



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

***DÉRIVE Y DÉTOURNEMENT EN SUR LE PASSAGE DE QUELQUES
PERSONNES À TRAVERS UNE ASSEZ COURTE UNITÉ DE TEMPS. EL CINE
PRE-SITUACIONISTA DE GUY DEBORD.***

ENSAYO ACADÉMICO QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

MARA HUERTA CHÁVEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

COMITÉ TUTORIAL:
DRA. ITZIA FERNÁNDEZ ESCAREÑO
UAM-CUAJIMALPA
MTRO. JAVIER RAMÍREZ MIRANDA
UNAM-ENES MORELIA

MÉXICO, D.F., SEPTIEMBRE DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres. Por respetar mis silencios.

A mis amigos. Por acompañar mis idas y venidas, aun cuando sabían que caminábamos en círculos.

A mi familia. Porque nunca ha dejado de alimentarme, figurada y literalmente.

A mi director de tesis, mi maestro, David Wood. Por abrirme un campo de conocimiento que no sabía que existía y que se ha convertido en mi rumbo. Por su gentileza, paciencia y su admirable compromiso con sus alumnos.

A Itzia Fernández por el entusiasmo con el que se subió a este barco.

A Javier Ramirez. Por las invitaciones al SUAC.

A mi comité tutorial en su conjunto. Porque sobra decir que sin sus críticas y comentarios esta investigación no hubiera sido posible.

Al Programa de Becas para Estudios de Posgrado UNAM.

Al otro Nikos Kazantzakis. Por las sonrisas.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1. El cine y el espectáculo.....	16
CAPÍTULO 2. <i>Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps</i>	37
CONCLUSIONES.....	59
ANEXO. FILMOGRAFÍA.....	62
BIBLIOGRAFÍA.....	63

INTRODUCCIÓN

El Premio de la Vanguardia del festival de cine de Cannes de 1952 (creado expresamente para la ocasión por Jean Cocteau) fue entregado a *Traité de bave et d'éternité* (Tratado de baba y de eternidad) de Isidore Isou. La película no se encontraba en el programa del festival; fue proyectada después de que una serie de individuos interrumpiera las conferencias de prensa demandando su exhibición. Cuando finalmente consiguieron su cometido, el director, Isidore Isou, no se presentó y de la película, que anunciaba cuatro horas de duración, sólo se dio a conocer parte de su banda sonora. Como podría esperarse no fue muy bien recibida, pero consiguió llamar favorablemente la atención no sólo de Jean Cocteau o de Maurice Schérer (más tarde conocido como Eric Rohmer), quien semanas antes le había dedicado unas líneas en *Cahiers du Cinéma*¹; no, alguien más también quedaría prendado de ella, un joven de diecinueve años que llevaba el nombre de Guy Debord.²

Entusiasta de las vanguardias surrealista y dadaísta, lector de Lautréamont y Arthur Cravan, Debord veía en el gesto de Isou una reactivación del espíritu de la revuelta del periodo de entreguerras. De origen Rumano, Isidore Isou (cuyo verdadero nombre era Jean-Isidore Goldstein) había llegado a París en 1945; al año siguiente fundó el Letrismo, grupo de vanguardia cuyo quehacer se basaba en una estética que retomaba la estafeta dejada por movimientos como el surrealismo y particularmente el dadaísmo, y los

¹ Eric Rohmer “Isou ou Les choses telles qu’elles sont (opinions sur l’Avant-Garde)” en *Cahiers du Cinéma*, n.10, marzo 1952. Reproducido en *Le Goût de la Beauté*, París, Cahiers du Cinéma, 1984, p.62-66

² En un manuscrito inédito titulado “visages de l’avant garde” (febrero 1953) se lee : “À l’occasion de la présentation au festival de Cannes 1951 du premier film lettriste, *Traité de bave et d’éternité*, dans le tumulte déchaîné par une salle hostile, on vit se lever un jeune garçon enthousiaste qui répliqua aux sarcasmes d’une personnalité connue par un poing vigoureux. Guy-Ernest Debord venait ainsi de marquer son adhésion au mouvement lettriste” Guy Debord, *Œuvres*, París, Gallimard, 2006, p.42

mezclaba con cierta vena marxista. Si bien la mayor parte de los ejercicios letristas fueron realizados en el campo de la poesía, donde apelaban por una reducción del lenguaje a la letra y sus sonidos, también incursionaron de manera importante en el cine; ahí inauguraron el uso de una serie de prácticas que tenían la intención de poner en crisis el cine *amplique* (el cine clásico)³ para dar paso a la fase de renovación correspondiente a un momento *ciselante* (cuando la primera etapa ha llegado a un estado de agotamiento y empieza a perfilar discursos metacinematográficos en los que interroga sus propias bases técnicas y estrategias formales).

En cuanto a Guy Debord, es difícil definir quién fue. Nació en Francia en 1931 y se suicidó en el mismo país en 1994. Dejó tras de sí cantidad de artículos concentrados en criticar a la sociedad burguesa y sus productos culturales; fue miembro fundador de los grupos de vanguardia L'Internationale lettriste (1952-1957) y L'Internationale situationniste (1957-1972); dejó también seis películas y un libro que se haría particularmente famoso, *La Société du Spectacle* (1967). Apunto que es difícil definir a este personaje porque fue muchas cosas, o quizás más bien negó ser muchas cosas: cineasta, poeta, teórico, sociólogo, revolucionario, estratega; lo que puede afirmarse con contundencia es que todas estas aristas de su quehacer colisionan en un pensamiento que lo sitúa entre aquellos que reflexionaron sobre la alienación como un problema central

³ Para Isou las formas estéticas y las formaciones sociales que estas representaban, al ser producto de la actividad creativa, se movían de un estado de amplificación a uno de descomposición, es decir, de la gestación de formas nuevas para transformar el mundo a su implosión. Si en el periodo de amplificación, la vida parece plena y llena de significado, en el periodo de descomposición la forma “lo que antes fuera el mundo-histórico, se convierte en su propio sujeto. La historia se detiene; la acción es reemplazada por una inacabable serie de repeticiones. A medida que la forma se descompone, simbólicamente, igual ocurre con el mundo: se convierte en algo estéril, inaccesible, sin valor, irreal”. Para superar ese estado era necesario hacer una descomposición consciente de las formas, con lo que se activaría de nuevo el momento creativo, a esto Isou lo llamaba el periodo ciselante. Ver Greil Marcus *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, 1989, Trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1993, p.264-266

del sistema capitalista burgués (pienso, con sus propios matices, en Benjamin, Lukács, Adorno y Kracauer, por mencionar a algunos).

Debord fue un firme opositor y crítico de su sociedad que no desvinculó en ningún momento la teoría de la praxis: la crítica debía llevar a una revolución de la vida cotidiana, para lo que era necesario atacar al capitalismo burgués en todas sus esferas, incluida la del lenguaje. En este contexto, las ideas del francés tomaron forma en un discurso diseñado para asumir de lleno una posición de disenso desde una estrategia apoyada en la reapropiación y reconfiguración de sentido de fragmentos culturales producidos por dicha sociedad, me refiero al *Détournement*.⁴ El propósito del presente ensayo es rastrear y entender la elaboración del sistema discursivo de Debord desplegado en forma cinematográfica, que se sostiene fundamentalmente sobre la estrategia mencionada. ¿Cuáles son las condiciones que hacen necesaria esta maniobra de fragmentación y desvío de sentido? ¿A qué problemática responde? ¿Cómo se configura? ¿Cuál es su relevancia para la teoría del cine?

Para responder a estas preguntas propongo el análisis de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*: cortometraje de 18 minutos realizado en 1959; fue hecho originalmente en 35mm, en blanco y negro y producido por la Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni.⁵ A pesar de formar parte ya del período

⁴ Término definido en el primer número de la revista *Internationale situationniste*: “S’emploie par abréviation de la formule: détournement d’éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l’intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l’usure et de la perte d’importance de ces sphères” “Définitions” en *Internationale situationniste*, no.1, junio, 1958, p.14

⁵ Productora creada por Asger Jorn específicamente para este filme. Después produciría también la siguiente película de Debord *Critique de la séparation* (1961). Jorn fue un artista danés que fundó en 1948 el movimiento Cobra y en 1955 el Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste. Formó parte de L’International situationniste hasta 1961, cuando sus intereses artísticos entraron en contradicción con la cada vez mayor politización del grupo.

que Debord ocuparía en L'Internationale situationniste, esta película es un recuento de las experiencias de su grupo anterior, L'Internationale lettriste, donde se sentaron las bases de su teoría posterior. Es una película que funciona a la vez como manifiesto y como autocrítica, y que tiene como espina dorsal el *détournement* de una manera de entender la forma documental.

2

En consonancia con las ideas de las vanguardias de entre guerras en torno al *dépassement de l'art*, es decir, a que el arte estableciera una relación directa con la vida cotidiana y asumiera con ello un compromiso político,⁶ Debord dedicó su vida al desarrollo de una estrategia política donde la poesía como acto creativo estaba dirigida hacia el objetivo de la transformación de la sociedad. Creyendo en la importancia del trabajo colectivo, fundó dos grupos: L'Internationale lettriste en 1952 y L'Internationale situationniste en 1957. Ambos estaban interesados en la destrucción de los valores burgueses partiendo de una crítica de la cultura que se extendía al proyecto de conseguir una reorganización de la vida cotidiana: “if we regard everyday life as the frontier between the dominated and the undominated sectors of life, and thus as the terrain of risk and uncertainty, it would be necessary to replace the present ghetto with a constantly moving frontier; to work ceaselessly toward the organization of new chances”.⁷

⁶ Idea común entre las vanguardias con intereses más políticos, en las que el arte, como campo para la experimentación, podía funcionar como una especie de propedéutico para la emancipación. Ver Nicole Brenez, *Cinemas d'avant-garde*, París, Cahiers du cinéma, 2006, p.11-12

⁷ Guy Debord, “Perspectives for alterations in everydaylife” en *The Everyday Reader*, Ben Highmore ed., London, Routledge, 2002, p.112

L'Internationale lettriste se fundó en junio de 1952, con el reagrupamiento de la fracción más extremista del letrismo de Isou, que incluía a Serge Berna, Jean Louis Brau, Guy- Ernest Debord y Gil J. Wolman.⁸ Los artículos que salieron en sus dos revistas *Internationale Lettriste* y *Potlatch*,⁹ así como sus discusiones en los cafés de Saint-Germain-des-Prés y sus exploraciones de la ciudad de París, se centraban en la búsqueda de técnicas que posibilitaran la reunificación entre la creación cultural de la vanguardia y la crítica revolucionaria de la sociedad.

L'Internationale situationniste fue fundada el 28 de julio de 1957 como un frente formado por L'international lettriste, le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste y le Comité psychogéographique de Londres. Todos ellos compartían una aproximación similar al urbanismo, una posición política independiente del Trotskismo y del Estalinismo (y sus correlatos artísticos el surrealismo ortodoxo y el realismo social), y un interés en la transformación de la vida cotidiana a partir de la explotación de la potencia lúdica de festividades y juegos. Es posible localizar el origen del grupo como reacción a tres conclusiones esenciales a las que habían llegado: un estado generalizado de descomposición de la cultura y valores de la ideología burguesa, el agotamiento de las acciones de corte surrealista en el campo del arte y la importancia de un arte experimental revolucionario como herramienta para la renovación de la vida. Para ello proponían la

⁸ Con motivo de la promoción de *Limelight* (Estados Unidos, 1952), Charlie Chaplin dio una conferencia de prensa el 29 de octubre de 1952 en París. La facción del letrismo que después constituiría L'internationale lettriste asistió y confrontó a Chaplin, juzgando negativamente sus valores comerciales y argumentando que al sufrimiento debería responderse con la revolución. Varios de los letristas, incluido Isou manifestaron públicamente su desacuerdo con dicha intervención. Este evento marcó la escisión del grupo.

⁹ *L'Internationale lettriste* vería tres números, el primero de los cuales se ocuparía de explicar la ruptura y marcar distancia del grupo y las posturas de Isou. *Potlatch*, boletín que era enviado por correo de manera gratuita a direcciones preestablecidas, tendría una vida de junio de 1954 hasta noviembre de 1957, año en que vería cumplido su objetivo de establecer lazos entre diferentes creadores revolucionarios con la unión del frente que sería L'Internationale situationniste. El nombre *Potlatch* fue tomado del ritual descrito por Franz Boas y después por Marcel Mauss donde los objetos eran regalos y no mercancías, fue tomado como ejemplo de lo opuesto a una economía de mercado.

creación de “situaciones”, ambientes momentáneos que fueran a la vez producto e instrumento de nuevos comportamientos. Teniendo en cuenta lo anterior, además de sus proyectos artísticos, publicaron de 1957 a 1969 doce números de la revista *Internationale situationniste* que les servía de plataforma para difundir sus ideas.

Si bien, en un inicio, los textos y las acciones situacionistas se enfocaban principalmente en la intervención en el arte, gradualmente fueron tendiendo hacia un mayor énfasis en el ámbito de la teoría y la acción política. En este sentido, el punto de mayor realización lo encuentran con su involucramiento con la revuelta de mayo de 1968: se acercaron al grupo de los Enragés de Nanterre,¹⁰ que fueron influenciados por sus escritos; con ellos participaron en la noche de las barricadas del 10 al 11 de mayo, así como en la toma de la Sorbonne el 14 de mayo, donde formaron parte del Comité d’occupation y, al abandonar la Sorbonne, del Conseil pour le maintien des occupations. Durante esta época, frases de influencia situacionista fueron escritas con graffitis en las calles de París: “Soyons cruels!”, “Consommez plus vous vivrez moins”, “... dans la perspective d’une vie passionnante”, “Godard: le plus con des suisses pro-chinois!” o “Et si on brûlait la Sorbonne?”, entre otras. Después del 68 los situacionistas esperaban su propia superación por el movimiento revolucionario, pero las prácticas más radicales se disolvieron en una vaga contracultura. L’Internationale situationniste se convirtió en un mito, “emulado” por una serie de grupos pro-situacionistas que, si bien mantuvieron vivas las ideas del movimiento, fueron acusados por Debord de contribuir a una fetichización

¹⁰ “Les enragés, regroupement informel d’étudiants anarchistes à l’origine des premiers heurts dans cette université, refusent de s’associer avec le Mouvement du 22 mars dont Daniel Cohn-Bendit est le porte-parole. Ils seront en revanche les camarades de lutte des situationnistes dont ils partagent les positions antiautoritaires et antibureaucratiques et la critique du militantisme. Ensemble, ils éditent des tracts, prennent part à la nuit des barricades de la rue Gay-Lussac entre le 10 et le 11 mai, et constituent le 14 un Comité Enragés-Internationale situationniste qui participe au Comité d’occupation de la Sorbonne, installé dans la salle Cavaillés rebaptisée ‘salle Jules-Bonnot’”. *Guy Debord, Un art de la Guerre*, Emmanuel Guy, Laurence Le Bras eds., Paris, Gallimard, 2013, p.161

de la voluntad revolucionaria y a una coagulación de sus propuestas, lo que se contraponía con sus propias posturas sobre la relación entre teoría y praxis. L'internationale situationniste finalmente se autodisolvió en 1972.¹¹

Guy Debord fue el principal teórico de ambos grupos. Como parte de la articulación de esa teoría, como puesta en práctica al nivel del lenguaje y como análisis y crítica de la misma, realizó siete películas: *Hurléments en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1961), *La Société du Spectacle* (1972), *Réfutation de tous les jugements tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La Société du Spectacle'* (1975), *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) y, en colaboración con la periodista Brigitte Conrad, *Guy Debord, son art et son temps* (1994).¹²

3

La producción cinematográfica de Debord fue poco vista en el momento de su aparición, incluso al interior de Francia. Cuatro de sus películas fueron proyectadas continuamente en el Estudio Cujas en París, *Sur le passage...* entre ellas,¹³ pero tras el

¹¹ Sobre la disolución del grupo ver Guy Debord, “la véritable scission dans l’Internationale” en *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p.1085-1188.

¹² Para una reseña del proceso de producción de esta colaboración ver: Hélène Hazera “Les dernières projections de Guy Debord” en *Libération*, 9 de enero de 1995, URL: www.liberation.fr/culture/1995/01/09/les-dernieres-projections-de-guy-debord_120718 También están publicadas las cartas escritas por Debord a Cornand en *Guy Debord Correspondance, vol.7: Janvier 1988-Novembre 1994*, París, Librairie Artheme Fayard, 2008.

¹³ Keith Sanborn, que toma como referencia el texto de Assayas incluido en la caja de DVDs editada por Gaumont, *Guy Debord: Oeuvres cinématographiques complètes*, señala que *Sur le passage...* se proyectó en el Estudio Cujas de octubre de 1983 a abril de 1984, adicionalmente se exhibió en algunas funciones privadas, pero no se hizo del conocimiento público como tal hasta su proyección en el Festival de Venecia en 2001.

asesinato en 1984 de Gérard Lebovici, amigo y patrón de Debord, este último las retiró de la esfera pública.¹⁴ Así, *Sur le Passage* no volvió a ver la luz sino hasta 2001,¹⁵ cuando el Festival Internacional de Cine de Venecia realizó una retrospectiva de las obras de Debord con copias parcialmente restauradas de los filmes. En 2005 la productora y distribuidora francesa Gaumont editó en colaboración con Alice Debord y Olivier Assayas una caja de DVDs, *Guy Debord: Oeuvres cinématographiques complètes*, que incluía además documentos relativos a las películas. En 2013, como parte de la exposición *Guy Debord. Un art de la guerre*, la Bibliothèque nationale de France organizó un ciclo con proyecciones diarias de las películas.¹⁶

La limitada exhibición de sus trabajos filmicos explica en parte la escasez de textos sobre el cine de Debord. Quienes escribieron al respecto se basaron casi exclusivamente en sus guiones, que además del texto contenían una relación de las imágenes y música que habría de acompañarlo. Los guiones de las tres primeras películas (*Hurlements en faveur de Sade*, *Sur le passage...* y *Critique de la séparation*) aparecieron en 1964 en un volumen titulado *Contre le cinéma*, publicado por el Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparado; en 1978 los guiones de las seis películas (las tres anteriores y *La Société du Spectacle*, *Réfutation de tous les jugements...* e *In girum imus nocte et*

¹⁴ En el comunicado de prensa de Debord al respecto del asesinato de Lebovici: “Gérard Lebovici having been assassinated, to the applause of a joyful press and a servile public, the films of Guy Debord will never again be projected in France” Keith Sanborn, “Return of the suppressed” en *Artforum*, febrero 2006

URL: <http://www.artforum.com/inprint/issue=200602&id=10275&pagenum=0>

¹⁵ *La société du spectacle* y *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu’hostiles, qui ont été jusqu’ici portés sur le film “La société du spectacle”* así como *Guy Debord, son art et son temps*, fueron transmitidas por Canal + el 9 de enero de 1995, después del suicidio de Debord, ocurrido el 30 de noviembre del año anterior.

¹⁶ La exposición *Guy Debord. Un art de la guerre* tuvo lugar en la Bibliothèque nationale de France, en París de marzo a julio de 2013. Cabe señalar que desde 2011 la BnF guarda los archivos de Guy Debord, que han sido declarados tesoro nacional. Esta exposición se montó con algunos de los escritos, carteles, fotografías, correspondencia y fichas de lectura de dicho archivo. Estuvo a cargo de Emmanuel Guy y Laurence Le Bras.

consumimur igni) fueron compilados por Debord y publicados bajo el nombre *Oeuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*.

En su libro *Guy Debord*, Anselm Jappe señala que hasta 1993 el único estudio académico que se ocupaba del Debord cineasta era el ensayo de Thomas Y. Levin “Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord”¹⁷ en el que, a su vez, el autor relata: “These films were attended by only a very few in Paris, have rarely been seen outside France, have never been screened in the U.S., and have provoked almost no critical literature whatsoever beside a number of more or less incidental newspaper reviews”.¹⁸ Levin mismo refiere solo haber visto *Critique de la séparation*.

Algo similar ocurre con los tres artículos aparecidos en el número 487 de la revista francesa *Cahiers du Cinéma* que en enero de 1995, con motivo de su suicidio, destinó a Debord la sección *Dédicaces* donde aparecieron tres artículos: “Guy Debord: Stratégie de la disparition” de Thierry Jousse, “Paranympe” de Pascal Bonitzer, y “Dans des circonstances éternelles du fond d’un naufrage” de Olivier Assayas. 1995 también fue el año de otra importante reflexión sobre el tema que aquí nos ocupa: la conferencia “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films” dictada por Giorgio Agamben en la Sexta Semana Internacional de Video del Centro Saint-Gervais, en Ginebra.¹⁹

En años recientes ha habido un aumento del interés en el cine de Debord. En Francia se publicaron los libros de Antoine Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de L’avant garde situationniste* (2003); Guy-Claude Marie, *Guy Debord: de*

¹⁷ Originalmente publicado en *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment of Time: The Situationist International, 1957-1972*, Cambridge, The MIT Press, Boston, Institute of Contemporary Art, 1989 y después reproducido en 2002 en *Guy Debord and the Situationist International*, Tom Mc Donough ed., Massachusetts, The MIT Press, 2002, p.321-453

¹⁸ Thomas Y. Levin, “Dismantling the Spectacle: The cinema of Guy Debord” en Tom McDonough ed., p.334.

¹⁹ Reproducida en Tom Mc Donough Op.Cit. p.313- 319

son cinéma en son art et en son temps (2009); Fabien Danesi, *Le cinéma de Guy Debord* (2011); así como la compilación del material que utilizó Debord para sus películas, editado por Fabien Danesi, Fabrice Flahutez y Emmanuel Guy, *La fabrique du cinéma de Guy Debord* (2013).²⁰

Un problema común al que se enfrentan estos autores y que ha sido una cuestión a considerar para la redacción de este ensayo es ¿Desde dónde abordar a Guy Debord? ¿Cómo hacer un objeto de estudio de alguien de tan difícil, sino imposible clasificación, tanto desde el punto de vista teórico (siendo Debord un marxista poco ortodoxo) como cinematográfico? (¿Cuál es la posición de la International situationniste frente a las vanguardias surrealista, dadaísta y letrista? ¿Cómo se articula la relación entre estética y política en sus acciones? ¿Puede afirmarse que Debord es un cineasta? ¿Cuál es la relación entre la teoría situacionista con su práctica cinematográfica?).

Giorgio Agamben decide no hablar de “obra cinematográfica” por considerarlo poco pertinente al recordar que Debord mismo se negaba a utilizar dicho término. Resuelve pensar entonces en el francés como estrategia y, en ese contexto, abordar el sitio que el cine ocupaba dentro de su estrategia. Agamben se pregunta por la poética que anima el montaje en las películas de Debord, centrando su atención en la cuestión de la imagen en su relación con la historia. Retomaré el argumento de Agamben con mayor profundidad en el segundo capítulo.

Cahiers du Cinéma no es muy benévolo con la figura de Debord, actitud que quizás se resume en el texto de Bonitzer para quien Debord no es un cineasta, es un escritor; un cineasta está interesado en hacer cine mientras que Debord sólo lo atraviesa

²⁰ Los tres editores de este libro estuvieron involucrados con la exposición *Guy Debord. Un art de la guerre*.

sin integrarse en él. Además de que su actitud de denuncia desemboca necesariamente en una destrucción del cine, argumentaba Bonitzer.²¹ Por su parte, Jousse, advierte que Debord es dejado al margen de los debates teóricos y políticos de las décadas del sesenta y del setenta de tal grado que no se le incluye en el diccionario de cine francés que apareció en el número especial de *Cahiers du Cinéma* "situation du cinéma français II". En una dirección similar, pero con relación a la producción de cine experimental, Levin remarca la casi total ausencia de menciones a las películas de los letristas y de Debord en la bibliografía secundaria del cine experimental de la posguerra, cuando varias de las maniobras que emprenden sobre el medio han sido retomadas y exploradas en obras pioneras de las vanguardias europeas y estadounidense.²²

En la urgencia por recuperar el pensamiento del francés, Levin llega a un argumento interesante, insertado en las discusiones sobre la teoría del cine y sobre las producciones cinematográficas que están pensando la relación entre la estética y la política y cuyo referente más inmediato suele ser Jean-Luc Godard. Más allá de la disputa sobre la originalidad, Levin ubica el argumento en otro contexto: para él en las películas de Debord se resuelve el asunto de las dos vanguardias advertido por Peter Wollen y

²¹ "seul un écrivain peut violer aussi gentiment le cinéma, en lui faisant ces enfants bizarres, malingres, vicieux que sont les films de G.D." Pascal Bonitzer « Le paronymie » en *Cahiers du Cinéma*, Janvier 1995, p.44. En los años sesenta, la relación entre los situacionistas y los críticos-teóricos de la *nouvelle vague* fue conflictiva, a éstos últimos se les acusaba de carecer de originalidad y de postular un "disenso" acorde con la industria cultural. La única película francesa del contexto cahierista sobre la que escribieron favorablemente los situacionistas fue *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, por estar fundada sobre la preeminencia del sonido.

²² "in its radical reduction of expressive means and the slowness of its pace, for example, *Hurlements* antedates both Stan Brakhage's *Reflections on Black* (1955) and Peter Kubelka's *Arnulf Rainer* (1958-1960), as well as certain films made by Warhol or Michael Snow over a decade later. The aesthetic of cinematic *détournement* developed in Debord's subsequent films could be productively compared in turn with the more aestheticized work on found footage undertaken in the late 1950s and early 1960s by Bruce Conner. Debord's films also could be argued to be a crucial moment in the genealogy of the 'theory film', a largely ignored genre that one could trace back to Eisenstein's project to film *Kapital* and that, by way of Godard, Marker, and Resnais, would also include Works by Laura Mulvey and Peter Wollen (*Penthesilea* [1974] and *Riddles of the Sphinx* [1977], Yvonne Rainer (*The Man Who Envied Women* [1985]), and Manuel de Landa (*Raw Nerves: A Lacanian Thriller* [1979])" Thomas Levin, Op.Cit., p.425

constituyen su superación en una tercera vanguardia, además de que anteceden el *countercinema* de Godard; consiguen además, eludir las contradicciones del modernismo político que puntualiza David Rodowick en su libro *The Crisis of Political Modernism*; y logran distanciarse de las observaciones sobre el cine moderno de las que habla Sylvia Harvey en su libro *May 68 and Film Culture*.²³

Finalmente está el Debord teórico, cuyo pensamiento y propuestas entrelazan una serie de discusiones fundamentales sobre la modernidad que relacionan directamente al pensamiento situacionista con el marxismo occidental. Existen autores que estudian los fundamentos teóricos de la teoría situacionista (es de destacar en este ámbito el trabajo de Ansel Jappe y de Peter Wollen), mientras que los libros sobre su cine se ocupan primordialmente de las características cinematográficas, sin profundizar demasiado en los aspectos teóricos en los que se origina su técnica. En esta investigación propongo ir un paso atrás y pensar con mayor detenimiento en la relación entre la teoría situacionista y su puesta en escena.

²³ Sobre la discusión en los textos de Peter Wollen, Levin expresa que una década antes que la película de Godard *Vent d'est* (1970), Debord estaba produciendo películas que cumplían con los criterios establecidos por Wollen de un “contracine” materialista como práctica cinematográfica alternativa: intransitividad narrativa, extrañamiento, diégesis múltiples, apertura y displacer. Ver Peter Wollen, “Godard and Counter Cinema: Vent d’Est” en *Afterimage* 4 (Otoño 1972), p.6-17. En la discusión de Wollen sobre las vanguardias cinematográficas, el autor identifica en Godard una tercera vanguardia que resolvía la dicotomía entre ambas, al funcionar como una síntesis del modernismo formal (política del significante) y una reflexividad semiótica e ideológica (política del significado). Ver Peter Wollen, “The Two Avant-Gardes” en *Studio International*, Noviembre/Diciembre 1975, p.171-175. Sobre el modernismo político, el argumento de Levin es que las películas de Debord evitan escollos típicos de ciertas prácticas culturales de vanguardia ligadas a agendas políticas radicales: el esencialismo formalista, la miopía esteticista, el fetichismo de la reflexividad políticamente ingenuo. Ver David Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley, University of California Press, 1994, 311p. En cuanto a Sylvia Harvey, Levin señala que las películas de Debord no manifiestan los problemas del modernismo epistemológico descrito por Harvey: no sustituyen un interés en las relaciones entre medios específicos de representación y la realidad social concebida como distinta de esos medios; no tienen una preocupación exclusiva por los medios de representación; no hacen ningún reclamo esencialista con respecto a las políticas inherentes de cualquier forma específica cinematográfica; y no articulan el problema de la innovación formal sólo en términos de la arquitectura interna del texto filmico sino que insisten en la inserción de ese texto en un aparato particular. Ver Sylvia Harvey, *May 68 and Film Culture*, Londres, British Film Institute, 1978, 120p.

Capítulo 1. El cine y el espectáculo

C'est le principe du fétichisme de la marchandise, la domination de la société par « des choses suprasensibles bien que sensibles », qui s'accomplit absolument dans le spectacle, où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence. ²⁴

La obra escrita y la obra cinematográfica de Debord están íntimamente relacionadas, en palabras de Guy-Claude Marie, “il y a plus qu'une simple cohérence, une complète et complexe articulation dans le rapport entre l'œuvre écrite, l'œuvre cinématographique, l'une nourrissant l'autre et réciproquement, et surtout l'œuvre vécue, sa vie comme œuvre, comme vie consacrée à la poésie insurgée”.²⁵ Sus películas hacen las veces de puesta cinematográfica como praxis de la teoría escrita, pero le sirven también como medio de reflexión y como campo de experimentación. Es por lo tanto indispensable revisar los fundamentos de esa teoría antes de acceder a su estrategia cinematográfica: este capítulo se propone precisamente explorar los nexos entre el pensamiento de Debord y la tradición del marxismo occidental; sus vínculos con la producción cinematográfica de vanguardia; y finalmente la gestación de las estrategias situacionistas de exploración de lo real encarnadas en las prácticas de la *dérive*²⁶ y el *détournement*.

La reflexión y crítica del capitalismo hecha por Debord y los situacionistas se desarrolló en torno a lo que el primero bautizó como “espectáculo”, noción que en realidad carece de una definición unívoca; más bien funciona como síntesis de una serie

²⁴ Guy Debord, Thèse 36, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p.35-36

²⁵ Guy-Claude Marie, *Guy Debord: de son cinéma en son art et en son temps*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2009, p.10

²⁶ Término definido en el primer número de la revista *Internationale situationniste*: “Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience” “Définitions” Op.Cit.

de procesos y fenómenos que tienen que ver, entre otras cosas, con los modos de operar del poder en la modernidad. En su artículo “Spectacle, Attention, Counter-Memory”, Jonathan Crary se propone hacer una revisión del término, rastrea su genealogía y puntualiza que es producto de una crítica de la práctica modernista del arte, de una política de la vida cotidiana y de un análisis del capitalismo contemporáneo.²⁷ La conclusión a la que llega Crary me parece útil para introducir la cuestión. Examinemos con mayor profundidad.

Para el desarrollo de su teoría, Debord partió de una recuperación de las ideas marxianas sobre el fetichismo de la mercancía, desarrolladas fundamentalmente en el cuarto apartado del primer capítulo del *Capital*, “El fetichismo de la mercancía y su secreto”. Giorgio Agamben puntualiza que este capítulo había sido eludido en el ambiente marxista francés de los años sesenta, al grado de que en el prólogo a una reedición del *Capital* de 1969, Louis Althusser insta al lector a evitar esta sección por considerarla una “huella flagrante y extremadamente peligrosa de la filosofía hegeliana”.²⁸ En realidad Althusser no invita a no leerla, sino a acceder a ella después de haber estudiado el segundo capítulo del libro. Esto tiene que ver con una manera particular de pensar el marxismo. Althusser da prioridad al problema de la explotación, explicado en la teoría del plusvalor y localiza ahí el punto central del libro de Marx, mientras que la corriente seguida por Debord lo hace en la cuestión del fetichismo de la mercancía. El punto de ruptura fundamental entre Debord y Althusser está en que para el primero la revolución sería el resultado de la conciencia de clase del proletariado. Althusser, por su parte, postulaba un

²⁷ Jonathan Crary, « Spectacle, Attention, Counter-Memory » en Tom Mc Donough ed., p.455-466

²⁸ Giorgio Abamben, *Medios son Fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pre-textos, 2001, p.65

proceso histórico sin sujeto en el que, por lo tanto, el concepto de “conciencia” no tenía cabida.

La cita completa de Althusser dice: “ A last trace of Hegelian influence, this time a flagrant and extremely harmful one (since all the theoreticians of ‘reification’ and ‘alienation’ have found in it the ‘foundation’ for their idealist interpretations of Marx’s thought): the theory of fetishism (The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof, Part I, Chapter 1, Section 4)”²⁹ y podemos añadir aquí que el punto de partida de esta corriente criticada por Althusser es Lukács en su libro *Historia y conciencia de clase*,³⁰ texto fundacional del marxismo occidental. Entre los referentes más importantes de Debord está no sólo Hegel sino también Lukács.

En este libro, Lukács sostenía que la estructura de la mercancía permeaba todos los aspectos de la sociedad burguesa y lo localizaba como el problema estructural central del capitalismo burgués. A éste mezclaba el concepto hegeliano de objetivación y producía con ello una teoría de la reificación como la forma capitalista contemporánea de la alienación de la subjetividad. Debord compartía con el Lukács de *Historia y conciencia de clase* la idea de totalidad,³¹ la crítica a las relaciones sociales, la exaltación de los consejos obreros y la crítica de la reificación como el mayor obstáculo para el cambio revolucionario.

²⁹ Louis Althusser “Preface to the Capital” en *Lenin and Philosophy and other essays*, Trad. Ben Brewster, Nueva York, Monthly Review Press, 2001, p.45-65

³⁰ *Historia y conciencia de clase* fue también ampliamente discutido en el círculo de Berlín, lo que podría explicar que se encuentren puntos en común entre pensadores como Benjamin, Adorno, Horkheimer o Brecht y Debord.

³¹ En el prefacio a una edición de 1967, Lukács se retractó de varias de las cuestiones discutidas en el libro, precisamente las que habían sido vistas como residuos de idealismo. Ver Martin Jay “Georg Lukács and the Origins of the Western Marxist Paradigm” en *Marxism and Totality. The adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley, University of California Press, 1984, p.81-127.

Pero si la revolución significaba la abolición de las formas de reificación y alienación y su reemplazo por formas de subjetividad libres, Lukács asumía la existencia de mediaciones al interior de la totalidad mientras que para Debord debía abolirse toda separación y unir por completo sujeto y objeto, práctica y teoría, estructura y superestructura, política y administración en una sola totalidad no mediada, que diera como resultado un hombre total, es decir, no alienado.³² Esta idea de totalidad se encuentra en el centro del objetivo de la práctica situacionista y como tal dirige el rumbo de sus experimentaciones en el campo de la cultura (iniciando con la abolición de la división del trabajo artístico).

Debord pensaba que si bien los tiempos habían cambiado desde que Marx escribiera, la estructura económica se mantenía y, desde finales de los años veinte (Crary infiere por algunos indicios que da Debord en sus escritos que es entonces cuando empieza a desarrollarse como tal la “Sociedad del Espectáculo”), todas las esferas de la vida habían comenzado a ser colonizadas por el tipo de relaciones sociales descritas por Marx.

En Marx, el concepto de fetichismo de la mercancía viene acompañado de la teoría del valor, que explica que las mercancías se desdoblán en un valor de uso y un valor de cambio, es decir, en que la mercancía tiene una doble naturaleza: por un lado un valor de uso social; por el otro, tiene que transferirse por intercambio a quien se servirá de ella como valor de uso (y por lo tanto, cuenta también con un valor de cambio). Ahora bien, la expresión de valor es necesariamente una expresión de igualdad y aquello que hace a

³² Peter Wollen, “Bitter Victory: The Arts and Politics of the Situationist International” en *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, p.34

dos mercancías semejantes es que ambas son fruto del trabajo útil; el trabajo se convierte entonces en una magnitud más de esta relación, con lo que se transforma en algo abstracto.

Pensar el trabajo como aquello que comparten las mercancías es a su vez una abstracción de la cualidad que es común a todo el trabajo: el gasto de fuerza humana. Con su objetivación, el trabajo pierde su especificidad (ya no hay muchos trabajos sino uno sólo, aunque éste se encuentre compuesto por individualidades) y es medido, a su vez, en razón de las unidades de duración (tiempo) que representan el trabajo socialmente necesario para producir algo. Como resultado de este proceso, el trabajador pierde también su carácter singular y se convierte en un objeto que intercambia unidades abstractas de tiempo: asume con ello una relación que no es social, sino que es más propia de las cosas.

Una mercancía nunca puede expresar su propio valor. Este se manifiesta siempre como una relación de equivalencia con respecto al valor de otras mercancías, que por su parte sólo puede manifestarse en una forma que tiene que ser socialmente vigente, es decir, en un equivalente general: el dinero. Este último toma la apariencia de la medida del valor (que es el trabajo), y esconde con ello que el valor de la mercancía está en el trabajo. En contraste con lo que sucede con los trabajadores, las cosas asumen entre sí relaciones sociales, con lo que adquieren para el trabajador un carácter misterioso o fantasmagórico y una apariencia de autonomía con respecto a quien las ha producido:

Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores [...] Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social

determinada existente entre aquéllos. De ahí que para hallar una analogía pertinente debamos buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso. En éste los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A esto llamo el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como mercancías, y que es inseparable de la producción mercantil.³³

El uso de los términos “imagen” y “espectáculo” en Debord son una extensión de la mercancía de Marx y tienen que ver con la imposición de una serie de apariencias o representaciones ideológicamente determinadas que ocupan el lugar de la vida efectivamente experimentada: “Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation”.³⁴ En la “Sociedad del espectáculo” los individuos consumen imágenes que sugieren e imponen una forma de vida a la vez prefabricada e inalcanzable, intercambio en el cual el sujeto deja de ser agente y creador de su propia existencia; se convierte en un consumidor pasivo que contempla las imágenes que le son alimentadas.

La función del espectáculo se hace de vital importancia en la modernidad porque, como consecuencia de la especialización del trabajo, la vida había sufrido una fragmentación. Pero esa fragmentación no es percibida porque a través de sus imágenes el espectáculo proporciona una apariencia de falsa unidad. Para Marx hay una distorsión entre la realidad material y la manera en que esta es percibida, es decir, lo que se vive como realidad es una ilusión, una apariencia ideológica del mundo.³⁵ Marx y Engels

³³ Karl Marx, *El Capital. Crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, t.I, 2013, p.88-89

³⁴ La primera tesis de *La Société du spectacle* es el *détournement* de una de las primeras frases del Capital, que dice: “la riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como un enorme cúmulo de mercancías”

³⁵ Ben Highmore, “Introduction. Questioning everyday life” en Ben Highmore ed., p.6-7

relacionan esa distorsión con la realidad material de la división del trabajo, cuya condición se mantenía oculta. Siguiendo el argumento, en Debord la apariencia que esconde la realidad (y que se funda en la forma alienada de las relaciones sociales) se materializa en las imágenes que, a su vez, como mercancías actúan como mediadoras de dichas relaciones.³⁶

El fetichismo de la mercancía, por lo tanto, no puede desvincularse del concepto de alienación, que implica que el hombre se ha convertido en atributo de una abstracción que él mismo ha creado pero a la que ha adjudicado una voluntad propia (como la religión, el estado o el dinero). Para Debord, este momento significa una dictadura de la ilusión, en la que la economía ha colonizado todas las esferas de la vida:

L'idéologie est la *base* de la pensée d'une société de classes, dans le cours conflictuel de l'histoire. Les faits idéologiques n'ont jamais été de simples chimères, mais la conscience déformée des réalités, et en tant que tels des facteurs réels exerçant en retour une réelle action déformante ; d'autant plus la matérialisation de l'idéologie qu'entraîne la réussite concrète de la production économique autonomisée, dans la forme du spectacle, confond pratiquement avec la réalité sociale une idéologie qui a pu retailler tout le réel sur son modèle.³⁷

Por esta razón, el trabajo estético de intervención de la imagen que hace Debord se convierte en una acción política que tiene la intención de exhibir el mecanismo de producción y de conversión que hace que la unidad aparente se perciba como “real”. Lo que está en juego aquí es una cuestión de agencia y de modos de ejercer el poder, puesto que en última instancia, el proyecto de Debord intenta devolver a los sujetos el control

³⁶ En la tesis 4 de *La Société du spectacle*, Guy Debord sostiene: “le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images”, parafraseando de nuevo a Marx: “el capital no es una cosa, sino una relación social entre las personas mediada por cosas”. En 1973, para ayudar a sus traductores, Debord hizo una relación de los *détournements* de la *Société du spectacle*, indicando las fuentes. Guy Debord, “Relevé provisoire des citations et des détournements de La Société du spectacle” en *Oeuvres*, p.862-872

³⁷ Tesis 212, *La Société du spectacle*, p.203

sobre su propia vida y sobre su propia historia. ¿Resulta para ello suficiente la intervención en la imagen? Es esta idea, no sólo de negar la negación del gesto dadaísta de los valores burgueses, sino en el juego en las relaciones de intercambio, lo que está detrás de la praxis del *détournement*.

2

En el primer número de *L'Internationale situationniste* aparece un artículo titulado “Avec et contre le cinéma”, donde se reivindica al cine como el arte de la sociedad moderna porque integra las nuevas técnicas mecánicas: “Il est donc, non seulement en tant qu’expression anecdotique ou formelle, mais aussi dans son infrastructure matérielle, la meilleure représentation d’une époque d’inventions anarchiques juxtaposées (non articulées, simplement additionnées)”³⁸, donde el énfasis está en la posibilidad del montaje, cuestión que interesaba a Debord desde tempranas épocas.³⁹

Si bien desde *Hurlements...* el francés declaraba la destrucción del cine, esta afirmación debe acotarse a la problemática que envolvía al cine en la perspectiva situacionista. Era en su calidad de reproductor de las relaciones sociales, de portador del lenguaje de la ideología hegemónica y como medio de comunicación unilateral que el cine debía ser destruido: la crítica situacionista del cine se cimenta en el uso del medio en unas condiciones históricas precisas y no en el medio en sí mismo. Por otro lado, es fundamental remarcar que su interés por el cine yacía en lo útil que este podía ser para su

³⁸ “Avec et contre le cinéma” en *Internationale situationniste*, n.1, junio 1958, p.8-9

³⁹ Véase, por ejemplo sus metagrafías, el libro hecho en colaboración con Asger Jorn, *Mémoires* o los mapas psicogeográficos de *L'International lettriste*.

objetivo último de la liberación de la vida cotidiana, y no en la resolución directa de problemáticas de la teoría del cine.

En contraparte, los miembros de L'Internationale situationniste proponían la liberación del cine de estos usos y la implementación de un cine experimental que serviría para dos cosas: como forma de propaganda en un periodo de transición pre situacionista (rubro en el que entra *Sur le passage...*) y posteriormente como elemento constitutivo de una situación.⁴⁰ El cine situacionista, como el arte situacionista, es un momento del futuro antecedido por una etapa crítica en la que se expondrían las contradicciones al interior de la obra, y mediante la misma operación las contradicciones de la sociedad que la produce. Dicho periodo crítico o pre-situacionista estaría conformado por obras que contuvieran en sí mismas su negación, es decir, que fuesen antiobras.⁴¹ Esto es lo que se intenta de manera quizás un poco primitiva en *Sur le passage...*, donde la negación se realiza sobre los mecanismos de sutura y de invisibilidad del montaje del cine del modo de representación institucional (si utilizamos el término propuesto por Noël Burch).⁴²

Debord entra en la esfera pública con su acercamiento al cine, episodio ya narrado en la introducción. Profundicemos más sobre el atractivo que podía tener para Debord el pensamiento de Isou. Este se apoyaba en la idea de que las formas estéticas, al igual que las formaciones sociales, pasaban de un momento de amplificación a un estado de descomposición; este último era un período en el que “la forma, lo que antes fuera el mundo-histórico, se convierte en su propio sujeto. La historia se detiene; la acción es reemplazada por una inacabable serie de repeticiones. A medida que la forma se descompone, simbólicamente, igual ocurre con el mundo: se convierte en algo estéril,

⁴⁰ Op.Cit. p.8

⁴¹ Como lo habían antes sido los ejercicios de Dada.

⁴² Noël Burch, *Praxis del cine*, 1970, trad. Ramón Font, Madrid, Fundamentos, 1985, 187p.

inaccesible, sin valor, irreal”.⁴³ Debord comparte estas ideas y las remite concretamente al deterioro del modelo burgués, pero donde la reflexión y práctica de Isou se enfocan en el problema de la forma, Debord se plantea la relación entre la forma y el contenido, como analizaremos en el siguiente capítulo.

Isou también reivindicaba la voluntad de crear como motor de revolución. Así, a la descomposición generalizada aunaba la posibilidad de realizar una descomposición consciente y creativa, a la que llamó fase “ciselante”. Como mencioné en la introducción, la primera película letrista, que además actuaba como un manifiesto de su cine, fue *Traité de bave et d'éternité* de 1952, que se presentaba como antítesis del cine clásico, desbordándolo con el uso de una serie de técnicas, algunas exploradas antes por el dadaísmo, distribuidas en dos acciones: la suspensión de la sincronía entre sonido e imagen (un montaje discrepante) y la mutilación de las imágenes. En *Traité...* encontramos imágenes rayadas, rotas, o sobre las que ha sido escrito, imágenes en negro, la inclusión de claquetas, secuencias en negativo, la superposición de múltiples pistas de sonido y el uso de parpadeos de la pantalla; todas ellas, retrabajadas en mayor o menor medida por el cine experimental.⁴⁴ El cine letrista se interesa también por el compromiso activo del espectador, por lo que puso en práctica ejercicios donde el espacio de la diégesis se confundía con el espacio del espectador, anticipando aspectos del cine expandido.

Debord hizo su propia película como parte de sus actividades en el breve periodo en que formó parte del letrismo, *Hurlements en Faveur du Sade* (1952).⁴⁵ En ella, toda

⁴³ Greil Marcus, Op.Cit. p.265

⁴⁴ François Albera, *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2009, p.167 y Thomas Levin Op.Cit.

⁴⁵ El primer borrador del guión apareció en el único número de la revista letrista *Ion* (1952), que estuvo dedicado al cine. Iba acompañado de un texto, *Prolégomènes à tout cinéma futur*, donde declara el fin del

imagen es reducida a la evidencia de su ausencia; el filme transcurre en una sucesión de pantallas en blanco y pantallas en negro. Las secciones en blanco incluyen un audio en el que cinco voces diferentes (de Gil Wolman, Guy Debord, Serge Berna, Barbara Rosenthal e Isidore Isou) enuncian frases provenientes de diversos contextos, desde Joyce hasta el Código Civil, noticias de periódicos y la *Estética del cine* de Isou.

Las pantallas en negro transcurren en silencio y se hacen, conforme avanza el cortometraje cada vez más frecuentes, hasta terminar en veinticuatro minutos de oscuridad en los que el público es abandonado al negro, a la oscuridad de la sala y a un “silencio” llenado por el sonido del proyector y por lo que sea que se produzca en el espacio entre ambos (idealmente, gritos). *Hurlements...* es una provocación y, con ella, Debord desplaza el momento de producción de la película al espacio de la sala, es decir, al evento producido por el choque entre el espectador y la película.⁴⁶

Como resultado de la ausencia simulada el aparato cinematográfico es mostrado desnudo, es decir, como evidencia de su propia existencia objetual; Thomas Levin habla sobre la expresión de la revuelta en este cortometraje y señala que la imagen sólo es legible como el aparato:

Although present, [the image] is not readable as anything but the apparatus itself –the screen, the projection, the lamp, and so on. Here that which is always –necessarily- present in the mode of absence, “covered” by the representation that it serves to convey, is staged as such. The spectators, confronted with their desires and expectations for a (the) spectacle, are provoked to the point of

cine y de todo arte, proyectando a la vez un arte que sólo podría ser tal en tanto cambio radical de las situaciones. Esta primera versión del guión contemplaba el uso de imágenes.

⁴⁶ François Albera observa que la exploración de las posibilidades del momento de proyección como una suerte de *happening* era una práctica común entre los letristas. Retomado de Dadá, oponen al culto al objeto, el culto de la creación, donde el arte intenta romper con su carácter de fetiche. François Albera Op.Cit., p.35

screams (hurlements) when it is revealed to what extent they themselves are an integral part of this spectacular economy.⁴⁷

Hurlements... o el filme-situación. Cuando lo visual es evidencia de un vacío, en el tránsito entre la saturación de luz y la saturación de oscuridad, y al instalar la ausencia de la imagen como el acompañante sin representación de la banda sonora, la potencia de creación libre se abre camino. *Hurlements...* es entonces el primer paso en una empresa que tenía por objetivo reventar la relación de intercambio entre los sujetos y las imágenes al interior de la lógica del sistema del espectáculo.

3

Después de la aventura de *Hurlements...*, *Sur le passage...* marca un retorno a la imagen en el proyecto cinematográfico debordiano. A la poética de la manipulación de las imágenes de la estética de Isidore Isou, Debord integra aspectos temporales y espaciales en su condición política con la puesta cinematográfica de las dos estrategias situacionistas más importantes de exploración de lo real: la *Dérive* y el *Détournement*.

A grande rasgos, la *dérive* devolvía al espacio su dimensión política al intentar reapropiarlo con el vagabundeo como subversión de las lógicas de tránsito impuestas. El *détournement*, por su parte, atentaba contra la sintaxis del capitalismo burgués apropiándose y rearticulando su producto último: la imagen. Ambos llevan en su centro la noción de movimiento como tránsito, tanto espacial como temporal y de sentido.

⁴⁷ Thomas Y. Levin, Op.Cit., p.348

El movimiento fue un tema de investigación común entre las vanguardias, pero con Dada se dio el primer paso de su representación a la acción en el espacio: el 14 de abril de 1921 organizaron una visita a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre que, aunque fue la única realizada de varias programadas, formaba parte de un proyecto que se cimentaba sobre la idea de visitar lugares banales a los que era otorgado cierto valor estético. Con ello, opina Francesco Careri, no sólo se devolvía a los artistas la posibilidad de intervenir en la ciudad, sino que era una forma de unir el arte con la vida diaria, una de las inquietudes centrales del dadaísmo.⁴⁸

El surrealismo, por su parte, extendería el gesto dadaísta con sus “deambulaciones”, donde el acto de caminar sin ningún objetivo llevaba implícito la desorientación y el abandono mediante el cual se podía llegar a un estado de hipnosis y conectar así con el inconsciente (el paseo era experimentado a la vez como algo objetivo y como sueño). El primer experimento de deambulación fue llevado a cabo en mayo de 1924 en una zona rural de Francia. La idea original localizaba a las deambulaciones en el campo, pero se convirtió en una costumbre surrealista efectuada en los barrios marginados de París que escapaban, de acuerdo con los surrealistas, a la modernización burguesa y donde emergía como consecuencia el inconsciente de la ciudad. Tomando como inspiración las deambulaciones, Louis Aragon y André Breton escribieron dos influyentes libros: *Le Paysan de Paris*⁴⁹ y *Nadja* respectivamente.

Es bien sabido que Debord en sus años de juventud era lector del surrealismo y admirador del dadaísmo, no es pues de extrañar que L’internationale lettriste llevara a cabo sus propios ejercicios de vagabundeo a los que llamó *dérives*, que tuvieron a su vez

⁴⁸ Francesco Careri, *El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p.73

⁴⁹ *Le Paysan de Paris* inspiró la concepción del monumental proyecto del *Passagen-Werk* de Walter Benjamin.

continuidad en las prácticas situacionistas. Pero las *dérives* no pretenden emular las deambulaciones, pues juzgaban que en éstas se le otorgaba un desproporcionado peso al azar y al inconsciente; en contraste, la intención de los grupos de Debord era instituir los vagabundeos como una labor de reconocimiento de comportamientos y afectos en el espacio urbano.⁵⁰

La *Dérive* se ejecutaba como una actividad de conocimiento y como tal iba acompañada de la *psychogéographie*, ciencia destinada a observar y sistematizar los ambientes afectivos que la ciudad ofrecía. Si bien el azar no estaba exento, los situacionistas eran de la idea de que existían determinados puntos (ofrecidos por la misma ciudad) en torno a los cuales se podían organizar los ejercicios de *dérive*. Por otro lado, estas actividades no se realizaban preponderantemente sobre los márgenes de la ciudad, como las deambulaciones, sino que atravesaban los centros mismos del flujo de imágenes (o de mercancías), pues era su objetivo conocer las dinámicas y las relaciones sociales detonadas por las transformaciones efectuadas en la modernización de la ciudad, y cómo el contraste entre las clases sociales se visibilizaba en el espacio urbano. Fueron comunes sus visitas al mercado de les Halles,⁵¹ por ejemplo, o a lugares “olvidados” de París como las catacumbas.

⁵⁰ “one of the basic situationist practices [was] a technique of rapid passage through varied ambiances. *Dérives* involve playful constructive behavior and awareness of psychogeographical effects, and are thus quite different from the classic notions of journey or stroll” Guy Debord “Theory of the *dérive*” en *Situationist International Anthology*, Ken Knabb ed., Bureau of Public Secrets, 2006, p.62

⁵¹ Les Halles es uno de los sitios que aparece en *Sur le passage...* como remembranza de las aventuras de L’Internationale lettriste. Además, en el número dos de L’IS apareció un artículo escrito por Abdelhafid Khatib titulado “Essai de description psychogéographique des Halles”, donde se puede leer: “Selon la théorie des zones concentriques urbaines, les Halles participent à la zone de transition de Paris (détérioration sociale, acculturation, brassage de populations, qui le milieu propice aux échanges culturels). On sait que dans le cas de Paris cette division concentrique se complique d’une opposition est-ouest entre les quartiers à prédominance populaire et les quartiers bourgeois, d’affaires ou résidentiels. La ligne de rupture est constituée au sud de la Seine par le boulevard Saint-Michel. Elle se trouve légèrement déviée vers l’ouest au nord de la Seine et passe alors par la rue Croix-des-Petits-Champs, la rue Notre-Dame-des-Victoires et leurs prolongements. C’est à la limite ouest des Halles que le Ministère des Finances, la Bourse et la Bourse du Commerce constituent les trois pointes d’un triangle dont la Banque de France occupe le centre. Les institutions concentrées dans cet espace restreint en font, pratiquement et symboliquement, un périmètre

La *dérive* articulaba además la posibilidad de conectar partes de la ciudad que estaban espacialmente separadas.⁵² Henri Lefebvre la describe como una práctica que revelaba la fragmentación de la ciudad, donde sus diferentes partes eran tomadas y hechas simultáneas a partir de una narración en la que espacios separados construían un discurso unido por una sucesión temporal. En Ámsterdam, donde se llevaron a cabo la mayor parte de los ejercicios de *dérive*, el tránsito por la ciudad y lo que era observado por quienes lo realizaban se describía simultáneamente a través de *walkie-talkies*, construyendo con ello una especie de historia sincrónica.

Si pensamos la *dérive* como el vagabundeo que sirve al objetivo de la observación de la modernidad, resulta evidente relacionar la práctica letrista con el *flâneur* benjaminiano. Benjamin rescata la figura del paseante urbano del siglo XIX y lo convierte, tomando como epítome a Baudelaire, en:

el prototipo de una nueva forma de asalariado que produce noticias/literatura/anuncios con el propósito de información/entretenimiento/persuasión (estas formas no pueden distinguirse claramente). Como reportero de las verdaderas condiciones de la vida urbana, en realidad disipa el tedio de su audiencia. Sus productos orientados hacia el mercado masivo llenan esas horas “vacías” en las que se ha transformado el tiempo fuera del trabajo en la ciudad moderna. Al mismo tiempo, el *flâneur*, él mismo un bohemio, se transforma en una atracción de café. Contemplado por el público mientras “trabaja” vagabundeando, saca a pasear al concepto mismo de estar-a-la-venta. Así como el gran almacén es su última presa, así su última encarnación se da como hombre-sandwich, [...] como productor cultural, se beneficia vendiendo al menudeo la moda ideológica.⁵³

El *flâneur* es aquel que mira las mercancías a través del vidrio, pero que no las toca, es aquel que observa la exhibición de las mercancías en la modernidad y se interroga

défensif des beaux quartiers du capitalisme ». Abdelhafid Khatib « Essai de description psychogéographique des Halles » en *Internationale situationniste*, n.2, diciembre 1958, p.17

⁵² “Their idea (and this was also related to Constant’s experiments) was that in the city one could create new situations by, for example, linking up parts of the city, neighborhoods that were separated spatially. And that was the first meaning of the *dérive*. It was done first in Amsterdam, using walkie-talkies. There was one group who went to one part of the city and could communicate with people in another area” Kristin Ross, “Lefebvre on the Situationists” en Tom McDonough, ed., p272

⁵³ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001, p.334

por la modernidad misma. Es para Benjamin la ur-forma del intelectual moderno, que no pertenece a la academia, que no reflexiona en su estudio, sino que transita las calles y “estudia” a la multitud. Es a la vez bohemio y productor de productos culturales, en una condición ambivalente que le permite identificarse con el proletariado.⁵⁴ ¿No son los miembros de L’internationale lettriste una especie de flâneurs? En cierta acepción de la flânerie lo son, pero si pensamos en la actitud del flâneur como aquello que se ha extendido al transeúnte común moderno, en su condición de “ver pero no tocar” las ilusiones procuradas por la Sociedad del espectáculo, evidentemente las intenciones de la microsociedad letrista se oponen precisamente a dicha condición.

Por otro lado, habría que tomar distancia del *flâneur* que vive de su observación y produce objetos culturales que llenan los espacios de ocio aprovechándose de las modas ideológicas para vender su producto, en tanto que una de los principales lemas de los miembros de L’Internationale lettriste era precisamente “no trabajar nunca”, con lo que intentaban distanciarse de la especialización capitalista del trabajo. En un momento de *Sur le passage...* en el que se está recordando al grupo, una voz en off enuncia: “Ce groupe était en marge de l’économie. Il tendait à un rôle de pure consommation, et d’abord de consommation libre de son temps” recordemos que en el capitalismo burgués ese consumo libre del tiempo se había tornado imposible, en primer lugar porque el tiempo mismo se había convertido en una mercancía ajena al trabajador y en segundo porque la esfera del tiempo libre formaba ya parte de la economía. Con la afirmación “no trabajar nunca” los letristas abrían el camino para retomar el control sobre su tiempo y, con él, sobre su existencia.

⁵⁴ *Ibid.*, p.332

Hay un aspecto revolucionario en la actitud del *flâneur*. Si bien este personaje se desenvuelve entre la multitud, no forma parte de ella; la observa de manera distanciada. En *Sur le passage...* hay un plano que reitera este “estar afuera”. En él una cámara fija registra de manera lateral el incesante paso de los transeúntes por una banqueta, mientras el audio comenta: “Les autres suivaient sans y penser les chemins appris une fois pour toutes, vers leur travail et leur maison, vers leur avenir prévisible. Pour eux déjà le devoir était devenu une habitude, et l’habitude un devoir. Ils ne voyaient pas l’insuffisance de leur ville. Ils croyaient naturelle l’insuffisance de leur vie”. Es decir, realza la actitud distinta de estos transeúntes que siguen las rutas marcadas por la ciudad y por sus propios itinerarios mecánicamente.

El cine pre-situacionista guarda numerosas relaciones con la *dérive* como práctica de tránsito y experimentación del espacio urbano; opera una recuperación de la idea de hacer simultáneos ya no sólo espacios sino tiempos separados. El cine, como la *dérive*, es un transcurrir; con ellos, Debord materializó una cartografía de ideas y una historia de momentos.

“We believe the world must be changed. We want the most liberating change of the society and life in which we find ourselves confined. We know that such a change is possible through appropriate actions”⁵⁵. Había que destruirlo todo y volver a empezar, reconstruyendo con las ruinas, con lo negado; para eso servía el *détournement*, estrategia dialéctica para repensar el mundo y para construir relatos que se originaran en un modo de escritura no alienada que, por lo tanto, pudiera dar como resultado una cultura renovada y libre.

Con sus orígenes en la poesía de Lautréamont, el *détournement* no pretende ser una invención situacionista, sino la sistematización de una práctica de reemplazo que se venía ya realizando en el campo de la literatura y en las vanguardias.⁵⁶ Tom Macdonough relata que nace en medio del debate francés sobre la cuestión de la relación entre el compromiso político y la escritura, que discutía el impasse al que habían llegado las escrituras de izquierda que, o caían en una complicidad o en la impotencia de contraponerse a la cultura hegemónica.⁵⁷ En contraste, la respuesta que los situacionistas daban con el *détournement* implicaba que se ejerciera un nuevo control sobre el uso de los signos y su significado, llevando con ello la lucha de clases al campo del lenguaje.

⁵⁵ Guy Debord “Report on the construction of situations” en Ken Knabb ed.Op.Cit. p.25.

⁵⁶ *Les Chants de Maldoror* y *Poésies* son reemplazos de fragmentos de otros libros, en buena medida de Buffon. Lautréamont fue muy leído por los surrealistas y es posible que por esa razón haya sido del interés de Debord, que lo leyó a temprana edad, como testimonian referencias hechas en sus cartas. En el surrealismo, el dadaísmo y el teatro brechtiano pueden encontrarse así mismo ejemplos de prácticas de reemplazo.

⁵⁷ Tom McDonough, *The Beautiful Language of My Century: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p.22

El *détournement* es la reapropiación del fragmento de un discurso (imagen, sonido, palabra) que es separado de su contexto original para ser insertado dentro de otro, donde su función dentro de la cadena de significación cambia. Se trata de una estrategia esencialmente política en varios frentes: ataca la noción de propiedad privada al implementar un libre uso de productos culturales sin especificar la fuente (en esto se diferenciaría de la cita⁵⁸) y construir con ellos una idea nueva a partir de elementos preexistentes. Como la *dérive*, el *détournement* también tiene una acepción espacio-temporal: en francés el término implica la desviación de un cuerpo en movimiento.

Hay dos tipos de *détournement*, ambos estructurados en torno a la noción de montaje. El *détournement* menor, se hace de un elemento que por sí mismo no tiene importancia sino que adquiere su significado del nuevo contexto; y el engañoso, de un elemento con significado intrínseco, que adquiere una nueva perspectiva del nuevo contexto. El reemplazo de planos de películas entraría dentro de la segunda categoría.

En el reemplazo que proponen los situacionistas se establece una relación dialéctica entre el referente del elemento y su nueva condición dada en la cadena de significación. Si el *détournement* opera como una negación del valor de la organización de la expresión previa, no se deshace del referente sino que lo considera necesario para entender o para causar el impacto de la nueva organización. El primer término no es abolido, se transforma en el proceso dialéctico, que se enriquece con la tensión entre el viejo y el

⁵⁸ “Le détournement est le contraire de la citation, de l’autorité théorique toujours falsifiée du seul fait qu’elle est devenue citation ; fragment arraché à son contexte, à son mouvement, et finalement à son époque comme référence globale et à l’option précise qu’elle était à l’intérieur de cette référence, exactement reconnue ou erronée. Le détournement est le langage fluide de l’anti-idéologie. Il apparaît dans la communication qui sait qu’elle ne peut prétendre détenir aucune garantie en elle-même et définitivement. Il est, au point le plus haut, le langage qu’aucune référence ancienne et supracritique ne peut confirmer. C’est au contraire sa propre cohérence, en lui-même et avec les faits praticables, qui peut confirmer l’ancien noyau de vérité qu’il ramène. Le détournement n’a fondé sa cause sur rien d’extérieur à sa propre vérité comme critique présente”. *La Société du spectacle*, tesis 208, p.199

nuevo sentido.⁵⁹ Es de notar otra vez la cercanía del pensamiento de Debord y el de Benjamin, en este caso con las imágenes dialécticas.

Además de que en ambos el principio de construcción es un montaje que se sostiene sobre las acciones de interrumpir y repetir, las ideas que están en el centro de los dos proyectos son la actualización dialéctica y la movilización de la potencia revolucionaria de las imágenes del deseo. Debord en *Sur le passage...* está más concentrado en la cuestión de la técnica y de la reflexión sobre los límites de L'Internationale lettriste; pensar en las imágenes dialécticas y su relación con el proyecto cinematográfico del situacionista es más factible tomando como objeto de estudio sus películas posteriores, donde hay un mayor trabajo y reflexión sobre las ruinas materiales de la Sociedad del espectáculo.

El *détournement* opera como una estrategia que posibilita a Debord dar visibilidad a la materialidad de las imágenes, desnaturalizándolas, develando con ello su estatuto fantasmagórico y, al mismo tiempo, evidenciando el mecanismo que da realidad-de-apariencia a los discursos de la sociedad del espectáculo. Con ello, por un lado, denuncia el modo de operar de la ideología de dicho sistema y, por otro, tiene como objetivo activar una concientización y un despertar de los sujetos a la demanda de sus deseos reales. En

⁵⁹ Es en este sentido del enriquecimiento de los términos usados que los situacionistas distancian el *détournement* del collage, donde además localizan el origen de la práctica de citación de Godard: si bien los dos suponen la reapropiación de un elemento preexistente que es inscrito en un nuevo contexto, en el collage el uso de este elemento se inclina hacia su desvalorización, mientras que el *détournement* opta por una revalorización, señalaban los situacionistas. Agamben, por su parte, relaciona el gesto de Debord con lo que después haría Godard en *Histoire(s) du cinéma* (1989-1994), donde con la técnica de la interrupción y la repetición parece ya no ser necesario filmar para hacer cine; se hace uso de las imágenes disponibles y se las exhibe en tanto tales: como imágenes. El cine estaría ahora hecho de su propia historia; Agamben exalta el carácter mesiánico de ambos proyectos. Por su parte Fabien Danesi también reflexiona sobre la relación entre ambos realizadores, en el marco de la producción cinematográfica comprometida con la revolución. No es objeto de este ensayo realizar una profundización del argumento de la comparación entre el cine de Debord y de Godard, problemática que da para una discusión extensa.

el cine, eso significaba mostrar la ilusión a partir de un desnudamiento del aparato y de sus estrategias, así como de la función de la imagen.

El aparato como aquello que organiza el consumo y la producción y el ataque al aparato hegemónico estaba presente en Brecht y Benjamin.⁶⁰ En Francia, la teoría de los aparatos en relación con el medio cinematográfico se desarrolló en los años sesenta, a raíz de interés por pensar los nexos entre el cine y la ideología en el marco de la discusión del cine con preocupaciones políticas. En resumen, lo que fue característico de este debate, a diferencia de otros que habían abordado la cuestión es que la pregunta no era ya sobre las formas adecuadas a objetivos políticos, sino sobre formas que fuesen en sí mismas políticas, borrando con ello la separación entre forma y contenido y, de paso, aquella entre práctica y teoría. Por otro lado, cambió también la perspectiva desde la cual se teorizaba desde y sobre el cine, por un lado, a partir de la lectura althusseriana de Marx y, por otro, a partir de la lectura lacaniana de Freud, a lo que además se unió la semiología. Estas líneas permitían pensar el cine en términos de las relaciones de subjetivación producidas por su texto.⁶¹

⁶⁰ Ver Sylvia Harvey Op.Cit.

⁶¹ Ver David Rodowick, Op.Cit., Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, en Slavoj Žižek (ed.), *Ideología: un mapa de la cuestión*, Buenos Aires/México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p.115-155, Baudry, Jean-Louis, “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base” [1970], *Lenguajes: Revista de Lingüística y Semiótica* 1.2, diciembre 1974, pp.53-67. En el seno de *Cahiers du cinéma* se llevó a cabo una importante discusión sobre estos temas en seis artículos aparecidos entre 1971 y 1972 titulados “*Technique et idéologie*”, a cargo de Jean-Luc Comolli y Jean Narboni, compilados en Jean-Louis Comolli, *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*, Buenos Aires, Manantial, 2010, 268p.

Capítulo 2. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*

*Il y avait la fatigue et le froid du matin, dans ce labyrinthe tant parcouru, comme une énigme que nous devons résoudre. C'était une réalité en trompe l'œil, à partir de laquelle il fallait découvrir la richesse possible de la réalité.*⁶²

A partir de las prácticas del *détournement* y de la *dérive*, Debord y los situacionistas, como el grupo de L'Internationale letriste antes que ellos, atacan el lenguaje del capitalismo burgués con la descoyuntura de su sintaxis, en un ejercicio de destrucción-creación que se consolida como un acto de resistencia. Los situacionistas parecían argumentar que pensar los relatos desde otra lógica, no sólo de estructura sino también de lectura, abriría la posibilidad de superar el idealismo burgués que identificaba pensamiento y realidad material.

Una línea de la crítica a la vida cotidiana ejercida por los situacionistas partía del cuestionamiento del estatuto de lo real y de los relatos que con una perspectiva ideológicamente circunscrita le dan inteligibilidad. Estos relatos se hacen presentes en el cine clásico y su sistema de transparencia, caracterizado por obras cuya coherencia general y unitaria proporcionan un sentido único. Debord, por su parte, se propone habitar estas narrativas y descomponerlas desde dentro, elaborando con ello un sistema crítico que nacía de los elementos mismos de aquello que buscaba eliminar o superar. Es en este sentido que en el cine de Debord, como ocurriría con otros cineastas durante las décadas del sesenta y el setenta, la forma es tan política como el contenido que toma consistencia en ella. Este capítulo se propone analizar de qué modo se efectúa dicha descomposición en *Sur le passage...*

⁶² Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959

La estrategia debordiana de fragmentación y reemplazo que marca su técnica cinematográfica (apoyada en el *détournement*) es, en primera instancia, la reacción a una condición histórica específica (el capitalismo burgués) y se construye en oposición a sus formas discursivas:

en estas historias, frente a la vivencia desgarrada, fragmentaria e incongruente que ha revolcado la experiencia del tiempo y de la existencia propia del hombre del siglo XX, se impone la coherencia, temporal y dramática, característica de la forma interna del relato clásico y comercial; frente a la acción inextinguible del azar, frente al destino puramente casual de nuestro propio tiempo, se alza la causalidad reconfortante y simplificadora que, bajo la premisa aristotélica, guía la sucesión temporal de los acontecimientos de estas narraciones hacia un final conclusivo y preestablecido.⁶³

En *Sur le passage...* encontramos un filme-reflexión que articula un discurso que se va tejiendo y destejiendo a sí mismo, provocando un cierto tipo de expectativas en el espectador para después cambiar de curso y abordar otra idea. La base del filme está formada por la interrelación entre diferentes núcleos conceptuales o series de imágenes y argumentos (la vida de la juventud constreñida por los diversos mecanismos de control del régimen, la normalización de una vida pobre en experiencias y la falta de conciencia de los sujetos sobre ello, la decadencia del arte y, sobre todo, una revolución que no se produce a pesar de existir los medios tecnológicos para ella). Núcleos montados sobre la base de la pretendida intención de rodar un documental, género al que desvía como un todo y que, finalmente, le permitirá interrogar la naturaleza de lo que se intuye como real a partir de la exhibición de la mediación que organiza la percepción.

⁶³ Rubén Hernández, *Pere Portabella. Hacia una política del relato cinematográfico*, Madrid, errata naturae, 2008, p.130

Mon schéma était le suivant : le film commence comme un documentaire ordinaire, techniquement moyen. Il va doucement vers le peu clair, le décevant (qui pourrait tout d'abord être une manifestation de prétention « idéologique » sur un sujet clair) car le texte apparaît de plus en plus inadéquat et emphatiquement grossi par rapport aux images. La question est alors : quel est donc le sujet ? ce qui est, je crois, une rupture de l'habitude au spectacle, rupture irritante et déconcertante.⁶⁴

¿Qué está entendiendo Debord por “documental ordinario”? Parece estar pensando en lo que Bill Nichols identifica con la modalidad expositiva, es decir, aquella que se dirige directamente al espectador desplegando una argumentación sobre el mundo histórico; prevalece el sonido no sincrónico y las imágenes son ilustraciones o contrapuntos del comentario. Ese comentario es enunciado por una voz que se erige como autoridad, haciendo uso de la retórica para servir a una necesidad de persuasión.

En dichos documentales, el montaje está al servicio de la retórica y se encarga de mantener la continuidad del argumento más que de garantizar la continuidad espacial o temporal. La expectativa de su espectador es que verá un mundo racional con una lógica narrativa que respetará una secuenciación basada en causas y efectos que culminará con la resolución final del problema que se presenta. Es decir, este tipo de discursos son estructuralmente similares a los que forman parte del cine clásico.⁶⁵

⁶⁴ Guy Debord, “Extrait d’une lettre à André Franklin du 26 Janvier 1960” en *Œuvres*, p.489

⁶⁵ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, p.68-71. Bill Nichols, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, p.68-71. Cabe señalar que Nichols no menciona a Debord en su libro. En otro texto importante sobre el cine documental, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental* de François Niney tampoco aparece referencia alguna a Debord. ¿Por qué se le deja fuera? No parece deberse a que lo hecho por Debord no tenga lugar en las discusiones que se llevan a cabo en dichos textos, particularmente en el de Niney, sino a una cierta

Por otro lado, los documentales expositivos, explica Nichols, acentúan la impresión de objetividad y de juicio bien establecido; de ellos se desprende una cualidad de certeza derivada de su concordancia con las categorías y conceptos que se aceptan como ciertos en un tiempo y lugar específicos. Y me parece que es precisamente en este último aspecto que le resultan útiles a Debord.

El francés no se ocupa de intentar una teoría del documental; no problematiza, por ejemplo, la emergencia del *Cinéma vérité* que empezaba a desarrollarse en esa misma época con un planteamiento alternativo a los usos expositivos del documental y cuyo interés por la vida cotidiana y por mantener la impresión de una temporalidad acorde con los eventos, se antojaría más cercano a las propias inclinaciones de los situacionistas. Debord tampoco hace uso de las nuevas tecnologías que permitirían una mayor movilidad al cineasta, pienso en las cámaras ligeras de 16mm que entraron en el mercado a finales de los años 50 o las posibilidades del registro de sonido directo que estaban siendo tan importantes en el desarrollo del documental; no hay sonido directo en *Sur le passage...* y no vemos, por ejemplo, ningún plano filmado con cámara en mano. Ello lleva a preguntarse en dónde yace el interés de Debord por el género, lo que hace necesario volver a la idea del *détournement* porque lo que hace el realizador con el documental expositivo es intentar desviarlo como modalidad desde diferentes frentes: en los hechos que se toman como ciertos, en la delimitación del sujeto de estudio y en la temporalidad del registro.

genealogía y lectura de este tipo de cine. Me parece que valdría la pena replantear la cuestión, reflexionando, por ejemplo, sobre la relación entre lo que estaba haciendo Debord y lo que haría el *Cinéma vérité* o en relación con los trabajos anteriores de Jean Rouch. En otro sentido, también valdría la pena pensar a Debord en el marco del cine ensayo, ¿podría establecerse un diálogo con lo hecho por Chris Marker, por ejemplo?

Sur le passage... nos recibe con una pantalla donde letras blancas con una tipografía que semeja aquella de una máquina de escribir se suceden sobre un fondo negro proveyendo los créditos de la película. Mientras tanto, voces en diferentes idiomas se superponen; son indistinguibles hasta que la de Guy Debord prevalece asegurando "... le souvenir est lié au monde des œuvres permanentes... le souvenir de Rembrandt ce sont les tableaux dans les musées... Alors nous, nous avons beaucoup d'orgueil mais pas celui d'être Rembrandt dans les musées".⁶⁶

Los créditos nos dan como punto de partida una locación temporal y un contexto: L'International situationniste en 1959. También introducen con la mención a Rembrandt temas que serán recurrentes en el cortometraje: las obras de arte permanentes como la materialización del trabajo alienado, la negación de régimen anterior, el recuerdo y la indiferencia hacia el original.

En el proyecto preliminar del cortometraje se planteaba el uso de fragmentos de películas, pero tras la imposibilidad de conseguir los derechos de autor,⁶⁷ *Sur le passage...* terminó siendo montado con tres tipos de imágenes: por un lado, las que fueron filmadas expresamente para su uso en esta película (una escena en un café y vistas de la ciudad de París); por otro, imágenes sujetas a un *détournement*, es decir, fragmentos que pertenecen a otros contextos pero que Debord se apropió y reinsertó dentro de su corto (metraje de enfrentamientos entre la policía y manifestantes en Francia, Japón e

⁶⁶ El final de los créditos informa que el audio ha sido tomado de los debates de la tercera conferencia de la L'International situationniste, llevada a cabo en Múnchen del 17 al 20 de abril de 1959.

⁶⁷ Escribió a un amigo, sobre los derechos de Johnny Guitar : "Film dont j'ai essayé, l'an dernier, d'acheter les droits de reproduction de quelques plans, pour les mêler (avec leur bande-son) à mon documentaire détourné (Sur le passage...). Empêché finalement par une censure commerciale (il y a un prix standard au mètre, je disposais des fonds, mais on n'ose vendre ces droits sans garantie sur le réemploi qui peut en être fait) qui complète parfaitement la censure policière que nous connaissons bien ». Correspondence, v. II, Paris, Arthème Fayard, 2001, p.40 : à Patrik Straram, octobre 1960, citado en Guy-Claude Marie Op.Cit., p.71

Inglaterra, fotografías fijas del grupo letrista, metraje de la guerra entre Francia y Argelia, un comercial de jabón Monsavon y una procesión del papa Pío XII). El tercer tipo de imágenes retoma lo hecho en *Hurlements en faveur de Sade*: pantallas en blanco como espacios de ausencia visual en los que alguna de las voces en *off* expone los nodos argumentales de la película.

Por su parte, el uso del sonido tampoco es convencional. No hay sonido directo, sólo las voces en *off* de Jean Harnois, Guy Debord y Claude Brabant que enuncian frases tomadas de pensadores clásicos, una novela de ciencia ficción y de los “peores sociólogos pop”, señala la ficha técnica del cortometraje,⁶⁸ y que, como sucede con las imágenes, han sido sometidas a un proceso de *détournement*. Además de las voces, escuchamos ocasionalmente música no diegética formada por piezas de música orquestal (Haendel y Delalande) que en el guión aparecen mencionadas no por su nombre sino por la descripción de la sensación que se desprende de su melodía (“un tema ceremonioso y de aventuras” o “un tema noble y trágico”), lo que denota el efecto que Debord tenía intención de provocar con ellas. El silencio ocupa así mismo un lugar importante de la banda sonora, su aparición frecuente como pausa o énfasis actúa como espacio que refuerza una sensación de distancia con las imágenes y con lo narrado.

El hecho de que sonido e imagen mantengan una cierta independencia entre sí remite directamente a la práctica cinematográfica del letrismo de Isou, que aunque no es el único que ha experimentado sobre estos aspectos en el cine,⁶⁹ es sin duda el referente directo de Debord. Sin embargo, si en Isou una eventual reunión entre ambos elementos se hacía

⁶⁸Guy Debord “Technical notes on Guy Debord’s first three films”, 1964.
URL:<http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/technotes.htm>

⁶⁹ Pienso por ejemplo en el sonido como contrapunto de la imagen en el cine de la vanguardia soviética

imposible, en Debord hay varias ocasiones en los que se encuentran por momentos para instantes después volver a tomar ritmos, rutas y relaciones distintas entre sí: alusivas, contrapuntísticas, irónicas.

Para el cine sobre el cual Debord imponía su crítica, es decir, para el cine clásico, la sincronía entre sonido e imagen, señala Jonathan Crary, implicó la transformación del tipo de atención que se demandaba del espectador: “The full coincidence of sound with image, of voice with figure, not only was a crucial new way of organizing space, time and narrative, but it instituted a more commanding and authority over the observer, enforcing a new kind of attention”.⁷⁰ Con la desvinculación de ambos elementos, Debord intentaba elaborar no sólo una provocación, sino una especie de deriva cinematográfica donde el espectador era invitado a vagabundear por las múltiples opciones temáticas que el filme ponía a su alcance.

El realizador compone diferentes ambientes con la música, con el tono y contenido enunciado por las voces y con las imágenes, pero como hemos constatado estos no siempre cumplen con la lógica de una relación de identidad entre sí, o con una de correspondencia en el que uno soporte la idea lanzada por el otro. El sentido tampoco puede establecerse por una linealidad en el discurso que permita seguir el desarrollo de una idea de manera cronológica; no vemos una relación causal entre las imágenes, donde un segmento sea el inicio o el final del siguiente, sino una suma de vistas o fragmentos independientes conectados entre sí por un sentido de montaje en el que cada corte se antoja como un cambio de dirección. Como ocurría con otras de sus obras de montaje,⁷¹ los diferentes estratos argumentales se superponen y se interrumpen entre sí;

⁷⁰ Jonathan Crary Op.Cit., p.458

⁷¹ Por ejemplo, el proyecto realizado con Asger Jorn, *Memoirs* (1957), del que Greil Marcus redacta: “No lo escribí, recortó docenas de párrafos, frases, estrofas y a veces palabras sueltas de libros, revistas y periódicos; luego las esparció sobre unas cincuenta páginas que su amigo Asger Jorn, un pintor danés, llenó

son obras que se construyen en su recorrido y que, al permitir una multiplicidad de caminos, sólo pueden hacerse inteligibles cuando el espectador está dispuesto, cual *flâneur*, a hacer el trabajo de perderse en ellas.

En este sentido, *Sur le passage...* dialoga con otro proyecto de Debord que sería resultado de las exploraciones psicogeográficas de París: *The Naked City*, de 1957.⁷² Publicado por el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista, se trataba de la creación de una nueva cartografía de la ciudad (o mapa psicogeográfico), a partir de la segmentación y remontaje del plano de París, que era dividido en 19 “unidades de atmósferas” impresas en negro, relacionadas entre sí con una serie de flechas rojas que representaban las tendencias espontáneas de orientación de un sujeto.⁷³ El mapa se hacía ilegible desde una lectura tradicional lineal o narrativa:

The Naked City subverts the structure of that canonical map. The latter is structured in a way analogous to the mode of discourse called ‘description’, which acts to ‘mask its successive nature and present it as redundant repetition, as if all were present at the same time. It is as if the object [here, the city of Paris] were always already visually present, fully offered to full view.⁷⁴

Debord juega con esa imagen de la ciudad a partir de su fragmentación en *quartiers* o “unidades de atmósferas” y propone otro modo de lectura. Uno que implica el desbordamiento de una manera de entender los relatos de la representación y, desplazando sus convenciones, desvía también o busca desviar el posicionamiento de los

de salpicaduras, líneas, manchas, trazos y gotas de colores. Aquí y allá había fotografías, anuncios, planos de edificios y ciudades, caricaturas, tiras cómicas, reproducciones de grabados en madera y en planchas, éstos también sacados de bibliotecas y quioscos; y al ser cada fragmento mudo en sí mismo y estar todos ellos separados de cualquier contexto informativo, el conjunto funcionaba como un galimatías, como un texto espectral. [...] el libro estaba encuadernado en papel de lija, de modo que cuando se colocaba sobre una estantería destruía los restantes libros.” Greil Marcus, Op.Cit. p. 177

⁷² El título, a su vez es una apropiación del nombre de un Film Noir dirigido por Jules Dassin en 1948, que se caracterizó por el uso del estilo documental.

⁷³ *Un art de la guerre*, Op.Cit., p.144

⁷⁴ Tom McDonough, “Situationist Space” en Tom McDonough (ed) Op.Cit. p. 246

sujetos ante estas. Al enfrentar al transeúnte/lector/espectador con otro tipo de construcción discursiva ya sea en forma de mapa o de película, al francés le interesa que aquel replantee su lugar como consumidor de discursos, pues es en ese consumo donde se define como sujeto.

Si las imágenes como apariencia sustituyen la vida efectivamente vivida, que se ha convertido en una mercancía, los sujetos resultantes consumen esas imágenes que sugieren e imponen una forma de vida a la vez prefabricada e inalcanzable. En ese intercambio, el sujeto deja de ser agente y creador de su propia existencia. El trabajo sobre la imagen atraviesa la cuestión de la fetichización de los deseos, ejemplificado en el cortometraje con un comercial de jabón Monsavon (estelarizado, por cierto, por quien fuera la musa de Godard, Ana Karina), consumidos a manera de experiencias vividas por otros.

3

Con respecto a la estructura de las películas, Antoine Coppola observa que el hecho de que estas cuenten con varias líneas discursivas hace difícil su comprensión, pues el espectador no puede enfocarse en una sola. Con ello, el realizador lanza interrogantes sobre la proyección única de una obra: encontrar un sentido en una de estas películas requiere explorar su geografía de diversas maneras, es decir, verlas más de una vez. Para Coppola, Debord efectúa un salto cualitativo en la percepción: la comunicación no es lineal, causal ni está conformada por un solo texto; como la vida, las películas del francés parecen estar hechas de sincronismos aleatorios y de encuentros potenciales (con

sensaciones, ideas, personas, cosas).⁷⁵ Coppola opina, y concuerdo con ello, que el filme debordiano reproduce esas sincronías, que se hacen posibles en cada proyección donde el espectador tiene una cierta agencia sobre el camino narrativo a tomar.

El montaje que nacía como oposición a la causalidad clásica y que proponía otro uso, uno en que se evidenciara su proceso y que por lo tanto no borrara las huellas del trabajo de producción, un “montaje que descompone o deconstruye el montaje clásico y transparente y, por ello, ejerce una función ética positiva, al develar el carácter alienante del otro”,⁷⁶ estaba presente en los cineastas soviéticos, es la teoría del montaje sobre la que se escribiría en *Cahiers du cinéma* y estaría también en el nuevo cine latinoamericano. Cabe señalar que reducir la discusión a una “oposición al cine clásico” es un poco esquemático, pues lo que hay detrás de esta idea no se refiere tanto al ataque a una forma específica sino a un tipo de aparato hegemónico que organiza tanto el consumo como la producción cinematográfica. Buscar alternativas a dicho sistema se enmarcaba en la urgencia de transformar los modos de comunicación y representación para adecuarse y transportar contenidos que querían ser o revolucionarios o producto de una revolución; ello obligaba a repensar las relaciones entre el espectáculo y el espectador, forma y contenido, arte y realidad.

El tipo de montaje que ejerce Debord en *Sur le passage...* tiene como objetivo producir una reacción de incomodidad en su espectador, forma pues parte de las técnicas del shock en el cine, que se elaboran en torno al concepto de “extrañamiento” en el que la enunciación del texto exhibe el principio de montaje con el que se construyó al arrancar

⁷⁵ Antoine Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de L'avant garde situationniste*, Arles, Sulliver, p.57-58

⁷⁶ Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 56

al fragmento de su sentido previsible o de su contexto habitual.⁷⁷ Acción que a su vez enriquece la forma y violenta al espectador.

Quizás el cineasta-teórico de mayor relevancia para la reflexión sobre el uso del extrañamiento en el cine sea Eisenstein, para quien el diseño de estímulos sensoriales tenían el objetivo de moldear la conciencia del espectador. El montaje de sus películas estaba basado en la idea de yuxtaponer los elementos para hacerlos colisionar, acción en la que se daría la producción de sentido:

It is the orchestration of conflict both within and between shots that provides the overall dynamic of the film, and while this orchestration is developed in such a way as to maximise the part that must be played by the spectator in producing the final meaning of the film, the interaction of the elements of the film is not completely anarchic, since the purpose, at the end of the day, is what Eisenstein calls the forging of ‘accurate intellectual concepts’.⁷⁸

Debord criticaba el empleo “ideologizante” del cine que hacía Eisenstein, probablemente a raíz de una interrogación sobre los parámetros que el soviético utilizaba para determinar los “conceptos correctos” que se proponía transmitir. Lo cierto es que Debord conceptualizaba de manera distinta el ejercicio de “toma de conciencia” en el espectador, dándole mayor peso no al concepto (como lo hacía el montaje intelectual eisensteiniano), sino al procedimiento para mostrar y cuestionar el funcionamiento del cine como aparato. En este sentido, el *détournement* puede ser comprendido como un recurso de extrañamiento, pero no funciona por choque, sino por la ejecución del proceso de tránsito y actualización de sus elementos en una dialéctica cinegativa.

⁷⁷ *Íbid.*

⁷⁸ Sylvia Harvey Op.Cit. p.65

Giorgio Agamben observa que los trascendentales del montaje son la repetición y la interrupción y Debord si bien no los inventa, es el responsable de traerlos a la luz, de exhibirlos como tales.⁷⁹ La repetición entendida no como el regreso de lo idéntico, sino como el regreso como posibilidad de lo que fue:

here lies the proximity of repetition and memory [...] memory is, so to speak, the organ of reality's modalization; it is that which can transform the real into the possible and the possible into the real [...] we then understand why work with images can have such a historical and messianic importance, because they are a way of projecting power and possibility toward that which is impossible by definition, toward the past.⁸⁰

Pensemos en el reemplazo de imágenes de Pío XII, de manifestaciones, y de la guerra de Argelia en *Sur le passage...* que en forma de reportaje estarían dados como hechos cerrados, acabados y sobre los que no se tiene ninguna agencia. Debord los actualiza en su discurso y los convierte en alegorías de problemas sociales estructurales: la religión y su relación con la falsa conciencia de la ideología (no hay que olvidar que el espectáculo es heredero de la religión), la policía como mecanismo de control y como obstáculo para la liberación de la vida cotidiana, las contradicciones en las transiciones de regímenes que al llegar al poder refuerzan las estructuras a las que se habían opuesto. Junto con los transeúntes caminando maquínicamente las calles, son las imágenes de la temporalidad cíclica de la producción capitalista, en donde todo lo que ocurre ya había ocurrido, en una temporalidad de la novedad que se caracteriza por retirar el valor de aquello que un instante antes lo tenía.

⁷⁹ Giorgio Agamben, "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films" en Tom McDonough ed. Op.Cit., p. 312-319. En la filosofía kantiana se llama "trascendentales" a las condiciones de posibilidad para la realización de algo.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 316

La producción capitalista también tendría sus efectos sobre el tiempo. El tiempo de la modernidad es pensado de una manera particular, lo que se debe tanto a los avances tecnológicos como al pensamiento científico. Hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el tiempo fue poco a poco reificándose, estandarizándose, estabilizándose y racionalizándose, pudiendo dividirse en unidades verificables, se hace uniforme, homogéneo e irreversible. En el campo de la industria, el cuerpo del obrero fue haciéndose comparable conceptualmente al de la máquina, por lo que se buscaron mecanismos que permitieran hacer más eficiente el trabajo a partir de técnicas de control y rentabilización de los cuerpos.⁸¹

El cine emerge a finales del siglo XIX como una tecnología que ayuda a concretizar los lazos entre la investigación científica sobre el movimiento, la industria militar y el control de los cuerpos, pero en él se dan cita múltiples temporalidades: la del aparato (linear, irreversible y mecánica), la de la diégesis y la de la recepción (que el cine clásico intentaba fusionar lo mejor posible con la perteneciente al aparato y a la que otorgaba la misma predictibilidad e irreversibilidad).⁸² Debord es consciente de estas temporalidades y experimenta con ellas; en *Sur le passage...* el juego del montaje superpone tiempos y espacios en una relación que no es lineal, sino que funciona a partir de la interrupción de cualquier lógica continua, siendo el objetivo final romper efectivamente con la identidad aparato-recepción provocando la singularidad de un momento que, aunque fugaz, deje una huella sobre la que se pueda meditar a posteriori. Al tiempo racionalizado, el francés opone la contingencia de la situación.

⁸¹ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 4

⁸² *Ibid.* p.30.

En *Sur le passage...* se pone en juego por primera vez una forma de ejercer poder sobre la experiencia del tiempo, lo que Debord implementa como ejercicio crítico. Tomando esto en cuenta, al proyecto del *détournement* del documental con el que se nos presentaba inicialmente el cortometraje, podemos agregar otra dimensión: una experimentación en el montaje que permite la yuxtaposición de varios momentos: el pasado, el presente de la creación de la película y el desdoblamiento del pensamiento que adquiere forma durante la proyección; con ello, en la actualización del pasado, se harían posibles la recuperación y reactivación de los deseos fetichizados en imágenes, que al ser percibidos ya no en la distancia de su apariencia sino en la experiencia de su uso, podrían ser reapropiados y resignificados por los sujetos.

Volvamos a Agamben. De acuerdo con él, el otro trascendental del montaje es la interrupción que retira la imagen de la narrativa para exhibirla solamente en tanto imagen. Ambos, repetición e interrupción forman un sistema que trabaja la imagen como un medio que se muestra como tal, que no desaparece en el acto de comunicar. En otro texto titulado *Medios sin fin*, el mismo autor retoma la idea sobre la imagen que se muestra en su medialidad en un análisis sobre el gesto como un tercer género de la acción: “si el hacer es un medio con vistas a un fin y la praxis es un fin sin medios, el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, como tales, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines”⁸³. Podríamos pensar entonces que es en el montaje donde se encuentra la condición de comunicabilidad que el gesto situacionista exhibe, y por lo tanto donde se concentra su fuerza política. Si Debord comienza su análisis sobre el cine reflexionando sobre su uso, con la realización da un brinco hacia la pregunta por el funcionamiento de un aparato que

⁸³ Giorgio Agamben, *Medios sin fin. Notas sobre la política*, p.54

da forma a las sensibilidades y que determina los modos de percepción. Ya en el cine letrista la película había dejado de ser vista únicamente como soporte del registro para ser concebida como sujeto y objeto de la representación,⁸⁴ y es ese, creo, un primer paso hacia la conciencia técnica por la que abogará Debord.

4

La primera imagen del cortometraje nos sitúa en una calle del barrio de Saint-Germain-des-Prés, acompañada de una nota en la que se lee “París, 1952”. Con este pequeño movimiento, el cineasta nos ha hecho sujetos de un juego; si en los créditos nos había situado en 1959, con las imágenes nos propone un brinco temporal a aquellos años en los que aunque L’Internationale situationniste todavía no existía, las ideas que pertenecerían a su estrategia comenzaban a tomar forma en la práctica de L’Internationale lettriste.

El plano inicial se abre con un paneo de la fachada de unos edificios en el barrio antes mencionado, figuras típicas del París de Haussman. La cámara recorre los edificios ascendentemente y continúa de manera horizontal por los tejados, para después descender nuevamente a la calle. La idea sugerida por la voz en *off* es la siguiente: un espacio que resguarda en su interior el modo de vida burgués es el escenario exterior de la historia

⁸⁴ Nicole Brenez, Op.Cit., p.24

que va a contarse. Fabien Danesi piensa que esta oposición entre los espacios interior y exterior permite notar que el nomadismo de L'International lettriste es una manera de habitar el espacio público contra los interiores privados burgueses.⁸⁵

Cabe señalar que durante las décadas de 1850 y 1860, bajo el mandato de Napoleón III, el Barón Georges Haussman llevó a cabo una serie de transformaciones urbanísticas en París que llevarían a una racionalización moderna del espacio de la ciudad. Basada en una estructura axial y focal, separó los *quartiers* tradicionales de la urbe con la construcción de ejes viales; con ello, el gran taller que era París quedó transformado en una metrópolis unificada donde el flujo de mercancías era facilitado por la apertura de grandes bulevares. Las reformas de Haussman traerían consigo la homogenización de los tipos residenciales, las fachadas de los edificios y el mobiliario urbano.⁸⁶ Los espacios de trabajo, familia y ocio quedarían a su vez separados y también las clases. Todo ello traería como consecuencia una transformación de la subjetividad de los habitantes de este sitio:

París se convirtió en algo nuevo; al igual que los parisienses. La separación entre trabajo, familia y ocio, obligada por el nuevo mapa de la ciudad, fue interiorizada por los nuevos individuos atomizados y autónomos del nuevo París. Después de todo, la noción global de “individualismo” era algo moderno, una función de la elección subjetiva de qué hacer con la renta y el tiempo libres. París se convirtió en una ciudad de símbolos, poder y deseo. La vida social era una lotería: si todo el mundo tenía una oportunidad de comprar un número, todos podían ganar, y ya que sólo uno entre un millón lo haría, la separación de ese uno del millón, y de casa uno del resto, es completa. Mientras las mercancías se mueven a través de sus

⁸⁵ Fabien Danesi, *Le Cinéma de Guy Debord (1952-1994)*, París, Paris Expérimental, 2001, p.73

⁸⁶ Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 1981, Trad. Jorge Sainz, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p.23-24

circuitos, todo el mundo se convierte, en su propia fantasía, en un dirigente: el Mercantificador. Podías verlo en las calles.⁸⁷

En el pensamiento situacionista existe una relación de similitud entre urbanismo y cine en tanto que ambos forman parte de la racionalización de la modernidad y juegan un rol fundamental en la definición de las subjetividades. En *Sur le passage...* Debord recuerda el letrismo explorando con su cámara fotografías del grupo, pero también lo hace recorriendo los espacios (café y calles) que frecuentaban. Con ambos elementos traza un mapa de pensamientos cuya estructura se parece más a una exploración geográfica del espacio que a un flujo lineal de tiempo. En este sentido resulta interesante retomar lo afirmado por Susan Sontag con respecto a las posibilidades de pensar el tiempo y pensar el espacio: “Time does not give one much leeway: it thrusts us forward from behind, blows us through the narrow funnel of the present into the future. But space is broad, teeming with possibilities, positions, intersections, passages, detours, U-turns, dead ends, one-way streets”.⁸⁸

El tránsito y la observación característica del vagabundeo determinan una forma de conocimiento en un particular encuentro entre tiempo, espacio e imagen, “for the flaneur-as-detective, traversing urban space became a movement back in time [...] a temporal map is imposed upon the spatial one. The distracting chain of the images which constitute urban perception function as dream images which trigger in Benjamin the historical memory of his own urban childhood.”⁸⁹ Las *dérives* también tenían este componente de buscar los comportamientos reprimidos, las imágenes y los espacios

⁸⁷ Greil Marcus Op.Cit., p.151

⁸⁸ Susan Sontag “Introduction” en *Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings*, Norfolk, Penguin, 1979, p.13

⁸⁹ Susan Buck-Morss, “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The politics of Loitering” en *New German Critique*, n.39, Second Special Issue on Walter Benjamin (Autumn, 1986), p.132

olvidados, cuestión cuyo encuentro con la memoria se hace particularmente visible en la *dérive* cinematográfica que es *Sur le passage...*

Siguiendo lo escrito en la carta a André Franklin citada anteriormente, el primer sujeto del cortometraje es la microsociedad de L'International lettriste. La imagen con la que nos es introducida es una fotografía donde aparecen Debord, Asger Jorn, Michèle Bernstein y Colette Gaillard sentados alrededor de una mesa, donde han bebido vino y fumado. A la vez como “recuerdo y como meditación teórica”⁹⁰, la cámara recorre la fotografía mientras la voz en *off* describe los intereses y los propósitos de esos individuos; escuchamos además una pieza de Haendel, en un tema “ceremonioso y de aventuras”.⁹¹

Con la técnica del *banc-titre*,⁹² Debord lee la fotografía-documento oponiendo al momento que ha quedado fijado en el papel el movimiento en tiempo presente de su mirada, con cuyo encuadre singulariza y recorta en fragmentos aspectos del todo que era la fotografía. En lugar del conjunto, trae a nuestra atención los rostros, los gestos de las manos y las huellas materiales de la actividad de los sujetos en ese espacio (las colillas en el cenicero, el vino derramado sobre la mesa). La acción que realiza es una de actualización, en la que la relación de intercambio entre pasado y presente resultante hace evidente las capas de tiempo que confluyen en la imagen.

Pero el cineasta hace también otra cosa: con el audio y con la focalización en los rostros apela a un cierto valor de culto de la imagen y empieza a enunciar el mito letrista.

⁹⁰ Thomas Y. Levin Op.Cit.

⁹¹ Así lo especifica el guión y cabe recordar el tono lúdico y sí, de aventuras, con el que se desenvolvía el primer letrismo internacional, antes de entrar en su fase más politizada. Debord señala en el guión que su intención era realizar esta sección al modo del *film d'art*, pero el resultado final no coincide con esta idea, que quizás más bien tenía que ver con el propósito de conseguir plantear un contraste claro entre la presentación del grupo y la transformación del tono con el que se los trataría al avanzar el cortometraje. “Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps” en *Œuvres*, p.470-486

⁹² Técnica usada sobre todo para la animación y para la exploración de documentos, consiste en una mesa con una plataforma móvil, mientras que la cámara se encuentra fija.

La voz en off hace referencia a algunos de los postulados del lettrismo internacional: la crítica a la sociedad burguesa y a su idea de felicidad; su interés por el olvido y por el libre consumo del tiempo; su necesidad de reinventar y adueñarse de su propia vida, y señala que su único objetivo era la expresión concreta suficiente de ellos mismos. ¿En qué consiste esa “expresión suficiente”? ¿Basta con una supuesta indexicalidad del registro fotográfico? ¿Qué tipo de representaciones de la realidad produce la técnica fotográfica/cinematográfica controlada por el capitalismo burgués?

5

La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad. Si para el hombre de hoy la más significativa de todas las representaciones de la realidad es la cinematográfica, ello se debe a que ésta entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto del aparato – que él tiene derecho de exigir en la obra de arte- precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con ese aparato.⁹³

Si pudiéramos identificar la frase hermenéutica de *Sur le passage...* se encontraría probablemente en el momento del café. Debord vuelve a ella en varias ocasiones y la construye de manera distinta: como una fotografía, como un travelling truncado y como un plano secuencia. La segunda vez lo hace para trabajar con una modalidad que tiene mayor inmediatez con respecto a su objeto y que proclama mostrar las cosas “tal como suceden”: el reportaje.⁹⁴ Un narrador en off anuncia: “Notre objectif a saisi pour vous quelques aspects d’une micro-société provisoire” y entonces vemos, ahora como

⁹³ Tesis XIV, Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, p.81

⁹⁴ Op.Cit.

imágenes en movimiento, a las dos parejas sentadas a la mesa. Sin embargo, no son las mismas personas de la fotografía ni los mismos objetos (las copas son ahora vasos), pero la distribución de los personajes y los elementos de la imagen es idéntica; se trata de una puesta en escena, repetición construida de 1952 en 1959.

Después de una serie de planos del mercado de les Halles por la noche acompañados con un texto que remite a la *dérive* y seguidos por vistas de París, emerge la primera pantalla en blanco, momento que Debord identifica como aquel en el que el filme comienza a autodesmentirse;⁹⁵ el audio informa: “On ne conteste jamais réellement une organisation de l’existence sans contester toutes les formes de langage qui appartiennent à cette organisation”. Este momento actúa como espacio cognitivo, como instante de reflexión a partir del cual la película cambia de tono, y ese “empezar a desmentirse” inicia con una vuelta al café.

Para el nuevo encuentro con el instante del café, Debord construye un travelling que comienza con una mujer recibiendo una botella de vino en la barra, camina hacia una larga mesa, se sienta, y ahí la cámara la abandona para hacer un recorrido lento de la mesa en la que se sentó y de quienes la ocupan. Al final de ella, tenemos el acomodo de los cuatro personajes que nos es ya familiar. Este trayecto de la cámara está montado con una serie de planos entrecortados por los intertítulos: “Les passions et les fêtes d’une époque violente”, “dans le cours du mouvement et conséquemment par leur côté éphémère”, “le plus émouvant suspense” “dans le prestigieux décor édifié spécialement a cet usage”. Después de cada uno de ellos, el travelling continúa donde se había detenido, por lo que da la impresión de que todos los cortes pertenecen en realidad a un solo plano. Si con la fotografía fija de las dos parejas en el café Debord había enfatizado el movimiento del

⁹⁵Guy Debord, “Carta a André Franklin”, Op.Cit.

escrutinio de la cámara, en el travelling segmenta la duración que construye y, con esa interrupción, se hace casi exageradamente obvia la labor de montaje que da forma a este supuesto reportaje (conclusión a la que abona, evidentemente, el contenido de los anuncios).

En este sentido, la “captura” de la microsociedad no se efectúa con un objetivo de preservación, como podría pensarse en la primera alusión al grupo en el cortometraje; el documental en Debord parece ser consciente de que no captura la realidad, sino que la produce.⁹⁶ El francés toma un género al que identifica con cierto grado de objetividad para mostrar precisamente lo que esa pretensión oculta: lo real es fruto de un proceso de montaje, o, en otro sentido, es una construcción ideológicamente determinada. Por esta razón, la relación que establece el “documental” pre-situacionista con su materia, es decir, con lo real, es de carácter conceptual. Es decir, *Sur le passage...* trata de mostrar el sistema motriz de un aparato y de la manera en que este actúa como mediador de las relaciones del sujeto con el mundo y con ello esbozar una respuesta a la pregunta sobre los modos en los que se elaboran las visiones de mundo particulares de una época. El resultado es una forma confusa que soporta un contenido confuso, como había escrito Debord en su carta a Franklin.⁹⁷

En la cuarta aparición del café, el cineasta nos muestra el travelling sin los intertítulos, es decir, como un solo plano. En esta ocasión la evidencia del artificio se da de otra manera: podemos notar que hay personas asomadas en la puerta del café, observando divertidas el rodaje; además, podremos mirar momentos después las claquetas y el *crew* de filmación. En esta ocasión el audio irónicamente comenta sobre

⁹⁶ Esta idea es otro punto de contacto con el *Cinéma vérité*.

⁹⁷ *ibid.*

las intenciones de la puesta en escena: “Évidemment, on peut à l’occasion en faire un film. Cependant, même au cas où ce film réussirait à être aussi fondamentalement incohérent et insatisfaisant que la réalité dont il traite, il ne sera jamais qu’une reconstitution- pauvre et fausse comme ce travelling manqué”. La conclusión sobre el cine es bastante básica: el cine es incapaz, aún en el documental o en el reportaje, de sostener una relación de identidad con lo filmado.

En otro nivel, exhibir el montaje es exhibir el proceso de producción que hace del cine un medio de reproducción de la alienación; es romper con la transparencia que esconde que es un discurso producido a partir de fragmentos que adquieren unidad en y sólo en el interior este relato. Es romper pues con el encanto de la seducción de la imagen fantasmagórica. Es fundar el valor de la imagen en el trabajo que le ha dado origen y no en el consumo de aquello que promete.

A pesar de que la voz en *off* relaciona la práctica de L’Internationale lettriste con la visualización de los ambientes que ocuparon, en realidad nunca los vemos en ellos; los descubrimos sólo habitando el espacio limitado del café, o en el encuadre de la cámara que se cierra sobre sus rostros. Aunque el café tiene una significación particular dentro de un pensamiento que intenta reapropiarse de los sitios de esparcimiento, este encierro, esta distancia de la calle, se antoja también como una crítica a la práctica y al destino aislado del grupo. Su cualidad marginal les había otorgado la necesaria distancia que demandaba una crítica teórica, pero los alejaba de toda posibilidad práctica. Su necesidad de incidencia en el ámbito político es precisamente lo que llevó al letrismo internacional a la búsqueda de cerebros afines fuera de las fronteras de sus cafés en Saint-Germain-des-Prés, el resultado de lo cual sería el frente de L’Internationale situationniste.

CONCLUSIONES

Lo que resta pensar es la contrapropuesta. Es necesario entender que en Debord las películas funcionan como muchas cosas. Hemos hablado de la crítica, pero además de ser vehículo de ésta, el realizador va elaborando, a nivel estructural, la descomposición de un sistema de enunciación. Debord construye un ensayo en el que el desarrollo de la película como lugar de pensamiento enfatiza el proceso dialéctico de tránsito de una forma tradicional de entender el documental a su descomposición y negación. Consigue hacer una película que efectivamente puede parecer incoherente e insatisfactoria, particularmente porque no tiene un cierre preciso que concluya y haga claramente inteligible la experiencia audiovisual. En el nuevo régimen de sentido construido por *détournement*, la conclusión del argumento está en la ausencia de este en el universo profilmico. La película de Debord continúa en la zona de intercambio entre la proyección y el espectador, y su resolución yace en el espacio ya no del cine, sino de la vida cotidiana.

Si el proceso de fetichización había dejado a la vida individual sin voz, fue tarea de Debord explorar las narrativas del espectáculo que sostienen su condición fantasmagórica y reventar el modelo desde las lógicas de su propio discurso: habitándolo y deshaciéndolo simultáneamente. Con una estrategia de desintegración, Debord busca crear una zona de indecibilidad y con ello abrir un espacio de potencia enunciativa. La apuesta es por la descomposición del relato de lo cotidiano al nivel de la unicidad y linealidad de su narrativa en su íntima relación con las formas de lectura y significación. *Sur le passage...* es un filme que propone, por el contrario una geografía compleja que puede recorrerse de múltiples maneras.

El espectador “activo” de Debord es uno al que se le otorgue la posibilidad de establecer un diálogo con el medio, llevado a cabo en su cine con la presentación de

caminos diversos que se despliegan simplemente como la exposición de opciones. En eso se traduce cinematográficamente su “toma de conciencia”, en el momento en que su espectador vive su filme-situación y se percata de que hay una alternativa a aquello que consume tradicionalmente, a los deseos diseñados y a las necesidades creadas por la industria. La activación de la conciencia está en el proceso de tránsito hacia esa conciencia, cuyo momento final aún no tiene nombre porque no ha sido traducido por la técnica, pero cuya posibilidad existe.

Todo ello, en teoría. Si me he enfocado en el análisis del funcionamiento de la película de Debord es porque creo que es en su mecanismo donde se encuentra verdaderamente su viabilidad dentro de una estrategia de revuelta. Es claro que para Debord el audio con el contenido conceptual tiene una relevancia mayor que la edición de las imágenes, pero éste es críptico e incluso incomprensible para los no iniciados. Bien puede ser que la película estuviese dirigida a los miembros de la recién formada Internationale situationniste como información sobre sus orígenes y sobre los límites del primer grupo, pero más allá de su efecto en alguien que sea capaz de hablar el mismo lenguaje teórico sostenido en el cortometraje, dudo en su efectividad como arma pública de lucha.

A pesar de sostener en el discurso un distanciamiento con las prácticas de vanguardia o incluso con el campo de la teoría del cine, lo hecho por Debord desborda y extiende, me parece, los dos ámbitos; actúa como un punto de encuentro entre ellos y la práctica política y lo hace al localizar el lugar de la contienda revolucionaria en el espectro ya no sólo de la producción, sino de la comunicación.

El cine pre-situacionista se proponía como una etapa crítica con miras a un momento en cierta medida utópico que sería un situacionismo que nunca llegó. El

momento de revuelta esperado, naturalmente, comenzó a tomar forma en el mayo francés y su fracaso provocó un cambio de rumbo para la teoría debordiana. El Mayo Francés es así mismo el marco de un cambio en la producción cinematográfica politizada en ese país, acompañada en la teoría por las discusiones sobre la ideología y el aparato mencionadas en el primer capítulo de este ensayo. Para Peter Wollen, el mejor ejemplo de aquello es el cine hecho por Godard a partir de 1968, pero Debord había llegado a una discusión similar casi una década antes y lo había hecho desde una perspectiva no althusseriana, sino desde su extremo opuesto ¿Por qué y cuál es la ruta por la que llegan entonces a posturas similares? ¿Tiene que ver con una cuestión derivada de los límites de la lectura de corte althusseriano de los aparatos o con un proceso de concientización y mayor politización de los cineastas catalizado por los eventos de 1968? Es decir, ¿Cuál es realmente la relación entre teoría y praxis en este contexto?

En todo caso me parece que eso sólo podría responderse realizando un análisis más extenso de la obra de Debord así como del contexto cinematográfico de la época, pues *Sur le passage...* es apenas un pequeño esbozo de lo que habría de venir en el cine de corte situacionista. La producción cinematográfica de Debord en años posteriores no abandonaría sus estructuras de *dérive* pero el reemplazo de materiales de archivo tomaría un lugar preponderante y es que, tal vez es en el ejercicio del reemplazo no solamente como negación de un sistema de paradigmas anterior sino como momento de intercambio y negociación con éste donde puedan encontrarse las bases para una comunicación hacia la emancipación.

ANEXO. FILMOGRAFÍA

Hurléments en faveur de Sade (Francia, 1952)

Dirección: Guy Debord

Formato: Film, blanco y negro

Duración: 64 min.

Voces: Gil J. Wolman (voz 1), Guy Debord (voz 2), Serge Berna (voz 3), Barbara Rosenthal (voz 4), Jean-Isidore Isou (voz 5).

Primera proyección (interrumpida): 30 de junio de 1952 en el Cinéclub d'Avant-Garde del Musée de L'Homme.

Proyecciones integrales: 13 de Octubre de 1952 en el Cinéclub du Quartier Latin; 1957 y 1960 en el ICA de Londres; 2001 en la retrospectiva de Debord en la Muestra de Venecia.

Copia consultada: *Coffret Guy Debord contre le cinéma*, Gaumont, 2008

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (Francia, 1959)

Dirección: Guy Debord

Producción: Dansk-Fransk Experimentalfilmskonpagni

Fotografía: André Mrugalski

Montaje: Chantal Delattre

Guión: Michèle Vallon

Música: L'Origine du dessin de Haendel y Caprice no.2 de Delalande

Formato: 35mm, blanco y negro.

Duración: 18min.

Voces: Jean Harnois (voz 1), Guy Debord (voz 2), Claude Brabant (voz 3)

Proyecciones: En el Studio Cujas del 26-10-1983 al 17-4-1984 y en 2001 en la Muestra de Venecia.

Copia consultada: *Coffret Guy Debord contre le cinéma*, Gaumont, 2008

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Medios son Fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pre-textos, 2001, 124p.
- “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films” en *Guy Debord and the Situationist International*, Tom McDonough ed., Massachusetts, The MIT Press, 2002, p. 312-319
- Albera, François, *La vanguardia en el cine*, 2005, trad. Heber Colin, Buenos Aires, Manantial, 2009, 236p.
- Althusser, Louis, “Preface to the Capital” en *Lenin and Philosophy and other essays*, Trad. Ben Brewster, Nueva York, Monthly Review Press, 2001, p.45-65
- “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, en Slavoj Žižek (ed.), *Ideología: un mapa de la cuestión*, Buenos Aires/México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p.115-155
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003, 127p.
- The Arcades Project*, trad. Howard Eiland y Kevin McLaughlin, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1073p.
- “El París del segundo imperio en Baudelaire” en *Illuminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1972, p.21-120
- Brenez, Nicole, *Cinemas d’avant-garde*, París, Cahiers du cinéma, 2006, 95 p.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, 1989, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001, 416p.
- Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, 1977, trad. Nora Rabotnikof Maskiver, México, Siglo XXI, 1981, 383p.
- Burch, Noël, *Praxis del cine*, 1970, trad. Ramón Font, Madrid, Fundamentos, 1985, 187p.
- Careri, Francesco, *El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, 183p.

- Comolli, Jean-Louis, *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*, Buenos Aires, Manantial, 2010, 268p.
- Coppola, Antoine, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de L'avant garde situationniste*, Arles, Sulliver, 128p.
- Crary, Jonathan, "Spectacle, Attention, Counter-Memory" en *Guy Debord and the Situationist International*, Tom Mc Donough ed., Massachusets, The MIT Press, 2002, p.455-466
- Danesi, Fabien, *Le Cinéma de Guy Debord (1952-1994)*, París, Paris Expérimental, 2001, 232p.
- Debord, Guy, *Œuvres*, París, Gallimard, 2006, 1901p.
- La société du spectacle*, 1967, Paris, Gallimard, 1992, 209p.
- "Perspectives for alterations in everydaylife" en *The Everyday Reader*, Ben Highmore ed., London, Routledge, 2002, p.237-245
- Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, 288p.
- Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 1981, Trad. Jorge Sainz, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, 402 p.
- Harvey, Sylvia, *May 68 and Film Culture*, Londres, British Film Institute, 1978, 120p.
- Hernández, Rubén, *Pere Portabella. Hacia una política del relato cinematográfico*, Madrid, errata naturae, 2008, 313p.
- Highmore, Ben, "Introduction. Questioning everyday life" en *The Everyday Reader*, Ben Highmore ed., London, Routledge, 2002 p.1-34
- Jappe, Anselm, *Guy Debord*, 1993, trad. Donald Nicholson-Smith, Berkeley, University of California Press, 1999, 188p.
- Jay, Martin, *Marxism and Totality. The adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley, University of California Press, 1984, 576p.

- “From the Empire of the Gaze to the Society of the Spectacle: Foucault and Debord” en *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 381-434
- Levin, Thomas Y., “Dismantling the Spectacle: The cinema of Guy Debord” en *Guy Debord and the Situationist International*, Tom McDonough ed., Massachusetts, The MIT Press, 2002, p.321-453
- Marcus, Greil, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, 1989, Trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1993, 527p.
- Marie, Guy-Claude, *Guy Debord: de son cinéma en son art et en son temps*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2009, 224p.
- Marx, Karl, *El Capital. Crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, t.I, 2013, 378p.
- McDonough, Tom, *The Beautiful Language of My Century: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*, Cambridge, The MIT Press, 2002, 268p.
- “Situationist Space” en *Guy Debord and the Situationist International*, Tom McDonough ed., Massachusetts, The MIT Press, 2002, p.241-265
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, 1991, trad. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte, Barcelona, Paidós, 1997, 389 p.
- Niney, François, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, trad. Miguel Bustos García, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 525p.
- Plant, Sadie, *The Most Radical Gesture. The Situationist International in a postmodern age*, London. Routledge, 1992, 226p.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, 2008, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, Manantial, 2010, 131p.
- Rodowick, David, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in*

Contemporary Film Theory, Berkeley, University of California Press, 1994, 311p.

Rohmer, Eric, “Isou ou Les choses telles qu’elles sont (opinions sur l’Avant-Garde)” en *Le Goût de la Beauté*, París, Cahiers du Cinéma, 1984, p.62-66

Ross, Kristin, “Lefebvre on the Situationists” en *Guy Debord and the Situationist International*, Tom McDonough ed., Massachusetts, The MIT Press, 2002, 267-283

Sánchez-Biosca, Vicente, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996, 287p.

Sontag, Susan, “Introduction” en *Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings*, Norfolk, Penguin, 1979, p.7-28

Situationist International Anthology, Ken Knabb ed., Bureau of Public Secrets, 2006, 532p.

Catálogos de exposición

Guy Debord, Un art de la Guerre, Emmanuel Guy, Laurence Le Bras eds., Paris, Gallimard, 2013, 224p.

Wollen, Peter, “Bitter Victory: The Arts and Politics of the Situationist International” en *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, Cambridge, Mass., MIT Press/ Boston, Mass., Institute of Contemporary Art, 1989, p.20-61

Hemerografía

Assayas, Olivier, “ Dans des circonstances éternelles du fond d’un naufrage”, *Cahiers du cinéma*, n.487, enero 1995, p.46-49

Baudry, Jean-Louis, “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, 1970, *Lenguajes: Revista de Lingüística y Semiótica* 1.2, diciembre 1974, pp.53-67

Bonitzer, Pascal, "Le Paranymphe" en *Cahiers du Cinéma*, n.487, enero 1995, p.44-45

Buck-Morss, Susan "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering" en *New German Critique*, n.39, Second Special Issue on Walter Benjamin (otoño, 1986), p.132

Jousse, Thierry, "Guy Debord: stratégie de la disparition", *Cahiers du Cinéma*, n.487, enero 1995, p.41-43

Khatib, Abdelhafid, "Essai de description psychogéographique des Halles" en *Internationale situationniste*, n.2, diciembre 1958, p.13-17

Wollen, Peter, "The Two Avant-Gardes" en *Studio International*, noviembre/diciembre 1975, p.171-175

"Godard and Counter Cinema: Vent d'Est" en *Afterimage* 4 (otoño1972), p.6-17

"Avec et contre le cinéma" en *Internationale situationniste*, n.1, junio 1958, p.8-9

"Définitions" en *Internationale situationniste*, n.1, junio, 1958, p.14

Recursos Web

Debord, Guy, "Technical notes on Guy Debord's first three films", 1964

URL: <http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/technotes.htm>

Hazera, Hélène, "Les dernières projections de Guy Debord" en *Libération*, 9 de enero de 1995, URL: www.liberation.fr/culture/1995/01/09/les-dernieres-projections-de-guy-debord_120718

Sanborn, Keith, "Return of the suppressed" en *Artforum*, Febrero 2006

URL: <http://www.artforum.com/inprint/issue=200602&id=10275&pagenum=0>