



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO  
FACULTAD DE ARQUITECTURA  
CARRERA DE CINE

LA SUPERACIÓN DEL ARTE: EL CINE DE GUY DEBORD.

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE CINEASTA CON  
ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN EJECUTIVA Y POSTPRODUCCIÓN

AUTOR:  
ANÍBAL CASTILLO LILLO.

VALPARAÍSO - CHILE  
MARZO, 2010

## Índice.

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
Marco Teórico.....	10
La Internacional Letrista.....	11
Los orígenes de la Internacional Situacionista.....	12
La IS en mayo del '68.....	13
La IS y la superación del arte.....	14
El concepto de situación.....	14
El concepto de desvío.....	16
Análisis.....	17
El Film: Aullidos en Favor de Sade.....	18
Ficha técnica.....	18
Transcripción del Film.....	19
Análisis.....	24
El Film: Crítica de la Separación.....	29
Ficha técnica.....	29
Transcripción del Film.....	30
Análisis.....	34
El Film: La Sociedad del Espectáculo.....	37
Ficha técnica.....	37
Análisis.....	38
El Film: Refutación de Todos los Juicios.....	42
Ficha técnica.....	42
Transcripción del Film.....	43
Análisis.....	49
Conclusiones.....	52
Con y contra el Cine.....	54
La superación del arte.....	55
El cine de Debord como referente actual.....	57
Bibliografía.....	58

Anexos.....	60
Biografía de Guy Debord.....	61
Fotogramas.....	64
Crítica de la Separación.....	64
La Sociedad del Espectáculo.....	65
Refutación de Todos los Juicios.....	66

**Agradecimientos:**

**Introducción.**

En una época agitada desde el punto de vista político a nivel mundial, el período post Segunda Guerra Mundial, emergió un movimiento intelectual, principalmente formado por universitarios, la Internacional Situacionista, que, respondiendo al acontecer contingente, centró su trabajo en un profundo cambio social, apuntando desde la vereda que más le acomodaba, la política y la artística, dentro de este grupo, surge un personaje particular, que, sin ser universitario, es uno de los gestores de la IS, me refiero a Guy Debord, quien en su primera juventud perteneció a grupos como la Internacional Letrista, o Socialismo o barbarie. Debord fue reconocido como filósofo, escritor, cineasta y, principalmente, teórico. Los análisis de Debord aplicaron la crítica de comercialización de Karl Marx y Georg Lukács, a lo que superficialmente se llama «los medios» y proclamó que la alienación era más que una descripción emotiva: el resultado provocado históricamente por el capitalismo.

Las estrategias artísticas utilizadas por la Internacional Situacionista nos remiten al Dadá y al Surrealismo, movimientos que reconocen como directas influencias; la vanguardia se hace presente, sin embargo, la acción situacionista jamás pudo enmarcarse bajo sus condiciones convencionales.

El trabajo de Guy Debord estuvo dirigido a distintas áreas, siempre apuntando a la generación de situaciones, fin último de la IS, dentro de estas realizaciones aparece el cine, como herramienta, quizás principal, por parte de Debord, quien graficó ahí su manifiesto sobre la sociedad y las mercancías.

La filmografía de Debord cuenta con seis piezas:

1. Hurlements en faveur de Sade (1952)
2. Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (1959)
3. Critique de la séparation (1961)
4. La société du spectacle (1973)
5. Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "la société du spectacle" (1975)
6. In girum imus nocte et consumimur igni (1978)

Una de las características del trabajo artístico de la Internacional Situacionista, más bien su búsqueda principal, era la superación del arte. A través de los años intentaron incansablemente alcanzar este fin, el cine se transformó en la principal arma, las ideas fueron plasmadas de diversas maneras, el manifiesto se hizo latente, presente, concreto y perceptible, las realizaciones fueron desapareciendo, recién ahora, y gracias a la era de la digitalización y la

hipermodernidad, podemos obtener, ver, aunque no en su máxima amplitud, el trabajo de Debord, que se detallará más adelante.

Respecto del Marco Metodológico, éste se ha dividido en cuatro grandes campos:

1. Lectura de textos: Para mantener un orden se incluye trabajo que, en cierta medida, ya está hecho. Primero, se recolectaron textos que podrían ser útiles respecto al tema, esto a partir de una lectura rápida de cada uno de los escritos. Segundo, se clasificaron estos textos de la siguiente forma: directamente situacionistas, filosóficos para establecer las bases, históricos, metodológicos. Se continúa, habiendo hecho una selección acabada de textos definitivos, decidiendo cuáles son más pertinentes para el desarrollo de la investigación. En cuarto lugar, se realizó una lectura profunda del contenido de los textos seleccionados, extrayendo elementos importantes, guardándolos en notas que registran los patrones, tendencias, convergencias y contradicciones que se fueron descubriendo. Finalmente, se realizó una lectura cruzada y comparativa entre los textos, construyendo así una síntesis comprensiva total, visionado de films, relaciones entre textos y films, redacción del informe mismo.
2. Visionado de films: Tal como dice su nombre, ver en reiteradas ocasiones los films que conforman el corpus de la investigación. Primero, haciendo anotaciones básicas respecto a temas específicos que parecían importantes en relación con el desarrollo del trabajo. Segundo, una vez analizadas las fuentes literarias, se relacionaron directamente los films con los textos, estableciendo las líneas que fundamentan la hipótesis.
3. Relación entre textos y Films: Una vez que existe una comprensión profunda de los textos, y los films están totalmente descompuestos, se procedió a relacionarlos, escribiendo los primeros borradores con las conclusiones alcanzadas a partir del proceso de análisis, estos borradores fueron el primer paso a la redacción del informe final.
4. Redacción del informe: Los primeros borradores pasaron a revisión del profesor guía, para perfeccionar aspectos teóricos y formales. Luego, se hizo una visión general, identificando los componentes básicos para la redacción del informe, incluyendo su introducción, descripción de conceptos, desarrollo del tema y conclusiones generales.

El análisis del corpus, se hizo a partir de un proceso de **Transcripción** de los films de Debord, trabajando la palabra y la imagen. Poniendo atención en los siguientes ítems:

1. Imágenes hechas por Debord.
2. Imágenes hechas por otros autores.

3. Utilización de elementos específicos, como el espectáculo, la sexualidad, etc.

La investigación ha sido organizada de modo que el marco teórico es una primera parte, lo que busca conseguirse con éste es:

1. Definir los conceptos principales para abordar el tema a partir de la lectura de diversos textos.
2. Situar históricamente el movimiento situacionista, incluyendo en la investigación algunos films pre-situacionistas, básicamente pertenecientes al Letrismo. En este punto corresponde referirse al momento histórico, político y artístico en que se originó el movimiento.
3. Establecer las bases políticas y filosóficas que fundamentan y dan coherencia al manifiesto de Debord.

A continuación, el análisis, que busca:

1. Reconocer las relaciones que existen entre los elementos que conforman el corpus de la investigación. Estableciendo así, características en la filmografía de Debord, a partir del análisis logrado con diversas herramientas.
2. Establecer cómo las bases políticas y filosóficas que fundamentan y dan coherencia al manifiesto de Debord tienen relación con las conclusiones extraídas a partir del análisis del funcionamiento de los elementos que conforman el corpus.

Dentro del análisis, y previo al análisis mismo, se presenta cada film (ficha técnica, fotogramas y transcripción), con el fin de reconocer, entender la palabra que, en definitiva, es lo fundamental en las realizaciones de Debord\*.

Para finalizar, las conclusiones establecen el grado en que Debord consiguió una de sus principales premisas: la superación del arte. También, se define la importancia de la filmografía de Debord en la historia del cine y, por último, se hace una reflexión sobre la eventual existencia de un Debord contemporáneo.

Anexado a la investigación, se incluye una biografía de Guy Debord, necesaria para comprender mejor su trabajo, a partir de los datos relevantes de su vida.

Por último, esta investigación se ha planteado como objetivo general, dependiente, por supuesto, de los objetivos específicos, detallados anteriormente,

---

\* No se incluye la transcripción de “La Sociedad del Espectáculo” por dos motivos. Uno, la extensión de la obra y, dos, el fácil acceso a ésta.

dentro del Marco Teórico y el Análisis, describir la filmografía de Debord, desde un punto de vista analítico, además, buscar respuestas sobre la superación del arte, estableciendo si el cine es o no una vía efectiva para lograr este objetivo.

**Marco Teórico.**

## La Internacional Letrista.

Probablemente el periodo de posterior a la Segunda guerra Mundial ha sido el más agitado desde el punto de vista artístico e intelectual. Tras la liberación europea, incompleta y cuestionable, en 1944, la pintura abstracta es presentada por todos los medios publicitarios como base de la nueva estética, surgen algunas manifestaciones literarias que habían estado vetadas anteriormente como la poesía de Prevert o Char, la prosa de Gracq o el teatro de Pichette, mientras tanto, en el cine comienza a tomar fuerza el neorrealismo italiano.

Ante este revuelto escenario, un grupo manifiesta una oposición universal y una rebeldía plena en nombre de la necesidad histórica de superación de los viejos valores, el letrismo, movimiento comandado por Jean Isidore Isou, quien lanza insoportables provocaciones junto a su grupo, creando poesía reducida a letras, recitales metagráficos, cine sin imágenes, etc. En este último ámbito, existen dos filmes importantes, *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Jean Isidore Isou y *Le film est déjà commence* (1951), de Maurice Lemaître. Películas que se caracterizan por hacer una especie de collage de imágenes, junto con una banda sonora en la que predomina la poesía Letrista, en el caso de Lemaître se utilizan las secuencias de inicio de reconocidas películas como *Intolerancia*, además del trabajo directo sobre el celuloide, incluso creando fragmentos de animación abstracta y de texto escrito. Isou en su film nos cuenta una historia que perfectamente podría entrar en el género del melodrama, sin embargo, la intervención del celuloide, el trabajo de montaje y la inclusión de poemas fonéticos completos, además del discurso artístico explícito, provocador y vanguardista, nos aleja totalmente de lo que convencionalmente se venía haciendo hasta la época, sobre todo el predominio de la voz por sobre la imagen, recurso que en definitiva se transformó en una de las principales características del cine de Guy Debord, militante de la Internacional Letrista, que posteriormente se atrevió a fundar su propio movimiento, político y artístico, la Internacional Situacionista.

El cine letrista estableció un precedente, una influencia y, a la vez, un motivo de negación para Debord y la IS, básicamente por la participación de Debord en el movimiento de Isou, que decayó en 1952, cuando distribuyeron textos injuriosos en contra de Chaplin en una conferencia de prensa, mientras el Letrismo estético se mostró en contra de esta acción, la facción extremista del movimiento, a la cual Debord pertenecía, seguía sosteniendo que Chaplin era un payaso capitalista, viendo en su supuesto afán progresista, nada más que una mera ilusión.

## Los orígenes de la internacional Situacionista.

El debate suscitado en torno a la crítica radical del arte y su superación revolucionaria, tal como fue abordada por Dadá, las vanguardias soviéticas y el surrealismo, pierde intensidad en el periodo comprendido entre 1925 y 1960, hecho directamente proporcional con la afirmación del fascismo, de la socialdemocracia y el estalinismo. La consciencia del carácter esencialmente revolucionario del arte, de la poesía y de su profunda y constante tendencia a la autosuperación sobrevive de una forma confusa en el surrealismo, en el letrismo, en el grupo COBRA o en el movimiento por una Bauhaus Imaginista. Todas estas previas experiencias se hallan en el origen de la Internacional Situacionista, que nace en julio de 1957 en Cosio d'Arroscia, de la fusión del movimiento por una Bauhaus Imaginista, del comité Psicogeográfico de Londres y de la Internacional Letrista.

Así, bajo el alero de este movimiento, confluyen distintos artistas como Constant, Pinot-Gallizio, Asger Jorn, que tiende hacia formas artísticas cada vez menos convencionales, Khatib, Gilles Ivain, así como la consideración crítico-teórica de la vanguardia dadaísta, surrealista y letrista de Guy Debord y Michèle Bernstein. Todos buscando la construcción de un movimiento coherente, en la consciencia de los nuevos tiempos, y en la *superación del arte*.

En 1958 la IS comienza con su principal proyecto, la revista de la IS, que se editó entre el '58 y el '69, en las que redactaban sus manifiestos, pensamientos, prácticas, etc. La que pone en vitrina los textos escritos por los miembros de la IS sobre distintos temas, artísticos, políticos, teóricos, etc. en el caso artístico, uno de los conceptos principales es el “desvío” en vez de la negación, o una especie de doble negación, como la enunciada por Theodor Adorno en su “Teoría estética” (1971), lo que está directamente relacionado con el “cine situacionista”, que, Perniola dice, cuenta con exigencias cinematográficas urgentes: “el primado de la palabra sobre la imagen y la aparición de ese movimiento de autodestrucción que caracteriza todo el arte moderno”. Para los situacionistas, la “Nouvelle Vague” carece totalmente de novedad artística alguna, más bien se caracteriza por estar condicionada a cierta crítica francesa, ligada a la explotación del cine, situación que utilizaban esos críticos para sacar provecho económico del cine, sin embargo, depositan en la imagen de Alain Resnais y su film “Hiroshima Mon amour” cierta admiración planteando que “Hiroshima aparece como la película más original, la que contiene más innovaciones desde la época de afirmación del cine hablado”, anexan a este film, otras experiencias que “permanecieron al margen del cine, por ejemplo algunas películas de Jean Rouch.

Toda la actividad de la IS giraba en torno a un concepto, la construcción de situaciones, que se puede definir como un concepto construido concreta y deliberadamente para la organización de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos. Para la IS el cine tuvo dos momentos, en una primera instancia se usó como forma de propaganda en el periodo de transición pre-situacionista, en el segundo, se empleó directamente como elemento constitutivo de una situación realizada.

La filmografía de Debord cuenta con piezas clave, por ejemplo *La Sociedad del Espectáculo* (1973), un documental que, hecho a partir de un collage visual, plantea el manifiesto escrito en la obra homónima. Así también, *Aullidos en Favor de Sade* (1953), una obra que se puede considerar pre-situacionista, lleva el concepto de situación creada a su máxima expresión, un largometraje que mantiene la pantalla negra por largos momentos, buscando así, según el mismo Debord, luego del show, dar paso al debate.

## **La IS en mayo del '68.**

Ya en la década de los 60' Debord y la IS toman una importancia especial entre el círculo intelectual europeo, sin embargo, ellos quieren más, pretenden instalarse como la vanguardia más importante del siglo, lograr un importante cambio social, y principalmente llegar a la clase obrera. Constantemente se les acusó de sectarios, por lo hermético que era el grupo, no desde el punto de vista de la ideología, más bien desde lo humano, dejaban abierta la puerta a quien quisiera o pretendiera ser parte de la IS, sin embargo, las expulsiones de la agrupación eran pan de cada día.

En la segunda parte de los sesenta, Europa y el mundo vive un proceso de fuertes cambios y revoluciones, tanto estudiantiles como obreras, bajo este contexto, en mayo del 68' la IS lanza el que probablemente es su folleto más famoso, según Mario Perniola "un compendio particularmente eficaz de la teoría crítica situacionista", "De la miseria en el medio estudiantil" lleva como título el manifiesto, en el que hacen una descarnada revisión de la actualidad, plenamente vigente aún en el siglo XXI, haciendo una feroz crítica a la incipiente educación de mercado, que tiende a la reificación, a través de la especialización del conocimiento, que los situacionistas denunciaban e intentaban superar en su ambicioso proyecto. Hoy, en el año 2009, el neoliberalismo económico, sumado al régimen capitalista ha hecho que el ser humano se transforme en mero espectador del movimiento de las mercancías, e incluso, en la mayoría de los casos, una herramienta más del mercado.

## **La IS y la superación del arte.**

Uno de los elementos definitorios del proyecto situacionista originario es la superación del arte. De acuerdo con el concepto hegeliano de superación, ésta tiene un doble aspecto: Crítica y realización, negación y alcance de un nivel superior.

Para Debord, la tarea propia del arte es sustraer el tiempo, haciendo eternas las experiencias vividas. Contra poniéndose a la vida, porque ésta inmoviliza, cosifica, reduce a objeto la existencia subjetiva de lo singular. Por su lado, Constant deplora el aspecto individualista, narcisista e ineficaz de la creación artística. El rechazo del arte se encuentra ya formulado en el primer número de la Internacional Situacionista, cuando se afirma que no puede existir un arte situacionista, sino eventualmente un empleo situacionista del arte.

Es por esto, que la atención de los situacionistas se centra en el segundo momento del concepto de superación, es decir, el de la realización, en la elaboración de instrumentos y perspectivas que se sitúan ya claramente más allá del arte. Las orientaciones de búsqueda que se proponen son diversas: el control de las nuevas técnicas de condicionamiento, la pintura industrial, la psicogeografía, el urbanismo unitario, el juego, la construcción de situaciones, el desvío y el cine.

## **El concepto de situación.**

El proyecto previamente descrito, la superación del arte, encuentra su máxima determinación en el concepto de "situación". La "situación construida" se define como un momento de la vida, concreta y deliberadamente construido por medio de la elaboración colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos. Sin embargo, hay que distinguir por lo menos tres interpretaciones primarias diferentes de la idea de situación: una psicológica, otra técnico-urbanística y una tercera existencial, que se transforma rápidamente en social-revolucionaria. El punto de partida de la interpretación psicológica son los deseos individuales, más o menos claramente reconocidos: al igual que para Freud, la experiencia artística sería para la IS una especie de fantasma incapaz de realizar verdaderamente el deseo. Sin embargo, a diferencia del psicoanálisis, la perspectiva situacionista no mira al conocimiento de la estructura individual del yo, ni a la explicación de su formación, ni a la elaboración de actividades compensatorias, sino a la efectiva satisfacción del deseo. Pues sólo de una orientación concretamente realizadora puede derivarse el esclarecimiento de la naturaleza de los deseos primitivos y su evolución hacia formas ulteriores. En vez

de sublimarse en el arte, el deseo debe tender hacia la formulación de un proyecto que haga posible su realización. En el ámbito técnico-urbanístico los situacionistas plantean que una situación es inseparable de los métodos y perspectivas del urbanismo unitario y en el fondo representa tan sólo la consecuencia de un condicionamiento ambiental.

Para la interpretación existencial, el concepto de situación no implica la mera satisfacción de un deseo privado y no se resuelve por medio de convertirnos en el apéndice “comportamental” de un determinado ambiente arquitectónico, sino que implica la adquisición de una consciencia de las condiciones de existencia en una sociedad industrializada y de las alternativas radicales. Plantean así el problema del sentido de la vida y sostienen que las soluciones satisfactorias deben buscarse exclusivamente en el ámbito bien delimitado de las conductas revolucionarias.

Para Asger Jorn, la situación es el dominio individual y la valorización social del espacio-tiempo, es decir, la variabilidad del comportamiento público del individuo con respecto a los demás. La situación, por lo tanto, no puede perseguirse de manera privada en una sociedad capitalista o burocrática, sino que implica una transformación total de las condiciones de existencia unida al fin de la economía. La situación sería una superación del arte porque en ella se manifestaría plenamente aquella abundancia de energías vitales que está constreñida y cosificada por la existencia misma de un producto artístico, de una obra de arte: la situación es inseparable de su consumo inmediato como un valor de uso esencialmente extraño a una conservación en forma de mercancía. La situación se distingue tanto del instante irrepetible como del momento repetible: es casi imposible determinarla exactamente aislando en ella un comienzo y un final. Parece así identificarse con el “proyecto” existencial, con la dimensión de lo “auténtico”. Sin embargo, antes que una quimera, la situación es expresión de un suceso que se manifiesta en el plano de la vida cotidiana. El concepto de situación parece unas veces designar un instrumento operativo intermediario entre la vida alienada y la sociedad sin clases, otras veces parece referirse al comportamiento revolucionario en toda su extensión, y otras, a la sociedad comunista efectivamente realizada. En el desarrollo sucesivo de la IS son éstas dos últimas acepciones las que prevalecerán.

## El concepto de desvío

De Perniola, sobre la IS.

El concepto de desvío ha sido inicialmente definido como la integración de las producciones actuales o pasadas de las artes en una construcción superior del ambiente.

Según los situacionistas, el desvío presenta dos aspectos fundamentales: por un lado, la pérdida de importancia del sentido original de cada elemento singular y autónomo y, por otro, la organización de un conjunto de significaciones diferente, que viene a conferir a cada elemento un alcance nuevo

En el fondo, se trata de una actividad ya frecuente en la actividad de la vanguardia artística, el collage y el ready-made representan la atribución de un nuevo valor a elementos preexistentes. Sin embargo, la diferencia entre los “desvíos” artísticos y los situacionistas consiste en el hecho de que, mientras la conclusión de los primeros es una realización con valor autónomo aún artístico, el de los segundos es un producto que se revela inmediatamente como negación del arte, sobre todo por el carácter de comunicación inmediata que lo impregna. En este sentido, lo añadido por los situacionistas a las obras del pasado representa una forma elemental de desvío, de superación del arte. **La importancia de este procedimiento consiste en el hecho de que a través de él, objetos e imágenes que guardan una estrecha relación con la sociedad burguesa se sustraen a su destino y finalidad para ser colocadas en un contexto cualitativamente distinto, en una perspectiva revolucionaria.**

**Análisis.**

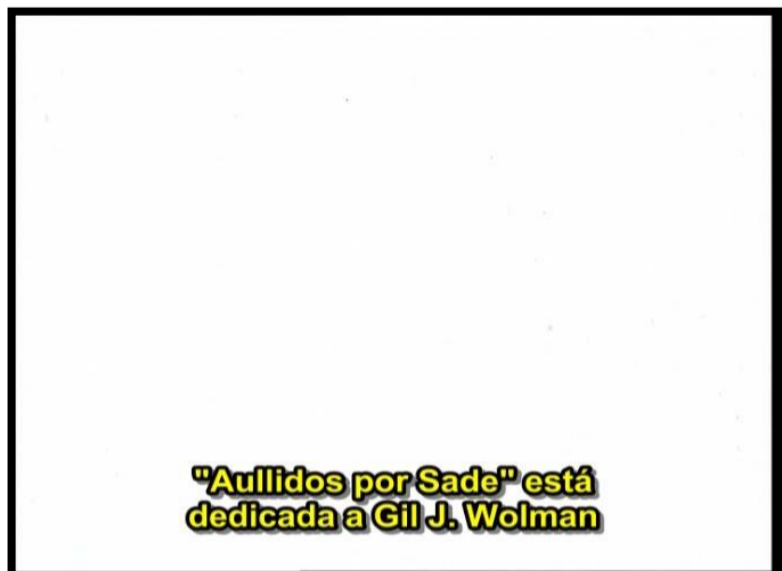
## El Film.

### Aullidos en favor de Sade.

*Todo en negro, los ojos cerrados por el exceso del desastre.*

#### Ficha Técnica:

- Nombre original: Hurlement en faveur de Sade.
- Año: 1952.
- Realización: Guy Debord.
- Producción: Film lettristes.
- Formato: 35mm.
- Estreno: Cine-club de la vanguardia de París, 30 de Junio de 1952 (interrumpida por el público).



El subtítulo “ensuciando” el normal visionado de “Aullidos en favor de Sade.

## Transcripción Aullidos en Favor de Sade.

La pantalla permanecerá uniformemente blanca durante el paso de la banda sonora y negra durante los silencios. Las voces "volontairement inexpressives" corresponden a Gil J. Wolman (Voz 1), G. E. Debord (Voz 2), Serge Berna (Voz 3), Barbara Rosenthal (Voz 4), Jean Isidore Isou (Voz 5).

**Voz 1:** Película de Guy-Ernst Debord "Aullidos por Sade".

**Voz 2:** "Aullidos por Sade" está dedicada a Gil J. Wolman.

**Voz 3:** Artículo 115. Cuando una persona ha dejado de aparecer por su domicilio o su residencia y si después de cuatro años no se tienen noticias, las partes interesadas pueden personarse en el tribunal de primera instancia, a fin de que la ausencia sea declarada.

**Voz 1:** El amor sólo es válido en períodos pre-revolucionarios.

**Voz 2:** ¡Mientes, nadie te ama! Las artes comienzan, se expanden y desaparecen, ya que los hombres insatisfechos superan el mundo de las expresiones oficiales y las muestras de su pobreza.

**Voz 4** (una joven): Dime, ¿te has acostado con Françoise?

**Voz 1:** ¡Qué primavera!

Manual para una historia del cine:

1902.- Viaje a la luna.

1920.- El gabinete del Doctor Caligari.

1924.- Entr'acte.

1926.- El acorazado Potemkin.

1928.- Un perro andaluz.

1931.- Luces de la ciudad.

Nacimiento de Guy-Ernst Debord.

1951.- Traité de Bave et d'Eternité.

1952.- El anticoncepto.

Aullidos por Sade.

**Voz 5:** "En el momento en que la proyección iba a comenzar Guy-Ernst Debord debía subir al escenario para pronunciar algunas palabras de introducción. Habría dicho simplemente:

No hay cine. El cine está muerto -no puede haber más cine- pasemos, si lo desean, al debate".

**Voz 3:** Artículo 516. Todos los bienes son muebles o inmuebles.

**Voz 2:** Para nunca más estar sólo.

**Voz 1:** Ella es la fealdad y la belleza.

Ella es como todo eso que hoy en día amamos.

**Voz 2:** Las artes futuras serán cambio de situaciones, o nada.

**Voz 3:** ¡En los cafés de Saint-Germain-des-Prés!

**Voz 1:** Sabes, me gustas mucho.

**Voz 3:** Un importante comando de letristas, formado por una treintena de miembros. Todos cubiertos con ese uniforme sucio que es su única señal original, llegan a la Croisette con el firme deseo de provocar un escándalo susceptible de atraer sobre ellos la atención.

**Voz 1:** La felicidad es una idea nueva en Europa.

**Voz 5:** "Sólo conozco las acciones de los hombres, pero los hombres se sustituyen los unos a los otros ante mis ojos. A fin de cuentas solo las obras nos diferencian."

**Voz 1:** Y sus revueltas se vuelven conformistas.

**Voz 3:** Artículo 488. La mayoría de edad está fijada en los veintiún años cumplidos, a esa edad uno es capaz de todos los actos de la vida civil.

LA PANTALLA NEGRA. SILENCIO DE DOS MINUTOS

**Voz 4** (una joven): Siempre recuperaba la memoria, en un deslumbramiento provocado por los fuegos de artificio del sodio al contacto con el agua.

**Voz 1:** Él sabía bien que nada quedaría de estos gestos en una ciudad que gira con la Tierra, y la Tierra gira en su galaxia que es una parte apenas apreciable de un islote que huye al infinito, fuera de nosotros mismos.

**Voz 2:** Todo en negro, los ojos cerrados por el exceso del desastre.

LA PANTALLA NEGRA. SILENCIO DE UN MINUTO

**Voz 1:** Está por hacer una ciencia de las situaciones, que tomará prestados sus elementos a la psicología, a la estadística, al urbanismo y a la moral. Estos elementos deberán concurrir en un objeto absolutamente novedoso: una creación consciente de situaciones.

LA PANTALLA NEGRA. SILENCIO DE TREINTA SEGUNDOS

**Voz 1:** Algunas líneas de un diario de 1950: "una joven vedette de la radio se tira al río Isère. Grenoble. La pequeña Madeleine Reineri, doce años y medio, que animaba bajo el seudónimo de Pirouette la emisión radiofónica Beaux Jendis, en la estación Alpes-Grenoble, se ha tirado al río Isère, el viernes al mediodía, tras depositar su cartera sobre la margen del río."

**Voz 2:** Hermanita, ya no estamos en peligro. El Isère y la miseria continúan. No tenemos ningún poder.

LA PANTALLA NEGRA. SILENCIO DE UN MINUTO, TREINTA SEGUNDOS.

**Voz 4** (una joven): Pero, en esta película no se habla de Sade.

**Voz 1:** El frío de los espacios interestelares, los miles de grados por debajo del punto de congelación o del absoluto cero Fahrenheit, centígrado o Réaumur; los primeros indicios del amanecer cercano. El paso rápido de Jacques Vaché a través del cielo de la guerra, esa urgencia extraordinaria que se encuentra en todas sus relaciones, esta prisa catastrófica que le lleva a aniquilarse; los azotes de carretero de Arthur Cravan, se entierra a esta hora en la Bahía de México...

**Voz 3:** Artículo 1793. Cuando un arquitecto o un empresario se encargan de la construcción de un edificio, de acuerdo con un proyecto fijado y acordado con el propietario del suelo, no puede solicitar ningún aumento del precio, ni bajo pretexto del encarecimiento de la mano de obra o de los materiales, ni bajo pretexto de los cambios o encarecimientos aplicados sobre este proyecto, si es que estos cambios o encarecimientos no han sido autorizados por escrito, y el precio acordado con el propietario.

**Voz 2:** La perfección del suicidio se encuentra en lo equívoco.

LA PANTALLA NEGRA. SILENCIO DE CINCO MINUTOS

**Voz 2:** ¿Qué es el amor único?

**Voz 3:** Sólo responderé en presencia de mi abogado.

LA PANTALLA NEGRA

SILENCIO DE UN MINUTO

**Voz 1:** El orden reina y no gobierna.

LA PANTALLA NEGRA

SILENCIO DE DOS MINUTOS

**Voz 2:** La primera maravilla es acabar delante de ella sin saber qué decirle. Las manos prisioneras no se mueven más rápidas que los caballos de carreras filmados a cámara lenta, para tocar su boca y sus senos; con plena inocencia las cuerdas se hacen agua y rodamos juntos hacia el día.

**Voz 4 (una joven):** Creo que no nos volveremos a ver.

**Voz 2:** Cerca de un beso terminarán las luces de las calles invernales.

**Voz 4 (una joven):** París estaba agradable debido a la huelga de transportes.

**Voz 2:** Jack el destripador nunca fue atrapado.

**Voz 4 (una joven):** El teléfono, es divertido.

**Voz 2:** Qué amor provocador, como decía Madame Ségur.

**Voz 4 (una joven):** Os contaré historias de mi país que dan mucho miedo, pero para tener miedo hay que contarlas por la noche.

**Voz 2:** Mi querida Ivich, los barrios chinos son desafortunadamente menos numerosos de lo que usted piensa. Usted tiene quince años. Los colores chillones un día ya no se llevarán.

**Voz 4 (una joven):** Ya le conocía.

**Voz 2:** La deriva de los continentes os aleja cada día. El bosque virgen lo es menos que usted.

**Voz 4 (una joven):** Guy, todavía un minuto más y será mañana.

**Voz 2:** El demonio de las armas. Os acordáis. Es eso. Ninguno nos satisfacía. Sin embargo... El granizo sobre los estandartes de cristal.

Se acordarán de este planeta.

LA PANTALLA NEGRA

SILENCIO DE CUATRO MINUTOS

**Voz 2:** Y usted verá que más tarde ellos serán célebres. Nunca aceptaré la existencia, escandalosa y apenas creíble de un policía. Se han construido varias catedrales a la memoria de Serge Berna. El amor sólo es válido en períodos pre-revolucionarios. He hecho esta película mientras aún se podía hablar. Jean\_isidore, para salir de esta muchedumbre provisional. En la plaza Gabriel-Pomerand cuando hayamos envejecido. Los pequeños farsantes, las futuras glorias en los programas de institutos y colegios.

LA PANTALLA NEGRA

SILENCIO DE TRES MINUTOS

**Voz 2:** Todavía hay muchas personas a las cuales la palabra moral no les hace reír ni gritar.

**Voz 3:** Artículo 489. El mayor de edad que está de forma habitual en estado de imbecilidad, de demencia o de furor, debe estar inhabilitado incluso cuando ese estado presenta intervalos lúcidos.

**Voz 2:** Tan cerca, muy suavemente, perdido en los archipiélagos cavernosos del lenguaje. Te aplasto, abierta como el grito, así de fácil. Es un río muy caliente. Es un mar de aceite. Es un bosque en llamas.

**Voz 1:** ¡Esto es cine!

**Voz 3:** La policía parisina está armada de 30.000 porras.

LA PANTALLA NEGRA

SILENCIO DE CUATRO MINUTOS

**Voz 2:** "Los mundos poéticos se cierran y se olvidan en sí mismos". En un extremo de la noche los marinos hacen la guerra; y los barcos de las botellas son para tí, que los amaste. Te revolcabas en la playa como en manos más amorosas que en la lluvia; el viento y el trueno se meten todas las tardes bajo tu vestido. La vida es bella en el verano de Cannes. La violación que es defendida se vulgariza en nuestros recuerdos. "Cuando estábamos en el Chattanooga". Sí. Desde luego.

**Voz 1:** Y sus rostros fundidos que fueron estallidos del deseo, como la tinta sobre un muro, que fueron estrellas locas. Que la ginebra, el ron y el marco se hundan como la Gran Armada. Esto para el elogio fúnebre. Pero todas esas gentes eran vulgares.

LA PANTALLA NEGRA

SILENCIO DE CINCO MINUTOS

**Voz 1:** Nos hemos librado de una buena.

**Voz 2:** La buena está por ver.

La muerte será un *steak tartare*, y con los cabellos mojados en la playa demasiado caliente que es nuestro silencio.

**Voz 1:** ¡Si es judío!

**Voz 2:** Estamos preparados par hacer saltar todos los puentes, pero los puentes nos han hecho falta.

LA PANTALLA NEGRA

SILENCIO DE CUATRO MINUTOS

**Voz 1:** La pequeña Madeleine Reineri, doce años y medio, que animaba bajo el seudónimo de Pironette la emisión radiofónica de Beaux Jéudis, en la estación Alpes-Grenoble, se tiró en el Isère.

**Voz 2:** Señorita Reineri del barrio de Europa, tiene usted todavía el rostro sorprendido y ese cuerpo, la mejor de las tierras prometidas. Los diálogos repiten como el neón sus verdades definitivas.

**Voz 1:** Te amo.

**Voz 4** (una joven): Debe ser terrible morir.

**Voz 1:** Hasta luego.

**Voz 4** (una joven): Bebes demasiado.

**Voz 1:** ¿Qué son los amores infantiles?

**Voz 4** (una joven): No te comprendo.

**Voz 1:** Lo sabía. En otra época lo lamentaba mucho.

**Voz 4** (una joven): ¿Quieres una naranja?

**Voz 1:** Los hermosos desgarros de las islas volcánicas.

**Voz 4** (una joven): Antiguamente.

**Voz 1:** No tengo nada más que decirte.

**Voz 2:** Tras todas las respuestas a contratiempo y la juventud que envejece, la noche vuelve a caer desde lo alto.

LA PANTALLA NEGRA

SILENCIO DE TRES MINUTOS

**Voz 2:** Vivimos nuestras aventuras incompletas como niños perdidos.

LA PANTALLA NEGRA

SILENCIO DE VEINTICUATRO MINUTOS

## Análisis.

Pocos films, a lo largo de la historia del cine, han logrado causar tanto revuelo como “Aullidos en favor de Sade”, rupturista desde todo punto de vista. El primer film de Debord es un trabajo que se puede considerar documental poético, aunque esa clasificación es demasiado ortodoxa tomando en cuenta el potente discurso que Debord pretendía plantear a partir de un principio fundamental, la muerte del cine.

“El cine está muerto -no puede haber más cine- pasemos, si lo desean, al debate.” La voz en off nos dice que Debord debía subir al escenario previo a la proyección, cual Nietzsche presentando la muerte de dios a través de “el loco”, en “La Gaya ciencia”, “¿Que a dónde se ha ido Dios? -exclamó-, os lo voy a decir. Lo hemos matado: ¡vosotros y yo! Todos somos sus asesinos. Pero ¿cómo hemos podido hacerlo?”. Así de simple, el espectáculo ha terminado, “Todo en negro, los ojos cerrados por el exceso del desastre”.

Aullidos en favor de Sade es un film hecho, previo al trabajo central de la Internacional Situacionista (la Revista de la IS), que debe en su realización al movimiento Letrista, a películas como *Traité de bave et d'éternité* (1951) de Jean Isidore Isou, o *Le film est déjà commence?* (1951) de Maurice Lemaître. Íconos de una época de revoluciones sociales y estéticas. Para Debord, Aullidos en favor de Sade representa la superación del cine convencional, y del propio cine *discrépant* de Isou.

Una de las principales intenciones de Debord, siempre fue lograr una ruptura con el establishment artístico, rompiendo así, definitivamente con el eclecticismo cultural, que es la cortina ideológica tras la cual el mercado de las obras de arte, oculta intereses exclusivamente comerciales. De esto se trata Aullidos en favor de Sade, es su primer intento real, concreto, por lograr la anhelada ruptura, que funcionó como primer peldaño a la fundación del movimiento que comandó durante años, la IS.

Manual para una historia del cine:

1902.- Viaje a la luna.

1920.- El gabinete del doctor Caligari.

1924.- Entreacto.

1926.- El acorazado de Potemkin.

1928.- Un perro Andaluz.

1931.- Luces de la ciudad.

**Nacimiento de Guy Debord.**

1951.- Traité de Bave et d'Eternité

1952.- El anticoncepto

### **“¡Aullidos en favor de Sade!”**

La pantalla en blanco, luz, voz en off, la historia del cine, contada de una forma mucho más simple -y menos comercial-, que Godard en sus Histoire(s) du cinéma. La palabra adquiere mayor importancia que la imagen, el no cine, blanco, negro, voz en off. En estas pocas películas se resume el cine, la idea era tomar consciencia de que en medio siglo de historia el mundo ya había sido filmado, se trataba ahora de transformarlo. El cinematógrafo había quedado viejo.

Aullidos en favor de Sade es un film excesivamente simple desde el punto de vista artístico, podría considerarse abstracto en el manejo de la imagen, no sigue ni formas ni estructuras, la pantalla sólo es negra y blanca. Durante los cerca de ochenta minutos de duración, el metraje corre, acompañando a la voz en off, la pantalla se vuelve blanca al escuchar a alguno de los cinco personajes, luego entra en un profundo abismo, negro, el no-cine ya mencionado. La dialéctica negativa hecha presente a través de la negación del soporte, del formato, de la manifestación artística utilizada, la doble negación que menciona Adorno en su “Dialéctica de la ilustración”. La superación del arte, la ruptura con el establishment artístico, son sólo algunos de los conceptos e ideales promulgados por Debord, quien intenta, a partir esta creación artística, someter a los círculos intelectuales a la difícil tarea de entender el arte como herramienta para generar situaciones.

- La superación del arte: Probablemente este film es el que marca más la tendencia de Debord hacia el concepto de superación, ya que aplica (por llamarlo de alguna manera) la dialéctica negativa desde todo punto de vista, primero que todo presentando la imagen como algo inexistente, la agonía, o más bien la muerte del cine, que durante años ha existido, y ha filmado el mundo desde todos los puntos de vista posibles. Ahora se debe transformar el mundo, y para eso, el cine es inútil en su contexto más convencional, el del movimiento de mercancías, el cine comercial en su totalidad, incluyendo a Godard e Isou, personajes de ambientes festivaleros, que hacen del capital el sustento de vida, y del cine, la herramienta para generar dicho bien.

- La ruptura con el establishment artístico: este punto es probablemente el más

notorio, viendo la película desde su capa más superficial. La no imagen se transforma en el discurso, contrario al cine convencional.

“Las artes futuras serán cambio de situaciones, o nada.”, ya desde este primer film, Debord plantea el cambio radical que deben sufrir las artes, para así formar la amalgama necesaria entre creación y situación, entre arte y experiencia.

“El frío de los espacios interestelares, los miles de grados por debajo del punto de congelación o del absoluto cero Fahrenheit, centígrado o Réaumur; los primeros indicios del amanecer cercano. El paso rápido de Jacques Vaché a través del cielo de la guerra, esa urgencia extraordinaria que se encuentra en todas sus relaciones, esta prisa catastrófica que le lleva a aniquilarse; los azotes de carretero de Arthur Cravan, se entierra a esta hora en la Bahía de México”, la perfección del suicidio se encuentra en lo equívoco. El arte está hecho para autodestruirse, no existe más que en función de la acción y/o situación espontánea

"Una joven vedette de la radio se tira al río Isère. Grenoble. La pequeña Madeleine Reineri, doce años y medio, que animaba bajo el seudónimo de Pirouette la emisión radiofónica Beaux Jedis, en la estación Alpes-Grenoble, se ha tirado al río Isère, el viernes al mediodía, tras depositar su cartera sobre la margen del río."

“Hermanita, ya no estamos en peligro. El Isère y la miseria continúan. No tenemos ningún poder.”

Debord fue sin duda un personaje sumamente pesimista, la miseria continúa, el río no detiene su caudal, transporta tu cuerpo muerto, mientras Godard sigue con su exitosa fórmula prostituyendo el cine.

Cada texto enunciado en Aullidos en favor de Sade, cada aforismo, constituye como tal, un ideal o también un pensamiento, ya a los diez minutos entendemos el motivo por el cual Debord pretende superar el arte a partir de la contradicción generada por el cine, Madeleine se ha suicidado, motivo suficiente para despertar y darse cuenta que el caudal debe detenerse para tomar otra dirección.

“Tan cerca, muy suavemente, perdido en los archipiélagos cavernosos del lenguaje. Te aplasto, abierta como el grito, así de fácil. Es un río muy caliente. Es un mar de aceite. Es un bosque en llamas.”

“¡Esto es cine!”

El texto es interrumpido por la pantalla negra durante largos minutos, de silencio total, Debord buscaba evidentemente generar una reacción a partir del

hastío que podía lograr en sus espectadores, buscando así la creación de una situación, un momento de vida.

“Debe ser terrible morir”

“Vivimos nuestras aventuras incompletas como niños perdidos”

El cine ha muerto, veinticuatro minutos en negro enlutan la pantalla, ya no hay más, sólo queda pasar al debate.

**“¡Pero, en esta película no se habla de Sade!”.**

Debord, durante el film, recurre a la utilización de diversos artículos, que buscan, a partir de su enunciación, reafirmar el concepto central de Aullidos en favor de Sade, la muerte del cine. Es así, como entre diálogos, frases, ideas, sentencias, se genera el discurso. Motivo principal de la película, base y fundamento de la búsqueda de superación del arte, a partir de la primera (de la que se tiene registro) situación creada. Cada vez que se proyectaba Aullidos en favor de Sade, el escándalo se desataba.

- Artículo 115. Cuando una persona ha dejado de aparecer por su domicilio o su residencia y si después de cuatro años no se tienen noticias, las partes interesadas pueden personarse en el tribunal de primera instancia, a fin de que la ausencia sea declarada.

Aullidos en favor de Sade no es una película eminentemente política, no recurre a temas constantes en Debord, como el capital, sin embargo, a partir de estos artículos esboza lo que posteriormente se convertiría prácticamente en una regla, la utilización de aforismo, planteando ideas a partir de declaraciones y sentencias concisas.

- Artículo 516. Todos los bienes son muebles o inmuebles.

“Para nunca más estar sólo”

- Artículo 488. La mayoría de edad está fijada en los veintiún años cumplidos, a esa edad uno es capaz de todos los actos de la vida civil.

Luego de llegar a la mayoría de edad, se pasa a la pantalla negra, fija, durante dos minutos.



Fotograma, Aullidos en favor de Sade

Lo que parece irritar de *Hurlements en faveur de Sade* no es tanto su ingenua iconoclastia ni su irreverencia ensayada, sino este retorno indeseado de la historia justo en el momento en que ésta parecía superada. Al vincular su cine con los demás síntomas de descomposición de la cultura occidental y la propia representación cinematográfica con sus orígenes rituales, Debord evade las "transposiciones de lugar" específicas y pone de manifiesto, mediante un enfrentamiento radical con el medio, las "permanencias de posición" fundamentales. "Es fácil ver hasta qué punto el principio mismo de espectáculo está ligado a la alienación del viejo mundo: la no-intervención. En cambio vemos cómo las investigaciones revolucionarias más válidas en la cultura han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para arrastrarlo a la actividad, provocando sus capacidades de subvertir su propia vida".<sup>1</sup>

La propia noción crítica de "espectáculo", que iría tomando cuerpo en la teoría situacionista hasta convertirse en su hilo conductor y en su más celebrado "descubrimiento", hunde explícitamente sus raíces en la crítica dadaísta de la institución artística y de la cultura de la pasividad expresada por ella. Esta noción de espectáculo fue diseccionada en profundidad por Debord muchos años después de la realización de *Aullidos en favor de Sade*, en su libro "La sociedad del espectáculo", que fue magistralmente llevado al cine por el mismo autor, un documental particularmente político, que con el tiempo se transformó en un ícono del cine, infaltable en los cine-clubs y en los libros de historia del cine.

---

<sup>1</sup> Debord, "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional" (1957). Traducción castellana de Nelo Vilar en Revista *Fuera de banda*, n° 4, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998.

## El Film.

### Crítica de la separación.

#### Ficha Técnica:

- Nombre original: Critique de la séparation
- Año: 1961
- Duración: 20 minutos
- Realización: Guy Debord.
- Producción: Simar films
- País: Francia
- Formato: 35mm.



Título.

## Transcripción Crítica de la Separación.

No sabemos qué decir. Las secuencias de palabras se repiten: Los ademanes se reconocen. Fuera de nosotros. Por supuesto se dominan algunos métodos, algunos resultados son verificables. A menudo es divertido. Pero tantas cosas que queríamos no se han conseguido o sólo parcialmente y no cómo las imaginábamos.

¿Qué comunicación hemos deseado, o experimentado, o sólo simulado?, ¿qué proyecto legítimo se ha perdido?.

Es espectáculo cinematográfico tiene sus reglas, sus métodos confiables para producir satisfacción. Pero la realidad que debe ser tomada como punto de partida es la insatisfacción. La función del cine es presentar una coherencia falsa y aislada, ya sea dramática o documental como sustituto de una comunicación y una actividad ausentes. Para desmitificar el cine documental es necesario disolver su "tema".

Una regla bien establecida es que en una película cualquier afirmación que no sea ilustrada por imágenes debe ser repetida o los espectadores la pasarán por alto es posible. Pero esta incompreensión ocurre constantemente en los encuentros diarios. Debe especificarse algo pero no hay suficiente tiempo y no hay certeza de haber sido comprendido antes de haber dicho o hecho lo que era necesario, la otra persona ya se ha ido. Al otro lado de la calle. A ultramar. Demasiado tarde para cualquier rectificación. Después de todo el tiempo muerto, todos los momentos desperdiciados, quedan estos paisajes de postal atravesados incesantemente; esta distancia organizada entre todos y cada una. ¿La infancia? pero está aquí- nunca hemos salido de ella.

Nuestra época acumula poderes y se ve a sí misma como racional. Pero nadie reconoce estos poderes como propios en ninguna parte hay una entrada a la adultez. La única transformación posible es que, un día, esta larga intranquilidad se convierta en un sueño rutinario. Porque nadie deja de estar bajo vigilancia. El punto no es constatar que algunas personas viven mejor o peor que otros, sino que todos vivimos de maneras que están fuera de nuestro control.

Al mismo tiempo, es un mundo que nos ha enseñado cómo cambian las cosas nada permanece igual. El mundo cambia más rápido cada día; y aquellos que día tras día lo producen contra sí mismos son los que pueden apropiárselo, yo lo sé bien.

La única aventura, dijimos, es refutar la brutalidad, cuyo centro es este estilo de vida, donde podemos evaluar nuestra fuerza pero nunca usarla. En definitiva ninguna aventura es creada directamente para nosotros. Las aventuras

que se nos presentan forman parte de la masa de leyendas transmitidas por el cine o de otras formas; son parte de toda la farsa espectacular de la historia.

Hasta que el ambiente no esté dominado colectivamente, no habrá verdaderos individuos; sólo espectros que rondan los objetos anárquicamente, presentados a ellos por otros. Nos encontramos en situaciones ocasionales con personas aisladas que se mueven al azar. Sus emociones divergentes se neutralizan entre sí y refuerzan su sólido ambiente de aburrimiento. En tanto seamos incapaces de crear nuestra propia historia, de crear situaciones libremente, nuestro esfuerzo por la unidad dará orígenes a otra ruptura. La búsqueda de una actividad central lleva a la formación de nuevas especializaciones.

Y sólo algunos encuentros son como señales que emanan de una vida más intensa, una vida que en realidad no ha sido encontrada. Lo que no puede olvidarse reaparece en los sueños. Al final de este tipo de sueño, aún semidormido, por un breve momento los eventos aún son percibidos como reales. Entonces las reacciones que provocan se vuelven más precisas, más exactas, más razonables; como en tantas mañanas el recuerdo de lo que se bebió la noche anterior. Entonces viene la consciencia de que todo era falso, de que “era sólo un sueño”, que las nuevas realidades eran ilusorias y que no se puede volver a ellas. No se pueden retener. Estos sueños son destellos del pasado sin resolver, destellos que iluminan los momentos vividos previamente en la confusión y la duda. Proveen una revelación directa de nuestras necesidades insatisfechas.

Aquí vemos la luz del día, y perspectivas que ahora ya no significan nada.

Los sectores de una ciudad son hasta cierto punto descifrables. Pero el significado personal que han tenido para nosotros es incomunicable, como toda la clandestinidad de la vida privada, respecto de la que no poseemos más que lastimosos documentos.

La información oficial está en todas partes- La sociedad se trasmite a sí misma su propia imagen histórica, una historia reducida a la pompa superficial y estática de sus dirigentes; las personas que encarnan la fatalidad exterior de lo que ocurre. El sector de los dirigentes es el mismo que el del espectáculo. El cine les acomoda bien. Por lo demás, el cine propone héroes y conductas ejemplares modeladas sobre el mismo viejo patrón que los gobernantes.

Sin embargo, este equilibrio existente es cuestionado cada vez que personas desconocidas tratan de vivir de manera diferente. Pero siempre ha sido algo lejano. Nos enteramos de ellos a través de los periódicos y los noticiarios. Nosotros permanecemos fuera, como frente a un espectáculo más nos apartamos de ello por nuestra propia no intervención. Y terminamos desilusionados de nosotros mismos. ¿En qué momento se propuso la elección?, ¿cuándo perdimos

nuestra oportunidad? no hemos encontrado las armas que necesitábamos. Hemos dejado que las cosas pasen. Yo he dejado que el tiempo pase. He perdido lo que debía haber defendido.

Esta crítica general de la separación obviamente contiene, y oculta, algunos recuerdos especiales. Un dolor menos reconocido, la consciencia de una vergüenza menos explicable. ¿De qué separación se trataba? ¡Qué rápidamente hemos vivido! es a este punto de nuestra historia azarosa al que regresamos ahora.

Todo lo que concierne a la esfera de la pérdida, es decir, tanto lo que perdido de mí mismo, el tiempo pasado, y la desaparición, la fuga; como, más generalmente, la evanescencia de las cosas, e incluso lo que en el sentido esencial dominante y, por lo tanto, en el sentido más vulgar de empleo del tiempo lo que se llama “tiempo perdido”. Todo esto extrañamente se encuentra en es e viejo término militar “niños perdidos”, su intersección con la esfera del descubrimiento, de la exploración de tierras desconocidas, y con todas las formas de búsqueda, de aventura, de vanguardia.

Esta es la encrucijada en que nos hemos encontrado y nos hemos perdido. Debe admitirse que nada de esto está muy claro. Es un monólogo típico de borrachos, con sus alusiones incomprensibles y su declamación fastidiosa. Con sus frases vanas que no aguardan respuesta y sus explicaciones sentenciosas. Y sus silencios.

La pobreza de los medios intenta revelar la pobreza escandalosa del tema. Los eventos que ocurren en nuestra existencia individual tal como está organizada, los que realmente nos conciernen y requieren nuestra participación, son precisamente los que no merecen más que nuestra indiferencia como espectadores distantes y aburridos. Indiferentes. Por el contrario, la situación es vista a través de una transposición artística cualquiera son a menudo atractivas, situaciones que ameritarían nuestra participación activa. Esta es una paradoja que hay que revertir, volver a poner de pie. Esto es lo que debe hacerse en la práctica. En cuanto a este espectáculo de un pasado fragmentado y filtrado, idiota, lleno de clamor y cólera, ahora no es cuestión de transformarlo o “adaptarlo”, como se dice, en otro espectáculo prolijamente ordenado que juegue el rol de la comprensión y la participación. No. Toda expresión artística coherente no expresa nada más que la coherencia del pasado, la pasividad. Es necesario destruir la memoria en el arte. Demoler las convenciones de su comunicación. Para desmoralizar a sus admiradores. ¡Qué tarea! como en la visión confusa del alcohol, la memoria y el lenguaje de la película desaparecen simultáneamente. Al extremo, la subjetividad miserable se convierte en un cierto tipo de objetividad: un documento de las condiciones de la incomunicación.

Por ejemplo, no hablo de ella. Cara postiza. Relación falsa. Un personaje real está separado de quien lo interpreta, aunque sólo sea por el tiempo transcurrido entre el evento y su evocación, por una distancia que aumentara continuamente, que aumenta en este mismo momento. Como la expresión dicha permanece separada de aquellos que la escuchan abstractamente y sin ningún poder sobre ella.

El espectáculo, en toda su extensión, es la época en la que cierta juventud se ha reconocido a sí misma. Es la brecha entre esa idea y sus resultados; qué aspectos, qué gustos, qué negativas y qué proyectos la caracterizaron y luego, como avanza hacia la vida corriente. No hemos inventado nada. Nos adaptamos, con algunas variaciones, a la red de itinerarios posibles. Nos acostumbramos, parece.

Nadie regresa de una empresa con el ardor que tenía al iniciarla. Buenos amigos, la aventura está muerta.

“Se ha derramado el vino de la vida, y sólo quedan los pozos en la bodega” ¿Quién resistirá? es necesario ir más allá de esta derrota parcial. Por supuesto. ¿Y cómo hacerlo? esta es una película que se detiene y no tiene un final. Todas las conclusiones quedan por trazarse; todo tiene que ser recalculado. El problema continúa planteándose en términos cada vez más complicados. Tenemos que recurrir a otras medidas. Así como no había ninguna razón profunda para iniciar este mensaje amorfo, tampoco hay ninguna para concluirlo. Apenas he empezado a hacerles comprender que no pienso jugar el juego.

## Análisis.

Crítica de la separación es película de escasa duración que se distancia del documental clásico y pretende ser una reflexión sobre el propio medio, su valor y ubicuidad en el contexto en que está realizado. La película se presenta como un doble relato: el que ofrece la imagen por un lado y la voz en off por otro. Dos orillas alejadas que encuentran el nexo de unión en momentos puntuales: puede ser el rostro de la enigmática mujer, que interpela a la cámara para interrumpir el discurso que oímos, o bien las últimas imágenes que París nos muestra y que la voz en off se empeña en destruir, advirtiéndonos que no tienen porqué ser las últimas escenas de la película, aunque a continuación llegue el fundido negro. Las convenciones quedan a un lado: el relato clásico aristotélico al que estamos acostumbrados está siendo destruido.

No hay linealidad narrativa: las imágenes (algunas de archivo) son aleatorias, al azar de lo que París expulsa, la voz fluye sobre ellas, desmontando su orden y veracidad, a veces subrayándolas, otras obviándolas, marginándolas.



“Uno de los más grandes anti-films de todos los tiempos.”

El término cine-ensayo que André Bazin acuñó pensando en el cine reflexivo de Chris Marker casaría perfectamente con esta propuesta. Y Debord se siente cómodo en este juego de descontextualización de imagen y audio que el cine permite, al igual que le ocurre al citado Marker o al Godard más ensayístico. Sólo parece incomodarle el bello rostro de la chica, que mira a la cámara quizás para perturbar al narrador.

La separación a la que alude le sirve para posicionarse lejos de la sociedad del espectáculo, perteneciente a los maniqueos gobernantes, y formular un discurso que le sitúa alejado del juego mediático. Pero además, esta separación podríamos asociarla a este doble relato auditivo-visual. La voz desmiente a la imagen, y viceversa. Y a la vez, es su necesario acompañante.

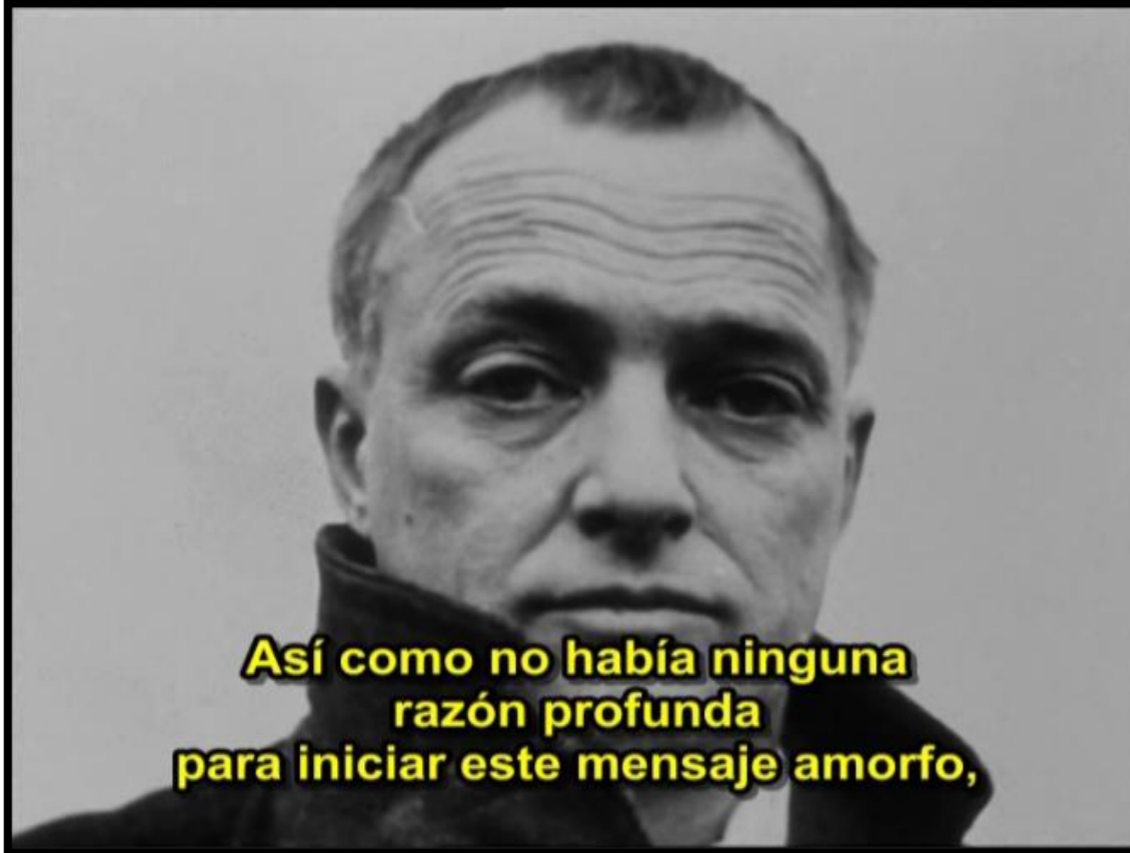
“Es necesario destruir la memoria en el arte, demoler las convenciones de su comunicación, para desmoralizar a sus admiradores”

Debord hace de su film un panfleto antiartístico, reconociendo en la actividad artística sólo una herramienta espectacular del sistema capitalista, las imágenes de crítica de la separación gozan de vida (o muerte) propia, las fotografías, los rostros, la mujer forman un complemento que se rehúsa a ratos de responder al discurso, sin embargo, nunca dejan de estar sometidas a él, por el simple hecho de existir.

“Ésta es una película que se detiene y no tiene un final. Todas las conclusiones quedan por trazarse; todo tiene que ser recalculado. El problema continúa planteándose en términos cada vez más complicados.”

“Así como no había ninguna razón profunda para iniciar este mensaje amorfo, tampoco hay ninguna para terminarlo.”

Crítica de la separación no tiene una razón real para existir, más que en la dimensión creativa de su propio realizador. Tan subjetiva como ambigua, la visión de Debord se establece como un certero presagio de lo que sería su siguiente film “La sociedad del espectáculo”



**Así como no había ninguna  
razón profunda  
para iniciar este mensaje amorfo,**



**tampoco hay ninguna para concluirlo.**

## El Film.

### La sociedad del espectáculo.

#### Ficha Técnica:

- Nombre original: La société du spectacle
- Año: 1973
- Duración: 88 minutos
- Realización: Guy Debord.
- Producción: Simar films
- País: Francia
- Formato: 35mm.



Título.

## Análisis.

Disuelta la I.S. y aún latente la revuelta de mayo del '68 (en la que los situacionistas jugaron un papel decisivo y secreto), Debord filmó las doscientas veintiuna tesis en las que traza el desarrollo de una sociedad moderna en la que "Todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación" convencido de que "no hay tres libros de crítica social tan importantes como el mío en los últimos cien años". En esta cinta Debord, aplicando la violencia de los delincuentes en el plano de las ideas, roba a los grandes e incluye varios fragmentos del cine de John Ford, Nicholas Ray, Raoul Walsh, Orson Welles y Sam Wood así como de cineastas de los llamados países socialistas.

"Se le podría reconocer algún valor cinematográfico a este filme si el ritmo se mantuviese. No se mantendrá". La originalidad de Debord está en este nuevo lenguaje en el que el decurso visual se somete a la banda sonora, y en ésta, la narración a la lúcida y poética teoría crítica. No hay héroes ni aventureros que "representen" las pasiones humanas (el aventurero no es alguien a quien le suceden las aventuras, sino que es alguien que hace que sucedan) sino fragmentos sustraídos al espectáculo. El saqueo de realidad practicado por la cámara se sustituye por el saqueo de imágenes desviadas por un nuevo montaje. Adelantándose a las luchas por la propiedad intelectual, Debord erige toda una poética de la apropiación que justifica el uso del plagio y de la desviación de mensajes preexistentes.



“El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”



Este aforismo representa la esencia de “La sociedad del espectáculo”, al poner en la palestra el carácter fundamental de la alienación contemporánea, que se concreta por el estado de pasividad contemplativa producida por el neo-capitalismo. La dimensión espectacular hunde sus raíces en la economía. De hecho, el espectáculo es al mismo tiempo el resultado y el proyecto del modo de producción existente; es el producto por excelencia de la sociedad actual, que se identifica con la economía que se desarrolla para sí misma; con “el momento en el que la mercancía ha logrado la ocupación total, de la vida social”.

Debord plantea “El espectáculo es la otra cara del dinero: el equivalente general abstracto de todas las mercancías. Pero si el dinero ha dominado la sociedad como representación de la equivalencia central, es decir, del carácter intercambiable de bienes múltiples cuyo uso seguía siendo incomparable, el espectáculo es su complemento moderno desarrollado donde la totalidad del mundo mercantil aparece en bloque, como una equivalencia general a lo que el conjunto de la sociedad puede ser o hacer. El espectáculo es el dinero que solamente se contempla, porque en él ya se ha intercambiado la totalidad del uso con la totalidad de la representación abstracta. El espectáculo no es sólo servidor del pseudo-uso, él es ya en sí mismo el pseudo-uso de la vida” (tesis 49). Su escala mundial se presenta de dos maneras: como espectacular concentrado, que es la forma que adopta sobre todo en los regímenes de capitalismo burocrático, en los que la clase dirigente, propietaria del trabajo social total, no deja a las masas explotadas elección alguna y se impone mediante una violencia permanente; o bien como espectáculo difuso, como acompañamiento del desarrollo no perturbado del capitalismo moderno en el que las mercancías concretas se enfrentan en una lucha de la cual todas quieren salir victoriosas.

Debord vivió en un mundo menos reglado que el nuestro, de haber realizado “La sociedad del espectáculo” en el 2009 hubiera tenido serios problemas, es más, ni siquiera podría haberla hecho, por las estrictas leyes de derecho de autor. En el día de hoy el collage es imposible, a menos que se pasen por una serie de eternos y tediosos trámites que se enmarcan dentro del contexto burocrático que Debord rechazaba profundamente.

Ford, Welles, Ray, son sólo algunos de los autores que Debord cita, produciendo al paradoja que se sostiene en el concepto de desvío. Aquellas imágenes, pertenecientes a los sistemas de alienación que la máquina capitalista utilizaba, desde las huestes burguesas, al mundo entero. Las imágenes pierden su esencia, son sacadas de contexto, se extravían de su montaje original, por lo tanto, no pueden ser analizadas en el contexto convencional del cine. Ya no son más cine, más bien pasaron a las manos del anti-cine, aquel que Debord promulgaba a partir de la negación de su existencia como tal, como herramienta

capitalista, como espectáculo mercantil, cosificando la imagen humana. Debord utilizó esas imágenes, que guardaban estrecha relación con la sociedad burguesa, las sustrajo de su destino original, y las puso en un contexto cualitativamente distinto, en una perspectiva revolucionaria.

## El Film.

### Refutación de todos los juicios.

*“Los espectadores no encuentran lo que desean, desean lo que encuentran.”*

#### Ficha Técnica:

- Nombre original: Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film “La société du spectacle”
- Año: 1975
- Duración: 22 minutos
- Realización: Guy Debord.
- Producción: Simar films
- País: Francia
- Formato: 35mm.



Título.

## **Transcripción Refutación de todos los juicios.**

La organización espectacular de la actual sociedad de clases entraña dos consecuencias fácilmente reconocibles: por un lado, la falsificación generalizada tanto de productos como de razonamientos; por el otro, todos aquéllos que pretenden encontrar la felicidad están obligados a mantenerse a una gran distancia de lo que quieren, pues no tienen nunca los medios intelectuales, o de cualquier otro tipo, de acceder a un conocimiento directo y profundo, a una práctica completa y a un placer auténtico.

Lo que ya es de por sí obvio cuando se trata del habitat, del vino, del consumo cultural, o de la liberalización de costumbres, debe acentuarse mucho más cuando se trata de la teoría revolucionaria y del temible lenguaje que ésta aplica a un mundo condenado.

La falsificación ingenua y la aprobación incompetente, que son algo así como el olor específico del espectáculo, no se han privado de ilustrar los comentarios, diversamente incomprensibles, que han respondido a la película La Sociedad del Espectáculo.

En este caso, la incomprensión todavía se impone. El espectáculo es una miseria, más que una conspiración. Quienes escriben en los periódicos de nuestra época no han podido disimular su inteligencia: utilizan todo lo que cae en sus manos. ¿Qué podrían decir sobre una película que ataca en bloque sus hábitos e ideas y que les ataca en el preciso momento en que ellos mismos comienzan a derrumbarse? La debilidad de sus reacciones acompaña la decadencia de su mundo.

Quienes dicen que les gusta mi película, también les ha gustado demasiado otras cosas que suelen gustar; y quienes dicen que no les gusta, también han aceptado otras cosas para que ahora su juicio tenga un mínimo peso. Si observamos la pobreza de su vida comprenderemos muy bien la pobreza de su discurso. Sólo basta ver su ambiente y ocupaciones, sus productos y ceremonias; están en cualquier parte. Sólo basta oír estas voces imbéciles que nos dicen que hemos caído en la alienación y que cada dos por tres nos informan con desprecio de quien se ha sumado a ella.

Los espectadores no encuentran lo que desean, desean lo que encuentran.

El espectáculo no doblega a los hombres hasta hacerse querer por ellos, pero muchos son recompensados por fingirlo. Ahora que ya no pueden asegurar que esta sociedad es plenamente satisfactoria, se apresuran a expresar su insatisfacción por todo tipo de crítica. Todos los insatisfechos se creen que merecen más. Pero, ¿acaso se imaginan que queremos convencerles? ¿Creen

que todavía estarían a tiempo de suscribirse a semejante crítica, si de pronto ésta solicitase su adhesión? ¿Creen que pueden hablar haciéndonos olvidar desde donde hablan, estos inquilinos mal alojados del territorio de la aprobación?

En un futuro más libre y más verídico, será motivo de asombro que los escribanos del sistema de mentiras espectacular hayan podido creerse cualificados para dar su opinión y sopesar tranquilamente los pros y los contras de una película que es una negación del espectáculo; como si la disolución del sistema fuese una cuestión de opiniones. Ahora que su sistema está siendo realmente atacado, se tienen que defender por fuerza, pero la falsa moneda de sus argumentos ya no tiene curso y el paro amenaza actualmente a un buen número de ejecutivos de la falsificación.

Los más tenaces entre estos mentirosos malparados todavía se preguntan si la sociedad del espectáculo existe realmente, o si quizás me la habré inventado yo. Pero, como desde hace algunos años, el dispositivo de la historia marcha contra su propio castillo de falsos naipes -e incluso recientemente insiste en estrechar el cerco-; ahora todos estos comentaristas tienen la bajeza de saludar las excelencias de mi libro como si fuesen capaces de leerlo y como si lo hubieran acogido con respeto en 1967. Sin embargo, la mayoría piensa que abuso de su indulgencia llevando mi libro a la pantalla. Y el shock es aún más fuerte puesto que nunca habían llegado a imaginar que fuera posible tal exceso. Su cólera confirma que la aparición de semejante crítica en el cine les inquieta más que en un libro. Ahora, como entonces, les vemos luchar en retaguardia, en segunda línea de defensa. Muchos imputan a esta película la dificultad de comprensión. Otros dicen que las imágenes les impiden oír las palabras, aunque en otras ocasiones es al revés. Dicen que la película les fatiga y erigen fieramente su fatiga particular en criterio general de la comunicación, pero les gustaría dar la impresión de que comprenden sin dificultades y que aprobaban esta misma teoría cuando sólo estaba expuesta en un libro. Y después intentan argüir un simple desacuerdo sobre una concepción del cine que es, en el fondo, un conflicto sobre una concepción de la sociedad y una guerra abierta en la sociedad real.

Pero entonces ¿por qué comprenden mejor lo que les ha tocado vivir de una sociedad que les condiciona a la fatiga mental, antes que una película que les sobrepasa? ¿Cómo es que su debilidad está más dispuesta a la hora de discernir, entre el ruido ininterrumpido de los mensajes simultáneos de la publicidad o del gobierno, todos los groseros sofismos que les inclinan a aceptar sus trabajos y entrenimientos, las ideas del presidente Giscard y el sabor de los amiláceos?

Ninguna película es más difícil que su época. Por ejemplo, hay personas que comprenden y otras que no comprenden que cuando se les ofreció a los franceses -según una vieja receta del poder- un nuevo ministerio llamado

"Ministerio de la Calidad de Vida", era simplemente, como decía Maquiavelo, "con el fin de que conservasen por lo menos el nombre de aquello que habían perdido". Hay personas que comprenden y otras que no comprenden que la lucha de clases en Portugal ha estado básicamente dominada por el enfrentamiento directo entre los obreros revolucionarios, organizados en asambleas autónomas, y la burocracia estalinista enriquecida con generales derrotados. Quienes comprenden esto son los mismos que pueden comprender mi película, y yo no hice esta película para los que no comprenden o para los que disimulan.

Puesto que todos los comentarios provienen de la misma zona polucionada de la industria espectacular, estos son variados, como las mercancías actuales. Muchos afirman estar entusiasmados con la película y han intentado vanamente decir porqué. Cada vez que me aprueban las personas que deberían ser mis enemigos, me pregunto que falta han cometido en sus razonamientos. Generalmente es fácil de encontrar. Puesto que hallan una extraña cantidad de novedades y una insolencia que ni siquiera pueden comprender, los consumidores de vanguardia intentan conseguir una aprobación imposible reconstruyendo bellas rarezas de lirismo individual que no estaban en la obra. Así, uno quiere admirar en mi película "el lirismo de la rabia"; otro ha descubierto que el paso de una época histórica comporta cierta melancolía; otros, que seguramente sobrestiman los refinamientos de la actual vida social, me atribuyen cierto dandismo. En todo ello vemos a esta vieja canalla de época que persiste en "su mania de negar lo que es y de explicar lo que no es". La teoría crítica que acompaña la disolución de una sociedad no se da en la rabia, y menos todavía en la exhibición de una simple imagen. Comprende, describe y se empeña en precipitar un movimiento que desfila ante sus ojos. En cuanto a aquéllos que nos presentan su pseudo-rabia como una especie de material artístico en boga, sabemos bien que sólo buscan compensar la debilidad, los compromisos y las humillaciones de su vida real; en tanto que espectadores no haríamos mal en identificarnos con ellos.

La hostilidad es mucho mayor cada vez que opinan sobre mi película los políticamente reaccionarios. Así, un aprendiz de burócrata quiere aprobar mi audacia de "hacer una película política, no contando una historia, sino filmando directamente la teoría". Sólo que él no ama mi teoría. Intuye que, bajo la apariencia de "la izquierda sin concesión", me iré desplazando hacia la derecha, y que por esa razón ataco sistemáticamente a "los hombres de la izquierda unida". Estos son los vocablos exagerados con los que el cretino se llena la boca. ¿Qué unión? ¿Qué izquierda? ¿Qué hombres?

Evidentemente, ésta no es más que la unión de los estalinistas con otros enemigos del proletariado. Cada uno de los socios conoce perfectamente al otro, por eso se engañan torpemente entre sí y se acusan a grandes voces cada dos

por tres. Pero todavía esperan poder trampear juntos contra todas las iniciativas revolucionarias de los trabajadores para que, en caso de que no puedan salvar todos los obstáculos, puedan mantener como a ellos les convenga lo esencial del capitalismo. Son los mismos que reprimen en Portugal -como antes hicieron en Budapest- "las huelgas contra-revolucionarias" de los obreros; los mismos que aspiran a "comprometerse históricamente" en Italia; los mismos que se autodenominaban gobierno del Frente Popular cuando malograban las huelgas de 1936 y la revolución española.

La izquierda unida no es más que una pequeña mitificación defensiva de la sociedad espectacular, un caso particular con una vida muy breve, porque el sistema sólo la utiliza ocasionalmente. Yo sólo la he evocado de pasada en mi película, pero en el fondo la ataco con el desprecio que merece; como hicimos en Portugal sobre un mejor y más vasto terreno. Un periodista de la izquierda -que espera cierta notoriedad justificando que ha publicado un increíble falso documento, porque es así como él concibe la libertad de prensa-, resulta tanto más falsificador cuando insinúa que yo no habría atacado a los burócratas de Pekín tan limpiamente como a las otras clases dominantes. Por otra parte, deplora que un espíritu de mi altura se contente con hacer un "cine de ghetto" que sólo los locos van ver. El argumento no me convence: prefiero quedarme en la sombra, con los locos, antes que consentir sermonear en la claridad artificial que manipulan sus hipnotizadores.

Otro jesuita poco dado al fingimiento, por el contrario, se pregunta si denunciar públicamente el espectáculo no será ya entrar en el espectáculo. Se entiende perfectamente que es lo que quiere obtener desplegando este purismo tan extraordinario en un periódico: que nadie aparezca jamás en el espectáculo como un enemigo.

Quienes no arriesgan perder un puesto subalterno en la sociedad espectacular, sino sólo su ambiciosa esperanza de constituirse en su más juvenil relevo uno de estos días, han manifestado con más franqueza y más furia su descontento y sus celos. Un anónimo muy representativo ha expuesto ampliamente la tesis del más reciente conformismo en su espacio natural, es decir, en el semanario de la compañía de cómicos del electorado mitterrandista. El anónimo encuentra que hubiese estado bien filmar mi libro en 1967, pero que en 1973 ya era demasiado tarde. Para probar su afirmación incide en la urgencia de que, en lo sucesivo, se deje de hablar de todo lo que él ignora: de Marx y Hegel; de los libros en general, porque no pueden ser un instrumento adecuado de emancipación; del cine, ya que sólo es cine; de la teoría más que de cualquier otra cosa; e incluso de la propia historia, pues se alegra de su procedencia anónima. Evidentemente, un pensamiento tan descompuesto sólo ha podido supurar de los

penosos muros de Vicennes. De la tesina de un estudiante de Vicennes nunca se ha visto nacer una teoría. Y está bien que preconice, al menos provisoriamente, una anti-teoría. ¿Que otra cosa podrían vender, sino una plaza de profesor ayudante en la neo-universidad? Pero no se contentan con eso y el más desprovisto de los candidatos-recuperadores va hoy a llamar a todos los timbres para ser, por lo menos, director de colección de una editorial y, si fuera posible, realizador: sin embargo, el anónimo no oculta que me envidia las victorias, a sus ojos fastuosas, del cine. Se puede entonces asegurar que ninguna de estas anti-teorías esperará fácilmente en silencio su único y auténtico destino, porque entonces sus portadores no serían más que asalariados sin cualificación. Finalmente, el anónimo descubre su juego. El impostor deseaba disolver la historia para elegir otra. Quería designar a los pensadores del futuro. Y esta calavera avanza fríamente los nombres de Lyotard, Castoriadis y demás pordioseros del montón; es decir, personas que hace más de quince años ya habían lanzado todos sus fuegos sin conseguir deslumbrar a su época.

Ningún pedante ama la historia. Por otra parte, cuando se está negando la historia en su conjunto ¿por qué el universitariado más decididamente innovador se molesta en aferrarse a quincuagenarios recuperados? ¿no comprende que es contradictorio hacerse pasar por un anónimo que ha cambiado mucho tras (el mayo de) 1968 y reconocer que todavía no ha llegado a despreciar a los profesores? Este anónimo tiene, sin embargo, el mérito de haber ilustrado mejor que otros la ineptitud de la reflexión anti-histórica que defiende y las verdaderas intenciones del falso desprecio que los impotentes oponen a la realidad. Mientras postula que era demasiado tarde para emprender una adaptación cinematográfica de La Sociedad del Espectáculo seis años después de la aparición del libro, se le escapa el hecho de que sólo ha habido tres únicos libros de crítica social verdaderamente importantes en los últimos cien años. Quiere olvidar, además, que yo mismo había escrito el libro. Sobra toda comparación a la hora de evaluar si yo he sido más lento o más rápido, ya que es obvio que mis principales predecesores no disponían del cine. Así pues, reconozco que me alegro mucho de ser el primero en realizar este tipo de hazaña.

Los defensores del espectáculo reconocerán esta nueva utilización del cine tan lentamente como han reconocido que una nueva era de la oposición revolucionaria está zapando su sociedad, aunque se resistirán a hacerlo tan abiertamente. Siguiendo con la trayectoria que les caracteriza, primero se callan y después hablan en favor del sujeto. Los comentaristas de mi película se encuentran entre ellos.

Los especialistas cinematográficos han dicho que se trataba de una mala política revolucionaria y los políticos de todas las izquierdas ilusionistas han dicho

que era un mala película. Pero cuando uno es a la vez cineasta y revolucionario demuestra fácilmente que su generalizada acritud proviene de una evidencia: la película en cuestión es la crítica exacta de la sociedad que ellos no saben combatir y un primer ejemplo del cine que ellos no saben hacer.



Fotograma "Refutación de todos los juicios"

## Análisis.

Primero que todo, es necesario responder una pregunta ¿Qué es realmente “Refutación de todos los juicios”?

Refutación de todos los juicios es un film que nace como respuesta, un corto, documental, de características similares a “La sociedad del espectáculo” que busca romper todo lo que se dijo con respecto a éste. Debord pretende dejar en claro que el jamás busco comentarios, sino acciones.

Al igual que en “La sociedad del espectáculo”, la teoría de la deriva se hace presente, montando diversas imágenes estrechamente ligadas con la burguesía, logrando abstraerlas de su destino y finalidad, para descontextualizarlas y recontextualizarlas en una perspectiva revolucionaria.

Refutación de todos los juicios se transforma en un panfleto revolucionario, que debe ser analizado desde dos vértices, primero que todo, la forma, lo que incluye el montaje, la utilización de la palabra, el complemento que se produce entre imagen y sonido, etc. En una segunda instancia, debe analizarse el discurso, poniendo especial atención en la utilización de la teoría de la deriva, descubriendo los iconos de la burguesía utilizados por Debord, para así llegar a conclusiones acabadas al respecto.

*“Los especialistas cinematográficos han dicho que se trataba de una mala política revolucionaria y los políticos de todas las izquierdas ilusionistas han dicho que era un mala película. Pero cuando uno es a la vez cineasta y revolucionario demuestra fácilmente que su generalizada acritud proviene de una evidencia: la película en cuestión es la crítica exacta de la sociedad que ellos no saben combatir y un primer ejemplo del cine que ellos no saben hacer.”<sup>2</sup>*

En refutación de todos los juicios, Debord da especial importancia (Como ya es costumbre), a la utilización de la palabra como herramienta discursiva, la que toma un rol preponderante, probablemente vital, por lo que surge la pregunta ¿Por qué Debord no hacía simplemente un discurso público, o se quedaba sólo con un texto escrito, publicado y distribuido?

Es aquí donde se pone en manifiesto la teoría de la deriva como instrumento de superación del arte. Debord consideraba necesario retratar a la sociedad burguesa, siempre en un segundo plano, a partir de imágenes ligadas a ella, aplastando su frivolidad con la lucidez del discurso, tomando el cine como canal comunicacional, estableciendo la doble intención, la dialéctica negativa, la paradoja de utilizar el cine, y a la vez estar en contra de él.

---

<sup>2</sup> Texto, Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que hasta ahora se han hecho sobre la película “La sociedad del espectáculo”, descargable en <http://www.sindominio.net/aschcine.htm>

La imagen de archivo: Refutación de todos los juicios es un film que sustenta su imagen en el material de archivo, característico en la filmografía de Debord. Contra el copyright, Debord sostuvo toda una "poética" de esa apropiación que justifica su "licencia" aplicada sobre obras preexistentes, completamente convencido de estar dando con un nuevo lenguaje en el que la imagen se somete a la banda sonora y la narración a su poética teoría crítica.

El montaje: El montaje como tal es bastante simple desde el punto de vista técnico, este es uno de los motivos por el cual se comprende que Debord pretende dar importancia al texto, la imagen sólo acompaña y refuerza el discurso, a partir del desvío.

La palabra: La palabra es definitivamente el fuerte de este film. Es capaz de someter la imagen a su propio ritmo. E incluso de funcionar por su propio peso. Quien habla es el propio Debord, sin ningún efecto, simplemente su voz cruda va develando el planteamiento que hace sobre las personas que hablaron sobre "La sociedad del espectáculo"

En "Refutación de todos los juicios", Las imágenes no absorben al espectador, le interrogan por su sentido. No hay actores que "representen" las pasiones humanas sino fragmentos sustraídos al espectáculo que discurren sin llegar a desplegar una identidad y reclaman encarnarse en un "autor". El saqueo de realidad practicado por la cámara se sustituye por el saqueo de imágenes recontextualizadas por un nuevo montaje. Lo que el espectáculo ha tomado de la realidad, debe restituirse. Los expropiadores espectaculares deben ser expropiados. El mundo ya ha sido filmado. Se trata ahora de transformarlo. A partir de esta formulación política se erige toda una poética de la apropiación que justifica el uso del plagio y de la desviación de mensajes preexistentes, estrategia que ya había sido definida por Wolman y Debord durante la fase letrista para las obras de arte y el cine del pasado, y que permitiría plantear ambiciosos proyectos con muy poco instrumental técnico, así como asumir e deleite estético de esas obras sin tener que asumir su carga ideológica, al reconstruir, por ejemplo, la banda sonora y los intertítulos de grandes producciones del pasado. Hoy habría una tarea enciclopédica que llevar a cabo para deconstruir los contenidos ideológicos implícitos en la filmografía de ese Homero del capitalismo postindustrial, Steven Spielberg.



Fotograma "Refutación de todos los juicios"

Refutación de todos los juicios no es simplemente un film, más bien es un texto crítico a los críticos, es un segundo intento por dar a entender que "La sociedad del espectáculo" no tiene que ser vista como una obra convencional, tampoco ser enjuiciada como cine documental, más bien debe ser vista como el reflejo del pensamiento situacionista respecto a la alienante sociedad espectacular, que, paradójicamente, sustenta el cine como tal.

Evidentemente, Refutación de todos los juicios no hubiese existido sin la previa realización de "La sociedad del espectáculo", sin embargo, es una obra de por sí, que intertextualmente se relaciona con el film previo de Debord, tanto con la obra misma, como con la gran cantidad de escritos (críticas, reseñas, opiniones) que surgieron al respecto.

**Conclusiones.**

El cine no es el único género de diversión, ni la esencia del sistema espectacular en que se había convertido la sociedad capitalista, según Debord denunciaba, pero sí una de las expresiones contemporáneas privilegiadas de su dinámica. El mantenimiento de un orden jerárquico allí donde éste no puede ya deducirse de ninguna trascendencia ni de ninguna estructura definida de antemano requiere el dominio efectivo y constructivo de las representaciones cambiantes a través de las que los individuos de una comunidad se reconocen e interaccionan entre sí. La concentración de medios técnicos de difusión de imágenes a nivel masivo permitía plantearse este objetivo mediante el establecimiento de un flujo unilateral de información y novedades culturales que reducía al individuo participante a la condición de espectador mudo de acontecimientos parciales y que expresaba en su propia estructura la de orden social y cultural que se trataba de imponer. *"Esta importancia del cine se debe a los medios superiores de influencia que pone en práctica; y lleva consigo, necesariamente, su control acrecentado por la clase dominante. Por tanto hay que luchar para apoderarse de un sector realmente experimental en el cine"*.<sup>3</sup>

Este es el propósito que anima al aventurero Debord cuando abrupta e insospechadamente se convierte en realizador de cine. Si hoy podemos además hablar paradójicamente de un "gran realizador" que ha generado en imágenes las más lúcidas y relevantes reflexiones sobre el medio, y cuya influencia subterránea fertiliza tanto a la nouvelle vague como a las prácticas de cine militante y videoactivismo de los setenta hasta hoy, no es desde luego porque Debord aspirase a labrarse semejante posición en la historia de las formas artísticas. No tiene la menor intención de llevar adelante esta historia y sólo se muestra dispuesto a escribir su capítulo final. Debord topó con el cine cuando buscaba el absoluto (un absoluto profano, emancipado de la eternidad y hecho al fin posible en la captura del instante), de manera que sería más exacto considerar que el cine se interpone en la vida de Debord como una resistencia con la que tuvo que luchar a pesar de sí mismo y que acabó arrastrándole a una "derrota ejemplar" en su terreno. Hoy Debord no sólo debe compartir un lugar de honor con Griffith, Weiles y Godard en los buenos manuales de historia del cine.

Así como el espectáculo no se construye sino sobre la negación de lo existente y vierte sobre lo existente su reflejo, desactivando la dinámica de producción de lo real, el diálogo, la experiencia, la práctica revolucionaria del cine no puede ser sino apropiación y reversión de ese reflejo, lo que supone un conocimiento en profundidad del medio y de los modos de influencia siempre renovados que es capaz de desarrollar. Pero mientras esta doble reversión

---

<sup>3</sup> Debord, "Por y contra el cine", *Internationale Situationniste*, n1 1, trad. castellana de Julio González del Río Rams en *La creación abierta y sus enemigos*, Madrid, La Piqueta, 1977.

continúa proyectándose sobre la pantalla reflectante del espectáculo no deja de producir, al dorso de su crítica del espectáculo, el espectáculo siempre renovable de la crítica, capaz de activar siempre falsas identificaciones, de generar un morbo propio, de suscitar análisis y estudios. La inversión de las condiciones del espectáculo supone también la inversión de los medios y de los fines, no puede plantearse como un fin en sí misma. El carácter antiespectacular del cine de Debord, más allá de todo lo expuesto en los contenidos de su crítica, se deja ver fundamentalmente en que no se resuelve nunca en sí mismo. No existen razones para empezar o para acabar una película. Debord no hizo películas.

En el mundo donde el enfrentamiento sigue siendo la categoría básica que ordena las relaciones se lucha para existir, y la lucha es ya información, un intercambio de formas. La mitología efímera y cambiante del espectáculo desarrolla siempre nuevos reflejos subvertidos de nuestras aspiraciones abstractas. Y a medida que se explora el territorio enemigo, sus armas y estrategias, se acaba también asimilando su imagen. Debord no pudo sustraerse en última instancia a la generación de representaciones ni se opuso finalmente a la tendencia histórica que acabaría convirtiéndole a él mismo en una representación paradigmática de su época. Precisamente porque poseía plena conciencia de su lugar en el devenir histórico de las formas, y de la consumación de ese devenir en la sociedad del espectáculo, que ya se había "*incorporado a la realidad irradiándola*".

## **Con y contra el cine.**

Siendo ésta una de las principales premisas del actuar artístico de Debord, conforma en sí una paradoja, probablemente, la más fructífera del pensamiento situacionista.

Imponiendo esta práctica como pilar fundamental del trabajo en función de la realización del arte a partir de la superación consumada, podría desvanecerse como tal y pasar a ser parte de la sociedad espectacular que Debord tanto repudiaba, es por algo que hoy, muchos años después de sus "estrenos" (o creación de situaciones), "La sociedad del espectáculo" o "Refutación de todos los juicios" pueden conseguirse, ser vistas, apreciadas, totalmente descontextualizadas de su primera finalidad. Hoy es posible conseguir los filmes de Debord en DVD, debidamente rotulados y autorados, con fines comerciales. Este simple hecho derrumba, por el precio de 16 USD toda intención previa de Guy Debord, y lo relega a la posición de un autor relativamente importante, ícono

de una época de revueltas sociales, que desapareció por años y murió en decadencia, olvidando, o dando por perdida su impulsiva lucha juvenil.

Por lo anteriormente expuesto cabe preguntarse, si Debord hubiera nacido en el siglo XXI, ¿hubiese utilizado la libertad de internet para consumir sus acciones revolucionarias?, siendo este, probablemente (el día de hoy) la herramienta capitalista por antonomasia, el principal método de control por parte de la máquina mercantil, que relega al individuo a la cosificación total, pero que, paradójicamente, almacena sus datos en función de la identificación e individualización.

Internet sería una buena herramienta, por las libertades que proporciona y el anonimato que existe detrás de las acciones realizadas, ya que si, Debord no hubiera sido mediáticamente reconocido, probablemente esta investigación no existiría. Sin embargo, el trabajo situacionista pretendía provocar un fuerte cambio social, lo que es aparentemente imposible sin el acceso a la espectacularidad de las acciones y a la mediatización del pensamiento. Así, se provoca una de las tantas paradojas que se han mencionado durante este escrito, cómo se pretende lograr algo masivo sin el apoyo de las herramientas espectaculares, no sólo de su utilización, más bien de su masificación, porque si fue una pretensión de Debord que “Aullidos en favor de Sade” se viera en salas específicas, bastante especializadas, jamás iba a lograr algún cambio más allá que en las personas que tuvieron la posibilidad de verla.

## **La superación del arte.**

Finalmente, ¿Debord logró conseguir esta ansiada superación?. Podrían ponerse a la palestra un sin fin de motivos por los que si y por los que no, sin embargo, esta discusión está tan añeja como alicaída, además, es imposible (éticamente hablando), establecer opiniones sobre ello, ya que el mismo Debord planteó que toda sentencia sobre su trabajo no era más que el ámbito de lo netamente espectacular. La irreductibilidad de pensamiento de Debord está en otra parte; siempre lo estuvo y lo seguirá estando. No afecta a lo que se hace explícito en las imágenes, ni se resuelve simplemente en la aceptación de su crítica, sino en la actitud de los receptores. El cine de Debord no se consume cuando se consume. Los mercenarios del espectáculo trabajan sobre este horizonte. Mientras tanto los films de Debord siguen entre paréntesis, sin esperar a críticos ni interpretes. "En un futuro más libre y más verídico, será motivo de asombro que los escribanos del sistema de mentiras espectacular hayan podido creerse cualificados para dar su opinión y sopesar tranquilamente los pros y los

contras de una película que es la negación del espectáculo, como si la disolución del sistema fuese una cuestión de opiniones". Lamentablemente ese futuro libre y verídico no ha llegado, y pareciera que nunca lo hará, sin embargo, internet se sitúa como aquella plataforma en que el trabajo de Debord corre, para que todos puedan verlo, descargarlo, multicopiarlo y verlo.

Con respecto al desvío, que consiste en el hecho de que a través de él objetos e imágenes que guardan una estrecha relación con la sociedad burguesa se sustraen a su destino y finalidad para ser colocadas en un contexto cualitativamente distinto, en una perspectiva revolucionaria. Puede concluirse que fue una herramienta utilizada, que, dependiendo de cómo se considere el acto de superación, puede establecer una consistente, pero simple forma de conseguirlo, "La sociedad del espectáculo", "Crítica de la superación", "Refutación de todos los juicios", hacen del collage burgués una forma concreta y visible para lograr el camino de la superación, logrado o no, eso depende del contexto en que se mire, el collage se puede considerar obsoleto. El mundo occidental, capitalista, hipermoderno y reglado, no permite la utilización de obras ajenas para beneficios propios, independiente de los fines. Los derechos de autor harían de las obras de Debord algo imposible en nuestra época. Todo trabajo realizado de esa forma no tarda en desaparecer, con las repercusiones legales que el autor tendrá que soportar. Sin embargo, internet es una ventana útil y relativamente libre, por lo que la idea de hacer un collage de esta naturaleza no sería tan descabellada. En definitiva, las posibilidades que otorga internet, se vislumbran como el único camino que Debord podría haber seguido en el siglo XXI.

Hay un punto del que la IS nunca se pudo desligar, el sectarismo. Y es que precisamente es una característica de la autoconciencia artística el creerse una totalidad realizada, en la medida en que es ella la que tiene el monopolio del sentido. Así, la subjetividad tiende en la IS a presentarse como un absoluto. Se trata sin embargo de una subjetividad despojada de todos los aspectos privados y particulares: es un puro acto de creación.

Para cada problema no existe más que una sola respuesta revolucionaria, que es aquella de la IS, basándose en cada experiencia vivida, los situacionistas debían encontrar respuestas espontáneamente, incluso al margen de todo acuerdo o búsqueda con sus compañeros. La verificación en estos de su propia voluntad no será sino la confirmación sucesiva, y en el fondo no esencial, de su absolutismo. La IS convierte de esta manera a todos en iguales, los situacionistas son intercambiables entre sí precisamente porque prescinden de todos los aspectos cualitativos e inalienables, aspectos que tienden a sustituir por una figura, un rol abstracto que justifican apelando a una pretendida función histórica trascendente.

Puede concluirse que una organización aislada como la IS, no es nunca la totalidad, y no detenta jamás el monopolio de la conciencia y del sentido. Semejante pretensión es precisamente lo que convierte al arte en el reverso de la realidad sin conciencia, en el reverso de la economía misma. Dejar de creerse a sí mismo una totalidad es por lo tanto el primer paso hacia la superación efectiva del arte: un paso que los situacionistas nunca fueron capaces de dar.

## **El cine de Debord como referente actual.**

Hoy en día, comenzando el año 2010, es difícil situar, comprender o concebir el cine de Debord como influencia directa (más bien referente), en nuestro cine nacional, o incluso en el cine latinoamericano. Pueden haber ciertos atisbos, como por ejemplo la intención poética que puede adquirir la utilización del material de archivo, el found footage, sin embargo, en general no es una real influencia en el quehacer de esta parte del mundo.

Generalmente, en esta parte del mundo, el cine de Debord se observa, analiza y respeta en su dimensión netamente política, como un referente discursivo, sin necesariamente entrar en el tema estético o en el filosófico. Es por esta misma razón, que “La sociedad del espectáculo” es el film más mostrado en nuestro país, ya que este panfleto audiovisual sigue vigente, en cierta medida, sobre todo en esta época, que necesita una revolución.

En el caso personal, actualmente estoy trabajando en un proyecto, que incluye la búsqueda de material en 16mm, de cualquier tipo, para trabajar sobre él, tanto en el montaje como en la intervención directa sobre el celuloide, para luego capturarlo y traspararlo a digital. Este trabajo está totalmente inspirado en las realizaciones de Debord, básicamente en el concepto de desvío, en particular la importancia que se le otorga a la imagen como tal y al montaje en general, siendo así, el cine de Debord, un referente netamente estético (no el único, ya que el trabajo de los autores Letristas también es un pilar creativo). Sin embargo, a diferencia de lo hecho por Debord (probablemente la principal diferencia), esta realización no contará con la palabra, con el texto hablado, la voz en off, lo que no significa que sea un trabajo trascendentalmente diferente, más bien sigue siendo una referencia directa, ya que todo lo antes dicho buscará ser representado sólo en imágenes.

## **Bibliografía.**

- Adorno, Theodor. (1971). Teoría estética. Madrid: Taurus. Traducción por F. Riaza. (Versión original 1970, póstuma)
- Debord, Guy. (2003). Comentarios sobre la sociedad del espectáculo: seguido del prólogo a la cuarta edición italiana de la sociedad del espectáculo.. Barcelona: Anagrama. (Versión original 1988)
- Debord, Guy. (1995). La sociedad del espectáculo. Buenos Aires: La marca. (Versión original 1967)
- Debord, Guy y Wolman Gil. (1997). ¿Por qué el letrismo?. (Disponible en: <http://sindominio.net/ash/presit04.htm>). Aparecido en Potlatch, # 22, 9 septiembre 1955.
- Internacional Situacionista y estudiantes de Estrasburgo. (2008). De la miseria en el medio estudiantil. España: El Viejo Topo. Traducción de Alberto Martínez Pons con prólogo de Carlos Sevilla Alonso y Miguel Urbán Crespo. (Versión original 1967)
- Internacional Situacionista. (1999 – 2001). Internacional Situacionista: textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958- 1969) (volumen 1: La realización del arte, volumen 2: La supresión de la política, volumen 3: la práctica de la teoría.). Madrid: Literatura Gris. Traducción y coordinación: Luis Navarro. (la revista fue publicada originalmente entre 1958 y 1969)
- Lukács, Georg. (1970). Historia y conciencia de clase. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. (Versión original 1923). Cap. La Cosificación y la conciencia de clase del proletariado.
- McDonough, Tom. (2004). Guy Debord and the situationist international: text and documents. Cambridge: MIT Pressi
- Perniola, Mario. (2008). Los Situacionistas: Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Madrid: Acuarela & A. Machado. (Versión original 1972)

**Anexos.**

## Biografía de Guy Debord.

Nació el 28 de diciembre de 1931.

Debord era hijo de Paulette Rossi y Martial Debord. Aún joven, tras la Segunda Guerra Mundial, se unió al grupo Socialismo o Barbarie dirigido por Cornelius Castoriadis, una escisión de la Cuarta Internacional, orientada a la crítica de la burocracia como forma de reproducción de la sociedad capitalista.



Fotograma "Crítica de la separación"

En términos generales, las teorías de Debord intentaron explicar el debilitamiento de las capacidades espirituales en el curso de la modernización de las esferas tanto privadas como públicas de la vida cotidiana por las fuerzas del capitalismo de mercado durante la modernización de Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Los sentimientos de alienación, postuló Debord, podían ser explicados por las fuerzas invasivas del «espectáculo» — la naturaleza seductora del capitalismo consumista. Los análisis de Debord aplicaron la crítica de comercialización de Karl Marx y Georg Lukács, a lo que superficialmente se llama «los medios» y proclamó que la alienación era más que una descripción emotiva: el resultado provocado históricamente por el capitalismo. La Internacional Situacionista intentó crear una serie de estrategias que se acercaban directamente a Dadá y surrealismo.

La membresía de la Internacional situacionista procedía inicialmente de los Letristas— un grupo post-surrealista de escritores y poetas dedicados a la destrucción de los valores burgueses reduciendo la palabra escrita a sílabas onomatopéyicas. Sin embargo, la IS rompió con los propósitos formales de los letristas y, tras incorporar muchos de sus miembros, se establecieron completamente por derecho propio hacia 1965 tras un intenso periodo de análisis teórico, publicaciones y expulsiones de varios miembros.

Con frecuencia se considera a la IS como el principal catalizador teórico de la tentativa de revolución de mayo de 1968 con base en París.

La edición original de los primeros libros de Debord, *Memorias*, estaba encuadernada con una cubierta de papel de lija de modo que destrozaba otros libros que se pusieran junto a él.

Guy Debord era un apasionado de la cultura española y tradujo al francés *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, un poema de García Lorca y también el célebre manifiesto de 1937 de un miliciano anónimo de la Columna de Hierro. Además participó a principios de los años 80 en la difusión de los *Comunicados de la prisión de Segovia* (es el autor del texto *A los libertarios*) que tuvieron gran repercusión y que sirvieron para obtener la liberación de varios prisioneros políticos. Guy Debord vivió durante algunas temporadas, en los años setenta y ochenta, en Sevilla, Barcelona y Cádiz.

Guy Debord se suicidó el 30 de noviembre de 1994, mientras sufría una grave enfermedad.

#### Filmografía:

- Hurléments en faveur de Sade (Aullidos en favor de Sade), 1952.
- Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (Sobre el tránsito de algunas personas en el transcurso de un breve periodo de tiempo), París, 1959(cortometraje, Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni).
- Critique de la séparation (Crítica de la separación), París, 1961 (cortometraje, Dansk-Fransk).
- La société du spectacle (La sociedad del espectáculo), París, 1973 (Simar Films).
- Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La société du spectacle » (Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que han sido hechos sobre la película «La sociedad del espectáculo»), París, 1975 (cortometraje, Simar Films).
- In girum imus nocte et consumimur igni (Damos una vuelta por la noche y somos consumidos por el fuego), 1978 (Simar Films). Esta película, la última que hizo Debord, es en gran parte autobiográfica. Comienza con una crítica despiadada del espectador.
- Guy Debord, son art, son temps (Guy Debord, su arte y su tiempo), 1995(película para televisión, por Guy Debord y Brigitte Cornand, Canal Plus)

## Bibliografía:

- Para acabar con la comodidad nihilista (1953).
- Manifiesto Situacionista (1957).
- Memorias (1959).
- La sociedad del espectáculo (1967), editado en Miguel Castellote 1976, reeditado por Pre-Textos (200 y 2003)
- Textos situacionistas sobre los consejos obreros 1977, editado en Campo Abierto Ediciones.
- Comunicados de la prisión de Segovia por Grupos Autónomos, incluye un texto de Guy Debord, A los libertarios, reed. Muturreko burutazioak, Bilbao, 2000.
- In girum imus nocte et consumimur igni, editado en Anagrama (2000).
- Consideraciones sobre el asesinato de Gérard Lebovici 1985, editado en Anagrama 2001.
- Comentarios sobre la sociedad del espectáculo 1988, editado en Anagrama 1990, reeditado en 2003.
- Panegírico 1989, editado en Acuarela Ediciones 1999.

## Fotogramas.

### *Crítica de la Separación.*



*“Hasta que el ambiente no esté dominado colectivamente...”*



*“.. no habrá verdaderos individuos...”*



*“... sólo espectros que rondan los objetos anárquicamente.”*



*La Sociedad del Espectáculo.*



*“En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso.”*

*Refutación a Todos los Juicios.*



*“El espectáculo es una miseria, más que una conspiración.”*



