

Guy Debord:
arte, espectáculo, sociedad

por Iván Pinto*

La sociedad del espectáculo se publicó en 1967, y desde entonces no ha cesado de estar en el centro de largas y enconadas disputas: ¿se trata de un panfleto totalitario o de un libro lúcido que denuncia al totalitarismo oculto en el capitalismo tardío? ¿Es un ensayo menor de claro ánimo resentido, o es por el contrario ese “libro definitivo” que el mismo Debord confirmó en su posterior *Comentarios a la sociedad del espectáculo*? Y, por sobre todo: ¿qué significan, en definitiva, ideas tan ambiguas como “espectáculo”, “separación consumada” o “situacionismo”?

Guy Debord ha sido el primero en explicitar sus pocas intenciones de aclararnos algo. En su momento, escribió que le interesaba poco que su libro-denuncia se entendiera, que lo escribía con la clara intención de “no dejar el plan demasiado claro” (Debord, 1990) y que había en él verdades encriptadas peligrosas de leer para el mundo actual, por lo cual había que evitar que se difundiera demasiado entre los lectores equivocados¹. Debord esconde detrás de esto evidentes propósitos subversivos. *La sociedad del espectáculo* nunca fue un libro de teoría, sino un pequeño manual de batalla para salir a la calle a fines de los '60; una verdadera anti-moda que después de una década relegaba a Sartre y *Les temps modernes* a la intelectualidad oficial de la época, dejando la tarea “verdaderamente revolucionaria” a la fusión propuesta por la Internacional Situacionista. Para algunos, ésta era la última vanguardia artística del siglo XX; para otros, en cambio, estaba “más allá” de

* Iván Pinto. Guionista, profesor de teoría del cine, crítico de cine, teatro y rock. Egresado de la escuela de cine de Universidad Arcis, y licenciado en estética de la P.U.C. Ha sido profesor de ramos de estética en la escuela de cine de Universidad de Valparaíso y de Universidad Arcis. Hoy es editor de contenidos y redactor de la página www.lafuga.cl y prepara un libro de cómic en conjunto con el dibujante Nicolás Pérez de Arce sobre Santiago. E-mail: ivanpintoveas@gmail.com

¹ “Por otra parte, aún quedarán en esta obra demasiadas cosas que serán, por desgracia, fáciles de comprender” (Debord, 1990).

cualquier noción de vanguardia – constituyendo así, por ende, el fin de toda vanguardia.

La Internacional Situacionista

La Internacional Situacionista surgió en 1956 durante un encuentro en Alba (Italia). Fue entonces cuando ocho artistas procedentes de distintas vanguardias (la Internacional Letrista, la Bauhaus Imaginista y el grupo CoBra, entre otras) se fusionaron, difundiéndose en muy poco tiempo en ciudades como París, Milán, Bruselas, Los Ángeles y Londres. En la Internacional Situacionista tomaron parte arquitectos, pintores, escritores, cineastas, etc., cuyo punto de unión fue una actitud crítica al capitalismo tardío de posguerra (en palabras de Debord, en su período “espectacular”) y el deseo de crear un órgano abierto y multidisciplinario; éste tendría como centro la creación de “situaciones”, la posibilidad de producir un arte *verdaderamente* político y de mantener viva la discusión con los referentes ideológicos y culturales que los inspiraban o que rechazaban: la teoría de izquierda (Marx, Lukács, Lefebvre), las vanguardias artísticas (dadaísmo, surrealismo, futurismo, entre otras) y las manifestaciones artísticas en general.

Entre 1958 y 1969 sus discusiones y propuestas fueron recogidas en la revista *Internationale Situationiste*, que llegó a contar con 12 números², y en la cual Debord adquirió un gran protagonismo, estableciendo las estrategias, giros y líneas generales del movimiento... si es que cabe hablar de tal cosa, porque si algo definía a la Internacional Situacionista era su rechazo absoluto a crear un movimiento masivo. Muy por el contrario, nociones como “situación” o “situacionismo” refieren a la confrontación –finalmente individual– del arte con la vida, ahí donde el arte ha pasado a ser una estetización de la vida, y ésta una mala caricatura de la utopía artística (en este sentido, lo peor que podía ocurrirles a las propuestas artísticas de la Internacional Situacionista fue, justamente, aquello que finalmente sucedió: terminar en la historia del arte como objetos autónomos, y no como

² Recopilados hoy al español en Debord (1999).

consumaciones totales que tendiesen a disolver el arte³).

Dentro de las operaciones estéticas de producción de obra realizadas por la Internacional Situacionista destacan el reciclaje, el *collage* (con sus consecuencias des-semantizantes), el establecer tensiones entre palabra e imagen, dando a la primera un rol fundamental⁴, y en general, operaciones destinadas a apropiarse de los productos culturales del capitalismo tardío (*cómic*, publicidad, *graffiti*) y a re-convertirlos para su propio beneficio. Quizás un claro ejemplo de esto pueda ser el filme *¿Puede la dialéctica romper ladrillos?*, de René Vignet, consistente en una apropiación de una película de artes marciales cuyos textos son cambiados por discusiones políticas. Sin embargo, y a diferencia del *pop-art* de Warhol, la utilización del fetiche buscaba re-significarlo de acuerdo a una moral específica: la absoluta destrucción del capitalismo avanzado.

Otro rasgo destacable de la Internacional Situacionista es la preocupación sobre la ciudad, que podría articularse en 3 niveles:

1. La crítica al urbanismo, llamado “acondicionamiento del territorio”, y esparcida en diversos textos –entre ellos la “Teoría de la deriva” y la “Introducción a una crítica de la geografía urbana”.
2. Nuevas proposiciones realizadas desde la arquitectura, relativas al “urbanismo unitario”; a partir de éstas Debord imaginó un París en estado fragmentario, visual y a la deriva. El artista Constant dedicó varias maquetas al proyecto de una ciudad móvil, futurista e hipermoderna, entre ellas “Spatiovore” y “Ambiance de jeu” (otro referente esencial a este respecto es “New Babylon”).
3. La propuesta de experiencias “psicogeográficas”: trayectos y recorridos libres por la ciudad, que se encuentran en el límite de la *performance* y la intervención urbana.

La máxima situacionista, “la recuperación de la vida en un mundo que ha perdido el sentido”, no deja de tener ciertas reminiscencias existencialistas (por mucho que ello hubiese provocado el malestar de Debord), lo que en parte es entendible dada la gran influencia que poseían, en la época, filósofos como Sartre, Heidegger o Merleau Ponty. Los ecos de tal corriente filosófica no terminan acá, sin embargo, y tienen profundas consecuencias en ciertas nociones trabajadas en *La sociedad del espectáculo*, obra cúlmine de Debord, donde se intentará dar forma a una teoría total que diese sentido al situacionismo.

La sociedad del espectáculo

La publicación de este libro fue considerada un pequeño sismo dentro de la comunidad intelectual de la época, y sus réplicas se pueden rastrear en el espíritu del Mayo del ‘68 parisino (del cual Debord participó activamente), un evento fundamental para entender la filosofía de los últimos 30 años en Francia⁵.

La crítica radical que desliza Debord en su texto es, aún hoy, difícil de asimilar. El libro intentaba ser una radiografía total del capitalismo avanzado, y su autor había encontrado un concepto esencial para definirlo: el *espectáculo*. Arraigado en lo más profundo del capitalismo, el espectáculo parecía ser un paso lógico dentro del sistema de producción del capital, donde las imágenes eran comprendidas como su extensión lógica. En el primer párrafo del libro, Debord entrega las primeras pistas de su tesis central, que reiterará y profundizará a lo largo de las siguientes páginas: “Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, ahora se aleja en una representación” (Debord, 1995).

El carácter radical de tal idea se encuentra en el hecho que Debord consagre al acto de representar una condición perversa. Sin

³ De ahí, quizás, el autoproclamado fracaso de la Internacional Situacionista.

⁴ Las películas de Debord “Aullidos a favor de Sade” (1952) y “La sociedad del espectáculo” (1973) son pruebas de ello.

⁵ En diversas entrevistas, una larga lista de intelectuales (entre otros Foucault, Deleuze y Barthes) hacen mención al suceso, sea para situarse a su favor o en su contra.

embargo, ¿dónde comienza el “grado cero” del espectáculo? Para Debord, la respuesta apunta al surgimiento del cristianismo (una era post-mítica), y junto con ello, al origen de la producción de capital en un tiempo histórico y progresivo que da en llamar “tiempo irreversible”. El “tiempo espectacular” correspondería a la fase siguiente, en la cual ya no sólo estaría acordado en un falso trato la división entre tiempo de ocio y tiempo de producción, sino que además el primero sería el acuerdo perverso para mantener intacto el tiempo productivo. Este falso pacto encubriría, finalmente, la inexistencia del tiempo fuera de la producción, desde el momento en que la base de ese tiempo consumible es también producción e industrialización⁶; con esto, el acuerdo entre imágenes y consumo resulta así equiparable al tiempo consumido de una vida inactiva, de una vida que ha vendido su tiempo vital al precio del capital. En la fase espectacular de la sociedad las imágenes han sido desbordadas por su mediatización y han “objetivado una visión de mundo”, o un ordenamiento y fragmentación de los campos de saber donde cada cosa es relegada a su propio lugar: la separación consumada (Debord, 1995). Y aquí me detengo: Debord no puede escapar del “sueño unitario”, y en ello, es posible que sea el más moderno de los modernos en su deseo de una unidad total, de ese referente perdido en alguna época pre-histórica.

Esto es, en gran medida, lo que denuncia Schiffer (s/f)⁷: el esencialismo de algunas de las teorías de Debord. Después de su suicidio en 1994, y luego de décadas como objeto de culto desconocido o ignorado (*La sociedad del espectáculo* podía verse circulando en circuitos universitarios o políticos, o publicado en fragmentos en algún fanzine *punk*), el estallido en torno al libro y a su autor fue desmedido, perjudicándose con ello los análisis y aproximaciones a sus teorías⁸. En la obra de Debord no hay espacio para parodias

⁶ Las reminiscencias frankfurtianas sobre la “industria cultural” no son gratuitas, y acaso tampoco sean mera coincidencia.

⁷ *Debord, l'atrabilaire* constituye un verdadero contra-manifiesto dedicado a Debord.

⁸ Hoy en día, hablar con un debordiano puede convertirse en una verdadera pesadilla si no hay deseos de mirar con más distancia crítica al objeto de debate.

o estrategias de resistencia, ni tampoco para poner en duda sus propias teorías. A su vez, tampoco hay análisis metodológicos que puedan hacerse cargo del tamaño de éstas (aunque han originado corrientes completas de investigación). Quizás todo esto constituya un signo de aquello que acusa Debord: una fragmentación o institucionalización del saber, la exigencia de una jerga académica que es sólo reproducción del espectáculo o el no cuestionamiento de algo moralmente incuestionable: lo perverso del capitalismo en su fase actual

Ecós

Sin embargo, *La sociedad del espectáculo* no es un libro fácil de olvidar ni de descartar. En su núcleo argumental encontramos reminiscencias del pasado (filosóficas, teológicas, sociológicas) y repercusiones importantes en el pensamiento contemporáneo. Para entender esto, sin embargo, debemos revisar algunas ideas más. Así, en el apartado 18, Debord entrega una clave de lectura: “El espectáculo como tendencia a hacer ver a través de diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente comprensible, suele encontrar en la vista el sentido humano privilegiado, como en otras épocas fue el tacto; el sentido más abstracto, el más mistificable corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual”.

Debord nos lleva a otro problema, y de la constatación de un hecho (la circulación de imágenes, la industrialización del espectáculo) nos formula otras preguntas: ¿cómo estamos mirando? ¿Qué consecuencias posee a nivel del conocer esta forma de mirar? Diría que en esa pregunta se resumen algunas consecuencias y propuestas investigativas de interés que han tomado a Debord como un punto de partida. Así, si bien es cierto que Baudrillard ha sido quien más claramente ha hecho de la jerga debordiana un trasvasije hacia sus propios conceptos⁹, las repercusiones en ciencias sociales (estudios culturales), la teoría estética y la crítica (desde el cine hasta los estudios de nuevos medios), y la producción artística (cinematográfica,

⁹ Las similitudes entre los títulos *Cultura y simulacro* (Baudrillard, 1993) y *La sociedad del espectáculo* parecieran saltar a la vista.

visual) en los últimos 30 años han sido, a mi juicio, definitorias¹⁰.

A este respecto, el destacado crítico de cine Serge Daney (2004) comentaba, a propósito del ambiente reinante en Cahiers du cinema en los '60: "Un libro que hablaba con desprecio del devenir espectáculo de todas las cosas decía que el mundo estaba destinado a la ironía de los cambios y simulacros. Se hablaba de 'sociedad del espectáculo', aún no de medios".

Ya en los '60, la palabra "espectáculo" no vuelta atrás y se había vuelto signo de un lugar desde dónde enunciar algo. Hoy, su noción nos da cuenta del régimen de visibilidad contemporáneo saturado en pura visualidad¹¹, una "estetización del mundo", en palabras de José Luis Brea¹², que tiende a la disolución absoluta del arte¹³, y junto con ello, a los parámetros de lo real. "Espectáculo" viene a hacer hincapié en la des-naturalización de una mirada ya mediatizada, ya tecnologizada, donde el referente se ha dado a pérdida pero que, por algún motivo a sospechar, los mass media tienden a esencializar, a naturalizar, a objetivar. Y aunque Debord aspira a que hubo algún momento en que esto no fue así (nótese en la cita ese mundo que "ya no" es directamente comprensible), podemos hacer ver que hoy, en la producción de pensamiento, la tarea de denunciar tal estado de las imágenes y –junto con ello- establecer una crítica de la mirada, se ha vuelto algo necesario.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Brea, J.L. (2005). *Estudios visuales. Por una epistemología de la visualidad*. Madrid: Agapea.
- Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Debord, G. (1990). *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada.
- _____ (1999). La realización del arte: textos de Internationale Situationniste #s. 1-6 (1958-61), más *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*. Madrid: Literatura Gris.
- Schiffer, F. (s/f). *Debord, l'atrabilaire*. Paris: Ed. Distance.

¹⁰ Los nombres siempre son incómodos, pero quizás podría mencionar algunos en los cuales hay claras huellas debordianas: Frederic Jameson, Paul Virilio, Nicholas Borriaud y José Luis Brea en la teoría; Serge Daney y Jean Lous Comolli en la crítica de cine; Harún Farocki en la producción audiovisual contemporánea. Resumiría, quizás, diciendo que muchos de ellos podrían estar aunados bajo el rótulo de "estudios visuales". Para mayor información ver Brea (2005).

¹¹ Frente a eso, el situar desde el cine o las artes visuales preguntas como ¿dónde hay imagen?, o ¿dónde hay visualidad?, no deja de ser algo que recuerda el aspecto siempre contingente de la producción artística actual.

¹² Ver <http://aleph-arts.org/pens/estetiz.html>.

¹³ Ya anunciada por Walter Benjamin.