



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

TRABAJO FIN DE MÁSTER

El sueño de la sociedad del espectáculo

MÁSTER DE ESTUDIOS AVANZADOS EN FILOSOFÍA
POSGRADO EN INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA FILOSÓFICA

Tutor: Antonio Notario Ruiz

Alumna: Estela Mateo Regueiro

Curso: 2011 – 2012

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

ÍNDICE

Introducción	4
1. Preparando el terreno	6
2. Vida y obra de Guy Debord	15
2·1. <i>La société du spectacle</i>	16
2·2. La relevancia del arte y la cultura	19
2·3. Las principales técnicas de la IS	26
2·4. La Internacional Situacionista	30
– El arte dentro de la «IS»	33
– Relevancia de la vida cotidiana	36
– El concepto de situación	38
3. El cine situacionista	42
4. <i>In girum imus nocte et consumimur igni</i>	45
5. La herencia situacionista	57
Conclusión	63
Bibliografía	65

INTRODUCCIÓN

Objetivos

Son varios los objetivos perseguidos mediante la realización del presente trabajo. Para empezar, resulta interesante analizar la vida y obra de Guy Debord por estar situado cronológicamente cerca, por ser un autor de la segunda mitad del siglo XX. Además la proximidad de su tesis no se agota en el plano temporal, se encuentra también en su planteamiento. Aunque las sociedades actuales no parecen reflejar el modelo espectacular sí dejan entrever una pugna por la conquista del imaginario de lo real, manteniendo una relación dialéctica con la obra de Guy Debord. En *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (1998) Debord afirmaba que el sistema económico capitalista pretendía hacerse con el monopolio mediático para establecer una comunicación unilateral¹, algo sobre lo que hoy leemos muy a menudo, sobre todo en relación con el ciberespacio. Guy Debord alertó sobre los peligros del desarrollo de Internet considerando que éste fomentaría la comunicación unilateral fomentada por parte del sistema, debate que se mantiene todavía en nuestros días. Sin embargo, la Red parece haber fomentado la acción ante la espectacularidad. Esta acción ha tenido lugar por medio de distintas manifestaciones, y lo más curioso es que éstas se han desarrollado en el plano cotidiano, el mismo que Debord enfatizó a lo largo de su obra, especialmente dentro de la Internacional Situacionista. Nuestra sociedad ha acogido en su día a día distintas formas de hacer frente a un posible intento de controlar la imagen del mundo por parte de cualquier fuerza, ya sea política o únicamente mediática. A diferencia de lo que pensó Guy Debord, sin embargo, esto ha sido posible en gran parte mediante el uso de Internet, que aunque su futuro todavía es incierto, ha servido para facilitar la comunicación. Resulta interesante también analizar su obra para conocer cómo procedieron en su momento dando a conocer sus logros pero también sus fracasos, y poder tenerlos en cuenta a la hora de analizar nuestro presente. No basta con conocer *La sociedad del espectáculo* (1967), explicación del funcionamiento de la sociedad de su momento, es necesario estudiar todo el conjunto de la obra de Guy Debord para poder ver su evolución, para poder comprender su planteamiento integrado en su momento histórico. Es aquí donde la película *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) goza de mayor relevancia. Este film sirve como conclusión de la obra de Guy Debord puesto que lleva a cabo un recorrido de toda su vida, prestando especial atención a las acciones y decisiones que tomó y las consecuencias que tuvieron. La película sirve como conclusión de su trabajo pero también para alcanzar una mayor comprensión de éste, situándolo en su momento exacto, explicando su correspondiente contexto y su posterior

1 Debord, Guy: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama, Barcelona, 1990.

desarrollo. Plantea además la relevancia no tanto de sus obras como de sus acciones, las cuales ocupan en esta película el lugar central: saca a relucir la importancia de los movimientos en los que se movió, especialmente los de la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista que él mismo fundó. Con ello su planteamiento no solamente ofrece un discurso sobre la realidad sino que aporta también algunas acciones a modo de ejemplo para combatirla, dándonos a conocer las distintas técnicas que él mismo puso en práctica y los resultados de las mismas.

Lo que pretendo es, en la medida de lo posible, despejar las distintas dudas que van surgiendo en relación con la concepción debordiana de la sociedad y ver hasta qué punto tiene vigencia hoy en día o si, por el contrario, ha sido completamente superada. En cualquier caso pretendo analizar cómo ha ocurrido y las consecuencias que pueden sacarse de todo ello.

Metodología

La metodología empleada para el desarrollo del presente trabajo ha consistido en la lectura de las fuentes y bibliografía secundaria, la consulta de Archivos y Bibliotecas, catálogos, publicaciones periódicas y el análisis de la propia película de Guy Debord *In girum imus nocte et consumimur igni*. Las fuentes consultadas del propio Guy Debord han sido *La sociedad del espectáculo* y *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, *La Industria Cultural* de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin y los *Manuscritos de economía y filosofía* de Karl Marx, junto con bibliografía secundaria en torno al tema de la sociedad de espectáculo y el movimiento situacionista. Los archivos de las bibliotecas de la Francisco de Vitoria de la Universidad de Salamanca y la Casa de las Conchas, catálogos en línea como “Dialnet” y las publicaciones periódicas de la Internacional Situacionista.

1. Preparando el terreno

Antes de llegar hasta la visión del arte, la cultura y la sociedad que encontramos en Guy Debord y en los movimientos en los que participó, resultará útil echar un vistazo a algunos pensadores anteriores cuyas teorías marcan sin lugar a dudas su pensamiento, y también sus acciones. Uno de los pensadores que parece tener una influencia clara en Debord y que me parece relevante mencionar aquí es Walter Benjamin.

Walter Benjamin, en una de sus obras más trascendentes titulada *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, hace mención a una pérdida de la autenticidad de la obra de arte en la medida en que ésta es reproducida. Dice Benjamin: «Hasta a la más perfecta reproducción le falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irrepetible en el lugar mismo en que se encuentra. Pero en esa existencia y sólo en ella ha encontrado su consumación la historia a la que ha estado sometida en el curso de su devenir»². Lo que le faltaría según Benjamin a la obra de arte en el tiempo en el que vivió, es su correspondencia con el momento y el lugar al que pertenece, su situación dentro de la historia que la dota de sentido; le falta lo que Benjamin denomina el *aura*, algo que define como una «aparición irrepetible de una lejanía»³, aquello que se pierde cuando se arranca a la obra del medio en el que nace, con todas las razones inherentes de su porqué que se hallan en él, y ahora perdidas. Para Guy Debord ocurre algo similar: la *situación*, que es a la forma artística y política a la que va a dar más importancia, tiene lugar en un momento concreto de la historia entre unas determinadas personas, y las reacciones que genera tienen su repercusión en el conjunto de ese momento histórico al que pertenece. Es decir, en ninguno de los dos casos, ya sea que hablemos de Walter Benjamin o de Guy Debord, la obra de arte se limita a ser observada de una forma pasiva sino que se interacciona con ella. Para que esto pueda suceder, para que se pueda participar de la obra, tenemos que comprender todo lo que la rodea, y eso no es extrapolable como sí lo es, por ejemplo, una fotografía de ella. En ambos casos cada cosa tiene su momento y su sentido en él, y en ambos casos, por tanto, interaccionan con su época, juegan un papel dentro del curso de la historia como mostraré que ocurre en el planteamiento de Debord más adelante de forma detallada.

Por otro lado es curiosa también la forma en que Benjamin relaciona determinados conceptos artísticos con el fascismo y otros con la posibilidad de la revolución, anteponiendo de este modo ambos términos. Esta concepción la encontraremos también en Guy Debord y Theodor W. Adorno, en cada caso con su interpretación particular. Para Benjamin, algunos conceptos como *creatividad*,

2 BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*. Libro I/Vol.2. Abada, Madrid, 2008, p. 13.

3 *Ibíd.*, p. 16.

eternidad, estilo y genialidad hacen posible el cambio, la revolución, el movimiento dialéctico dentro del arte mientras que sus antagonicos son los predilectos para el fascismo⁴. Desde este planteamiento tenemos, en primer lugar, que el arte tiene consecuencias políticas, y en segundo, en qué sentido las tiene. La vinculación de estos conceptos al movimiento revolucionario, y de sus antagonicos al fascismo, el cual no pretende renovarse, muestra la forma en la que puede operar el arte con respecto a la realidad sociopolítica, ya sea permitiendo el cambio o impidiéndolo. Poco a poco se está perfilando, a principios del siglo XX, una forma de entender el arte vinculado a toda la realidad de su tiempo que le rodea que se irá desarrollando a lo largo de los años venideros, y que encontraremos con un peso importante en el pensamiento de Guy Debord.

El pensamiento de Theodor W. Adorno, concretamente aquel que desarrolla junto a Max Horkheimer en su obra *Dialéctica de la Ilustración*, se sitúa dentro de esta línea. En esta obra encontramos un texto en concreto que resulta muy revelador en este sentido, *La industria cultural*, donde llevan a cabo una exposición que pretende ser una fiel descripción de la sociedad de su momento, aquella situada dentro del marco de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Esta sociedad de posguerra es una sociedad de masas que emerge en los Estados Unidos de América y que comienza, ya por aquel entonces, a extenderse por toda Europa. Es una sociedad en la que los hombres han perdido sus libertades envilecidos por lo que denominan «la industria cultural», de la cual vienen a decirnos que es un sistema totalitario más o menos explícito⁵. Esta sociedad sería la que haría uso del arte para el estancamiento del desarrollo histórico coincidiendo con el planteamiento de Benjamin: este sistema totalitario que hace uso de la industria cultural para mantenerse, está caracterizado por haber mutilado las capacidades creativas de las personas, el genio, la interacción y la espontaneidad, el misterio que se haya tras lo oculto... En este sistema, según la descripción que encontramos en *La industria cultural*, no queda ya nada de todo aquello.

De todas las artes prestan especial atención a la música por estar Adorno muy ligado a ella ya desde su infancia, pero es una teoría que afecta a todo el conjunto de las artes y cuyas consecuencias se dan en el conjunto de nuestra cultura y sociedad. En esta obra nos encontramos ante una filosofía que está fuertemente ligada al plano sociológico. Las raíces de este pensamiento las podemos encontrar en el de Karl Marx, quien analizó la producción capitalista en sus comienzos⁶, y la veremos también más adelante en Guy Debord relacionada con la sociedad del espectáculo. La industria cultural nacería de la producción capitalista analizada por Marx y derivaría en la sociedad espectacular expuesta por Debord.

Un elemento clave en el desarrollo de esta industria es la cultura de masas, nacida mediante el

4 *Ibíd.*, p. 11.

5 ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max: *Dialéctica de la Ilustración. La industria cultural*. Trotta, Madrid, 2006, pp. 165 – 167.

6 BENJAMIN, Walter: *Op. cit.*, p. 11.

uso de la repetición y el descarte de cualquier elemento novedoso en los productos que realiza: «La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. La máquina rueda sobre el mismo lugar. Mientras, por una parte, determina ya el consumo, descarta, por otra, lo que no ha sido experimentado como riesgo»⁷. Como se puede apreciar en este fragmento, el uso de la repetición se va a enfrentar al elemento novedoso cobrando una importancia mucho mayor; mientras que la repetición aporta la seguridad de unos ingresos fijos que al fin y al cabo es lo que de verdad le interesa a la industria —«su ideología es el negocio»⁸—, la novedad se muestra como una amenaza a esta garantía consumista determinada de antemano, y como tal, se deja de lado mermando de este modo la creatividad de los consumidores, creatividad que va siempre acompañada de nuevas apuestas y de movimiento. Bajo este funcionamiento lo que opera es un sistema totalitario que, para mantenerse vivo, ha sistematizado la totalidad de la realidad, cultura incluida; en este sentido hacen referencia Adorno y Horkheimer a «la realización sarcástica del sueño wagneriano de la 'obra de arte total'»⁹. Digamos que esta industria hace de toda la realidad una obra de arte, controlando cada uno de sus aspectos, concepción que Guy Debord va a compartir con Adorno y Horkheimer: «La dictadura de la economía burocrática no puede dejar a las masas explotadas ningún margen significativo de elección, ya que debe elegirlo todo ella misma, pues cualquier otra elección distinta (ya concierna a la alimentación o a la música) sería la elección de su destrucción total»¹⁰. Guy Debord se está refiriendo a las sociedades que él denomina *espectaculares*, y que como explicaré, hacen también un uso especial del ámbito artístico para perpetuarse en el tiempo. Es el modo de operar de la ideología fascista que veíamos en el planteamiento de Benjamin donde el arte goza de un papel significativo, siendo el medio al que recurren este tipo de sociedades para mantenerse en el poder. Estas concepciones son de gran interés dentro del ámbito de la estética no solamente por esta relevancia otorgada a la propia cultura, sino por el estudio que realizan unos y otros de la imagen del mundo que deriva de todo el conjunto. Todo aquello que dé como resultado una forma particular de entender el mundo, todo lo que genere por tanto un imaginario de lo real, se torna interesante para el estudio de la estética en la medida en que configura nuestra realidad y con ella nuestra cultura y arte. Esta disciplina no se limita a la esfera propiamente artística como ocurre en la teoría del arte sino que va acompañada de una reflexión filosófica que le lleva a englobar la totalidad de la realidad. Cada sector cultural estaría, para Adorno y Horkheimer, armonizado en sí mismo y todos a su vez entre ellos y así además en todos los países, por lo que no estaríamos situados ante un fenómeno localizado sino extendido por todo occidente y camino a la conquista de nuevos lugares

7 ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max: Op. cit., pp. 178 – 179.

8 *Ibíd.*, p. 181.

9 *Ibíd.*, p. 169.

10 DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, Valencia, 2010, § 64, p. 67.

más allá de nuestras fronteras; sería un fenómeno que empaparía la totalidad de nuestras relaciones sociales. Algo similar afirmará Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* describiendo las características de las sociedades espectacularizadas: «El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes»¹¹.

Para Adorno y Horkheimer estamos ante un arte decadente en la medida en que ha abandonado sus propios intereses para ponerse a trabajar al servicio de la ideología negando de esta forma su propia naturaleza, algo que se puede ver muy bien ejemplificado en la radio y la televisión de mediados de siglo XX, los cuales, nos dicen, no pretenden ya ni venderse como arte pasando a declararse abiertamente medios propagandísticos de la ideología de turno¹². Pero, ¿cómo ha ocurrido esto? ¿Cómo se ha situado la industria cultural en esta posición de control y ha ido negando poco a poco el arte acabando con la capacidad creativa, activa, que de éste emana, y generando una sociedad de masas? En la concepción adorniana esta meta se ha alcanzado mediante la estandarización de los productos, los cuales han comenzado a producirse a gran escala, además del servicio al poder al que se ha sometido el arte, perdiendo de este modo su valor propio y pasando a depender de otro que él, el poder gobernante, al que sirve como instrumento para perpetuarse. El arte perdería sus cualidades propias al tener que adaptarse a algo ajeno; el arte, al pasar a estar al servicio de la ideología, dejaría de ser propiamente arte¹³. La estandarización, por su parte, sería una de las formas mediante las que el poder se apropiaría del ámbito artístico y todo lo que de él deriva, limitándolo a las propuestas que más le convienen y desechando aquellas que podrían acabar perjudicándole, convirtiéndose en la causa principal de la mutilación de la creatividad y con ello adquiriendo el control de la sociedad. Teniendo en cuenta que desde la rama artística, y más desde la cultura, se crea un modo concreto de entender la realidad y por lo tanto de movernos en ella, podemos hacernos una idea de cómo puede el poder, sea del tipo que sea, aprovecharse de este ámbito para su propio beneficio.

Siguiendo el planteamiento plasmado en el texto de *La industria cultural*, muestran también de qué manera se prevé cualquier posible diferencia y se integra en el producto que quiere venderse, creando productos que aunque en realidad son estándar, enfatizan unas supuestas diferencias que no son más que aparentes logrando que nadie pueda escapar al control social llevado a cabo desde esta industria¹⁴. Para entender esto bien nos sirve el ejemplo del cine hollywoodiense de nuestros días, el cual aunque enfatice distintos géneros como el de terror, comedia romántica, suspense, bélico, etc., para no escapar a ningún individuo sean cuales sean sus intereses, está cortado por los mismos patrones: son historias lineales con planteamiento, nudo y desenlace, generalmente con un final en

11 *Ibíd.* § 4, p. 38.

12 ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max: *Op. cit.*, p. 204.

13 *Ibíd.*, p. 171.

14 *Ibíd.*, pp. 168 – 169.

el que se han solucionado todos los problemas que se habían planteado en un principio, y cuyos protagonistas acaban siendo felices. Suelen ser una sucesión lineal de imágenes acompañadas por los diálogos entre los protagonistas, los cuales suelen ser por norma general o personas, u objetos o animales personificados. La duración de este tipo de películas está también estandarizada entre los 90 y los 120 minutos generalmente, con algunas excepciones de películas taquilleras que han durado unos 180 minutos, pero en definitiva es un cine que censura el libre desarrollo de todas sus posibilidades¹⁵, por lo que estamos hablando de un impedimento a la creatividad propia de las facultades artísticas y de la emancipación de este ámbito, que ha quedado de esta forma estancado. Esta apariencia de que existe una diferencia, que en este caso ejemplificaba con los géneros, sirve para que las personas creen que tienen capacidad de elección, para que se les pueda hacer sentir únicas y especiales, con gustos propios, cuando en el fondo están comprando unos productos que están producidos en masa. Además, para que nada escape a esta industria, se da a entender que cualquier necesidad puede ser suplida por medio del consumo de los productos que nos ofrece, pero la realidad es que toda necesidad ha sido creada previamente por la misma industria¹⁶. Cualquier elección que uno pueda considerar que es personal, es una mera ilusión.

Para Adorno y Horkheimer todo esto termina con una fuerte decadencia de toda nuestra cultura, pues se olvida el arte dejándolo de lado para explotar la venta de unos productos iguales, atrofiando de este modo la imaginación y la espontaneidad¹⁷, elementos que en Benjamin resultaban ser claves para la posibilidad del cambio, para la revolución, para la puesta en marcha del movimiento de la historia, punto que va a interesar a Guy Debord. La compra y el uso de estos productos pasa además, en el planteamiento adorniano, a ocupar la totalidad de nuestro tiempo libre, algo que es clave para mantener el sistema ya que se traduce en una ausencia de éste para nosotros mismos, no quedando lugar alguno para la reflexión. El tiempo que no dedicamos al trabajo no se emplea ya más para fines reflexivos y creativos sino que se gasta en el consumo pasivo, consumo que se ve a su vez limitado por lo que se produce que no es más que una variedad agotada en ciclos¹⁸. Esta repetición de ciclos con mínimas variedades entre sí la podemos ver muy bien ejemplificada en la moda, la cual se repite cada cierto período de tiempo, siendo muy común escuchar eslóganes como aquellos que rezan que “vuelven los 60” o que “vuelven los 80”, y se apropian de la ropa que se llevaba entonces sin ofrecer nada nuevo, una y otra vez.

Finalmente, todo lo que tenemos es un arte estandarizado para una sociedad que ha sido a su vez estandarizada, tal y como veinte años más tarde mostrará Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, aunque con algunos matices entre ambos planteamientos que se van a ir viendo al

15 COADY, R. R: “Censurando el cine”. *Archivos de la filmoteca*, 2003, no. 45.

16 ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max: Op. cit., p. 186.

17 *Ibíd.*, p. 171.

18 *Ibíd.*, pp. 180 – 181.

hablar de la necesidad de la acción en Debord, puesta en marcha por medio de los distintos movimientos en los que participó. El planteamiento del francés es más radical si cabe, e insta a tomar parte del cambio de forma activa.

La estandarización alcanza la totalidad de las obras de forma que cualquier diferencia dada por el detalle desaparezca, no sea percibida, muera en su intento de rebelarse ante esa planicie¹⁹. Se impone la reproducción frente a la creación, la misma reproducción que veíamos criticada en Walter Benjamin por hacer que la obra de arte pierda su *aura*, su lugar en el tiempo y el espacio al que corresponde con todos los conceptos que ahí le rodean. Si cualquier muestra de rebeldía trata de colarse en una obra, escapando así a esa totalidad que permite predecir cómo termina (el instante anterior siempre nos lleva necesariamente al que le sigue, de modo lineal y sin sorpresa), tratando de ir más allá y escapar del control, lo que tiene lugar es un boicot²⁰, explican Adorno y Horkheimer; un boicot en contra de esa nueva forma artística que trata de superar el arte entendido como mercancía en la industria cultural. Si no puede saberse de antemano que un producto será un éxito, porque no hace uso de elementos que se sabe de antemano que siempre funcionan, no obtiene ni el dinero necesario para llevarse a cabo ni publicidad de ningún tipo. Esa impotencia económica se traduce en la impotencia espiritual característica del solitario, en una sensación de no encajar, de exclusión como ser inferior dentro de una sociedad de masas donde el individuo como tal no existe²¹.

A todo esto hay que sumarle además la fusión que tiene lugar entre la cultura y el entretenimiento en el planteamiento de Adorno y Horkheimer²², pues esta inclusión del entretenimiento como parte de la obra va a modificar también la forma en que comprendemos el mundo en general. La industria cultural crea la necesidad de la diversión por medio de la publicidad, y según el planteamiento expuesto en este texto de Horkheimer y Adorno, esto provoca el acuerdo; el reírse con algo supone aceptarlo sin someterlo previamente a una crítica, mediante el olvido del dolor. El resultado es, precisamente, que se acepta sin contemplación la estandarización de la industria cultural, y por tanto tiene lugar una condena a muerte de cualquier manifestación artística que no se adapte a estos parámetros²³.

Luego hay que añadir el hecho de que el valor de las mercancías, de este arte convertido en producto, estriba en su posibilidad de intercambio, en su «valor de cambio», y no por el hecho de ser algo que posee importancia en sí mismo, de forma inherente²⁴. Es decir, que un objeto no tiene valor en tanto que objeto sino en la medida en que puedes intercambiar sobre él opiniones con los

19 Ibid., p. 170.

20 Ibid., p.p. 177 – 179.

21 Ibid., p. 195.

22 Ibid., p. 181.

23 Ibid.

24 Ibid., p. 203.

demás. De esta forma, una manifestación artística que no se adapte a la estandarización se verá, como decíamos, boicoteada económicamente, pero además no tendrá valor alguno porque a causa de este boicot que no es sólo económico sino ante todo social, se limitará a un ámbito de culto. Nadie fuera de ese pequeño ámbito sabrá de la existencia de dicha obra o dicho objeto, y el hecho de que no puedas intercambiar pareceres y opiniones con los demás le restará todo valor. Como no la conocerá nadie y no podrá ser intercambiada en una sociedad donde el valor de las cosas depende de su intercambio, sencillamente no existirá. Finalmente, dicho objeto terminará siendo abandonado porque, como decía, en una sociedad estandarizada ser un sujeto diferente es algo que no va a verse con buenos ojos y provoca un sentimiento tormentoso de soledad, un sentimiento de persona marginal.

Además de acabar con las experiencias artísticas y depravar nuestra cultura, la industria cultural funcionaría no solamente como una suerte de opiáceo mediante el entretenimiento sino que además nos haría aceptar, ver con buenos ojos, todo tipo de maltrato social: «Si los dibujos animados tienen otro efecto, además del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo del trabajo y de la vida, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos»²⁵. Es decir, que se nos estaría preparando por medio de las formas artísticas para un modo de vida en sociedad basado en la docilidad donde la rebelión, y por tanto cualquier elemento crítico, no tendrían cabida; sería en este sentido en el que las formas artísticas estarían al servicio de la ideología, como hemos venido viendo desde el principio. Las situaciones, y esto será posiblemente lo más interesante para la posterior exposición del movimiento situacionista, habrían sido prefabricadas por esas formas artísticas al servicio del poder cuyas prácticas cristalizarán en la totalidad de la sociedad generando precisamente lo que Guy Debord pasará a denominar posteriormente *la société du spectacle*, sociedad cuyas relaciones sociales están mediadas por las imágenes donde, como afirma José Manuel Gomes Pinto «todo se 'alejó en una representación' porque lo que se daba anteriormente como experiencia vivida, materializada, sincronizada, está ahora reunido en el plano de una imagen fabricada»²⁶. Dicho de otro modo, no estaríamos viviendo auténticamente, siendo nosotros mismos, sino que seguiríamos los parámetros establecidos por todo el espectáculo que inunda la totalidad de nuestra sociedad y, en este sentido, es en el que estaríamos alienados, en el sentido de que nos encontraríamos fuera de nosotros mismos. Sería una apariencia de realidad donde las imágenes serían más reales que lo real mismo,

25 Ibid., p. 183.

26 GOMES PINTO, José Manuel: “Las acciones apropiadas. La mediación en el pensamiento de Guy Debord”, en Notario Ruiz, A., *Contrapuntos estéticos*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005, p. 102.

pues lo real se habría vuelto imagen y esta imagen, realidad²⁷. Y toda esta alienación sucede, a diferencia de como ocurría en el planteamiento de Karl Marx, en el espacio dedicado al tiempo libre, ocupando así todo el espacio que podríamos destinar a la reflexión.

Para Marx las vidas de los obreros eran enajenadas a causa de la gran cantidad de horas que pasaban produciendo un capital que se les presentaba como alteridad, como una oposición a ellos mismos, la clase proletaria. El obrero trabajaba para conseguir lo necesario para sobrevivir, pues con el salario de su trabajo era a todo lo que podía aspirar, de modo que quedaba sujeto a la dominación de aquello que producía, que era a su vez aquello que le esclavizaba. De este modo, su producto se le presentaba como algo extraño, el capital que producía lo entendía como 'lo otro' que no era ya su producto puesto que no disfrutaba de él, sino que se le presentaba con una existencia independiente: sólo por medio de aquel trabajo podía el obrero seguir existiendo, pues con ese trabajo ganaba lo mínimo para poder sobrevivir, pero el modo en que lo ganaba era el mismo modo en que iba negando su existencia, acortándola y arruinándose como espíritu²⁸. En el trabajo se encontraba enajenado en el sentido de que solamente fuera de éste podía el obrero encontrarse consigo mismo: «La vida misma aparece sólo como *medio de vida*»²⁹. Pero tanto en Horkheimer y Adorno, como en Debord, esta versión cambia y la alienación deja de darse exclusivamente en el trabajo para pasar a ocupar también la esfera del tiempo libre, aquella que en el análisis de Marx era el único momento en el que el obrero se encontraba consigo mismo, quedando de este modo todo ser humano sin ningún espacio personal.

«El espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen»³⁰, afirma Debord. Nuestro tiempo de ocio, basado en el consumo de lo que hemos producido previamente, tendría lugar sin participación, limitándonos por completo al consumo pasivo de lo que nos viene ya dado, productos acabados en sí mismos donde el receptor no tiene papel alguno: «De modo que la actual 'liberación del trabajo', el aumento del tiempo de ocio, no es en modo alguno una liberación en el trabajo, ni una liberación del mundo conformado por ese trabajo. La actividad enajenada en el trabajo no puede nunca recuperarse mediante la sumisión a los resultados de ese mismo trabajo alienado»³¹. Aunque se habría avanzado en cierto sentido desde el análisis de los medios de producción capitalista de Karl Marx, dado que aquel trabajo que analizaba era una esclavitud tanto de mente como de cuerpo, y en el momento en que llegamos a Adorno, y posteriormente a Debord, esa esclavitud física parece haberse perdido, se seguiría bajo esa negación de la naturaleza humana, y no ya solamente en el obrero sino en la totalidad de la sociedad por

27 DEBORD, Guy: Op. cit., § 8, p. 40.

28 MARX, Karl: *Manuscritos economía y filosofía*. Alianza, Madrid, 1989, p. 109.

29 *Ibíd.*, p. 111.

30 DEBORD, Guy: Op. cit., § 34, p. 50.

31 *Ibíd.*, § 27, p. 47.

medio de ese consumo pasivo de lo previamente producido³². Estos productos que estaríamos consumiendo serían, además, unos productos que habríamos idealizado a causa de la publicidad, y aunque nada más llegar a casa se descubriría la ilusión, al saberse que estos productos están también en la casa de todos los demás consumidores, perdiendo con ello todo nuestro interés, dicho desvelamiento caería rápidamente en el olvido sustituido por el fetichismo de un nuevo producto divinizado presentado por medio de la publicidad, repitiendo de este modo el ciclo, según Guy Debord, y no dejándonos espacio para nosotros mismos³³. Tal y como él sostiene, esto sucede en una sociedad donde la economía política se ha vuelto una ciencia de la dominación haciendo que se identifiquen las mercancías con los bienes³⁴, resultado del arte industrializado o, mejor dicho, por el modo en que se ha llevado a cabo esta industrialización, pues los mismos medios que se han utilizado para el dominio de la sociedad podrían, mediante un uso distinto, servir de liberación a la misma³⁵. Con esto quiero decir que el problema no reside en la propia industria sino en la forma en la que se ha llevado a cabo dicha industrialización.

Lo que tendría lugar sería, en definitiva, una repetición de ciclos que veíamos primeramente en el enfoque de Horkheimer y Adorno, y que en Debord se va a mantener, además de la elaboración de productos con pequeñas variaciones con el paso del tiempo. Consumido un objeto, decíamos, sería descubierta su vulgaridad que a su vez desaparecería ante la espectacularidad de una nueva mercancía, de modo que volvería a empezar este ciclo. El desarrollo desaparecería y la sociedad se estancaría, teniendo como únicas diferencias la apariencia de la diferencia, creando una cultura de masas lograda en gran parte por el uso del entretenimiento. Pero todo esto prefiero explicarlo al hablar de Guy Debord, para pasar a tratar directamente este tema dentro de *la société du spectacle*.

32 *Ibíd.*, § 57, p. 63.

33 *Ibíd.*, § 69, p. 71.

34 *Ibíd.*, § 40, p. 53.

35 GOMES PINTO, José Manuel: *Op. cit.*, p. 112.

2. Vida y obra de Guy Debord

Guy Debord nació el 28 de diciembre de 1931 en París. Nunca llegó a finalizar sus estudios; fuera de lo que suele verse en filosofía, prácticamente la totalidad de su formación fue autodidacta³⁶, lo cual dificulta definir cuál fue propiamente su profesión o a qué se dedicaba exactamente. Lo cierto es que las etiquetas nunca le gustaron, y consiguió que no se le pudiesen colgar con facilidad. La mejor forma de saber quién fue Guy Debord es estudiando sus obras en sus distintos formatos, por lo que profundizaré en *La sociedad del espectáculo*, la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista, antes de llegar a analizar su película *In girum imus nocte et consumimur igni*, la cual sirve para cerrar una de las visiones más interesantes de la segunda mitad del siglo XX, no ya sólo por su propio contenido, sino también por su forma de llevarla a cabo con una coherencia fuera de lo común en lo que se refiere a críticas contra una imagen del mundo que en este caso es producto del sistema económico capitalista.

Guy Debord fundó la Internacional Letrista (IL) en 1952, tras la escisión que tuvo lugar en el movimiento letrista liderado por el poeta rumano Isidore Isou. El movimiento se dividió entre aquellos que se dirigieron hacia la expresión y la acción y los que permanecieron encerrados en el ámbito artístico, manteniéndose Debord en este primer grupo que sería el de la mencionada IL. Posteriormente, en 1957, fundó la Internacional Situacionista (IS), proyecto que buscaba integrar todas las esferas de la realidad mediante *situaciones construidas* que fuesen modificando los modos de relación del sistema capitalista hasta acabar con lo establecido y construir la vida desde dentro de la sociedad y la cotidianidad. Ambas internacionales le servirían como apoyo para llevar a cabo su teoría de superación del arte, entre otras disciplinas, por medio de la acción. Desde ellas pudo organizar diferentes actos que sirvieron para superar las distintas esferas que se habían ido independizando de la totalidad como el arte. Su finalidad era la superación de la realidad misma de su momento, de *la société du spectacle* que estaba ya comenzando a entrever, mucho antes de escribir su obra magna del mismo título en 1967, que terminó de dar forma a su teoría. Toda su vida la desarrolló al margen de las instituciones que sustentaban ese sistema que él criticó y en el que no colaboró. Guy Debord realizó su crítica siempre desde fuera, y en este sentido se puede comprender que realizara una crítica ácida contra las vanguardias modernistas, como veremos, las cuales en su mayoría vivieron precisamente de las subvenciones del Estado que negaban.

36 DEBORD, Guy: Op. cit., p. 10.

2.1. *La société du spectacle*

«Cuando la necesidad es soñada socialmente, el sueño se hace necesario. El espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir. El espectáculo vela ese sueño».

(Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*).



La société du spectacle es mucho más que un ensayo y un film, es una de las obras más representativas de la década francesa de los años 60, tan convulsa con acontecimientos como el Mayo del 68. Es una obra que refleja a la perfección la teoría que Debord desarrolló a lo largo de su vida y que llevó a la práctica tanto dentro de la IL como de la IS. Aunque fue escrita en 1967, diez años después de fundar la IS, resulta importante analizarla antes de adentrarse en el funcionamiento de las dos internacionales, ya que da razón de ser a las acciones que en ellas se llevaron a cabo. Sirve para comprender mejor su porqué y su cómo, pues es fruto de aquellas décadas que Debord vivió como joven revolucionario. Por así decir, se trata de la teoría subyacente a todos aquellos acontecimientos de su vida. Y por otra parte, es esencial para analizar su película *In girum imus nocte et consumimur igni*, colofón de toda su trayectoria.

Esta obra es una descripción de las sociedades de su momento desde el prisma de su mirada, de aquellas sociedades basadas en un sistema capitalista donde el capital no es ya el resultado del trabajo forzoso como en tiempos de Marx sino que es el resultado del espectáculo; el capital resulta, para Guy Debord, de una gran cantidad de imágenes acumuladas que pasaba de esta forma a ocupar todos los espacios de la realidad, llegando incluso a mediar las relaciones sociales. Siguiendo la tesis del propio Karl Marx, Debord comprende que la primera fase que realizó este sistema

económico fue el de degradar el *ser* a la categoría del *tener*, dejando el individuo de tener importancia por sí mismo y pasando a tenerla en relación con aquello que poseía. Pero con la llegada de la sociedad del espectáculo esto cambió, dejando de tener importancia el *tener*, y pasando a ocupar su lugar el *parecer*³⁷. En la sociedad del espectáculo priman las apariencias, lo que uno sea o tenga no tiene importancia en comparación con lo que aparente ser y tener. «El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa»³⁸. Para Debord se ha producido una traslación de lo que era la religión para Feuerbach al espectáculo. Precisamente de Feuerbach son las palabras tomadas del prólogo a la segunda edición de *La esencia del cristianismo* para abrir el primer capítulo de *La sociedad del espectáculo*: «Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Para ella, lo único *sagrado* es la *ilusión*, mientras que lo profano es la *verdad*. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión, tanto que *el colmo de la ilusión* es para ella *el colmo de lo sagrado*». Es decir, el espectáculo tiene como función suplantar la realidad.

De este modo nos vamos aproximando a lo que Debord entiende por espectáculo, a saber, una mera representación de la vida, con la que mantiene una relación similar a la que Benjamin establece entre la copia y el original. Vida y original han perdido su razón de ser frente a espectáculo y copia. Para Debord este espectáculo tiene ciertas similitudes con la teoría de Marx como dije, y se refiere a él como «acumulación»³⁹ precisamente en este sentido marxista de la palabra: acumulación de lo otro que se presenta ante mí como negación de mí mismo, alienándome de este modo. Y añade: «Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación»⁴⁰, por lo que concluye que ha tenido lugar una “inversión de la vida”⁴¹, es decir, que si el espectáculo es otro que no yo, y todas mis vivencias son espectáculo, todo lo que viene a ser la realidad se me presenta como negación de mí, habiéndose así invertido su sentido. Al invertir el sentido de la vida, el espectáculo deja de ser solamente una acumulación de imágenes para pasar a ser propiamente una imagen del mundo, condicionando así las relaciones sociales y bañando la totalidad de la realidad, en el sentido de que toda la concepción del mundo pasa a ser el resultado de ese espectáculo, siendo imposible que se puedan ver las cosas tal y como son. Mediante esta falsa imagen el individuo pasa a vivir en la mera *apariencia*, y se torna imposible el desarrollo del pensamiento, la capacidad crítica que permite que tengamos libertad a la hora de pensar por nosotros mismos. Por esa razón el ser humano resultaría enajenado, en el sentido de queda incapacitado para desarrollar las facultades que le caracterizan como tal. Y esto ha tenido lugar, como analiza Karl Marx, desde la infraestructura hacia la superestructura, es decir, son los medios

37 *Ibíd.*, § 17, pp. 42 – 43.

38 *Ibíd.*, § 20, p. 44.

39 *Ibíd.*, § 1, p. 37.

40 *Ibíd.*

41 *Ibíd.*, § 2, pp. 37 – 38.

de producción capitalistas los que han ido generando esta imagen del mundo. Mediante la extraña confusión de lo real con lo aparente, y por tanto también de “lo bueno” y “lo malo”, surge la imposibilidad del diálogo⁴². Éste, como el pensamiento libre y crítico, necesita de la veracidad para poder operar, necesita conocimiento de causa para llegar a puerto y que el individuo no se mantenga en un plano de mera ensoñación. Si no se da esta comunicación veraz, el receptor no puede tener el conocimiento necesario de lo que se está dando para poder responder ante ello, y se produce un estancamiento.

A diferencia de lo que ocurría con Marx, como expliqué anteriormente, esta alienación no se reduciría al ámbito del trabajo sino que pasaría a ocupar todas las esferas de la realidad, impidiendo por todos los medios cualquier expresión de espontánea libertad que pudiera darse, caminando en la línea de la tesis que Horkheimer y Adorno plantean sobre el tiempo del ocio en el texto de *La industria cultural*. Ésta es la imagen del mundo que aparece allí: «El principio del fetichismo de la mercancía – la dominación de la sociedad a manos de “cosas suprasensibles a la par que sensibles” - se realiza absolutamente en el espectáculo, en el cual el mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes que existen por encima de él, y que se aparecen al mismo tiempo como lo sensible por excelencia⁴³». Esta sustitución de la realidad por la imagen de ésta creada mediante el espectáculo es total para Debord, teniendo lugar una completa desfiguración del mundo. Ese proceso atañe también a la cultura, entendida como «reflejo y prefiguración, en cada momento histórico, de las posibilidades de organización de la vida cotidiana; compuesto de la estética, los sentimientos y las costumbres mediante el que una colectividad reacciona ante la vida que le viene dada objetivamente por la economía»⁴⁴. La IS, tal y como se esboza ya en la *Industria cultural*, ve la cultura desbarajustada y condicionada por el sistema económico capitalista, del cual pasa a depender toda la realidad en la que nos desenvolvemos.

Esta sustitución total de la realidad es lo que Baudrillard denominó «simulacro». El simulacro es aquel resultado de la producción de una existencia que no tiene nada que ver con la realidad, hacia la que carece por completo de referencia. En la medida en que el simulacro se hace mayor, la realidad es aniquilada. Esto es lo que dice Baudrillard al indicar que las imágenes tienen un «poder mortífero» y que son «asesinas de lo real»⁴⁵. El simulacro no está encerrado en el ámbito de lo material. El peligro del simulacro es que se extiende también al ámbito de lo ideológico, de la superestructura. Del simulacro depende la imagen que tenemos del mundo, y a partir de la imagen que se tiene, se configura toda la realidad. Por este motivo tanto Guy Debord, como Jean Baudrillard, y muchos de sus contemporáneos, alertaron del peligro que se cernía sobre el mundo:

42 *Ibíd.*, § 18, p. 43.

43 *Ibíd.*, § 36, pp. 51 – 52.

44 *Definiciones*, sitio web “Archivo Situacionista Hispano”, consultado el 20 de marzo de 2012. URL: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>.

45 BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y Simulacro. La precisión de los simulacros*. Kairós, Barcelona, 2008, p. 17.

el intento de negarlo mediante su suplantación. Lo que antaño generaba la religión, en la segunda mitad del siglo XX lo está generando un exceso de espectacularidad junto con los *mass media* o medios de comunicación de masas. Debord y Baudrillard, entre otros, denuncian el creciente poder de la ignorancia y la desinformación que afectan a la totalidad de la realidad. Ese nuevo poder afecta especialmente al ámbito de la cultura, a la que pertenece la creatividad y con ella, la capacidad de autonomía del individuo, de pensar por sí mismo y ser capaz de desarrollar algo fuera de lo dado.

2.2. La relevancia del arte y la cultura

La cultura desempeña un papel fundamental en el pensamiento de Guy Debord, del mismo modo que lo desempeña en los grupos de la IL y la IS. La cultura es un ámbito muy amplio y resulta determinante en el conjunto de la realidad: por un lado es reflejo de ella mientras que por otro la configura. Para Debord no hay en primer lugar un acontecimiento y seguidamente un resultado, sino que cada acontecimiento es el conjunto de lo que sucede y el resultado de ello, en un funcionamiento de retroalimentación donde las acciones generan las teorías que influyen posteriormente en las acciones. La cultura es el conjunto de todas las posibilidades que existen para configurar la vida. No hay una acción que determine a una teoría ni una teoría que determine una acción, sino que se da una interacción continua entre ambos ámbitos. Desde esta perspectiva resulta relevante tener en cuenta un sinfín de factores a la hora de hablar sobre cualquier cosa, dado que es una visión del conjunto de la realidad. De esta forma, si se quiere hablar de estética dentro del pensamiento de Debord, se tienen necesariamente que tratar otros temas como el de la política, la economía, el urbanismo, etc., del mismo modo que, si tratamos cualquiera de estos otros temas, tendremos que tratar también el de la estética. Pero si traicionando la voluntad del propio Debord nos situamos solamente en el plano teórico de su planteamiento, como corresponde a un trabajo académico de este tipo, por tanto sin una práctica que le acompañe, entonces es necesario tratar el resultado o el hecho mismo de todo el conjunto de su pensamiento, la imagen del mundo que de él se desprende, primando la importancia de la estética. Se tienen que, por lo menos, tener en cuenta algunos casos prácticos, y éstos son los que van a estar situados dentro del ámbito del arte, pero del arte entendido como acción, que a su vez está dentro del conjunto de toda una cultura.

La cultura tiene también otro significado que se encuentra con algunos problemas dentro del pensamiento de Guy Debord: es el de la cultura entendida como «el lugar de la búsqueda de la

unidad perdida»⁴⁶. Para el revolucionario francés esa búsqueda no puede realizarse si no se suprime la propia cultura. Desde su punto de vista, al ser la cultura ese reflejo de las experiencias, y a su vez su configuración, ha pasado a reflejar la división de clases que ha tenido lugar en las sociedades históricas, generando una esfera de conocimiento, una imagen del mundo, que lejos está de ofrecernos esa unidad de la que ella misma se ha desprendido, ayudando además de este modo a mantener dicha división en el plano de la acción. En el momento en el que comenzó a representar la división de clases, pasó a dividirse ella también: primero distinguiendo entre varias culturas según el oficio, y finalmente acabando por independizarse, pasando a ser un ámbito autosuficiente y, por lo tanto, dejando de ser un reflejo de la experiencia, de las prácticas, de las acciones. En su autonomía, la cultura no es más que el reflejo de un conjunto de ilusiones, de manera que el único modo de recuperar esa unidad perdida es aniquilándola: «toda disciplina que se hace autónoma debe caducar, primero como pretensión de explicación coherente de la totalidad social, y después como instrumento particular, en el ámbito de su utilidad propia»⁴⁷. Como disciplina autónoma pretende responder al conjunto de la realidad cuando no responde más que a sí misma, que en la medida en que está ensimismada no es más que un reflejo de ilusiones, por lo que debe ser superada. Para este medio la técnica del «détournement» o «desvío» será muy útil, como se verá más adelante. Por otra parte, como elemento particular debe superarse también, ya que de lo contrario es imposible hablar de unidad puesto que estaríamos manteniendo la división. Teniendo en cuenta que la concepción de Debord abarca el conjunto de la teoría y la praxis, hay que comprender que lo que busca es la interacción de todos los ámbitos de la realidad. De lo contrario ésta estará siendo negada, impedida, mutilada. Esta amputación de la realidad es la que ha ido primando a lo largo del siglo XX mediante las distintas especializaciones, y la que Guy Debord pretende superar. El arte es otro ámbito que ha sufrido una fuerte especialización. En el momento en que el arte pasó a formar parte del movimiento del dominio, abandonó su sentido primitivo religioso por el sentido moderno de producción de obras separadas⁴⁸.

Mientras existen ámbitos de la realidad encerrados en sí mismos, el curso de la historia no tiene lugar. Para que pueda darse el movimiento es necesario un motor que le de impulso. El motor de la historia es para Guy Debord la dialéctica entre tradición e innovación, es decir, la revolución, aquello que ofrece algo nuevo a lo tradicional y permite el cambio. La innovación depende del momento histórico. El momento en el que prima la sociedad del espectáculo lo novedoso no tiene lugar, se mantienen las divisiones y la retroalimentación de cada una de las esferas separadas que no son más que ilusiones al no estar en relación con la totalidad a la que pertenecen. Pero en el momento en que se logre introducir un elemento novedoso, aquel que ya trataba de impedirse en la

46 DEBORD, Guy: Op. cit., § 180, pp. 151 – 152.

47 Ibíd., § 182, pp. 152 – 153.

48 Ibíd., § 186, p. 154.

industria cultural según el planteamiento de Adorno y Horkheimer, se romperá con esto. Aquí reside la importancia del arte, pues es en la esfera artística donde prima la creatividad. En el momento en que entra un nuevo elemento en juego rompe con el estatismo y comienza el diálogo. Se recupera la unidad perdida superando lo que se da por supuesto, ya sea en la cultura o en cualquier otro ámbito, porque en el momento en que se adquiere conciencia de la totalidad se rompe con cualquier tipo de división de los saberes, y con ellos la división de quehaceres⁴⁹. Y la conciencia de totalidad se logra mediante la innovación que sale de la tradición y la somete a un diálogo que la hace evolucionar, y de este modo todas las esferas de la realidad puesto que están relacionadas entre sí.

La disolución de la cultura es, por un lado, inevitable desde que se ha independizado, pues se está negando a sí misma en la medida en que no responde a la totalidad de las experiencias. Por el otro, es necesaria, pues mantiene las ilusiones ideológicas que confunden la realidad con el espectáculo, lo verdadero con lo falso, de forma que nos mantiene fuera de nosotros mismos, negados, y falseada la realidad: «El fin de la historia de la cultura se manifiesta de dos maneras contrarias: en el proyecto de su superación en la historia total, y en la organización de su perpetuación como objeto muerto de la contemplación espectacular. La suerte del primero de estos movimientos está ligada a la crítica social, la del otro a la defensa del poder de clase»⁵⁰. Es decir, que el fin de la historia de la cultura puede tener lugar por medio de dos vías distintas:

1. Por medio de la historia total, como acabo de explicar.
2. Manteniéndose como objeto pasivo de la sociedad espectacular, no saliendo de sí misma.

El primero es el proceso de superación que le interesa a Guy Debord, pues el segundo consiste en perpetuar el momento de lo falso que corresponde a la sociedad que critica, lo que supondría retrasar lo que denomina «descomposición», que no es otra cosa que el proceso mediante el cual las formas culturales se autodestruyen, como decía, lo cual va acompañado a su vez del retraso del fin del capitalismo por medio de la revolución⁵¹. Este segundo proceso de descomposición defendería el poder de clase y contrapondría la autodestrucción del viejo lenguaje común de la sociedad a su recomposición artificial que tiene lugar en la sociedad del espectáculo⁵², lo cual no aportaría ningún proceso, no daría con la revolución capaz de superar el capitalismo que nos mantiene en una suerte de mundo de las sombras mediante la espectacularidad. Pero si en cambio la descomposición de la cultura se hace por medio de la primera vía, contraponiendo a la acumulación parcial de conocimiento la teoría de la praxis⁵³, este proceso se serviría de la herramienta de la crítica social,

49 *Ibíd.*, § 181, p. 152.

50 *Ibíd.*, § 184, p. 153.

51 *Definiciones*, sitio web “Archivo Situacionista Hispano”, consultado el 2 de abril de 2012. URL: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>.

52 DEBORD, Guy: *Op. cit.*, § 185, pp. 153 – 154.

53 *Ibíd.*

permitiendo así un proceso dialéctico real que impulsase ese cambio que es indispensable para la superación del sistema económico de su momento. La importancia del modo en el que actuamos es esencial porque, como ya he indicado, la cultura es el resultado de las prácticas, pero también es la que las genera. Por esa misma razón, por un lado, hay que superarla, porque tal y como está constituida ha fallado, y de mantenerse, hace que perdure el mismo tipo de sociedad espectacular donde se desarrolla un «pensamiento del espectáculo» que no hace sino justificar lo injustificable⁵⁴. Pero si comienzan a cambiarse los modos en los que interactuamos, entre nosotros y con el medio, comienza a modificarse la superestructura, a partirse, y de este modo a dar paso a la generación de una nueva. Si esto no ocurre, un sistema que ya ha fallado se mantiene agónico, esa sociedad cuya cultura ya ha sido puesta en entredicho, que busca por tanto su superación, lo que hace es alargar su muerte en el tiempo. Pero su muerte es terminal, por lo que lo único que queda es dar el paso que la deje en el olvido, y este paso no puede ser en el ámbito teórico a ojos de Debord, porque este ámbito es, al menos en gran parte, el resultado de un tipo de prácticas. De hecho para él no existe distinción alguna real entre el plano teórico y el práctico: «La teoría crítica del espectáculo no será verdadera más que si se unifica con la corriente práctica de negación de la sociedad, y esta negación (al servicio de la lucha de clases revolucionaria) tomará conciencia de sí misma cuando desarrolle la crítica del espectáculo, que es la teoría de sus condiciones reales, de las condiciones prácticas de la actual opresión, y que desvela parcialmente el secreto de lo que podría llegar a ser»⁵⁵. Teoría y praxis se retroalimentan, pero se remarca la influencia determinante de la segunda en la primera, aunque exista también una influencia teórica en las prácticas, pues la teoría se hace en la práctica, a partir de ella, aunque luego la determine. Hace hincapié en el modo en el que nuestras interacciones modifican nuestro modo de pensar, y por esta razón da importancia a técnicas puestas en práctica dentro de la IS como el desvío, que mencionaba antes, la deriva o el urbanismo unitario, entre otras. La revolución práctica dentro de la sociedad tiene como finalidad poder crear nuevas situaciones que generen nuevas formas de relaciones, y de este modo poder acabar con el estatismo del espectáculo y comenzar a vivir. Para ello la creatividad desempeña un papel fundamental, y con ello el arte y también la estética, aportando Debord una imagen del mundo de su momento y ciertas pautas para modificarla, entre las que cabe que destaquemos algunas que pertenecen al ámbito artístico, como su propio cine.

Dada la superestructura que se mantiene en su tiempo, es difícil introducir el cambio, pues éste conlleva un dinamismo que no es propio del espectador que es definido por Debord como un «hombre despreciable»⁵⁶, en el sentido de que no es hombre —no goza de facultades humanas como la creatividad—, de forma que, como hombre, es incompleto. Su pasividad atenta contra sus propias

54 *Ibíd.*, §194, p. 160.

55 *Ibíd.*, § 203, p. 165.

56 *Ibíd.*, §195, p. 160.

facultades, siguiendo una línea teórica muy similar a de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en su texto de *La industria cultural*. El espectador es una suerte de ente caracterizado por la aceptación de todo aquello que le ponen delante sin establecer ningún tipo de crítica ni de reproche, sin cuestionarlo. El espectáculo es un movimiento unidireccional, cuyo destino es este espectador que no puede interactuar con aquello que contempla, no pudiendo así generar nada⁵⁷. La sociedad del espectáculo es una sociedad antepuesta al desarrollo, una sociedad que merma la capacidad, la interacción, la política... Es decir, que no permite generar ningún tipo de acción, que es el modo con el que tomamos contacto con el medio que nos rodea y la gente con la que convivimos, por lo que provoca aislamiento. Ese desprecio que mencionaba es el «desprecio al conocimiento»⁵⁸. La única vía que ve Debord que puede combatir esto es la crítica, la cual debe hacerse en el plano teórico, pero, como ya he indicado, sobre todo en el práctico, acabando con el aislamiento y dando paso a la interacción que devuelva la unidad.

Comprendiendo esta tesis podemos entender la crítica al arte que realiza tanto el propio Debord como el resto de los autores de la IS: «Los situacionistas consideran la actividad cultural, desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimental de la vida cotidiana que puede desarrollarse permanentemente con la ampliación del ocio y la de-saparición de la división del trabajo (empezando por la del trabajo artístico)»⁵⁹. Es decir, que el problema del arte reside justamente en su independencia y autosuficiencia, al igual que el problema de la cultura, pues en ese momento deja de tener en cuenta la totalidad para pasar a ponerse al servicio exclusivo de sí mismo, ayudando, por otra parte, a mantener el sistema de división de clase, de estatismo, de desprecio. El arte tiene que estar al servicio de la vida tanto para Debord como para los demás situacionistas, y no puede por tanto tener nada que ver con el papel que desempeña en la sociedad del espectáculo donde no es más que una “colección de recuerdos” que podemos encontrar expuestos dentro de los museos⁶⁰, aislados de la vida de cada día, de su tiempo presente, y que significa precisamente *el fin del arte* por no poder establecer ningún tipo de comunicación artística en este sentido⁶¹. “El arte por el arte” cae inevitablemente en el solipsismo, lo que por otro lado es muestra de su autodestrucción al no indicar intención alguna de superación⁶², pues el estado en el que se encuentra, al igual que la cultura, es ese estado de descomposición que mencionaba, y que parte del momento en el que es cuestionado, buscando, por lo tanto, ir más allá de sí mismo, como bien reflejan en la revista de la IS: «Una sombra se cierne sobre la civilización burguesa, extendida al conjunto del planeta y cuya superación no se ha realizado aún en ninguna parte: el

57 *Ibíd.*

58 *Ibíd.*

59 *Tesis sobre la revolución cultural*, sitio web “Archivo Situacionista Hispano”, consultado el 2 de abril de 2012. URL: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>.

60 DEBORD, Guy: Op. cit., § 189, pp. 155 – 157.

61 *Ibíd.*

62 *Ibíd.* §190, p. 157.

cuestionamiento de su cultura, que aparece en la disolución moderna de todos sus medios artísticos»⁶³.

Pero la teoría no es la solución final al problema que Guy Debord plantea, ese problema que vemos reflejado tanto en obras como *La sociedad del espectáculo* como en los artículos de la revista de la IS, entre otros. La solución real es, y vale la pena decirlo una vez más, la práctica, y ésta consiste en terminar con la teoría (con la teoría presente, la teoría del propio Debord y de los situacionistas) como bien sentencia el inconformista francés apoyándose en el pensamiento de Henri Lefebvre: «Seremos “revolucionarios románticos”, en el sentido de Lefebvre, precisamente en la medida en que fracasemos»⁶⁴. Es decir, el romanticismo, para Debord, consiste justamente en la superación de la sociedad espectacular que él ha analizado de forma teórica a lo largo de su obra *La sociedad del espectáculo* –pues la propia sociedad no tiene conciencia de sí misma– para dar paso a algo nuevo que se genera desde las propias prácticas. Éstas ya no tienen nada que ver con la grandilocuencia de las antiguas, las grandes revoluciones históricas, sino que tienen que ver con la cotidianidad: pasan a ser por tanto pequeñas prácticas casi imprevisibles. No puede ser teórico *a priori* sino en todo caso *a posteriori*, de un momento que todavía no ha tenido lugar. De este modo existen distintos momentos: un primer momento en el que no existe conciencia alguna de la sociedad del espectáculo porque dicha sociedad esté encerrada todavía sobre ella misma y no es capaz de ver más allá; un segundo momento en el que se toma, sin embargo, conciencia de ello, y se puede desarrollar una teoría sobre esta sociedad tal y como lo hace Debord en *La sociedad del espectáculo*; y finalmente, un tercero que es el que genera el cambio. El tercer momento es aquel en el que la teoría revolucionaria camina a la par con la práctica revolucionaria: «La revolución proletaria depende enteramente de esta necesidad: que, por vez primera, la teoría en cuanto inteligencia de la práctica humana, debe ser reconocida y vivida por las masas. Ello exige que los obreros se conviertan en dialécticos e inscriban en la práctica su pensamiento»⁶⁵.

Esta teoría revolucionaria unida a la práctica nada tiene que ver con la ideología. El propio Debord se desmarca de cualquier tipo de pensamiento o práctica ideológica, puesto que no significa nada más que división; es un impedimento para la unidad: «La teoría revolucionaria es ahora enemiga de toda ideología revolucionaria, y *sabe que lo es*»⁶⁶. Se trata de hacer propia la nueva teoría a generar, la teoría revolucionaria, y ésta debe hacerse mediante las prácticas, de forma unitaria. Y debe rechazar la ideología porque quiere ser una teoría crítica cuyo lenguaje sea la contradicción⁶⁷, algo que no ocurre en el seno de una ideología puesto que éstas impiden cualquier

63 *El sentido del deterioro del arte*, sitio web “Archivo Situacionista Hispano”, consultado el 2 de abril de 2012. URL: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>.

64 *Tesis sobre la revolución cultural*, sitio web “Archivo Situacionista Hispano”, consultado el 2 de abril de 2012. URL: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>.

65 DEBORD, Guy: Op. cit., §123, p. 116.

66 *Ibíd.*, § 124, p. 116.

67 *Ibíd.*, § 204, p. 166.

tipo de oposición⁶⁸. No se trata de encaminarse por un camino separado de la totalidad de la vida sino integrado, y esto significa estar en contacto directo con sus contrarios, jugar con ellos, y de este modo permitir el florecimiento del movimiento, que en el caso de Guy Debord, es el movimiento de la propia historia que permanece estancada. El movimiento no nace de la aceptación sino de la oposición, y la sociedad del espectáculo es estática precisamente por haber eliminado toda posibilidad de crítica, e incluso la mera interacción por parte del receptor.

Para llegar a este punto, a este tercer momento en el que comienza la práctica revolucionaria a tejer paralelamente su teoría, hay que empezar por abrir algunas grietas en el sistema, que no es otro que el reflejado en la teoría de Guy Debord y el movimiento situacionista de la sociedad del espectáculo. Ellos mismos quieren acabar con este sistema puesto que consideran que es el único modo de avanzar hacia el tercer momento que es el que genera el cambio, el movimiento, la vida. Desde el punto de vista del propio Debord este cambio puede comenzar mediante pequeñas acciones que, aunque en un primer momento tendrán lugar dentro del sistema, al ser llevadas a cabo de cierto modo especial, pueden acabar con las relaciones preestablecidas generando unas nuevas, solamente introduciendo pequeños elementos novedosos. Esto es lo que llevó a cabo dentro de la IL y sobre todo de la IS. Existen numerosas técnicas que permiten realizar este tipo de asombro, de extrañamiento de un determinado momento que pone en el interior de la gente la semilla que tendrá que hacer florecer los nuevos modos de relación entre ellos y su entorno. Entre estas técnicas cabe destacar la del «détournement» o «desvío», consistente en una «integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio»⁶⁹ con el fin de desordenar una determinada situación de modo que uno se vea obligado a reaccionar, saliendo de este modo del papel de espectador pasivo, de receptor cuya finalidad única es la de recibir todo aquello que se le da sin someterlo a análisis o crítica. Otra técnica muy recurrida por Guy Debord es la del plagio, elemento que considera que es necesario dado que se sirve de las palabras de un autor que tuvieron lugar en el pasado pero que no por ello tienen menos relevancia en el presente. Lo que se hace es trasladarlas al momento actual y ponerlas en relación con nuevos elementos⁷⁰, sacando el mensaje del autor de sus comillas que le permiten pasar a través de la historia de forma impecable, como se muestran las obras en un museo, y poniéndolo en relación con la totalidad de algo que se está aportando y generando actualmente haciéndolo pasar por algo propio. El mismo Debord hace uso de él mediante el uso de imágenes de otras obras a lo largo de sus películas, entre las que cabe destacar *La sociedad del espectáculo* e *In girum imus nocte et consumimur igni*, donde también hace uso de algunas tesis del pasado poniéndolas en relación con su presente, aunque al tiempo

68 *Ibíd.*, § 110, p. 169.

69 *Definiciones*, sitio web “Archivo Situacionista Hispano”, consultado el 2 de abril de 2012. URL <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>.

70 DEBORD, Guy: *Op. cit.*, §207, pp. 167 – 168.

mantiene algunas sentencias guardadas en sus correspondientes comillas. Cabe destacar también otras técnicas como la situación, la «*dérive*» o «*deriva*», la psicogeografía y el urbanismo unitario. El mayor desarrollo de todos estos elementos tuvo lugar dentro del seno de la IS.

2.3. Las principales técnicas de la IS

El «*détournement*» o «desvío» es posiblemente la técnica más relevante que encontramos dentro de la IS. Consiste en darle un nuevo uso a algo ya existente, propio de un determinado ambiente, al extrapolarlo a uno que, en principio, nada tiene que ver con él, de modo que a partir de ahí se generan nuevas situaciones que lo que hacen es producir un extrañamiento que permite sacar a un sujeto de su estado de mismidad en el que no es capaz de ver más allá de lo que se le presenta, en este caso en la sociedad del espectáculo. La introducción de este elemento novedoso, ajeno por completo a lo que se nos acostumbra a ver, provoca en nosotros un salto cualitativo, pues como veíamos en la introducción a la industria cultural de Adorno y Horkheimer, nos han acostumbrado y educado por medio del uso de la repetición y de la cultura del consumo pasivo a una forma concreta y única de ver, de escuchar, y en definitiva de comprender el mundo. En el momento en que algo distinto a lo que estamos acostumbrados rompe con ese círculo de repetición, esa pasividad con la que estamos consumiendo el espectáculo no puede sino alterarse, perturbarse; el sujeto sale de su ensimismamiento para empezar a prestar atención de forma consciente a aquello que le están proyectando.

Esta técnica puede llevarse a cabo de muchas maneras y la finalidad es una toma de conciencia, es escapar a la pasividad a la que el ser humano está atado en la sociedad del espectáculo. Mediante la integración de un determinado elemento, ya sea propio del pasado o del presente pero en un lugar que por norma no le corresponde, acaba por tejerse un ambiente superior, una situación, finalidad perseguida por Debord sobre todo dentro de la IS.

El «*détournement*» es un medio, no un fin, que sirve para tomar conciencia, algo que por completo sólo puede alcanzarse desde «la clase capaz de convertirse en la disolución de todas las clases y de devolver todo su poder a la forma desalienada de la democracia realizada, el Consejo obrero, en el cual la teoría práctica se controla a sí misma y quiere su acción; solamente ahí están los individuos “directamente vinculados a la historia universal”, solamente ahí el diálogo es capaz de lograr la victoria de sus propias condiciones»⁷¹. Esto da cuenta de la necesidad de grupos como la IL y la IS para Debord, quien consideraba que uno solo no podía poner en marcha este proceso,

71 *Ibíd.*, § 221, p. 176.

que éste debía partir de una colectividad. Aunque él sea uno de los personajes más relevantes de la IS, y por sí solo dé lugar a numerosas tesis, está inmerso en proyectos que lleva a cabo en relación con otras personas, y de cara a una sociedad colectivizada y nunca en solitario.

La técnica del desvío tiene como finalidad desvalorizar los elementos apropiados para darles un nuevo significado: «El desvío, es decir, la reutilización de una nueva unidad de elementos artísticos preexistentes, es una tendencia permanente de la vanguardia actual, tanto antes como después de la constitución de la IS. Las dos leyes fundamentales del desvío son la pérdida de importancia – llegando hasta la pérdida de su sentido original– de cada elemento autónomo desviado, y la organización al mismo tiempo de otro conjunto significativo que confiere a cada elemento un nuevo sentido»⁷². Aunque no es una técnica inventada por la propia IS, sí que va a ser una técnica a la que van a recurrir con asiduidad, pues precisamente el objetivo de despertar a la sociedad de su sueño del espectáculo consiste en hacerle comprender la pérdida de sentido en la que está sumida, algo para lo que necesariamente tiene que modificar el modo en el que se comprende el mundo. Además no resulta ni costoso ni complejo, y goza de unas posibilidades infinitas.

Su juego con la historia es determinante: tiene la capacidad de eliminar los viejos valores para dar paso a los nuevos, es una técnica que pone en marcha el cambio otorgando dinamismo a la historia y la propia cultura. Por eso es tan utilizado dentro de las vanguardias (*collages*, *ready-makes*...), porque éstas surgen en un entorno de cuestionamiento del propio arte, de lo que significa. Desde las vanguardias se preguntan por lo que es el arte, y con el desvío ponen en práctica sus distintas posibilidades. De este mismo modo, la IS trata de llevar a cabo una investigación, pero en este caso más global, teniendo en cuenta el conjunto de la sociedad. No tienen relación con las vanguardias, como ellos mismos manifiestan y como bien expone Mario Perniola: «la diferencia entre los *desvíos* artísticos y los situacionistas consiste en el hecho de que mientras el punto de llegada de los primeros es una obra que tiene un valor autónomo todavía artístico, el de los segundos es un producto que, si bien puede valerse de los medios artísticos e incluso de obras de arte, se revela inmediatamente como negación del arte, sobre todo por el carácter de comunicación inmediata que lo impregna»⁷³. Los situacionistas no se centran en una sola esfera de la sociedad, aunque la utilicen siempre la ponen en relación con el resto, como parte de su tarea para terminar con la división y la especialización. Los vanguardistas, en cambio, se centran en el plano artístico de un modo hermético, autónomo. Desde la IS utilizan estos elementos que forman parte de la cultura burguesa (funcionan bajo sus parámetros) para darles un nuevo sentido, los reinventan integrándolos en una totalidad que acaba por desencadenar una situación. Esta situación va más allá del arte porque no se presenta encerrada en un sólo ámbito o en un único producto, sino que está

72 *El desvío como negación y preludeo*, sitio web “Archivo Situacionista Hispano”, consultado el 10 de abril de 2012. URL: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>.

73 PERNIOLA, Mario: *Los situacionistas*. Acuarela & Antonio Machado, Madrid, 2008, p. 32.

caracterizada por la interacción. Hace del elemento burgués una acción revolucionaria. La técnica del desvío la utilizan también desde la IS fuera del plano puramente artístico, y lo relacionan con el plano social aplicándolo a la vida cotidiana como ocurre con las pinturas de Banksy: *graffitis* que te encontrabas en medio de la ciudad con situaciones fuera de lo común.



El «apropiacionismo»⁷⁴ es otra técnica muy recurrida por el grupo. Es muy similar al desvío, sólo que el elemento que se pretende desviar es algo que ya ha utilizado alguien en su obra. Es una especie de plagio, pero donde no se integran las palabras o las imágenes del otro tal cual él las utilizó en una nueva obra sino que se les da un nuevo uso, generando así una desviación de dicho elemento y creando así una nueva situación. Debord recurre numerosas veces a esta técnica, y se ve bien en sus películas. Tanto en *La sociedad del espectáculo* como en *In girum imus nocte et consumimur igni*, por ejemplo, utiliza imágenes de otras obras sacándolas de su contexto y relacionándolas con su tesis.

Hoy en día el uso de estos elementos nos abocaría a un inmenso debate que giraría en torno a la propiedad intelectual, tema que ha cobrado una grandísima importancia, lejos de la previsión de Foucault sobre la proximidad de «la muerte del hombre»⁷⁵. Como es sabido, él entendía ésta como el final del antropocentrismo en el que el ser humano dejaría de ser el criterio central desde el que valorar todas las cosas. A partir de ese momento las cosas pasarían a tener un valor por sí mismas tal y como lo entendió Debord, quien consideraba que el plagio era necesario porque una misma idea debía poder ser retocada en una nueva época. Si cada cosa que ya se ha dicho o creado no puede

74 Cuando se menciona el «apropiacionismo» en este trabajo se hace con la clara conciencia de que hay que distinguir el apropiacionismo tal y como es utilizado en la IS y otros posibles desarrollos al margen de esta corriente.

75 FOUCAULT, Michel: *¿Qué es un autor?*, sitio web “ULA”, consultado el 10 de abril de 2012. URL: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15927/1/davila-autor.pdf>.

repetirse, empequeñecemos nuestro horizonte de sentido y condenamos nuestro desarrollo personal. Esta idea parte de una forma de entender el mundo según la cual las concepciones en las que nos desenvolvemos no son obra de una sola persona, aunque una persona pueda tener un papel importante para lograr su desarrollo en un momento preciso, sino que forman parte de una totalidad, de esa totalidad a la que hace referencia constantemente: «La subversión estilística es lo contrario de la cita, de la autoridad teórica, siempre falsificada por el mero hecho de haberse convertido en cita, fragmento arrancado de su contexto, de su movimiento y, finalmente, de su época como referencia global, aislado de la precisa función que cumplía en el interior de esa referencia, errónea o exactamente reconocida. (...) El estilo subversivo no apoya su causa en nada exterior a la propia verdad de su crítica actual»⁷⁶. Este apropiacionismo que lleva a cabo Debord es una forma de subversión contra la sociedad espectacular, y es también una forma de subversión contra la autoridad del hombre por el mero hecho de ser hombre; una idea no permanece intacta y ajena al paso del tiempo sino que se modifica y desarrolla a su lado, ofreciendo formas nuevas de situarse ante la realidad y comprenderla.

Según la propia definición de la IS, la «*dérive*» o «deriva» se muestra «como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo»⁷⁷. La deriva consistía en vagar por las calles de la ciudad deliberadamente cambiando de zonas para encontrarse con los distintos ambientes cambiantes, con el fin de llevar a cabo una «investigación espacial y conceptual de la ciudad a través del vagabundo. Eso implicaba “una conducta lúdica-constructiva” centrada en los efectos del entorno urbano sobre los sentimientos y las emociones individuales. A través de la deriva uno alcanzaba una conciencia crítica del potencial lúdico de los espacios urbanos y de su capacidad de generar nuevos deseos»⁷⁸. Esta investigación a la que se hace referencia es la «psicogeografía», estudio en el que la deriva como método se convirtió en imprescindible. Todo ello serviría para desarrollar el «urbanismo unitario». La «psicogeografía» es un neologismo que se inventó la IS para definir el estudio del entorno geográfico teniendo en cuenta las emociones y los comportamientos que éste produce según sus distintos ambientes. Ellos otorgaban estatuto científico a este tipo de estudio resultante de la técnica de la deriva, y estaría englobada dentro del proyecto del urbanismo unitario con la finalidad de transformar el entorno urbano.

El «urbanismo unitario» sería lo que se llevaría a cabo a partir de las distintas técnicas que

76 DEBORD, Guy: Op. cit., §208, p. 168.

77 *Teoría de la deriva*, sitio web: "Archivo Situacionista Hispano", consultado el 10 de abril de 2012 . URL: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>.

78 Libro de ANDREOTTI y Xavier COSTA (eds.): *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. MACBA, Barcelona, 1996, p. 21.

acabamos de ver. La finalidad del urbanismo unitario es llevar a cabo un proyecto urbano que integre las distintas esferas de la vida que el urbanismo no ha contemplado hasta ese momento. Se trata de idear el entorno urbano partiendo del conocimiento de la psicogeografía y dejando de construir formas para pasar a construir ambientes completos. Es la deconstrucción de lo que se conoce como urbanismo, que es el que responde al sistema capitalista, en pos de un proyecto que contemple el ocio y la interacción, la vida misma, en lugar de comercializar con el primero e imposibilitar el segundo.

Todas estas definiciones que he ido analizando se verán en el siguiente apartado con mayor claridad. Sirven de guía para comprender lo que supuso todo el proyecto de la IS llevado a cabo por Guy Debord, movimiento que a su vez expone de forma práctica su teoría, con la finalidad de alcanzar una completa comprensión del pensamiento y la obra de Guy Debord.

2.4. La Internacional Situacionista

La IS fue fundada por Guy Debord en 1957, y él mismo la disolvió en 1972, centrándose su desarrollo sobre todo en la década de los años sesenta. Considerando que nos hallamos, tal y como plantea Debord en su obra *La sociedad del espectáculo*, en una sociedad mediada por las imágenes donde se ha perdido el sentido propio de la vida a causa de la dominación de la economía política, cuyo capital en exceso concentrado se ha tornado imagen, lo que va a proponer la IS será el desbordamiento de dicho sistema por medio de situaciones creadas capaces de alterar el modo en el que nos relacionamos entre nosotros y nuestro entorno. La ciudad será, en este sentido, el campo donde van a experimentar sus propuestas con ese objetivo de modificar nuestras relaciones reinventándolas y construyendo de este modo una nueva ciudad fruto de estas situaciones creadas, objetivo del urbanismo unitario⁷⁹. Para conseguirlo, se esforzaron en disolver las barreras que se daban entre el arte y la vida mediante sus propias tácticas relacionadas con dicha creación de diferentes situaciones cuya finalidad no era otra que la de romper con las divisiones sociales e institucionales que provocaba esta separación⁸⁰, saliendo de ese marco de formas de proceder dictadas por las instancias que operan dentro del sistema capitalista. El planteamiento de la IS pretende ser unitario al fusionar teoría y práctica, entendiendo que las cosas se hacen y, al hacerlas, surge la teoría. Para ellos el arte no tenía que estar separado de la realidad, pues el artista auténtico tenía que englobar el proyecto en la vida⁸¹, y es en este sentido en el que buscan dicha unidad, una

79 PEÑALVER, Alberto: *El 15-M y el situacionismo*, sitio web “La Carraca”, entrada del 1 de agosto de 2011, consultado el 5 de marzo de 2012.

URL: <http://muerdealmas.blogspot.com.es/2011/08/en-1957-nace-la-internacional.html>.

80 Libreto ANDREOTTI y Xavier COSTA (eds.): Op. cit., p. 13.

81 PERNIOLA, Mario: Op. cit., p. 42.

obra de arte total. Dado que ellos pretenden modificar la sociedad y el modo en el que interactuamos dentro de ésta, entienden este arte total como un arte capaz de alcanzar todas estas esferas. Además dentro de su concepción de la historia donde entienden que los cambios tienen lugar en el terreno de la acción, tal y como lo entendió Marx, comprenden así también que el desarrollo histórico tiene lugar desde un punto de vista materialista. Y dentro de este modo de comprender la historia le otorgan al arte una capacidad revolucionaria, a ese arte que en manos de la industria cultural provoca la enajenación.

Esta unidad sólo puede alcanzarla el arte mediante una encarnación en la realidad, y por ello la creación de nuevas situaciones en el entorno y para con los demás ciudadanos con los que convivimos es el objetivo principal desde el movimiento situacionista para cambiar la realidad que consideran estancada. Se promueve, en este sentido, un rechazo del arte tal y como se entiende en su momento acogido a los parámetros de la institución, y afirman que aunque no es posible la existencia de un arte situacionista sí puede, sin embargo, darse un uso eventualmente situacionista de éste⁸². No puede darse un arte situacionista por la importancia que desde la IS dan a la vida, especialmente a la vida cotidiana, por considerar que es ésta el lugar en el que comprendemos el mundo de forma unitaria y donde pueden por tanto tener lugar los cambios, ya que es el terreno en el que se desarrolla la práctica en esta concepción de corte materialista. Y en este terreno de la vida cotidiana las cosas se experimentan en el momento presente, por lo que el arte no puede perdurar en el tiempo. Para el movimiento situacionista, el arte tiene que hacerse convirtiendo las imágenes que se tienen de la realidad y la realidad de la ciudad misma, en un entorno de juego donde sea posible la autorrealización humana, donde se articule una noción dinámica del espacio «como conocimiento y acción relacionados con nuevas formas de habitar antiburguesas»⁸³, haciendo de este lugar el entorno donde librar la lucha contra la alienación: «Los situacionistas fueron siempre conscientes de la gran fuerza de las presiones políticas de la vida real; de aquí el carácter necesariamente efímero de sus intervenciones urbanas e incluso de las teorías que las explican»⁸⁴. Cada situación tiene lugar en un momento determinado de la historia y está llamada a actuar sobre dicho momento. Su permanencia en el tiempo no tiene sentido dado que la historia es un movimiento que se genera mediante revoluciones, las cuales son impulso de cambio y por lo tanto deben dar pie a algo distinto. Es precisamente por estos motivos por los que la IS va a luchar en contra del arte tal y como se entiende en el terreno de la institución. Terminará de esa forma por romper todo lazo con los artistas e incluso abandonar casi por completo el uso del arte mismo. Esto le conducirá a un conjunto de teorías abstractas y a aventurarse en un camino paradójico que, poco a poco, irá abandonando el terreno de la acción para pervivir en teorías. Podría decirse que en este sentido

82 *Ibíd.*, p. 21.

83 Libero ANDREOTTI y Xavier COSTA (eds.): *Op. cit.*, p. 14.

84 *Ibíd.*, p. 15.

cometieron una contradicción, pero sus acciones tuvieron lugar en su momento y sirvieron para impulsar determinadas situaciones en aquellos años. Luego la IS se disolvió y, ciertamente, quedaron las diferentes teorías que de ahí surgieron... pero no son teorías para nuestro presente, pertenecen a los años en los que existió la IS, y toda su utilidad hoy, siguiendo la concepción debordiana, es la que pueda ofrecer mediante el uso de la apropiación relacionándolo con nuestro momento.

En relación con este último punto es interesante la reflexión que lleva a cabo José Luis Pardo en el prólogo de la edición española de *La Sociedad del Espectáculo*⁸⁵, donde apunta al hecho de que el propio Debord termina por darle tanto valor a las tesis de su obra que, aún con el cambio del tiempo, con el desarrollo de la historia y de las distintas formas que podamos llegar a tener de entender la realidad, afirmará con rotundidad que en determinado momento sus tesis se materializarán tal y como están por él escritas o, por lo menos, que así debería ser. O dicho de otro modo: que la realidad tiene que adaptarse a su teoría. No aceptaba las críticas externas, encerrándose poco a poco en su visión de la realidad, la cual se torna para él en única y absoluta. Esto, sin embargo, no significa que Debord y el conjunto de la IS se muestre reacio a seguir creciendo y evolucionando, pero sí que puede suponer una falla. Lo que no tiene lugar en ningún momento es una pérdida de coherencia, pues defendieron su forma de ver el mundo hasta sus últimas consecuencias: en ningún momento se aprovechó Debord de ayuda estatal alguna, y tampoco consintieron en institucionalizarse; llegado determinado momento no siguieron las reglas del sistema sino las propias, y esto no les estancó porque consistían precisamente en mantener una continua evolución y cambio.

Es cierto que Debord era muy orgulloso y siempre estuvo muy seguro de su palabra, enfrentándose con ella a la de muchas otras personas. Pero su palabra no abarcaba un sinnúmero de afirmaciones sino algunas que en el fondo son bastante básicas, como por ejemplo que la historia se hace con revoluciones, que no son otra cosa que cambio, y que la sociedad en la que él se encontraba se había estancado y eso había tenido consecuencias para el ser humano. El hombre de suyo tiene capacidad creativa, pero si le acostumbran a ser un mero receptor de las proyecciones elaboradas por el sistema, ésta se va mermando. En este sentido el ser humano se ve negado en la sociedad del espectáculo, y es enajenado al ser transformado en un mero espectador. Y esto no sucede en sólo un ámbito de nuestra vida sino en todos ellos, porque el espectáculo se ha arraigado en todas nuestras interacciones, ya sea con los demás o con el entorno. Las horas de ocio en el sistema económico capitalista están destinadas a consumir productos en cuya fabricación no hemos colaborado, simplemente nos vienen dados. Por eso es necesario un cambio en el arte, y por eso es necesario que cambie su rumbo alejándose de las instituciones de las que la vanguardia moderna no

85 DEBORD, Guy: Op. cit., pp. 9 – 31.

ha querido salir. Y para lograr esto es para lo que proponen y llevan a cabo las técnicas que hemos visto, porque con ellas generan nuevas situaciones que lo que hacen es que nos replanteemos las cosas al romper con la aburrida rutina de la que van acompañadas.

Pero poco a poco, como decía, se irán separando hasta del propio arte, o por lo menos así lo han afirmado muchos. Romperán por completo con las vanguardias modernas, pero con ello más que romper con el arte lo que hicieron fue someterlo a una crítica conceptual. El cine, por ejemplo, no querían relacionarlo con lo que comúnmente se entiende por arte para ponerlo por entero a disposición de la revolución como opinaba René Vienet⁸⁶, pero recordemos también que ellos entienden la obra de arte integrada en la vida, y para ello hay que tener un campo de visión mucho más abierto a la hora de definir qué es el arte y hasta dónde puede llegar. Aquí la obra de arte es la vida misma. Si en el mundo no tiene lugar una revolución sencillamente no tiene lugar la historia, según el movimiento situacionista tan anclado en la visión del propio Debord. José Luis Pardo entiende que para Debord el movimiento sólo puede suceder «cuando los hombres –todos los hombres– puedan ser agentes, protagonistas y dueños de su historia, cuando todos los hombres tengan historia y hagan la Historia»⁸⁷.

La historia tiene que adaptarse a la teoría de Debord porque hasta que no suceda de este modo, mientras que el mundo continúe estancado, se mantendrá viva y no caduca, pero en cambio cuando esto ocurra no será ya por más tiempo necesaria porque se habrá alcanzado el punto que se estaba buscando y desaparecerá dando lugar a la historia que se teja con la nueva sociedad que tenga que nacer. Este es el modo en el que Debord defiende que la historia debe adaptarse a su teoría, porque mientras no tenga lugar, es decir, mientras que no termine la sociedad del espectáculo, sencillamente no habrá historia.

EL ARTE DENTRO DE LA «IS»

Entendiendo como entendían la historia tanto Debord como los demás miembros de la IS, es como podemos comprender nosotros su concepción del arte. Ya introduje en este aspecto que desde la IS criticaron a las vanguardias modernistas el que se moviesen dentro del marco de la institución, algo que se ve desde los primeros números de la revista de la IS, por considerar a raíz de esto que se formaba un estrecho vínculo entre este arte y el capitalismo⁸⁸. Sin embargo, hubo en un principio una rama propiamente artística dentro de la IS y que estaba formada por el alemán Heimrad Prem y

86 PERNIOLA, Mario: Op. cit., pp. 127 – 128.

87 DEBORD, Guy: Op. cit., p. 23.

88 PERNIOLA, Mario: Op. cit., p. 37.

el escandinavo Jørgen Nash, aunque en 1962 se rompiesen de forma ya definitiva los lazos con la vanguardia, y Prem y Nash fuesen expulsados de la IS. Lo que tuvo lugar previamente fue una explosión de las diferencias entre éstos y Kotányi, Debord y Vaneigem en la conferencia de Gotemburgo que tuvo lugar en el mes de agosto de 1961, y que marcaría la ruptura definitiva con la vanguardia⁸⁹. A partir de aquí se abrió un nuevo horizonte con nuevos planteamientos donde la crítica artística deja de darse en las obras, en el propio arte, para pasar a ocupar el ámbito de la estética, el de las teorías sobre el arte en comunión en este caso con los demás ámbitos que conforman la sociedad. Kotányi, junto con Debord y Vaneigem, pasarán a definir las producciones artísticas de Prem y Nash como antisituacionistas mientras que éstos les reprocharán el abandono de un terreno de acción en favor de una teoría abstracta⁹⁰, algo que como dije en la introducción a la IS sucede, efectivamente, pero por la coherencia que mantienen con su forma de entender el mundo.

La vinculación de la vanguardia modernista con el capitalismo se hace presente ante todo en la galería de arte, en el museo, instituciones encargadas de decidir lo que puede o no exponerse, y que hacen que el arte se adapte a unos parámetros concretos a cambio de financiación: «los marchantes de arte, los críticos complacientes, los directores de galerías, etc., representan las múltiples patas que sostienen el orden social dominante en el ámbito de la producción y circulación de un tipo de mercancía de lujo»⁹¹. A diferencia de las vanguardias modernistas que se suponen críticas con el mundo del arte pero que se mantienen dentro de los marcos de este mismo mundo, a diferencia de aquellos individuos del mundo del arte que critican libremente el *stablishment* que les mantiene y les permite por medios económicos efectuar dicha crítica, desde la IS se criticará la totalidad del sistema económico que cristaliza en prácticas espectaculares únicamente desde fuera, no incurriendo en este sentido en la contradicción que hallamos en las vanguardias. Puesto que desde la IS entienden que el arte y la economía afectan a la sociedad, pero no solamente por el mensaje que éstos quieran transmitir sino sobre todo por el modo en el que operan, rompen con ese modo de hacer buscando resultados visibles en el modo en que, como decíamos, nos relacionamos con nuestro medio urbano y el resto de la gente. La obra de arte finaliza en la vida misma, y por este motivo cuidan cada esfera artística con tal de que el resultado final, visible en la realidad, logre superar la alienación a la que se supondría que estaría la gente sometida. Es un hecho que no se puede esperar cambio alguno si las cosas se hacen siempre del mismo modo, y si se mantiene ese movimiento circular, ese elemento de repetición que impide el surgimiento de la novedad como veíamos en el planteamiento de Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural, aunque las formas sean críticas para el sistema, al mantenerse en él pierden cualquier efecto de ruptura. Como en el caso de los distintos géneros cinematográficos de las películas de Hollywood, todo estaría atado y

89 *Ibíd.*

90 *Ibíd.*

91 *Ibíd.*, p. 15.

preparado desde dentro, haciendo que determinados individuos que no quieren sentirse parte de la totalidad, que quieren sentirse especiales y transgresores, fuesen a su vez absorbidos por todo el sistema. Esos individuos serían los que lo critican pero mediante su financiación y dentro de sus marcos. Aquí es donde los situacionistas han sido siempre coherentes con sus ideas políticas, y es por ello que en este sentido sus acciones que son su arte, no pueden mantenerse en el tiempo, es por lo que tiene lugar en un determinado espacio y en un determinado momento.

Y llegados a este punto es necesario aclarar que es incorrecto hablar de la IS como un «ismo». Para los integrantes de la IS, el «situacionismo» no puede ser obra sino de los anti-situacionistas como un intento de introducir a la misma dentro del mercado artístico⁹². Desde la IS distinguen entre quienes forman parte de la misma internacional y aquellos que solamente son simpatizantes, pues los primeros tienen que tener una función activa y directa dentro del movimiento⁹³. Sólo aquellos que forman parte de la IS son quienes tienen potestad para dar forma a la conciencia del movimiento y criticarlo: no admiten discípulos. Digamos que para formar parte de la IS uno tiene que lograrlo por sí mismo, tener una especie de genio que sirva para realizar una teoría estética crítica tanto con la sociedad como con el arte, y las formas capitalistas que ayudan a mantener esa forma prefabricada de hacer y parecer. Un discípulo a lo que tiende es, a diferencia de esto, a divinizar a su maestro y su teoría, tornándola una ideología y acercándola al dogma⁹⁴. Esto terminaría con el sentido que tiene la IS sobre la temporalidad, que debe ir necesariamente ligada al desarrollo histórico, pues le haría perder el dinamismo en favor de un estatismo perdurable e invariable, con admiradores pasivos en vez de situacionistas activos. El problema de esta radicalidad extrema, lo que deriva de una posición tan cerrada hacia la forma en que opera la sociedad, es el sectarismo en el que desemboca. Que la IS se salga de formas viciadas de realizar el arte precisamente por la crítica teórica que ellos elaboran, es completamente coherente y, además, necesario. No podemos solamente tener una crítica del arte que venga desde dentro de los parámetros artísticos diseñados por la galería de arte, es necesario que venga desde fuera para que podamos hablar con objetividad y para que la crítica sea real y no postiza. Pero del mismo modo en que esto es así para la teoría del arte, así ha de ser también para la teoría de la IS. El problema de la IS es precisamente que no aceptaban nada que viniera de fuera de su círculo cerrado, pues les restaba esa objetividad que permite que sus teorías estén bien fundamentadas y sean rigurosas, abiertas además a la participación, a la colectividad que por otro lado profesan. Esto no quiere decir ni mucho menos que tenga que permitirse el florecimiento de un «ismo» con respecto a la IS, que fue lo que fue en su momento y ahí terminó, aunque podamos localizar acciones inspiradas en ella más allá de su existencia. Algo no será situacionista si no tiene lugar en un momento preciso y

92 *Ibíd.*

93 *Ibíd.*, p. 16.

94 *Ibíd.*, pp. 38 – 39.

determinado generando algún tipo de cambio. En ningún caso tiene sentido toda una doctrina resultante del período de vida de la IS. No puede haber una escuela situacionista siendo coherentes con todo lo que supuso este movimiento, pero por supuesto que puede y debe haber una crítica que le sirva de negación para que pueda seguir desplegándose el movimiento dialéctico, y esa crítica tiene necesariamente que venir desde fuera para ser objetiva y útil, por lo menos si pretende abrirse camino en la vida y no mantenerse cerrada en sí misma, por lo que su sectarismo estaría reflejando una carencia. Una cosa es decir que sólo al margen de los modos de proceder capitalistas puede realizarse un arte verdaderamente libre y auténtico, y otra cosa muy diferente es afirmar que solamente desde la IS se puede hacer⁹⁵, bajo sus parámetros y consideraciones sobre todo este tema. Resulta muy positiva la autocrítica, permite no estancarse y avanzar, pero no es suficiente. Como afirma Mario Perniola en su obra sobre la IS *Los situacionistas*: «una organización aislada *no* es nunca la totalidad y no determina jamás el monopolio de la conciencia y del sentido. (...) Dejar de creerse a sí mismo una totalidad es por lo tanto el primer paso hacia la superación efectiva del arte: un paso que los situacionistas nunca fueron capaces de dar»⁹⁶. No obstante, sí que parece que fue algo necesario en aquel momento, una forma definitiva y real de salirse de modos de proceder que estaban por completo preestablecidos, de apartarse de una teoría elaborada por el capitalismo que absorbe cualquier crítica con tal de inutilizarla. Ese hecho tuvo su razón de ser y, en este sentido, fue necesario en su momento concreto. Ahora con el paso del tiempo y la IS disuelta podemos establecer críticas externas de modo que podamos dialogar con las concepciones que engendraron y defendieron, y podamos así establecer nuevas teorías que vayan respondiendo a nuestro tiempo presente.

RELEVANCIA DE LA VIDA COTIDIANA

Para entender mejor el sentido que pretende dar el situacionismo a sus prácticas cristalizadas en la realidad hay que entender la importancia que le dan a la vida cotidiana. Por un lado, es en la vida cotidiana donde ha tenido lugar esa imposición espectacular que denuncian, en el tiempo que dedicamos a nosotros mismos que es ese tiempo libre o de ocio que ha sido llenado por mercancías que consumimos pasivamente y por ese modo de entender los modos de hacer y de interactuar que ese consumo del arte ha provocado. Es además en el día a día en que nos movemos por esa urbe que está destinada a impedir espacios de reunión, desde donde se nos dirige directamente a las zonas de trabajo y consumo, y debe por tanto ser en esta misma cotidianidad donde nos liberemos

95 *Ibíd.*, p. 42.

96 *Ibíd.*, pp. 49 – 50.

de todas estas imposiciones, de la pasividad que ha acabado por alcanzar la totalidad de nuestra realidad, según el propio entender de los situacionistas. El espacio de la vida cotidiana es a un tiempo el espacio que nos impide dar con la realidad y el espacio que debe permitirnos vivirla, por eso es donde ellos quieren llevar a cabo la revolución. Es como bien indica Perniola, «el aspecto vivido de la existencia»⁹⁷, es donde viene a concretarse la teoría de la IS porque es donde realmente podemos encontrarnos con nosotros mismos, pero justo ese lugar es también donde nos resulta imposible hacerlo: «La sociedad neo-capitalista y burocrática tiende a anular la vida cotidiana – reduciéndola a la categoría especial del tiempo libre– precisamente porque ésta, al plantear todas las cuestiones de manera unitaria, está en condiciones de emitir una condena total contra aquélla»⁹⁸. Es en el tiempo vivido donde entendemos y nos relacionamos con nuestro entorno y los demás de forma unitaria, englobando no solamente una parte de algo sino la totalidad, la cual nos impide vivir esta sociedad con el fin de pervivir, pues es en esa existencia donde realmente podemos comprender y por tanto salir de nuestro estado de espectadores. Es en la sociedad donde emerge el sujeto, es esta sociedad del espectáculo la que impide que éste se forme y en la lucha que en ella hay o debe haber donde finalmente surge.

En relación con esto puede entenderse la crítica que hay desde la IS hacia las especializaciones, las cuales resultan a ojos de éstos alienantes por no tener en cuenta la totalidad sino solamente una parte de ésta, dando una comprensión de la existencia parcial y por tanto incorrecta. Esta crítica se realiza tanto a las artes individuales, como a las disciplinas técnicas, al urbanismo o, sobre todo, a la política entre otras: «De esta forma –explica Perniola– los especialistas mismos se encuentran hoy día ante el dilema de seguir siendo prisioneros de un rol estrecho, ridículo e infamante al servicio del poder (que como máximo les garantiza una pseudo-identificación en la escala jerárquica), o bien asumir, en relación con la propia especialización, cierta actitud crítica que aspira a la «realización de sí mismos» y del sentido alienado de toda disciplina. Sea como fuere, lo cierto es que no les corresponderá nunca a estos especialistas determinar el modo de empleo de sus disciplinas, sino al poder en el primer caso y al movimiento revolucionario en el segundo»⁹⁹. Las especializaciones son, por sí mismas, incompletas en el sentido de que les falta una parte y no pueden nunca de por sí realizar esa comprensión de la existencia que tiene lugar en la vida cotidiana precisamente porque es en ella donde entendemos la totalidad, la unidad dada por medio de nuestra experiencia. La teoría, en este sentido, no podría abarcar todo el conjunto porque carecería de la praxis, la cual es una parte necesaria para establecer su unidad, y es de aquí de donde surge la importancia de la «situación», que tiene lugar en la vida cotidiana. Por otro lado, lo que viene a realizar Debord en *La Sociedad del Espectáculo* es una teoría a la que la praxis debe subordinarse, pero no por ello

97 *Ibíd.* p. 59.

98 *Ibíd.*

99 *Ibíd.*, p. 74.

teniendo menos importancia. Él lo que hace es describir la sociedad de su momento y explicar la necesidad de salir de ella. Su teoría cuenta en todo momento con el tiempo de la historia que estará detenido hasta que no tenga lugar la revolución, el cambio, que es el motor que permite acabar con el estatismo para comenzar a vivir de forma dinámica y por lo tanto real. Explica cómo comenzará a caminar la historia y cómo entonces la realidad tendrá que ir de la mano de la práctica de la vida cotidiana. El ejemplo concreto de cómo debe operar este funcionamiento no viene tanto en su ensayo de *La Sociedad del Espectáculo* como en su película del mismo nombre, y sobre todo lo podemos ver en *In girum imus nocte et consumimur igni*, que pasaré a analizar más adelante como conclusión, como ejemplo práctico de todo lo expuesto. En este último film se puede ver, además, ese uso del cine al margen de la esfera artística y en unión directa con la crítica social, sirviendo para el fin de la revolución.

EL CONCEPTO DE «SITUACIÓN»

Una vez que se tiene una idea definida acerca de lo que fue la IS y cómo operó y funcionó, es importante ver con algo más de detenimiento el concepto de «situación». Voy a pasar a explicarlo siguiendo el análisis que hace de éste Mario Perniola en *Los Situacionistas*¹⁰⁰.

La situación es, como decíamos, una construcción que tiene lugar en un momento y un lugar determinados creando un cambio en el ambiente. Pero hay que distinguir entre tres distintas ideas de situación: una psicológica, otra tecno-urbanística y una tercera existencial que se transforma en social-revolucionaria. En la primera encontraríamos una relación con Freud, donde se consideraría que el arte revela una incapacidad de realizar el deseo, y en este sentido la IS trataría por todos los medios de satisfacerlo, lo cual solamente puede lograrse por medio de una orientación realizadora, y sería en este aspecto donde cobraría sentido el concepto de situación frente al de arte tal y como ha sido entendido hasta ese momento. Podemos decir que el arte, como una obra que no es vivida, no permite realizar el cumplimiento de ese deseo, y por eso es importante subrayar la vivencia, para que tenga lugar de forma fáctica su realización. La segunda estaría ligada a la idea de que el medio en el que vivimos tiene unas claras consecuencias sobre nosotros, que es un medio que, como bien apuntaron Adorno y Horkheimer en *la industria cultural*, nos somete al poder total del capital con un flujo direccionado por su construcción hacia el trabajo y el consumo¹⁰¹. Con esto va a coincidir también Debord, quien se refiere a la progresiva disolución de los espacios de reunión haciendo referencia a esas construcciones que nos dirigen a zonas concretas de trabajo y consumo como decía Adorno, afirmando que: «La lucha constante que se ha tenido que librar contra todas las facetas de

100 *Ibíd.*, pp. 29 – 31.

101 ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max: *Op. cit.*, pp. 165 – 166.

esta posibilidad de encuentro y reunión ha hallado en el urbanismo su terreno privilegiado»¹⁰². Siguiendo con este planteamiento, la situación sería aquella que iría ligada a un urbanismo unitario que lucha por superar esta carencia en el medio urbanístico, es decir, que los situacionistas tendrían una posición en contra del urbanismo por ser ésta una disciplina propia de la burocracia, y propondrían, a cambio, el «urbanismo unitario»: «La sociedad burocrática neo-capitalista tiende a apoderarse del espacio en forma totalitaria. Y el urbanismo es precisamente el medio de esta apropiación, la escenografía de una organización de la vida modelada a partir del campo de la concentración»¹⁰³, explica Mario Perniola. El «urbanismo unitario» por el que apuestan desde la IS sería el que recogería a la par la crítica del urbanismo y la práctica de la insurrección, un urbanismo no al servicio de la sociedad burocrática sino que esté en manos de los ciudadanos. Es decir, que lo que está mal no es el urbanismo en sí, como no lo es la vida cotidiana, el arte o la industrialización, sino que el problema constante es el modo en que tienen lugar, pues pueden servir tanto para alienar como para liberar de dicha alienación según su uso. Y por lo que respecta a la tendencia más existencial, la situación serviría para tomar conciencia de las condiciones de existencia en las sociedades industrializadas donde se enfoca toda esta teoría, y esto tendría que tener lugar, como hemos visto, en la vida cotidiana dado que es nuestra existencia la que permite comprender la totalidad. La finalidad de la situación es en todos los casos una transformación de la realidad, una superación de algo que permita avanzar e ir un paso más allá. Y sería además una superación del arte porque «en ella se manifestaría plenamente aquella abundancia de energías vitales que está constreñida y cosificada por la existencia misma de un producto artístico»¹⁰⁴.

De forma similar, la crítica que Adorno y Horkheimer realizaban en contra de la industria cultural ha de entenderse como crítica al modo en que es utilizada la industria cultural y no a la industria en sí, y esta forma de comprender su teoría debe servir para comprender también la de la IS. Para entender la crítica que se realiza en *La industria cultural* es necesario comprender quién posee la industria y cuáles son los modos de producción que utiliza. El pintor Gallizio, por ejemplo, que colaboró en un principio con la IS, experimentó con un nuevo tipo de pintura: la pintura industrial. Este modo de arte se realiza decorando metros y metros de tela, rompiendo de este modo con el marco de la obra que la separa de la vida imponiéndole unos límites. De esta forma el arte dejaba de estar al servicio de una minoría para servir a la colectividad de individuos que conviven en una ciudad. Con estas pinturas que fácilmente podían cortarse podían hacerse alfombras, vestidos, manteles, podían servir de decoración para bares, otorgarles distintos ambientes, adornar edificios, y un largo etcétera que alcanza hasta donde alcance nuestra imaginación. Esta pintura, a diferencia de la que permanece dentro del museo, tiene un desarrollo conjunto con la vida en la

102 DEBORD, Guy: Op. cit., p. 145.

103 PERNIOLA, Mario: Op. cit., p. 55.

104 *Ibíd.*, p. 31.

ciudad y, puesto que se venderían a precio de coste, serviría a todos los ciudadanos que podrían acceder a su compra y convivir con este tipo de arte dentro del entorno de su ciudad, rompiendo así también con el modo de producción capitalista. En su *Manifiesto della pittura industriale - per un'arte unitaria applicabile* dice así: «Señores todavía poderosos de la tierra, tarde o temprano nos daréis las máquinas para que podamos jugar, o nos las construiremos nosotros para poder ocupar aquel tiempo libre que vosotros, con una insana codicia, queréis hacernos ocupar a base de banalidades para vaciarnos de manera progresiva el cerebro. Nosotros utilizaremos estas máquinas para pintar las autopistas, para fabricar los más fantásticos tejidos, tejidos que las masas alegres vestirán con sentido artístico durante un solo minuto. Quilómetros de papeles estampados, grabados y coloreados enaltecerán a las más extrañas y entusiastas masas. Casas de cuero pintado, trabajado, lacado, casas de metal y de aleaciones, de resinas y de cimientos vibrantes, construirán un desigual y continuo momento de shock en la tierra. Fijaremos según nos parezca las imágenes con cámaras cinematográficas y de televisión que el genio colectivo del pueblo ha creado y que vosotros – muy mal, por cierto – habéis usado hasta ahora para ir a parar al reino absoluto del aburrimiento. Todo el mundo vivirá la alegría del color y de la música; los aires arquitectónicos de los gases coloreados, de las paredes calientes, de los infrarrojos que nos traerán la eterna primavera... signos poéticos de colores crearán momentos emotivos y nos darán la infinita alegría del momento mágico-creativo colectivo, plataforma de nuevos mitos y de nuevas pasiones... Estamos muy cerca del estado salvaje con instrumentos modernos: la tierra prometida, el paraíso y el edén sólo pueden ser el aire que respiramos, comer, tocar y penetrar».¹⁰⁵

Todo este planteamiento ha de servir para comprender mejor el pensamiento de Debord y la importancia de la IS en su vida y en su obra. Me parece importante analizar la realidad y las teorías que la conforman de un modo abierto, con tal de no adquirir una posición extremadamente cerrada que impida comprender determinados modos de operar por una mala generalización. La IS tuvo lugar en un momento concreto y por las condiciones de ese espacio temporal tuvo que tomar algunas decisiones radicales, pero en el momento en que tratamos teorías que quedan atrás en el tiempo es necesario intentar ver todas sus posibilidades manteniendo una posición receptiva ante ellas.

La IS tuvo gran relevancia en su momento presente a pesar de todas las críticas que se le puedan realizar, y en su contexto tuvieron sentido muchas de las posiciones que entonces tomaron y que hoy, desde la distancia, podemos fácilmente juzgar. No obstante, fueron también estas decisiones las que en el conjunto de su evolución abocaron a la IS a su disolución final. Pero esta evolución entró en contacto con la realidad y con la revolución en distintos momentos, siendo el

105 GALLIZIO, Pinot: *Manifiesto della pittura industriale - per un'arte unitaria applicabile*, 1959.

más destacado el Mayo francés de 1968. A partir del mes de junio de ese mismo año la dirección de la IS fue hacia la profundización del problema de la *organización revolucionaria*¹⁰⁶. Sin embargo, el contacto no fue completo sino parcial; se mantuvo el sectarismo característico del grupo y erró en el objetivo tanto de explicar las características de los Consejos como de crear una organización consejista para ello¹⁰⁷. Se les puede reprochar en este sentido que no estuviesen abiertos a todo aquel que quisiese participar, de modo que su conexión con el movimiento real que estaba teniendo lugar en las calles de Francia se hacía en la distancia. Pero por otro lado apunta Perniola al problema de encontrar una solución a esto dada “la *imposibilidad de conciliar la subjetividad artística* –implícita en la IS en tanto que secta que encarna la totalidad– con *el proyecto de la organización consejista*, cuya práctica (como el propio Vaneigem reconoce) debe contener desde el primer momento la experiencia de la democracia directa”¹⁰⁸. Una parte de lo que habían defendido hasta ese momento no consigue casar con la revolución que está teniendo lugar, que carecía parcialmente de base teórica. Podría de este modo decirse que quizás la revolución se había precipitado, aunque Debord supo ver su inminente estallido cuando otros no se lo esperaban. Como he ido exponiendo, la teoría necesita de una práctica, pero la práctica también necesita de una teoría y, sin ella, la práctica puede decirse que no toma la dirección correcta para lograr su finalidad, a saber, poner en marcha el movimiento de la historia acabando con la inversión de la espectacularidad que hay en la realidad a causa del sistema capitalista. En este sentido puede entenderse que la IS no se abriese a todos aquellos que protestaban en las calles francesas demandando un cambio, pero presenta una tarea extremadamente ardua de educación de la sociedad para un buen acontecer revolucionario que dé paso a la historia real siguiendo sus preceptos. La IS estuvo manteniendo durante las revueltas de aquel Mayo del 68 una teoría que era ajena a la realidad de su momento, la cual estaba combatiendo ya con la espectacularidad que denunciaban, y todo esto fue desencadenando poco a poco su final¹⁰⁹. Y quizás este es el aspecto que debemos comprender hoy, dado que nuestro momento presente se está configurando también con importantes protestas en la calle y movimientos que indiscutiblemente están creando nuevas situaciones y formas de relación entre nosotros y el medio que nos rodea: la importancia reside en mantener un contacto con la realidad presente, de teorizar a partir de los acontecimientos que tienen lugar, comprendiéndolos y analizándonos, y no desde la distancia de como pensamos que deberían ser las cosas, poniendo siempre metas idealizadas y por tanto lejanas a la realidad y a nuestra vida cotidiana.

106 PERNIOLA, Mario: Op. cit., p. 153.

107 *Ibíd.*

108 *Ibíd.*, p. 157.

109 *Ibíd.* pp. 157 – 159.

3. El cine situacionista

«Nos encontramos todavía en el marco de la descomposición de las viejas superestructuras culturales. (...) Quienes quieran superar el viejo orden establecido en todos sus aspectos no pueden ligarse al desorden presente, ni si quiera en la esfera de la cultura».

(*Tesis sobre la revolución cultural*).

El cine situacionista pone en práctica las diferentes técnicas propias de la IL y la IS que hemos visto y busca superar el arte y con ello alcanzar el cambio social. A diferencia de la utilización más común del cine, la que encontramos generalmente en nuestras salas hoy en día y que consiste en una historia lineal a la que nosotros asistimos como oyentes pero sin posibilidad de interacción, el cine situacionista busca ser una forma de propaganda y servir a la realización de una situación¹¹⁰ que, como veíamos, permite cambiar nuestro estado pasivo y generar nuevas relaciones entre nosotros y nuestro entorno. Para ello recurre especialmente a las técnicas del desvío y el apropiacionismo.

Para hablar del cine situacionista quiero citar previamente el movimiento letrista y la subsiguiente IL que Guy Debord movilizó, que cité brevemente con anterioridad. Ambos movimientos son anteriores a la IS, y es en ellos donde se empiezan a poner en prácticas técnicas como la del desvío, y se recurre al apropiacionismo. Sin embargo, como merece la pena a la hora de comprender a Debord haber entendido el conjunto de su pensamiento donde la historia goza de un papel tan relevante, me pareció necesario explicar primero el conjunto de éste y detenerme antes de explicar el cine, y con éste el movimiento letrista, a explicar la IS por su relación continua con el medio y el primado de las situaciones. La película que concretamente quiero tratar aquí es posterior a la IL y a la IS, y necesita de la comprensión global de la obra de Guy Debord. Ahora es el momento de parar en la trayectoria del cine situacionista cuyo punto de partida podemos situar en el movimiento letrista ya que es ahí donde Debord comenzó su andadura en el ámbito cinematográfico.

En 1951 Isidore Isou, protagonista del movimiento letrista, estrenaba *Traité de bave et éternité*, un largometraje que destruía el cine tal y como era comprendido hasta ese momento, utilizando el sonido y la imagen de forma discordante entre sí y utilizando «fragmentos con la pantalla en negro y el celuloide roto y rayado»¹¹¹. A este film le siguieron otros con el mismo objetivo de superar el cine tal y como se comprendía por aquel entonces, de romper con las pautas que se habían

110 PERNIOLA, Mario: Op. cit., p. 33.

111 WU MING 6 (seudónimo): *Consideraciones en torno al cine de Guy Debord*, sitio web “Rebelión”, entrada del 29 de diciembre de 2007, consultado el 13 de abril de 2012. URL: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=61159>.

establecido y que de este modo limitaban la producción cinematográfica. El por entonces joven Guy Debord se vio interesado por este movimiento y no tardó en unirse a él y realizar el que sería su primer, y para muchos su más destacable film: *Hurlements en faveur de Sade*. Esta cinta no solamente pretendía superar el cine convencional sino también el de Isou y sus compañeros: «Estrenada en el Musée de l'Homme, en el minuto veinte de metraje (de ochenta en total) la proyección se interrumpió debido a las protestas de algunos letristas que abandonaron con gestos airados la sala. Imaginen: pantalla en blanco, cinco hablantes, tono monótono, argumentos letristas, pantalla en negro y un final feliz de veinticuatro minutos con la pantalla en blanco. Negación de la negación. Una no-película»¹¹². La cinta transcurre la gran parte del tiempo sin imagen y sin sonido; éste último se encuentra en dos momentos, al principio del film y al final donde el fondo, que poco varía, se mantiene en blanco. Durante todo el tramo que no habla, el fondo se mantiene en negro. Aunque todavía no es una película propiamente situacionista tal y como se comprendió más adelante, con una relación mayor hacia la causa revolucionaria, marca de forma clara el camino que Guy Debord va a seguir tanto en el ámbito cinematográfico como en el ensayo o en la vida misma: una crítica del orden establecido y una propuesta para una nueva realidad. El ámbito académico nunca fue un lugar que le hiciese sentirse como en casa y siempre se mantuvo alejado de él, y con ello, de su normativa con sus correspondientes límites.

Mediante este tipo de crítica lo que Debord conseguía crear era precisamente una *situación*. Lo que consiguió fue que los mismos letristas indignados comenzasen a quejarse durante la proyección de su película y abriesen de este modo un debate sobre el propio cine que ellos pretendían con tanto ahínco superar. Estaba haciendo el camino que le llevaría a escribir *La sociedad del espectáculo* como descripción y alternativa de la realidad, y a fundar la IS como modo de superación de ésta, hasta que terminaron declarando en el manifiesto del 17 de mayo de 1960, la primacía de la situación para derrumbar el espectáculo: «Contra el espectáculo, la cultura situacionista realizada introduce la participación total. Contra el arte conservado, es una organización del momento vivido directamente»¹¹³. Debord no realizó en ningún momento de su vida película alguna para sentarse y observarla de forma convencional, que te sustrajese de tus reflexiones y te posicionase en una actitud pasiva de receptividad; Debord realizaba polémica, y con ella una nueva forma de situarse ante el cine y la vida misma. ¿Quién dijo que el ámbito cinematográfico tiene unas posibilidades limitadas? Para Guy Debord los límites vienen marcados por los usos; si estos se limitan, nuestra creatividad se cierra con ello. Para este revolucionario francés la sociedad necesitaba un cambio y la vía para conseguirlo debía comenzar probando nuevas formas de hacer que generasen nuevas situaciones. Y el cine resultó ser un buen método para lograrlo.

112 *Ibíd.*

113 *Manifiesto*, sitio web “Archivo Situacionista Hispano”, consultado el 10 de abril de 2012.
URL: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>.

Desde la IS se defendió con fuerza el valor del cine. René Vinent, en uno de los artículos de la revista, instaba a todos los situacionistas a ponerse manos a la obra para realizar una película, entendiendo que era éste un magnífico medio para expresar todo lo imaginado. Este arte era muy joven y no estaba siendo todo lo explotado que podía, por lo que los situacionistas entendieron que tenían un trabajo que hacer respecto a esto, tanto para superar el arte –el cine en este caso– como para llevar a cabo la revolución: «Apropiémonos de los balbuceos de esta nueva escritura, apropiémonos sobre todo de sus ejemplos más acabados, más modernos, los que han escapado a la ideología artística aún más que las series B norteamericanas: las actualidades, las cintas-anuncio, y sobre todo el cine publicitario»¹¹⁴.

Y aunque la IS finalmente se disolvió, las ideas que habían desarrollado permanecieron. *La sociedad del espectáculo* se escribe durante este período, pero *In girum imus nocte et consumimur igni* es posterior, y sigue esa misma senda que habían abierto: superar el arte y preparar el terreno para la revolución.

¹¹⁴ *Los situacionistas y las nuevas formas de acción en la política y el arte*, sitio web “Archivo Situacionista Hispano”, consultado el 10 de abril de 2012. URL: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>.

4. *In girum imus nocte et consumimur igni*

In girum imus nocte et consumimur igni fue filmada en 1978 por Guy Debord, pasados ya diez años de aquel Mayo francés y sus revueltas obreras y estudiantiles. Esta película viene a servirnos de ejemplo práctico de todo lo que hemos visto y nos sirve también para cerrar el período de la IS que Guy Debord llevó a cabo como proyecto de vida, y también a concluir su obra. Su título es un palíndromo latino que significa “giramos por la noche y somos consumidos por el fuego”, haciendo referencia a todos estos años de su vida que quedan atrás, y a los jóvenes de por aquel entonces. Es un film que hace un recorrido por aquella juventud que reflejaba futuro y esperanza y que no tuvo uno de los mejores finales. Es un discurso melancólico y pesimista al mirar hacia atrás y ver tantas metas que no se alcanzaron, a la par que orgulloso y optimista por las convicciones que nunca abandonaron.

Para analizar esta obra voy a exponerla de forma cronológica, apuntando las diferentes reflexiones que surgen en relación con todo lo visto anteriormente, para finalmente sacar las pertinentes conclusiones y poder examinar el estado de la cuestión en la actualidad.

La obra comienza con el propio Guy Debord dirigiéndose al público, un público que escenifica como espectador mediante la imagen de una sala de butacas abarrotada de gente mirando en nuestra dirección donde estaría situada la pantalla de cine, contemplándonos anonadados y absortos de la realidad que les rodea.



A esta representación le acompaña un discurso en el que Guy declara que no va a hacer ninguna concesión: que no se va a adaptar a la figura del espectador, especie a la que tanto desprecia y que caracteriza por esa pasividad y esa inactividad, y con ella esa permisividad de la continuación de la

sociedad espectacular propia del capitalismo que impide al curso de la historia seguir su camino. La gente que todo lo ha soportado, nos dice, no tiene ningún derecho a ser tratada con miramientos: este público es el que se ha especializado permitiendo que el sistema de su momento, aquel que responde a su teoría de la sociedad del espectáculo, se mantenga. El discurso en contra del espectador sigue durante un largo tiempo, prolongándose hasta prácticamente los primeros 20 minutos, mostrándonos imágenes de esa gente que se ha convertido en espectador y que Debord está criticando ferozmente. Ataca violentamente contra su permanencia en la mentira, su conformismo ante sus pobres salarios y su exceso de ego, su precaria educación, su ingenuidad... los asemeja a los esclavos, haciendo referencia al modo en como viven encerrados en pequeñas parcelas aisladas del mundo, en edificios inmensos donde están todos hacinados, malnutridos y continuamente enfermos, respondiendo a los intereses de su amo que no es otro que el sistema que ha dominado la totalidad de sus vidas. El resultado de todo ello no es otro para Guy Debord que el de la degeneración física, intelectual y mental.

Esta gente, que es la que según él forma el público del cine, va a las salas a observar aquello que le proyectan despreocupadamente, hábito que dice que aparentemente el sistema le ha respetado pero no él, afirmando que ha sido probablemente el único que ha ofendido al público en este punto. Generalmente, éste acostumbra a sustituir su vida por la del héroe que aparece en pantalla; en el film de Debord, en cambio, no encontramos nada que se le parezca: «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»¹¹⁵. Debord quiere romper por completo con la figura del público y también del cine tal y como es entendido en términos generales. Su uso de las imágenes del espectáculo es únicamente para superarlas yendo más allá de ellas mediante el uso continuo del desvío. Guy Debord no se contenta con un cine determinado, sabe que puede experimentarse de muchas formas con él y no se pone límite, no lo somete a censura en este sentido.

Hace referencia también a las críticas a las que su cine y él mismo se han visto sometidos, algo que ve con buenos ojos dado que, en su opinión, uno no puede estar llevando a cabo de forma correcta una crítica contra un determinado tipo de arte y la sociedad en general si quienes lo realizan y la mantienen están de acuerdo con lo que hace. La dialéctica no nace del consenso. No pretende gustar a nadie ni mucho menos al sistema que critica sino que pretende enfrentarse a él para superarlo y no acabar atrapado en sus redes. Mientras está explicando todo esto pueden verse unas imágenes filmadas desde el mar, mostrando la costa como si ella fuese o en ella estuviese la

115 DEBORD, Guy: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Minutos 00:15:44 – 00:16:13.

sociedad que critica y que a la vez le critica a él, alejado y separado de ella por el mar, el agua que siempre ha representado ese elemento de purificación, observándola de este modo desde fuera, sin ser contaminado por ella, y yendo más allá de sus fronteras.

Menciona directamente la necesidad de que el cine no sea subvencionado por el estado, y con ello ningún arte en general si quiere, por un lado, conseguir superar ese modo de vida espectacular y, por otro, poder proceder con total libertad sin arrastrar una dependencia que actúa como lastre. Con esta tesis se puede ver que algunas de sus propuestas tienen todavía una fuerte vigencia hoy en día, aunque la teoría general del mundo en el que nos encontramos haya cambiado. Podemos encontrar en su planteamiento algunas tesis atemporales como ésta, donde aunque consideremos o no que para realizar una crítica veraz haya que mantenerse fuera del marco de aquello que buscamos criticar, es una tesis que tuvo validez ayer y que la sigue teniendo hoy: considera que el único modo de superar algo es, ante todo, no participar de ello. Él se entregó al derrumbamiento de la sociedad y en este sentido obró en consecuencia, a diferencia de las vanguardias modernistas a las que criticó por no hacerlo. Es su punto de vista, su consideración sobre las actuaciones en el mundo y mantiene en ellas la lógica; las vanguardias modernistas realizaron una crítica a la sociedad pero no actuaron en consecuencia: por un lado la emitieron, pero por otro obraron enriqueciéndose a su costa, manteniendo así el funcionamiento de dicho sistema. Orgulloso y firme,

Guy Debord destaca que él nunca cambió su forma de parecer, que no se doblegó ante el paso del tiempo sino que el tiempo tuvo que doblegarse ante él. Y durante toda esta crítica hacia la sociedad y la defensa de su modo de actuar a lo largo de los años, mientras mantiene estas dos visiones contrapuestas –la de aquello que él critica y sus acciones separadas de ello– mantiene las imágenes tomadas desde el barco que vendría a



representarle a él y la ciudad que sostiene el modelo espectacular filmada desde lejos. Y esta reflexión aclara nítidamente que no piensa contribuir con su película al cine tal y como está establecido, con todas las limitaciones que ello supone, narrando una aventura cualquiera, sino que hablará de un tema importante que no es otro que él mismo, y aclara que si por un casual su cine no es comprendido no puede ser en ningún caso por culpa suya y la elección de sus métodos sino únicamente por la incultura del espectador.

Hablando ya de sí mismo se defiende de uno de los tópicos que le han sido adjudicados, aquel que le muestra como un creador de teorías revolucionarias, subrayando la importancia no ya de sus

teorías prácticas sino de sus propias actividades. Critica el que se crea que las cosas pueden cambiarse modificando unas pocas palabras aquí y allá, y que la sociedad considere que esa es su posición: «Las teorías están hechas para morir en la guerra del tiempo: son unidades más o menos fuertes que hay que emplear en el combate en el momento justo y, sean cuales sean sus méritos o sus insuficiencias, ciertamente no se pueden emplear más que aquellas que están ahí a su debido tiempo»¹¹⁶. Para él, una época no nace ni puede nacer de una teoría sino que lo que crea impulso es la acción y el conflicto.

Independiente desde los 19 años, Guy Debord nos cuenta que viajó por Europa y llegó a encontrarse como en casa entre las personas de peor reputación. Hace referencia, sin embargo, a una ubicación concreta del mapa europeo: París. En París cuenta que es donde todo ocurrió, y pasa de este modo a mostrarnos la ciudad mediante imágenes aéreas, estableciendo un acercamiento desde la distancia. Tras esta introducción a la ciudad metropolitana retoma su narración y pasa a explicarnos la historia de un pueblo que no se conformaba en un principio con las imágenes y cuyo tiempo –tan vinculado siempre con el ánimo– no había empeorado aún por culpa de gobierno alguno, aunque los mentirosos reinaban desde tiempo inmemorial. Las imágenes de París alternan la vida cotidiana en la calle con imágenes sacadas de la película de Marcel Carné *Los niños del paraíso*, imágenes a las recurre en numerosas ocasiones a lo largo de su film. La narración que nos brinda sobre la sociedad parisina que aquí nos presenta concluye con estas tajantes palabras: «Es una gran suerte haber sido joven en esta ciudad cuando por última vez brillaba un fuego tan intenso»¹¹⁷. Pudo saborear y convivir con la creatividad y la fuerza que según él palpitaba por última vez en aquella gran ciudad, y recuerda su juventud y la de aquellos con quienes la compartió con nostalgia y un fuerte amor.

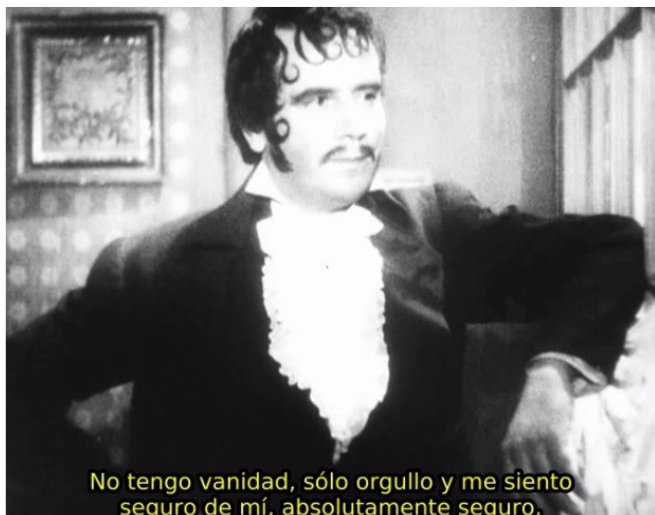
Las verdades aceptadas universalmente suponen una traba al desarrollo temporal según Debord, el cual considera necesario y natural. Estas trabas, considera también, sólo pueden ser superadas mediante una existencia real, y para ello hay necesariamente que negar dichas verdades. Para él las teorías nacen y mueren, y aunque probablemente nada se destruya por completo sí que cambia, y se requiere la capacidad de saber ver que una misma cosa no significa lo mismo en una época u otra, y ser capaz de cuestionarlo absolutamente todo manteniendo la realidad en constante revisión.

Con el fondo por completo en blanco oímos el artículo 488 que fija la mayoría de edad a los veintiún años, una descripción de la ciencia de las situaciones mediante el uso del apropiacionismo, algunos comentarios aleatorios y otro artículo más haciendo referencia a que cuando una persona adulta sufre episodios psicológicos, el Estado tiene potestad para intervenir. Está haciendo referencia a su primera película, *Hurlements en faveur de Sade*, la cual fue blanco de las más duras críticas por parte de los estetas, nos dice, haciendo referencia a lo comentado en el apartado del cine

116 *Ibíd.*, minutos 00:25:56 – 00:26:15.

117 *Ibíd.*, minutos 00:34:41 – 00:34:50.

situacionista. Estas secuencias, menciona, tenían lugar a lo largo de la película siendo interrumpidas por fundidos en negro donde no se decía absolutamente nada. Afirma que puede que quien haya considerado que el tiempo y la experiencia le hayan enriquecido, de tal manera que haya evolucionado desde ese momento en el que pensó que podía hacer aquello en una película, y se pronuncia claro ante esto: «No me hagáis reír»¹¹⁸. Debord jamás renunció a las convicciones que ya de joven defendió. Quizás este fuese su punto débil, hablar constantemente de la necesidad



del cambio y de cuestionarse perpetuamente todo, y no haber permitido ser sometido él mismo a una revisión crítica. Como dije anteriormente, la IS pecó de sectarismo y Debord no fue una excepción. Sin embargo, no deja de resultar interesante el estar ante un autor que no se doblega, por convicción, a las comodidades que el paso del tiempo le ha ofrecido. Los tiempos cambiaron pero no lo suficiente, su teoría de la sociedad del

espectáculo no acabó por ser superada tal y como él esperaba, y aunque consideraba que el tiempo le había dado la razón en algunos aspectos, no lo había hecho en todos; hasta que eso sucediese él se mantendría firme en su posición. Y entonces pasa a narrar los sucesos que tuvieron lugar durante su juventud.

Primero de todo hace mención a los sindicatos que por aquel entonces parecían estar en todos los lugares haciendo gala del más puro estilo del oportunismo político en cualquier tiempo de cambio, y los tilda de mentirosos. Menciona también continuas incursiones de la policía sin que al parecer hubiese el mas mínimo motivo para que se llevasen a cabo, aparentemente para coger drogas y llevarse a chicas de 18 años de edad. Vuelve a evocar toda su nostalgia de aquella juventud perdida de finales de los años 50 y los 60. Asegura que no podrá olvidar jamás aquellas personas que por entonces conoció, la cual le evoca una vieja canción que solían cantar los presos italianos.

118 DEBORD, Guy: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Minutos 00.39:55 – 00:39:57.



Aquella gente fue la que realizó la crítica tanto cultural como social de entonces, la que participó en “el escándalo de Notre-Dame”¹¹⁹, la que planeaba cómo hacer volar por los aires la torre *Eiffel*... El suicidio y la bebida acabó con muchos de aquellos jóvenes que en la flor de su vida sentían una gran melancolía en aquel París teñido por la presencia de un cambio que se estaba gestando y que él sabía que era ya inevitable que explotase: habían perdido tierra firme. Esta juventud es justamente a la que representa el palíndromo «in girum imus nocte et consumimur igni», laberinto sin salida que se encierra sobre sí mismo simbolizando a la perfección «la forma y el contenido de la perdición»¹²⁰. Vuelve a proyectarnos unas nuevas imágenes filmadas desde el mar, y vuelve a hablarnos de él mismo, quien seguramente por aquellas circunstancias siguió el camino que por entonces tomó, lleno de violencia y de rupturas: «La única causa que defendimos tuvimos que definirla y llevarla adelante nosotros mismos»¹²¹. Y rechaza entonces a todos aquellos quienes fueron capaces de ver tan sólo cosas buenas de aquellas condiciones de existencia que le resultan imposibles de borrar aun con el paso del tiempo, y como necesariamente aquellas mismas circunstancias obligaban a tomar una posición clara y radical completamente al margen de la estructura del poder de aquella sociedad. Por otro lado, aquella sensación de libertad por no haberse sometido a lo establecido hace que no quepa posibilidad alguna de volver atrás, de bajar la cabeza y someterse. Un muro separa ya la costa de la ciudad que anteriormente veíamos desde lejos, y que seguimos observando desde el mar pero sumando ahora a esta distancia la ruptura que él implica.

119 Acción que se llevó a cabo desde el movimiento letrista dentro de la catedral de Notre-Dame el Domingo de Pascua de 1950 donde uno de sus integrantes, Michel Mourre, vestido de monje dominico, anunció a los fieles que Dios había muerto durante la celebración de misa.

120 DEBORD, Guy: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Minuto 00:48:58

121 *Ibíd.*, minutos 00:51:42 – 00:51:48.



Desde su punto de vista, todas aquellas pequeñas acciones que llevaron a cabo cambiaron el mundo, y si pudieron hacerlo fue precisamente porque no se sucedieron en una sociedad en armonía, en una sociedad pasiva que se mantiene en lo aceptable, sino precisamente porque se generó la polémica. Confiesa, al más puro estilo de Edith Piaf, no haberse arrepentido de nada.

El inicio de ese movimiento dialéctico en su época comenzó no habiendo considerado los modos de subversión, teniendo lugar una crítica estática, pasiva, seguramente haciendo referencia a aquella que comenzó a realizarse desde las esferas del arte de la vanguardia modernista. Esto explicaría por ejemplo la escisión dentro del movimiento letrista en su vertiente más centrada en el arte y la otra a la que luego perteneció Debord y desde la que se fundó la IL, centrada en la acción. Los métodos menos radicales no acababan de aportar resultados y los ánimos con ello decayeron, por lo que parecía necesario, para poder cambiar aquella sociedad, ir hacia una posición más ambiciosa. Ellos, él y aquella juventud con la que convivió en París revolucionario de la segunda mitad del siglo XX, habían descubierto la insuficiencia de la crítica desde el arte, y se abrió ahora un camino desde el que plantearse su superación, la cual desarrollaría Debord a lo largo de su vida; había que combatir en campo raso y destruir por entero aquel mundo hostil para poder posteriormente reconstruirlo, pero esta vez desde unos cimientos completamente nuevos.

Y pasando entonces a hablar de las derivas que llevaron a cabo, sin abandonar ese tono agridulce de melancolía, expresa la locura a la que tales paseos podían a uno conducirle. Apunta a que si bien es probable que no encontrasen aquello que buscaban, sí lo entrevieron fugazmente, pues a partir de ahí cambió el modo en el que comprendieron la realidad de su tiempo. Fue a partir de entonces, dice, cuando «hemos estado en condiciones de entender la vida falsa a la luz de la verdadera»¹²², o lo que es lo mismo, de comprender que aquella sociedad del espectáculo en la que se encontraban no era más que eso: una sociedad espectacular que nada tenía que ver con la

122 *Ibíd.*, minutos 01:00:31 – 01:00:36.

realidad. También hace referencia a un cierto poder de seducción que de ellos emanó al parecer coincidiendo con aquel momento: «desde entonces nadie se nos ha acercado sin querernos seguir; así que habíamos dado con el secreto de dividir lo que estaba unido»¹²³. En el momento en que la gente les seguía conseguían sacarla de aquella ensoñación en la que permanecían dentro de la *société du spectacle* para empezar a romper con ella y así, con el orden establecido. Había comenzado el cambio y parecían estar situados en el epicentro de éste. Y no buscaron comunicar todo esto por ningún medio dado en dicha sociedad, ni el amparo de los intelectuales ni subsidio alguno... ellos no esperaban, como dice Debord que hacía la mayor parte de la gente, entrar en el espectáculo que habían estado observando toda su vida, aquel de la vida de asalariados, a la realidad invertida. Y todo ello les convertía en seres condenados por aquella sociedad, algo que por otro lado opina, era la mejor consideración de la que uno podía gozar de las luces de su tiempo estático en vías de putrefacción, el formar parte de los denominados «príncipes de las tinieblas»¹²⁴.

Guy Debord empieza a hablar de una oscura conspiración que comienza a fraguarse entre gente de hasta 20 países, con viajes acelerados e interminables disputas. Estamos aconteciendo al nacimiento de la IS: «Así fue trazado el programa más idóneo para poner en entredicho el conjunto de la vida social. Las clases y las especializaciones, el trabajo y el entretenimiento, la mercancía y el urbanismo, la ideología y el Estado; demostramos que había que echarlo todo abajo»¹²⁵. Y este programa, se estableció desde un grupo por completo autónomo que partía del principio de que todo podía ser dicho y de que todo podía ser cuestionado, de que no había ninguna regla establecida. Y estas proposiciones no fueron aceptadas por entero más allá de dicho grupo; como mucho algún intelectual estaba de acuerdo en uno u otro punto, pero nadie había dado el paso radical que ellos acababan de dar, nos explica Debord, y que ahí precisamente es donde reside el poder de transformación que traían consigo.

París era el más frecuentado punto de encuentro entre aquellos jóvenes, pero nada permanece. La libertad de la que ahí gozaron era cada vez más limitada, explica, y París a cada momento que pasaba tenía menos que ver con la ciudad que anteriormente nos describía donde la gente no se conformaba con las imágenes y el gobierno no había agriado el carácter de los ciudadanos. El conflicto, fruto del conjunto de una época, no era algo que la gente eligiese, no fue algo que ellos decidiesen, pero era algo en lo que uno debía tomar partido. Y ellos trazaron una línea entre los que querían más de aquella realidad, y los que no. Y aunque hubo bajas durante la batalla, afirma que su grupo nunca se desvió del camino que había tomado y que siguió «hasta desembocar en el corazón mismo de la destrucción»¹²⁶.

123 *Ibíd.*, minutos 01:00:41 – 01:00:51.

124 *Ibíd.*, minuto 01:03:22.

125 *Ibíd.*, minutos 01:05:31 – 01:05:52.

126 *Ibíd.*, minutos 01:13:46 – 01:13:51.

Cuenta que fue blanco de numerosas críticas que le acusaban de haber echado a perder a la gente que conformaba aquel grupo. Por su parte, Debord dice que sí fue él quien eligió «el momento y la dirección del ataque»¹²⁷, y que en ese sentido asume la responsabilidad del que sería el futuro del grupo, y que no se arrepiente de nada. Afirma que siempre se mantuvo en guardia y siempre un paso por delante de la primera línea de fuego, que hay que lanzarse cuando tiene lugar el momento preciso, y que si no uno «desaparece sin haber hecho nada»¹²⁸. Mientras explica todo lo que tuvo que ver con el mencionado grupo, que hace referencia al conformado por la IS, y la posición de ataque que ocupó, van proyectándose imágenes de batallas a caballo en blanco y negro. Y entonces comenta alguna de las tesis sobre la batalla de algunos estrategas como Sun-Tzu, autor de *El arte de la guerra*, o Clausewitz. Nos da a entender que en todo momento sabía lo que hacía y que ningún movimiento se realizó sin tener en cuenta las circunstancias y las consecuencias, asumiendo un papel de líder. Añade, además, que si bien una teoría no puede marcar el modo en que tendrá lugar un acontecimiento, éste sí que tiene la capacidad de generar la teoría, y por lo tanto no queda más camino que el de arriesgar. Cualquier crítica a las acciones que tomaron las interpreta como un error de aquel que pretende hablar de lo que sucedió desde fuera, a lo que añade que «no conviene juzgar las prendas sino el resultado»¹²⁹.

Siguiendo en esta línea, lanza una crítica a las vanguardias, aquellas que parecieron criticar cómo actuaron o el momento en el que lo hicieron. Para Debord, las vanguardias tienen lugar en un determinado punto de la historia y no podrían haberlas esperado; la vanguardia quedó aniquilada en aquella batalla. No considera que en sí mismas sean malas sino que son limitadas a ellas mismas, y que en ese sentido mientras duran tienen que hacerlo lo mejor posible, pero que después les llega el momento de desaparecer y tienen entonces que quedar superadas, y la batalla ampliarse de este modo a un terreno mucho más amplio. Se está refiriendo precisamente a la necesidad de la superación del arte que empezó a desarrollarse en la IL y cuya superación alcanzó su máximo esplendor dentro de la IS.

Asegura que mientras que muchos que defienden una causa a lo largo de su vida acaban al final de ella por posicionarse en contra, aquellos que se mantuvieron en lucha «hasta el término de la disolución»¹³⁰, como la gente que perteneció a la IS y que no luchaba de un modo parcial sino que atacaba las mismas bases del sistema, no lo hacen. Se está refiriendo a una autenticidad que al parecer le resulta inherente de aquellas personas cuyos objetivos no son parciales sino radicales, pues no se trataría de tomar un partido u otro según las circunstancias y la conveniencia del momento, sino tener una empresa y defenderla independientemente de las circunstancias de cada

127 *Ibíd.*, minutos 01:14:20 – 01-14-23.

128 *Ibíd.*, minutos 01:15:05 – 01-15-09.

129 *Ibíd.*, minutos 01:16:28 – 01-16-33.

130 *Ibíd.*, minutos 01:17:25 – 01-17-29.

momento. Para Debord no sirve de nada estarse preguntando para qué sirvieron las actuaciones que se llevaron a cabo en el pasado, las realizó desde los distintos movimientos en los que participó, porque aquella época quedó atrás y todas las hazañas que acometieron golpearon entonces al sistema dominante. No busca una justificación mediante el paso del tiempo porque para él las razones de aquellas acciones se encontraban en el momento presente en que las llevaron a cabo, y no necesitan más.

Dicho esto, emitida su crítica al espectador, a la sociedad del espectáculo y una vez explicada su historia brevemente, corta las imágenes de batalla a caballo con un fondo negro donde puede leerse: «Aquí los espectadores, privados de todo, serán privados también de las imágenes»¹³¹. Y al cabo de unos minutos pasa a un plano completamente en blanco en el que empieza a hablar de cómo quiso evitar convertirse tanto en un referente llevando la voz en contra de la sociedad que criticaba, como en autoridad dentro del marco de aquella sociedad, y en ese sentido explica que rechazó numerosos ofrecimientos de encabezar distintos actos subversivos por distintos países. Explica la negativa alegando que quería demostrar que una persona, a pesar de sus éxitos demostrados, puede mantener el prestigio, y que el que había tenido le bastaba. Afirma también que se negó a polemizar con los que interpretaron sus acciones y teorías. Para él todo aquello que hizo en su momento determinado tuvo sentido en sí mismo y no requiere de una interpretación posterior, ni nada que se le parezca a un visto bueno por parte de la revisión de la historia, y añade que ese pasado ya no se puede corregir. «He procurado que ninguna pseudocontinuación pudiera falsear el balance de nuestras operaciones. Quienes logren un día hacerlo mejor serán libres de hacer sus comentarios, que a su vez no pasarán desapercibidos»¹³². Para Debord cada acción tiene lugar en un tiempo concreto, no perdura más allá de su época. En este sentido, considera que no se pueden interpretar las acciones que llevó a cabo tanto dentro del movimiento letrista, la IL o la IS, o fuera de todos ellos, desde un punto de vista ajeno porque para él la crítica y las acciones tienen una función en la historia, y de este modo tratar temas que no le corresponden a uno, que no son de su tiempo presente, no tiene sentido. Cuando dice que no se puede cambiar el pasado hablando por ejemplo de la IS se refiere a que comentar sus acciones no ofrece nada al movimiento de la historia, que no genera ninguna nueva polémica porque no está dialogando con su historia. Superar las conquistas que alcanzaron, en cambio, ir más allá de los logros de la IS y hacerlo mediante cambios materiales en la realidad, sí que aporta voz para dialogar con aquel pasado, para anteponerse a él y avanzar hacia un nuevo futuro. Para Guy Debord acciones de cualquier tipo cobran su sentido en el momento en que van más allá de su realidad, superándola, y de este modo avanzando. Busca sobrepasar todo aquello que se estanca, y por estas razones también superar el arte que se ha vuelto autónomo en su momento, e igualmente superar el sistema en el que crece porque está sustentado

131 *Ibíd.*, minutos 01:20:32 – 01:20:40.

132 *Ibíd.*, minutos 01:22:19 – 01:22:33.

por la división y la acumulación del poder, y lo que quiere hacer es retornar a la unidad perdida, a la vida completa que integra todas las esferas que separadas van camino de su autodestrucción.

Deja entonces el fondo blanco y pasa a hablar de las decisiones que tomó como si de movimientos estratégicos se trataran. Y el resultado, aclara, no lo mostrará mediante una proyección –pues si nos atenemos a su concepción del mundo, éste resultado tendrá que verse en la historia misma. Explica que buscando una sociedad apacible a la que ir no encontró ninguna, y que en realidad es mejor así. Que en Italia le tachaban de terrorista, por ejemplo, pero que las acusaciones lanzadas contra él no le alteran en lo mas mínimo puesto que era precisamente aquello lo que buscaba: crear polémica allá por donde pasara. Esta polémica no tiene nada que ver con la que algunos programas televisivos de hoy en día, como los de prensa rosa, dicen provocar debatiendo y comentando la vida privada de terceros, pues este tipo de polémicas, al estar cerradas a un campo no estarían generando absolutamente nada. El objetivo tiene que ser las propias bases del sistema, aquello que sea capaz de poner en movimiento toda la época, y para ello la crítica no puede estar encerrada en un sólo ámbito de la realidad.

En general muestra cómo llevaron a cabo una lucha en contra de la nueva sociedad que estaba llegando, la que más adelante definiría en sus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* como de lo espectacular integrado, donde el control del imaginario del mundo sería absoluto gracias en gran parte a la continua modernización y al desarrollo de las nuevas tecnologías, algo que como comentaré más adelante, al tratar el estado actual de la cuestión, se verá que ha tomado un camino que parece algo distinto. Debord está hablando de la época que le tocó vivir con una fuerte nostalgia, y nos va contando cómo aquella sociedad llevó finalmente a cabo todo lo opuesto de la empresa que él y sus compañeros emprendieron, mostrando de este modo lo inverso a sus propuestas. Menciona un hundimiento absoluto de la civilización mostrando al tiempo imágenes de un barco (otra vez un barco, lo que anteriormente parecía reflejarle a él) bombardeado y posteriormente hundido en medio del mar. Con ello está analizando también el fracaso final de las propuestas que llevó a cabo, las cuales sin lugar a dudas tuvieron sus repercusiones y abrieron una grieta en el sistema, pero que posteriormente lograron ser acalladas, al menos de forma aparente. Sin embargo este hundimiento no es del todo negativo, él reconoce incluso haber colaborado con ello mediante sus acciones. Lo que él y otros compañeros impulsaron fue un movimiento rápido por parte de las esferas económicas que controlan la sociedad para poder de este modo hacerle frente, y de este modo exageraron también sus acciones con todas las consecuencias que esto pudiera tener. Quizás en su momento logran disimularlo pero se puede decir que dejan al descubierto la verdadera naturaleza del sistema, que nos desvelan los dientes del lobo haciendo que su término sea sólo cuestión de tiempo. Toda acción tiene su reacción y las semillas que entonces plantaron desde el movimiento situacionista tendrían que tener sus consecuencias antes o después. El fracaso de la

civilización es también el triunfo de la IS, aunque sus esperanzas más ambiciosas no llegaran a materializarse, y por ello nos dice que «hay que admitir, por tanto, que no había éxito ni fracaso para Guy Debord y sus desmesuradas pretensiones»¹³³. Por un lado las acciones sucedieron en el momento preciso y, como dije anteriormente, ese era todo el cometido que para Debord tenían. Sin embargo, Debord afirma en su obra posterior a este film, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, que las revueltas de Mayo del 68 empeoraron la situación facilitando que el sistema espectacular evolucionase y se volviese mucho más fuerte, pasando al *espectáculo integrado*¹³⁴, ese que comentaba unas líneas atrás que logra controlar de forma absoluta el imaginario que la sociedad maneja de la realidad. Este espectáculo integrado sería una mezcla de las dos clases de sociedades espectaculares que diferenciaba en 1967 dentro de su obra capital *La sociedad del espectáculo*: la de lo espectacular concentrado y la de lo espectacular difuso. Mientras que en el primer tipo de sociedades se daba prioridad a la ideología concentrada en una figura dictatorial, en el segundo tipo se le daba a la apariencia de la libertad de elección de los asalariados entre un sinnúmero de productos producidos por la industria¹³⁵. A partir de este momento lo vió todo mucho más negro, pero apuntó que por otro lado el sistema mostraba ahora de forma clara cuáles eran sus pretensiones, y es algo en lo que ellos colaboraron. No hubo éxito porque no era este el fin, pero no hubo fracaso porque ninguna de sus acciones fueron en vano; tuvieron sus reacciones, y dichas reacciones llevaban necesariamente un cambio, una nueva época. En esta nueva época, en la cual como he dicho surge lo *espectacular integrado* que resulta mucho más agresivo que el modelo de la sociedad del espectáculo anterior en cualquiera de sus dos formas ya que integra ambas, se mantiene por otro la pasión de aquellas ideas que nos ha ido narrando al hablarnos sobre los jóvenes que le acompañaron a lo largo de su vida, conspirando en contra del sistema establecido. Se puede decir que lo que se abre es una nueva etapa y que un nuevo enfrentamiento seguramente tendrá lugar en un futuro no muy lejano, en relación con los nuevos tiempos, entre el sistema establecido y la oposición a éste. Debord en ningún momento ha abandonado su postura: «La hora de sentar la cabeza no llegará jamás»¹³⁶. Y termina su film con las palabras «A retomar desde el principio»¹³⁷ sobre una imagen de fondo en blanco y negro en movimiento, pero pausada en determinado lugar donde nos muestra el horizonte formado entre el cielo y el mar, el nuevo mundo todavía inexplorado, el nuevo camino y el lejano horizonte hacia el cual se esté abriendo seguramente camino la historia. Nos invita a retomar su proyección, a comprenderla, a verla con detenimiento. No es una película que contemplar pasivamente sino una con la que reflexionar activamente, con la que desarrollar un pensamiento crítico y con la que conocer una parte de la historia.

133 *Ibíd.*, minutos 01:33:51 – 01:33:59.

134 DEBORD, Guy: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1990, pp. 12 – 18.

135 *Ibíd.*, pp. 18 – 19.

136 DEBORD, Guy: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Minutos 01:34:53 – 01:34:55.

137 *Ibíd.*, minutos 01:34:55 – 01:35:05.

5. La herencia situacionista

Hoy han pasado ya 45 años desde que Debord escribiese (y filmase) *La sociedad del espectáculo* donde presenta de forma bastante acabada la tesis de su pensamiento, y 34 de la proyección (y escritura) de *In girum imus nocte et consumimur igni* donde nos narra toda su vida, su pensamiento, y las conclusiones de todo ello. Casi medio siglo después podemos afirmar para su satisfacción que se equivocó al considerar que nos adentrábamos en una sociedad espectacular mucho peor debido al desarrollo de las nuevas tecnologías, y que acertó al afirmar que habiendo acelerado el proceso de dominación capitalista lo había desenmascarado.

La realidad de nuestros tiempos presentes refleja transición y movimiento, una realidad que vive desengañada de su sistema y que empieza a manifestar una creciente oposición hacia su hegemonía. Es una realidad donde la oposición y el conflicto se dejan ver cada día con más fuerza, una época de cambio donde no está nada claro el rumbo que tomarán las cosas, pero donde la Red ha sido esencial para tomar esta nueva dirección.

Guy Debord consideró que con el desarrollo de las nuevas tecnologías, y sobre todo con el nuevo fenómeno de Internet que se abría camino, la sociedad de lo espectacular integrado se tornaría cada vez más poderosa permitiéndole esta nueva herramienta controlar el imaginario de la realidad. No quedaba lugar a dudas de que si la Red se extendía y acababa cada ciudadano vinculado a ella, el sistema podría, mediante su control, amoldar el pensamiento de la sociedad a su gusto. El internauta no sería más que un espectador al no hallar en lugar alguno otro discurso que aquel que el sistema manejase de la realidad, el cual se le presentaría como único y verdadero, no dejando espacio para albergar duda alguna. Sin embargo, esto no sucedió así. La Red sí que se extendió rápidamente hasta lograr que cada ciudadano del mundo desarrollado (y no tan desarrollado) estuviese a ella vinculada, pero el sistema no la controló cuando estuvo a tiempo, y ya no pudo cuando se lo propuso. Sin tener que entrar en profundidad sobre este tema podemos decir que son palpables los intentos de los distintos gobiernos del mundo por controlar la Red hoy en día, lo que constatan las noticias sobre el cierre del acceso a determinadas redes sociales por parte de algunos países como es el caso de Pakistán y su acceso restringido a Twitter, o las numerosas leyes lanzadas desde otros para poder estar al tanto de cada movimiento de los ciudadanos que están navegando, donde los Estados Unidos de América se llevan la palma. En Internet no se mueve un discurso sino muchos, y contra todo pronóstico se ha convertido en una herramienta de organización ciudadana.

Mediante la Red la gente ha podido mostrar todos sus conocimientos, dudas, reflexiones, miedos y propuestas ante todo el mundo. Si partimos de que el desarrollo de Internet a gran escala

no tuvo lugar hasta 1998, y tenemos en cuenta todos los datos que ya están ahí subidos habiendo pasado solamente 14 años, podemos comprender que resultaba realmente difícil predecir el camino que iba a tomar de forma previa y la complejidad de controlarla aún hoy. La propia ciudadanía ha comenzado a liberar una cantidad impensable de datos que acaba con cualquier verdad que quiera establecerse como universal: todo es cuestionado, debatido y reinventado. El imaginario de la realidad no está ya en manos del sistema sino de la gente, y prueba de ello es el cambio que han sufrido los medios de comunicación. A lo largo de su historia era el director del medio quien decidía las noticias que iban a publicarse y, hoy en día, son los propios internautas quienes lo hacen prestando más atención a unos determinados temas frente a otros, manejando con ello el tráfico de visitas de los noticiarios.

La principal oposición de la hegemonía sistémica en la Red ha estado durante mucho tiempo en manos de la que ha sido conocida como «cultura hacker». Esta cultura es la llave que abrió la caja de pandora al conocimiento libre en Internet considerando que toda la información debía de ser liberada, tarea que ellos mismos promovieron y comenzaron, sentando las bases del *cyberpunk*. Su gestación coincide con la juventud de Guy Debord y los diferentes movimientos que éste encabezó pero en un plano completamente distinto como es el del ciberespacio, y muy, muy lejos de París y de toda Europa: en el edificio del MIT¹³⁸ de los Estados Unidos de América, desde el denominado “Tech Model Railroad Club”¹³⁹.

Uno de los preceptos principales de la cultura hacker es que el acceso a las computadoras debe ser ilimitado y que desde los sistemas pueden aprenderse lecciones fundamentales, las cuales han de servir para crear continuamente cosas nuevas y más interesantes. La evolución de la creatividad es, junto con la consideración de que el conocimiento ha de ser de libre acceso, uno de los puntos más importantes para este movimiento desde el que consideran que se ha de renegar de cualquier persona, barrera física o ley que trate de impedir su libre desarrollo¹⁴⁰. La resistencia al sistema de la que nos habla Debord a lo largo de su obra acababa de ser forjada en el ciberespacio, se trataba de que no quedase todo en ese plano paralelo a la realidad.

En nuestros días el movimiento más conocido dentro de la cultura hacker es el movimiento de *Anonymous*. En un artículo sobre este fenómeno de la Red en la revista 'Wired', Quinn Norton habla de las similitudes que guarda con la contra-cultura de la década de los 60 y los 70, llegando a afirmar que para comprender movimientos como este es necesario previamente haber echado un ojo a otros movimientos como el situacionista¹⁴¹. Si dejamos de lado todos los prejuicios que pueden

138 *Massachusetts Institute of Technology*.

139 Para más información sobre los principios de la cultura hacker puede consultarse el primer apartado de la obra de Steven Levy: *Hackers: heroes of the computer revolution*. O'Reilly Media, Inc., United States of America, 2010.

140 LEVY, Steven: *Hackers: heroes of the computer revolution*. O'Reilly Media, Inc., United States of America, 2010, p. 28.

141 NORTON, Quinn: *Anonymous 101: Introduction to the Lulz*, sitio web “Wired”, entrada del 8 de noviembre de 2011, consultado el 28 de abril de 2012. URL: <http://www.wired.com/threatlevel/2011/11/anonymous-101/all/1>.

surgir al tratar un tema como este, que genera tan polémicos debates de un lado y de otro, podremos descubrir que *Anonymous* ha realizado más de una acción recurriendo a técnicas muy utilizadas desde la IS como el desvío, el apropiacionismo y sobre todo, la creación de nuevas situaciones que generen nuevas formas de interacción erosionando todo sistema que trate de impedir el libre desarrollo del conocimiento y de la creatividad y con ello, de la historia. En primer lugar, sin embargo, es menester recordar que no estamos ya en la misma época que en la que vivió Guy Debord, que hemos dado un paso más hasta situarnos no en el momento que precede el cambio sino en el momento del cambio, y no estamos mirando ya tampoco hacia los preceptos del movimiento situacionista para con su tiempo, sino que estamos trabajando sobre el nuestro y desde él, dialogando con el de Guy Debord puesto que él mismo afirmó en su película *In girum imus nocte et consumimur igni* que quienes llevasen a cabo una forma mejor de proceder serían los que fueran libres para emitir sus comentarios.

Jordi Delgado, profesor del departamento de software de la Universidad Politécnica de Cataluña, define *Anonymous* como un movimiento defensor de la libertad de expresión¹⁴². Además de algunos usos del desvío que se han llevado a cabo desde *Anonymous* tanto dentro como fuera de la red como el uso de técnicas XSS¹⁴³ que añaden un determinado contenido a una página web sin dañar absolutamente nada de ella pero cambiando la ruta de navegación de forma que nos ofrezca un resultado diferente, o el uso del traje, símbolo del hombre de negocios, para acudir a concentraciones y manifestaciones creando unas situaciones de lo más variopintas, han jugado un papel determinante en la liberación de la información, pero no de una información cualquiera sino de la información confidencial hallada en cables diplomáticos, donde *WikiLeaks* ha jugado el papel principal. Todo esto lo que ha ido generando es un cambio de paradigma, un nuevo modo de situarse frente a las cosas por parte de la ciudadanía con acceso a Internet. Pero ni *Anonymous* ni *WikiLeaks* hubiesen jugado unos papeles tan importantes de no ser por el desarrollo de las redes sociales.

Han sido las redes sociales las que han permitido que la información llegue en un tiempo récord a todos los ciudadanos con acceso a la Red. Por mucha información que uno suba al ciberespacio, ésta queda alojada en determinados sitios webs que, de no entrar en ellos, no puedes acceder a ella. Los buscadores iniciaron este primer proceso al poner a nuestro alcance todo ese contenido por medio de búsquedas de palabras clave, pero las redes sociales nos la han plantado en nuestra página de inicio. Estas redes, además, han servido para que cualquiera que lo desee pueda contactar con quien quiera sin importar la distancia que los separe, ni la diferencia de edad, género, etc., hasta el

142 Conferencia impartida por el profesor del Departamento de Software Jordi Delgado el día 18 de abril de 2012: *Anonymous: L'incòmode lulz de la consciència*. Sitio web "Facultat d'informàtica de Barcelona", consultado el 18 de abril de 2012. URL: <http://media.fib.upc.edu/fibtv/streamingmedia/view/2/508>.

143 *Cross Site Scripting*.

punto de que los propios ciudadanos han llegado a organizarse en diferentes grupos, ya sean de trabajo, de intercambio de ideas o para salir a protestar. Todo esto ha derivado en un cambio considerable. Si bien Guy Debord, como decía al principio, temía que en la Red primase un único discurso y que éste estuviese en manos del sistema económico capitalista fortaleciendo la sociedad espectacular, al final ha resultado servir al objetivo contrario, a dar pie y a enriquecer todos los discursos sobre la realidad que se quieran generar abriendo con ello un nuevo imaginario de lo real. Esto puede constatarse con los distintos movimientos surgidos de Internet y trasladados al plano de lo real que vemos a día de hoy en numerosos puntos del planeta y donde nuestro país tiene un especial protagonismo; estoy hablando de «la primavera árabe», «*occupy*», y principalmente, del «movimiento 15-M».

Si recordamos que desde la IS se definía el concepto de situación como «momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos»¹⁴⁴, podemos trazar un puente con el 15-M, pero siempre guardando las distancias: el paralelismo consiste principalmente en que el movimiento situacionista respondía a su tiempo y el 15-M al suyo, y cada uno en relación con ello actúa sobre la realidad: «Mientras que una manifestación al uso se ha convertido en una falsa oposición al poder, las manifestaciones del 15-M desconciertan a los gobiernos ya que no responden a las reglas tradicionales: ausencia de un poder centralizado, convergencia de movimientos sociales, intermitencia en sus reivindicaciones, asamblearismo, etc. La misma condición lúdica parece escapar a las normas clásicas de la acción política. (...) La ocupación de Sol busca resucitar el espíritu del ágora griego frente a los envites de la privatización de la ciudad. La plaza se reconfigura mediante un nuevo trazado urbanístico que responda a las necesidades de este diálogo comunitario: pabellones de comunicación, estands de comida, guarderías, librerías, etc. El objetivo de esta recuperación es doble: por un lado, servir como plataforma de acción política, pero sobre todo crear un espacio de debate ciudadano»¹⁴⁵.

144 *Definiciones*, sitio web “Archivo Situacionista Hispano”, consultado el 19 de abril de 2012. URL: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>.

145 PEÑALVER, Alberto: *El 15-M y el situacionismo*, sitio web “La Carraca”, entrada del 1 de agosto de 2011, consultado el 19 de abril de 2012.

URL: <http://muerdealmas.blogspot.com.es/2011/08/en-1957-nace-la-internacional.html>.

MAPA ORGANIZACIÓN TOMA LA PLAZA



Esto demuestra que ha habido un despertar de la ensoñación del espectáculo de la cual decía Debord: «Ya no existe ágora, comunidad general; ni siquiera comunidades restringidas de cuerpos intermedios o de instituciones autónomas, salones o cafés para los trabajadores de una única empresa; ningún lugar donde el debate sobre las verdades que conciernen a los que están ahí, pueda librarse de forma duradera de la aplastante presencia del discurso mediático y de las diferentes fuerzas organizadas para revelarlo»¹⁴⁶. Desde este movimiento se han conseguido conquistar algunos de los puntos más importantes del urbanismo unitario, y se ha hecho frente mediante ellos y con nuevas técnicas, a la hegemonía sistemática de nuestro tiempo. Tras las guerras que tuvieron lugar el pasado siglo y las protestas que se realizaron sobre todo durante las décadas de los 60, los 70, y los 80, las grandes ciudades se construyeron de forma que te dirigiesen hacia un destino concreto. Al mismo tiempo, las avenidas eran ensanchadas para imposibilitar las barricadas, estableciendo también un gran espacio entre los ciudadanos, creando un distanciamiento. Las calles pasaron a dirigir el tráfico de la gente hacia sus casas y sus puestos de trabajo, no permitiendo que nadie permaneciese quieto y pasease por ellas sin más, por ocio o por placer. Incluso las plazas, zonas principalmente destinadas a la interacción, dejaron de servir para ese fin. En cada rincón de la ciudad empezó a surgir un flujo propio que se dirigía hacia una y otra dirección, de forma que de

146 DEBORD, Guy: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1990, p. 31.

quedarse uno quieto era empujado por la fuerza de la corriente. Los parques infantiles, donde todavía hoy pueden verse a los más pequeños jugando, han sido vallados y apartados de la totalidad de la ciudad. Lo que ha hecho el 15-M, sin proponérselo en un primer momento, es vencer estas trabas. El pasado mes de mayo de 2011, pasadas las pocas horas del inicio de la acampada de la Puerta del Sol, surgió una organización consciente de la ciudad como entorno de trabajo que rápidamente se propagó al resto de ciudades españolas. Ya no era tan sólo una forma de continuar la protesta, comenzó a ser un modo de crear un espacio donde pudiese tener lugar la sociedad civil que parecía haber desaparecido.

Es precisamente este último punto el importante, el que hace referencia a la recuperación del ámbito de la sociedad civil que es aquel que pretendía eliminar la sociedad espectacular de cualquier tipo. El 15-M no es el movimiento situacionista ni pretende serlo, ese movimiento acabó en el instante en que la IS quedó disuelta. Este movimiento, como aquel, responde a su presente y pretende impedir el desarrollo de un sistema que se alce por encima de los seres humanos, pero sus formas han cambiado. Y han cambiado porque los tiempos lo han hecho, y este cambio ha sido posible gracias a métodos que Guy Debord consideró que operarían como un impedimento, como es el caso del desarrollo de Internet. Paralelamente, lo que hace un movimiento y el otro, y lo que ha sido posible en gran parte gracias al ciberespacio, es impulsar el curso de la historia que, hoy por hoy, pretende realizarse mediante la liberación de una información que ha sido durante años censurada y alejada de la vista del público. Sin embargo, no hemos llegado a desenlace alguno y lo que tenga que salir de estas nuevas formas de organización está aún por ver. Lo que queda claro, es que un movimiento y el otro dieron un vuelco al imaginario de lo real en el que nacieron, imaginario que parece ser que todavía va a dar unas cuentas vueltas más.

CONCLUSIÓN

Guy Debord mantuvo a lo largo de sus años una coherencia absoluta entre su vida y su obra. Junto con su ataque a las vanguardias modernistas por su crítica al sistema en el que se sustentaban y el cual ayudaban a mantener, Debord no aceptó nunca subvenciones estatales ni participó tampoco en ningún momento dentro del ámbito académico. Sin embargo, esta forma de proceder, este distanciamiento radical entre su obra y el conjunto del sistema que integraba las sociedades de su momento, le llevó a un cierto grado de sectarismo que él mismo quería evitar, entendiendo que éste supondría un impedimento a la hora de llevar a cabo determinadas acciones con otros individuos que persiguiesen sus mismos fines¹⁴⁷. En este aspecto falló el diálogo que él mismo proponía e hizo que su obra, con el tiempo, se aislase de la sociedad en la que debía interactuar. No obstante, y como bien dice en *In girum nocte et consumimur igni*, sus acciones tuvieron repercusiones en el momento en que surgieron, objetivo que persiguió y que en este sentido alcanzó. Fueron numerosas las situaciones construidas que llevó a cabo y que operaron de forma dialéctica con su presente, aunque las pretensiones a largo plazo fracasaran. De hecho, Debord predijo unas sociedades espectaculares cada vez más consistentes, y consideró que el desarrollo de Internet y otras nuevas tecnologías ayudaría a agravar esta situación. Aunque ciertamente el ciberespacio se ha convertido en el escenario de la lucha por el monopolio de la imagen de lo real, la balanza no parece haberse inclinado hacia el sistema y su pretensión de establecer una comunicación unilateral sino del lado de los ciudadanos y la multiplicidad de sus propuestas. Lo que salga de todo ello todavía está por ver, pero la utilidad de la Red para combatir el espectáculo se ha puesto de manifiesto en los numerosos movimientos sociales surgidos a lo largo del planeta, movimientos tanto en el plano cibernético como el de la realidad. Destaca, además, que uno de los principales objetivos de todas estas acciones sea precisamente el establecimiento de la libre circulación de la información que parece ser hoy en día considerada capital, llegando a exigirse como un derecho fundamental.

Las obras de Guy Debord y sus diversas acciones nos sirven para comprender mejor nuestra realidad, para conocer algunas herramientas que sirven para combatir su monopolio, predecir de mejor modo qué acciones tomar, y sobre todo para establecer un diálogo enriquecedor que permita siempre ir un paso más allá.

Hasta aquí llega la presente investigación, pero no es un punto final lo que ponemos a la misma sino un punto y seguido que, en caso de ser posible, tendrá su continuidad en investigaciones posteriores. Desde el último capítulo de este trabajo intentaría profundizar en el tema introducido sobre la incidencia del ciberespacio en la realidad, en cómo distintos grupos de acción surgidos en

147 HOME, Stewart: *El asalto a la cultura*. Virus, Barcelona, 2002.

la Red comienzan a manejar un cambio importante en el imaginario de lo real, y cómo incide este cambio en nuestra cotidianidad más inmediata.

BIBLIOGRAFÍA

I. Fuentes

1. Libros

ADORNO, Theodor W.: *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta, Madrid, 2006.

BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*. Libro I/Vol.2. Abada, Madrid, 2008.

DEBORD, Guy: *La Sociedad del Espectáculo*. Pre-Textos, Valencia, 2010.

DEBORD, Guy: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Anagrama, Barcelona, 2000.

DEBORD, Guy: *Comentarios a la Sociedad del Espectáculo*. Anagrama, Barcelona, 1990.

MARX, Karl: *Manuscritos economía y filosofía*. Alianza, Madrid, 1989.

2. Artículos

Internationale Situationniste, París, 1958-1972

II. Bibliografía secundaria

1. Libros

AMORÓS, Miguel: *Un terrorismo en busca de dos autores. Documentos de la revolución en Italia*. Muturreko, Bilbao, 1999.

ANDREOTTI, Libero – COSTAS, Xavier Eds.: *Situacionistas: arte, política, urbanismo*.

Barcelona: Museu d'Art Contemporani, D. L., 1996.

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y Simulacro*. Kairós: Barcelona, 2008.

CEVRO-VUKOVIC, Emira: *Vivere a sinistra*. Aracana, Roma, 1976.

DUMONTIER, Pascal: *Les situationnistes et Mai 68*. Gerard Lebovici, Paris, 1990.

ECHAURREN, Pablo – SALARIS, Claudia: *Controcultura in Italia 1967 – 1977*. Bollati Boringhieri ed., Torino, 1999.

GÓNZALEZ DEL RÍO RAMS, J.: *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte urbanismo*. La Piqueta, Madrid, 1977.

GRAY, Christopher.: *Leaving the 20th e CaCentury: The Incomplete Work of the Situacionist International*. Rebel Press, Nueva Zelanda, 1998.

HOME, Stewart: *El asalto a la cultura. Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Clase War*. Virus, Barcelona, 2002.

Internazionale Situazionista. Pepitas de Calabaza, Logroño, 2010.

JAPPE, Anselm: *Guy Debord*. Anagrama, Barcelona, 1998.

KNABB, K.: *Situationist International Anthology*. University of California Press, 1991.

LEVY, Steven. *Hackers; Heroes of the Computer Revolution*. O'Reilly Media, Inc.: United States of America, 2012.

LIPPOLIS, Mario: *Ben venga Maggio e'l gonfalon selvaggio!* Academia dei Testardi, Carraia, 1987.

MARCUS, Greil: *Rastros de carmín*. Anagrama, Barcelona, 1999.

PERNIOLA, Mario: *Los Situacionistas*. Acuarela & Antonio Machado, Madrid, 2008.

W.AA.: *Internacional Situacionista. Sección inglesa. La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*. Pepitas de Calabaza, Logroño, 2007.

W.AA.: *Reactíivate!! Espacios remodelados e intervenciones mínimas*. EACC, Castelló, 2008.

2. Artículos

ANTON, Saul: "Out of Sight: The legacy of Guy Debord and the connections between terrorist strategies, the networkes 21st century and hictorical avant-gardes". *Frieze: Contemporary Art and Culture*, 2011, no. 136.

BREDLOW, Luis Andrés: "A propósito de Guy Debord y la crítica situaciones del Espectáculo". *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 1999, no. 39.

BURGIO, Alberto: "Guy Debord, un classico rivoluzionario". *Critica marxista: analisi e contributi per ripensare la sinistra*, 2010, no. 3 – 4 .

CABOT, Mateu: "La idea adorniana de «dominio de la naturaleza» y su repercusión en la estética". *Pensamiento*, 2002, no. 58.

CASTRO CÓRDOBA, Ernesto: "Un silencio vale más que mil palabras: "Esa mala fama", Guy Debord". *Quimera: Revista de literatura*, 2011, no. 330.

CASTRO NORIEGA, Luis Alfonso: "Ante la muerte de Guy Debord: una España debordiana". *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 1995, no. 21.

CIRET, Y.: "Guy Debord, un stratege dans son siecle". *Magazine litteraire*, 2001, no. 399.

COADY, R. R.: "Censurando el cine". *Archivos de la filmoteca*, 2003, no. 45.

GOMES PINTO, José Manuel: "Arte, acción y política en el pensamiento de Guy Debord". *Volubilis: Revista de pensamiento*, 2006, no. 13.

GOMES PINTO, José Manuel: "Las acciones apropiadas. La mediación en el pensamiento de Guy

Debord”, en Notario Ruiz, A., *Contrapuntos estéticos*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005.

JOUSSE, T.: “Guy Debord, un cinema du temps perdu”. *Magazine litteraire*, 2001, no. 399.

LÓPEZ ÁLVAREZ, Pablo: “Espacios de negación. El legado crítico de Adorno y Horkheimer”. *Pensamiento*, 2001, no. 58.

MACHADO DE SILVA, Juremir: “Varia. Pour déborder le spectacle: à propos de la réédition des «CEuvres» de Guy Debord”. *Hermès: Cognition – communication – politique*, 2007, no. 47.

MERRIFIELD, Andy: “The sentimental city: the lost urbanism of Pierre Mac Orlan and Guy Debord”. *International journal of urban and regional research*, 2004, no. 4.

MIRIEL, J.-E.: “Guy Debord, l'aventure situationniste”. *Magazine litteraire*, 2004, no. 436.

PERNIOLA, Mario: “I situazionisti”. *Agaragar*, 1972, no. 4.

PERNIOLA, Mario: “An Aesthetic of the Grand Style: Guy Debord”. *Substance*, 1990, no. 90.

PINTO, Iván: “Guy Debord: arte, espectáculo, sociedad”. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 2005, no. 5.

SOLLERS, Pilippe: “Dont Guy Debord jugeait l'hommage «insignifiant» de son vivant, persiste et signe un film pour «Un siecle d'ecrivains». Les Cahiers l'ont rencontre”. *Cahiers du cinema*, 2000, no. 550.

VIDAL, Carlos: “A la “deriva” del cine de Guy Debord a Jean Luc Godard”. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 1995, no. 22.

III. Recursos en Red

Anónimo: *Conceptos situacionistas: la tergiversación*, sitio web “Zozobro”, entrada del 17 de julio de 2008, consultado el 24 de marzo de 2012. URL: <http://zozobro.blogspot.com.es/2008/07/conceptos-situacionistas-la.html>. Este artículo resulta interesante por su aporte a algunos conceptos del situacionismo que sirven para conseguir una mejor comprensión de lo que fue y significó.

“Archivo Situacionista Hispano”, consultado el 24 de enero de 2012. URL: <http://www.sindominio.net/ash/>. Esta web contiene numeroso material entorno a la Internacional Situacionista que puede servir para desarrollar el apartado sobre la misma, además de contener material del mismo Guy Debord.

BALCELLS MATAS, Víctor: *Fragmento situacionista sobre el 15-M*, entrada del 20 de mayo de 2011, consultado el 10 de febrero de 2012. URL: <http://huesosdesepia.blogspot.com/2011/05/fragmento-situacionista-sobre-el-15-m.html>. Al igual que la web anterior, sirve para comprender algunos lazos entre la sociedad de los años 70 y la de hoy.

“Banksy”, consultado el 24 de marzo de 2012. URL: <http://www.banksy.co.uk/>. Esta web resulta útil para el estudio del situacionismo porque es la web oficial de uno que fue miembro de la Internacional Situacionista. En ella podemos ver sus obras y comprender mejor la relación que tuvo la IS con el arte.

FIGUEROA ORELLANA, Daniel: *Punk y Situacionismo; Sex Pistols, Debord y McLaren*, sitio web “Psikeba”, consultado el 22 de marzo de 2012. URL: http://www.psykeba.com.ar/articulos2/DF-punk_situacionismo.htm. Este artículo situado en la Red permite tener una visión del situacionismo en relación a un tema concreto, a un grupo concreto de música punk, ayudando a comprender mejor el significado y los objetivos de la Internacional Situacionista fundada por Guy Debord, y también sus errores de haberlos.

Internationale Situationniste (París 1958-1972), sitio web “Archivo Situacionista Hispano”, consultado el de marzo de 2012. URL: <http://www.sindominio.net/ash/is0000.htm>. Dado que es la revista en línea y en español de la propia revista de la Internacional Situacionista, servirá para localizar cada temática tratada por el grupo.

NORTON, Quinn: *Anonymous 101: Introduction to the Lulz*, sitio web “Wired”, entrada del 8 de noviembre de 2011, consultado el 8 de noviembre de 2011. URL: <http://www.wired.com/threatlevel/2011/11/anonymous-101/all/1>. Este artículo que recoge el periódico digital Wired muestra analogías entre el fenómeno de la Red conocido como Anonymous y el situacionismo, tendiendo un puente entre la concepción de los años 60 y la que se da hoy en el entorno de Internet dentro de este determinado grupo.

PEÑALVER, Alberto: *El 15-M y el situacionismo*, sitio web “La Carraca”, entrada del 1 de agosto de 2011, consultado el 14 de enero de 2012. URL: <http://muerdealmas.blogspot.com/2011/08/en-1957-nace-la-internacional.html>. Esta entrada sirve para ver y comprender los lazos que la Internacional Situacionista tiene con nuestra sociedad de hoy día, por lo menos en algunos aspectos concretos (en este caso, las concentraciones espontáneas en el marco de la urbe en relación con el 15-M).