida cotidiana frente a la virtualidad de las imágenes.

Como es natural, hay algunas consecuencias que Debord no alcanzó a prever. En las sociedades posmodernas actuales, el triunfo de la mercancía y del espectáculo no sólo ha invertido la realidad en imagen, sino que también ha sustituido la natural preocupación humana por el *ser* social, hacia las oscuras motivaciones del *tener* y el *ver* individuales. Debord mencionó, en su momento, el caso de la televisión como un ejemplo de este ejercicio de sustitución de la realidad por las imágenes. Sin embargo, es probable que su crítica haya sido más bien tímida y, por otro lado, demasiado optimista, ya que como señala Jappe "si estamos inmersos en un océano de imágenes incontrolables que nos impiden el acceso a la realidad, entonces parece más atrevido todavía que se diga que esa realidad ha desaparecido del todo... ya que ahora el proceso de abstracción ha devorado a la realidad entera y el espectáculo es hoy en día más espectacular y más totalitario de cuanto se había imaginado, llevando sus crímenes al extremo de asesinar la realidad misma" (Jappe 1998b). No se trata, por tanto, de contentarnos con una crítica superficial

---

de la televisión y sus paupérrimos contenidos, ni de los *mass media* o del cine y el arte engendrado por las sociedades espectaculares. La crítica es y debe ser mucho más profunda, ya que lo que está en juego acá es nada más y nada menos que la existencia misma de la realidad y, por ende, nuestra subsistencia.

Es aquí donde cobra sentido la pregunta inicial: ¿Por qué Debord? En el seno de nuestras sociedades posmodernas, en un contexto de globalización del modelo neoliberal, y de dominación de los grupos de poder, cuyos discursos tácitos y explícitos son amplificados siniestramente por los *mass media*, ¿cabe pensar, aun, en una relación dialéctico-materialista en términos de vacío/totalidad? Y, si ello es todavía posible, ¿qué debe representar la totalidad como contrapartida del vacío de las imágenes y espectáculos? ¿No debiera ser el rescate de la vida cotidiana, a través de la praxis y no de la teoría, nuestro *leif motiv* existencial?

En nuestra opinión, el diagnóstico debordiano es claro, preciso y demoledor, pero evitar el asesinato de la realidad no resulta posible mediante el uso de las técnicas o procedimientos situacionistas. Tampoco se trata de encontrar sustitutos contemporáneos de tales métodos. A mi entender, es el momento de un salto, de una nueva etapa del *homo eticus*, y del surgimiento de una ética renovada al estilo de Lévinas. Resulta imperioso un salto ético desde la comodidad del ego y del yo, hacia los territorios desconocidos del *otro* y de la alteridad. Es necesario acabar con el trabajo asalariado, reconstituir comunidades basadas en el apoyo mutuo, y eliminar en general las múltiples formas de sometimiento humano. Es menester repensar la idea de la existencia de fronteras y límites; morigerar las sanciones y las penas; modificar el lenguaje y los discursos de poder que discriminan entre nacionales y extranjeros, entre ciudadanos y refugiados o parias. Es necesario que el análisis primordial de las actividades sociales relevantes no sea el económico, sino uno de corte ético y político, en el sentido aristotélico. ¿Qué esto parece una utopía? Puede ser. Pero la palabra “utopía” no significa necesariamente *ningún lugar*, sino que también denota un estado ideal de cosas, alcanzable en la medida en que se produzca un cambio de paradigma.

Lo anterior, supone un replanteamiento de las ideas debordianas:

i) A la fragmentación que nos propone el espectáculo, oponemos una crítica global y unitaria. Por ejemplo, el problema habitacional no es el resultado de que falten casas, sino del modelo urbanístico que segrega y dispersa a las comunidades. La contaminación que sufre una comunidad no se soluciona desplazando las industrias que contaminan a lugares más apartados y remotos, sino cambiando las formas de producción y los paradigmas sobre el desarrollo humano, que actualmente se miden casi exclusivamente en función de parámetros económicos y de

---

estadísticas, porcentajes y variables como el ingreso per cápita o las fichas de protección social. La intolerancia sexual no se termina con el reconocimiento del matrimonio igualitario, sino aboliendo los valores que sustentan la cultura patriarcal. Y así en muchos otros ámbitos de la vida cotidiana. Esta crítica global o sistémica debiera ser nuestro *leit motiv*, y no simplemente la solución de problemas concretos. La pobreza no se remueve fomentando el paternalismo estatal a través del otorgamiento de bonos, ni tampoco aceptando el eslogan de algunos grupos liberales de una alta tasa de empleo como modelo económico deseable. Por supuesto que la tasa de empleabilidad es un factor importante, pero también lo es que los trabajos sean dignos y bien remunerados, y que en la determinación del sueldo mínimo no primen sólo variables de orden macroeconómico. Así mismo, el problema habitacional y la situación de calle en que viven muchas personas, no se soluciona con la entrega de subsidios, sino –como dijimos- mediante el rediseño de modelos urbanísticos que producen segregación y dispersión. Frente al atomismo y fragmentación de las sociedades espectaculares posmodernas, se torna imperativa una mirada totalizante y abarcadora. En esta nueva dialéctica vacío/totalidad, desaparece el mito de que a la gente sólo le interesa la solución de sus problemas concretos. Esa lógica es la propia de un modelo deshumanizante; de una sociedad de mercancías, imágenes y representaciones que corre el riesgo de caer en un razonamiento falaz: si la dominación es global, entonces la emancipación también es global, lo que sólo alimenta la idea de cruentas y sangrientas revoluciones como única forma de poner término a las injusticias sociales.

ii) El paradigma del Estado paternalista o del Estado subsidiario (según el modelo que se siga), debe ser reemplazado por una concepción en que la autogestión de las comunidades se torna en un imperativo categórico, ya que es la única manera de asegurar la genuina satisfacción de las necesidades individuales y colectivas. Como observa Jappe, el fetichismo de la mercancía y la existencia de una sociedad de mercancías, no es garantía en lo absoluto de la satisfacción de las necesidades humanas (Jappe, 1998b). Es verdad que, en la práctica, las sociedades espectaculares han sido capaces de satisfacer dichas necesidades, pero contra este argumento histórico caben varias objeciones. La primera, y más importante de todas, es que a la mercancía fetichizada, y a la sociedad de la mercancía por ella creada, no le interesa la satisfacción de las necesidades humanas.<sup>3</sup> Esto último es sólo una consecuencia pragmática, más no una condición

---

<sup>3</sup> El ejemplo más claro es la predicción de muchos teóricos acerca de lo ocurrirá cuando escasee el agua de consumo humano, o cuando se agoten definitivamente otros importantes recursos naturales no renovables. En el pasado, esta situación se ha presentado en situaciones de crisis, producto de terremotos, tornados y otras catástrofes naturales, a través de saqueos de supermercados y centros comerciales. En estas

necesaria o suficiente.

iii) Finalmente, no nos parece posible seguir manteniendo un divorcio entre la teoría y la praxis. El mito de que ambas son irreductibles, no es cierto; ambas son inseparables. No cabe duda de que la famosa tesis undécima de Marx contenida en sus *Once tesis sobre Feuerbach*, contribuyó a esta disociación, pero es hora de ponerle término. No puede haber un rescate de la vida cotidiana sin un vuelco total hacia la praxis, y tampoco puede hacerse sobre la base de puras consideraciones pragmáticas: es menester contar con el arsenal conceptual de una teoría político-social como la que hemos descritos en los apartados anteriores, cuyo núcleo duro sea un robusto componente ético de base, fundado en las ideas de comunidad, alteridad y bien común.

Dejaremos planteada la interrogante, a la espera de que sea la historia la que entregue, como siempre, su veredicto final. Pero si la obra de Guy Debord logra remover, no la conciencia, sino el corazón de algún espíritu inquieto, puede que la batalla no esté perdida del todo. Sin embargo, para ser sinceros, a mi mente vuelve una y otra vez la famosa sentencia de Eliot: ¿Será que los seres humanos no somos capaces de soportar demasiada realidad?

### **Bibliografía**

Agamben G. 1998. *Image et Mémoire*. Hoëbeke. Paris, Arts & Esthétique, No. 14, pp. 65-76

Coppola A. 2006. *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*. Arles: Sulliver

Debord G. 2010. *La sociedad del espectáculo*. Valencia (España): Pre-textos

Jameson, Fredric 1999. "El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo: 1983-1998". Buenos Aires: Manantial.

Jappe A. 1998. *Guy Debord*. Barcelona: Anagrama

Jappe A. 1998b. "Las sutilezas metafísicas de la mercancía". *Krisis Kritik der*

---

situaciones, la escasez de bienes y servicios es la moneda corriente, y el modelo económico-espectacular es incapaz de brindar una solución adecuada.

*Warengesellschaft* consultado en <http://www.krisis.org/1998/las-sutilezas-metafisicas-de-la-mercancia> 5 abril 2015

Mateo Regueiro E. 2013. "El cine como situación construida en Guy Debord". *Scientia Helmatica. Revista Internacional de Filosofía* Número 1, marzo de 2013, 1-14 consultado <http://revistascientiahelmantica.usal.es/docs/Vol.01/07.-El-cine-como-situaci%C3%B3n-construida-en-Guy-Debord.pdf> 11 de agosto de 2014

Navarro L. 1999. *Recuperación de la aventura. Sesión continua con Guy Debord*. Revista Bandaparte N°14/15. Valencia (España): Ediciones de la Mirada

Perniola M. 2008. *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Ediciones Acuarela y A. Machado Libros

Tacceta N. 2012. "Aproximaciones al *hacer* del hombre desde la perspectiva de Giorgio Agamben: La deriva de Guy Debord". *Paralaje N°8 (2012) /Dossier pp. 20-42* consultado <http://www.paralaje.cl/wp-content/uploads/2014/10/08-02-TACCETTA-DOSSIER-210-696-1-PB.pdf> 5 de abril 2015

Wu Ming 6 (seudónimo). 2007. *Consideraciones en torno al cine de Guy Debord* en Rebelión.org consultado en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=61159> 11 de agosto de 2014