Recuperación de la aventura

Luis Navarro

Este artículo fue publicado en mayo de 1999 dentro del monográfico dedicado al cine de Debord en el nº 14/15 de la revista Bandaparte (Valencia, Ediciones de la Mirada).

«El cine está muerto -no puede haber más cine- pasemos, si lo desean, al debate.»
[HFS, 7] [1]

Nos aburrimos en el cine. Nunca debimos abandonar nuestros juegos. Cuando la industria del cine representa los sueños con impresiones vívidas, un momento del deseo se ha extinguido y no se vuelve a suscitar con impresiones vividas. Viven las cadenas. La producción en serie de «aventuras», de emociones colectivas, de modelos de identificación y de aceptación. Como ya no hay dioses, que haya diosecillos a escala humana, existencias ejemplares no sometidas a los ciclos de la biología ni al desgaste irreversible del paso del tiempo, la entropía de la elección. La dimensión subjetiva del héroe, la única capaz de producir en el espectador una adhesión y una identificación no meramente sensibles, se pierde progresivamente en la abolición de la dimensión temporal del relato: generación de expectativas a partir de un pasado extinto, «regreso al futuro» desde cualquier punto, ausencia de huellas, marcas o signos de aprendizaje derivados de aventuras previas. Indiana Jones se lanza siempre de nuevo en busca del arca perdida, pero no podremos ayudarle tampoco en la próxima cruzada. El cine «de aventuras» no es el único género concebible, pero sí el paradigma bajo el que la industria despliega su mitología. Por supuesto, también el cinéfilo tiene «lugar» en esta secuencia. Los ejercicios de estilo más o menos logrados, los experimentos de autor afortunados o no, las ocasionales extravagancias de algunos artistas pop funcionan como retaguardia de la justificación y como almacén de provisiones de una industria que sólo desarrolla sin embargo plenamente sus aspiraciones en el nuevo cine de aventuras, donde el relato se disuelve en una secuencia de impactos y de hazañas que se construyen solas, al margen de cualquier decisión o cualidad del héroe, y donde el héroe mismo es desplazado progresivamente por toda suerte de inaccesibles superhéroes y de antihéroes desternillantes. Esta aspiración no ha sido nunca tanto virtualizar o apresar la experiencia como reconstruirla: ni el romántico alienado de la fila 1 ni el cinéfilo exigente de la fila siete necesitan ya convencerse de nada que pueda afectarles. Renuncian a los actantes, se quedan con los actores. La multitud dispersa sigue sus pasos.

Tampoco es el cine 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». [2]

Éste 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 el «giro copernicano» que lleva a cabo la nouvelle vague como 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 bregar 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, Welles y Godard en los buenos manuales de historia del cine, sino que se ha convertido en figura espectacular de referencia de la intelectualidad disidente y amenaza ya el momento en que algún mercenario del espectáculo se decida a filmar una vida tan llena de pasión, de escándalo, de twists de guión fortuitos, tan vinculada a las revueltas sociales de nuestra época y a misteriosas persecuciones políticas y «acechanzas», tan paradigmáticamente trágica ... [3]

INSTINTO BÁSICO

Siendo aún un adolescente que se construye una identidad a partir de modelos generados por el arte autónomo (Lautréamont, Rimbaud, Cravan), Guy E. Debord crea un dispositivo de proyección en un pequeño cine de vanguardia parisino que constituirá la formulación más eficaz de la muerte del cine, todavía no superada por la conciencia europea a tenor de lo sucedido en 1991 en Berlín: si en su estreno parisino de 1952 había provocado la indignación de un público que interrumpió enfurecido el acto, el público alemán se sublevó 40 años después contra sus organizadores y saqueó los ejemplares de un libro sobre la Internacional Situacionista que se estaba presentando [4]. El carácter provocador de la película no residía en sus contenidos: otra «muerte del arte» de sesgo conceptual, aunque fuese de un arte joven y lleno de expectativas y aunque respondiese a la utilización estética de las nuevas tecnologías no espantaba ya a nadie. Ni residía en el carácter escandaloso de las imágenes: no había tales imágenes. Tampoco lo hacía esta vez en su modo inhabitual de exhibición, como había sido recurrente en las últimas películas letristas, particularmente en Traité de Bave et d'Étemité, la anterior película sin imágenes «gritada» con la que lsou sembró la perplejidad en el Festival de Cannes de 1951. Debord había ido sólo un poco más lejos, pero el tipo de reacción que suscitó en el público con Hurlements en faveur de Sade fue cualitativamente diferente (aunque igualmente prevista). Los letristas se habían dedicado a transgredir en cada caso algún supuesto formal o algún parámetro del código, conformándose con suscitar la santa indignación pequeño-burguesa de la que se alimentaban, pero estos experimentos no llegaban a cuestionar realmente los marcos y estructuras de exhibición y quedaban desactivados en el momento en que se hacían reconocibles para un público acostumbrado a los excesos de la vanguardia, que podía interpretar aquellos mensajes remitiéndose a modelizaciones previas, ubicarlos en un género de transgresiones rituales

conocido como «postvanguardia» y tener la gratificante sensación de haber comprendido. Aceptando el atributo de «experimental» este cine podía coexistir con la corriente banalizadora dominante y hasta aspirar a algún premio de la academia explotando los beneficios de la disidencia. Debord, iluminado por las prácticas de los letristas, entre quienes redescubre el «temperamento destructivo» de sus héroes malditos y «esa mala reputación» que siempre quiso para sí, se apodera del potencial subversivo de estas prácticas para enfrentar el discurso del cine consigo mismo, el espectador a su propio vacío. El dispositivo consistía en el paso alternativo del blanco y el negro en la pantalla durante períodos irregulares de tiempo que impedían el reconocimiento y la predicción de los intervalos. Mientras la pantalla permanecía en blanco diversas voces emitían fragmentos de discurso de diferentes registros capaces de suscitar reacciones emocionales igualmente diferentes: retazos de vida cotidiana, consignas, estimulantes descripciones de imágenes que no estaban allí, escuetas lecturas de artículos de derecho civil, reflexiones sobre el medio que marcan una distancia... Cuando la pantalla se oscurecía se hacía el silencio, silencios cada vez más largos y pesados que sólo prefiguraban el silencio de veinticuatro minutos en que el «acontecimiento» se hundía finalmente, y que sólo los muy avisados permitían consumar.

Debord lograba así producir todavía un «efecto» fuera del marco, pero incluso esta «ruptura espontánea de la pasividad» estaba supuesta en el guión, era su interpretación correcta y su consecuencia lógica, además de una historia ya contada. Respondía a la toma de conciencia más tarde declarada de que en medio siglo de historia «el mundo ya había sido filmado» y de que «se trataba ahora de transformarlo» [LSDS, 741 y obligaba al espectador a asumir decisiones respecto a algo que le afectaba, pero no ofrecía respuestas acerca de los medios y procedimientos para llevar a cabo semejante ambición. Sobre la pantalla en blanco, voces inconexas señalaban algunas razones («las artes futuras serán cambio de situaciones, o nada'), e incluso pistas («un importante comando de letrístas, formado por una treintena de miembros, todos cubiertos con ese uniforme sucio que es su único distintivo, llegan a la Croissette con el firme deseo de provocar un escándalo susceptible de atraer sobre ellos la atención» [HFS, 81), mas en última instancia se trataba todavía de un gesto elaborado a partir de un criterio formal de ruptura y vinculado al desarrollo autónomo de las artes. El héroe es todavía el artista por sí mismo, si bien uno que deja de replegarse en su mundo autoreferencial ante el avance de los medios tecnológicos de reproducción y traslada las condiciones de su propia negación a las mismas prácticas que le sustituyen funcionalmente y le superan. Éste es el modelo en el que se forma Debord y del que participa en un principio: el artista autónomo lanzado a la deriva de los signos sin dios, cuando no queda atrapado en el callejón sin salida del esteticismo. En la doble polaridad establecida por Walter Benjamin para dar cuenta de la transformación sufrida por la obra de arte ante la irrupción de las tecnologías de reproducción entre «valor cultural» y «valor exhibitivo». [5] Debord no se ha emancipado todavía, ni lo harían los situacionistas en un primer momento, de la irreductibilidad de la experiencia estética, del momento irrepetible» que supone la «situación realizada», por más que se admita esta situación como «construida». De la «vieja hacienda» en ruinas, en definitiva.

Así, 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». [6]

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. Los dadaístas a su vez no hicieron sino poner a funcionar desde la base las aporías de la representación que ya habían sido puestas de manifiesto por todo tipo de corrientes modernas en el arte y el pensamiento. Los letristas y otros grupos anteriores a la I.S., entre los que destacaba el Movimimiento Internacional por una Bauhaus lmaginista, surgidos como expresión de rechazo todavía «artístico» al movimiento moderno en arquitectura, extendieron esta crítica a la planificación funcional del urbanismo, a la que oponían una arquitectura que tomase en cuenta la interacción psíquica entre las personas y los ambientes. Gran parte de estas ideas se filtraron en la ¡.S. a través del Formulario para un nuevo urbanismo de ¡van Chtcheglov (fdo. Gilles lvain) que fue publicado en el nº ll de Intemationale Situationníste. En este documento laten, en un estado todavía descompuesto y efervescente, la mayoría de las ideas sobre psicogeografía, urbanismo unitario, deriva, etc. que luego Debord sistematizaría en una teoría rigurosa y que formarían el magma ideológico del que emergería el concepto de espectáculo (y su negación). El propio Chtcheglov había previsto que la deriva abandonaría en parte «el campo de lo vívido por el de la representación con la inevitable usura de gestos». El estereotipo «rupturista» que tan complacidamente celebramos en el espectáculo del arte no funciona con Debord, que tuvo tan pocas ideas y que tan bien supo mezclar y llevar a la práctica las ideas de otros- Debord no resulta revolucionario por haber roto con esto y con aquello, sino por reintegrarlo a su flujo histórico, por tratar de restituir la unidad perdida a una época desmemoriada y por plantear esta unidad, de modo consecuente con su tiempo, como una construcción colectiva.

EL SILENCIO DE LOS CORDEROS

No es casual que el proyecto de realización del arte estuviese explícitamente vinculado en el origen de la actividad situacionista al intento de llevar a la práctica la propuesta de un «urbanismo unitario», esto es, la construcción de un entorno ciudadano apropiado y adaptable a las necesidades efectivas y expresivas de los individuos mediante la aplicación deliberada de los principios, medios y estrategias que rigen en el arte separado. Por un lado, se trataba de trasladar al espacio público el campo de experimentación y de creatividad reservado al arte en la modernidad burguesa. Por otro, «la arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad» [7], lo que la convierte en paradigma del que pueden deducirse leyes aplicables a los nuevos usos perceptivos.

La forma y disposición de los edificios traduce el modo de producción imperante en cada momento histórico y crea las condiciones para su reproducción. En las sociedades tradicionales, en que el orden social y la distribución de funciones dentro del sistema productivo se legitimaban mediante el recurso a una trascendencia, la villa se ordenaba en torno a la fuente trascendente de sentido, la arquitectura aparecía casi siempre vinculada al culto mientras que la habitabilidad de las viviendas se reducía a condiciones estrictamente funcionales de supervivencia en el medio. La ciudad moderna se caracteriza en primer lugar

por ser un foco muy vivo de producción e intercambio de bienes que atrae hacia sí a la población rural y condensa grandes masas de gente con la misma ocupación y el mismo estilo de vida, al tiempo que hace evidentes los contrastes entre las diferentes capas sociales. La posibilidad de una toma de conciencia a través del reconocimiento de problemas compartidos entre iguales es mucho mayor que en las antiguas condiciones de aislamiento, por lo que la ciudad se convierte en el escenario moderno de las luchas sociales y en un dinamizador potencial de la historia, entendiendo ésta desde la perspectiva de un proyecto humano de emancipación. Por otro lado, la ciudad moderna constituye un entorno «construido» donde los estilos de vida ya no se enmarcan en las limitaciones impuestas por la naturaleza, y donde este carácter construido se hace visible y puede ser sometido a crítica y ser transformado. A estas condiciones que la propia dinámica del capitalismo ha dispuesto, el sistema productivo reacciona para asegurar su permanencia tratando de abolir la historia en que esas luchas pudieran reconocerse como identidades en proceso (mediante el flujo inconexo de imágenes y de acontecimientos instantáneos que nunca se resuelven en un relato global y coherente; y mediante la «espectacularización» de su pasado «monumental» que determina una percepción «museística» del propio entorno urbano) y creando nuevas condiciones de separación entre los individuos (mediante la «atomización» de sus intereses y sus estilos de vida). Esta organización de ámbitos separados, el pasado y el presente, el individuo y su medio y su historia, la separación entre acontecimientos que no se explican sino por sí mismos y entre individuos, incapaces de enmarcar su acción en procesos más amplios y de movilizar esquemas de relación no mediatizados, expresa la división de funciones y de intereses sobre la que se monta el modo de producción Capitalista.

En su análisis de las transformaciones en la percepción impuestas por los medios tecnológicos de reproducción que venimos citando, Benjamín ya hacía corresponder el mantenimiento de las condiciones de propiedad heredadas con la alienación del espectador en beneficio de lo contemplado, o lo que es lo mismo, con la «estetización de la vida política»: «A la violación de las masas, que el fascismo Impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de bienes culturales» [8]. La concentración de medios y capitales, paralela a la desposesión creciente del individuo, determina la pervivencia de estructuras contemplativas que impiden la apropiación «táctil» de las imágenes por parte de las masas. Esta apropiación de las formas no sería el resultado directo de una redistribución de los «títulos de propiedad» ni de la deslegitimación de los mismos, sino del «uso» que poco a poco da a las cosas un sentido humano y permite incorporarlas mediante la costumbre. Lo que Debord presenta en Sur le passage de quelques personnes á travers une assez courte unité de temps (1959), su segunda película y la primera en aplicar el utillaje técnico del cine a su propia crítica, es la realización de esa tendencia. Su proyecto de «urbanismo unitario» se había convertido ya en un paradigma estético clasificaba dentro de los que se ha venido en llamar, «utopías arquitectónicas». El desarrollo urbanístico continuaba imponiendo entretanto sus criterios productivistas y amenazaba con convertir la existencia de los individuos en una función del espacio. Por su parte, la promesa de articulación medial del cine como «un elemento entre otros» en la construcción de momentos vividos sólo se ha visto realizada en su contrario, la articulación del tiempo de ocio de los individuos en las necesidades reproductivas del medio con el desarrollo de las industrias culturales. Heredero de la función integradora de las imágenes, concebido como un arte de las masas y para las masas, el cine se había convertido en «un sustituto pasivo de la actividad artística unitaria» y en un fin en sí mismo. El flujo de «aventuras» que se cierran sobre sí mismas sin otra conexión entre ellas que la que determina

el discurso ideológico bruto (reproducción de tópicos y arquetipos) aporta un dulce consuelo a las mezquindades de nuestra existencia e impide la articulación de un proceso histórico real que nos libere de ellas.

«La función de cine consiste en presentar una coherencia falsa, aislada, dramática o documental, como sustituto de una comunicación y una actividad que están ausentes» [CS, 39-40]. La conservación de la historia monumental como objeto de contemplación desvinculado de su contexto en el centro de las ciudades halla su correspondiente en la «liquidación general» de nuestra historia ejecutada por Hollywood a través de monumentales reconstrucciones de época aptas para el consumo «turístico» de¡ pasado. Toda interacción entre iguales es absorbida por la pantalla, que pronto comienza a dictar los contenidos de esa interacción.

Todo esto hace del cine un ámbito privilegiado de apropiación y de despliegue de la lucha de clases en las sociedades históricas, pero se trata ya en todo caso de un ámbito enemigo que refleja y reproduce las estructuras de dominación existentes. El cine revolucionario sólo puede ser crítica y negación del cine y desvío de sus funciones y de sus usos socialmente aceptados. «No se contesta jamás realmente una organización de la existencia sin contestar todas las formas de lenguaje que pertenecen a dicha organización» [SPOPTACUT, 241]. La ausencia de acontecimientos ante un mecanismo concebido para registrarlos y un dispositivo material preparado para su exhibición es lo que resulta más notorio en esta sucesión de imágenes supeditadas a un monólogo reflexivo que enfatiza esa misma carencia: «Este barrio se hizo para la dignidad desgraciada de la burguesía, para los empleos honorables y el turismo intelectual. La población sedentaria de los pisos está a resguardo de las influencias de la calle. El barrio ha permanecido igual. Es el entorno ajeno de nuestra historia. Aquí se actualiza la duda sistemática relativa a todas las diversiones y trabajos de una sociedad, una crítica global de su idea de felicidad. (...) Este grupo está al margen de la economía. Tiende a un papel de puro consumo, y en primer lugar de/ consumo libre de su tiempo. Se halla así ocupado en las variaciones cualitativas de lo cotidiano, pero desprovisto de todo medio de intervención sobre ellas» [SPQPTACUT, 17, 19-20]. Al contrario que en el cine «hecho para la contemplación», las imágenes no aportan aquí identificaciones ilusorias, sino sólo su propia presencia coagulada. Revelan la inutilidad de capturar el movimiento cuando la historia misma se detiene. Lejos de construir ilusiones exhiben su carácter construido, desmitifican la trama interpuesta, claudican... «Evidentemente, se puede tener la ocasión de hacer una película. Pero incluso en el caso en que se logre hacerla tiene que ser tan fundamentalmente incoherente e insatisfactoria como la realidad de la que trata, no será más que una reconstitución -pobre y falsa como este travellíng defectuoso» [SPQPTACUT, 30].

SOLO EN CASA

Hay que vincular el abandono progresivo del proyecto de «realización del arte» tomado como punto de partida de la actividad situacionista, y por consiguiente la renuncia a alguno de sus propósitos básicos y de sus prácticas más liberadas (creación de situaciones, derivas y exploraciones psicogeográficas, construcción de ambientes), con la persistencia e intensificación de las condiciones de vida que debían ser superadas a través de los mismos, igual que Debord vinculó en su madurez la inmovilización del dadaísmo y el surrealismo al fracaso del movimiento revolucionario «que les dejó encerrados en el mismo campo artístico cuya caducidad habían proclamado» [9]. La larga serie de exclusiones y renuncias, que se agudiza hacia principios de la década de los 60 coincidiendo con el giro dado por la

cúpula situacionista hacia una mayor consistencia teórica y revolucionaria, y que culmina con la disolución en 1972 de una «internacional» de sólo dos miembros (Debord y Sanguinetti), afecta principalmente a la «componente artística» del movimiento. Por encima de los motivos específicos de cada una (y aquí la inventiva de los situacionistas despliega su versatilidad) esta actitud manifiesta una preocupación vehemente por evitar las interpretaciones puramente formales de esta superación, que habían convertido la negación del arte en arte de la negación entre los epígonos de la vanguardia, y la práctica estética liberada en «liberación del arte» en la apropiación industrial del cine. «¿Qué nos importa la liberación de un arte de más, a través del cual Pierre, Jacques o Frangois podrán expresar con regocijo sus sentimientos de esclavos? La única empresa interesante es la liberación de la vida cotidiana, no sólo en la perspectiva de la historia, sino para nosotros y todos los que vengan después. Esto pasa por la desaparición de las formas alíenadas de comunicación. El cine también ha de destruirse'[SPOPTACUT, 30].

La destrucción del cine por sus propios medios será el hilo conductor de la filmografía de Debord a partir del filón abierto en Sur le passage... Estos medios no son sino los de la realización del arte, pero en su aplicación a la realidad subvertida del cine no pueden exhibir ya su positividad, sino sólo las huellas de una carencia, de su proyecto irrealizado. Se rechaza con desprecio toda utilización positiva del medio. Un rótulo interrumpe el decurso de las imágenes y de la banda sonora en La société du spectacle-. «Se le podría reconocer algún valor cinematográfico a este filme si el ritmo se mantuviese. No se mantendrá» [LSDS, 69]. El relato o la sucesión informe de aventuras se ven sustituidos por un flujo inconexo de imágenes que ocultan su procedencia diversa y sólo pueden interpelarse a partir de una reflexión genérica sobre las mismas. El decurso visual se somete a la banda sonora, y en ésta, la narración a la teoría crítica («más aburrido, más significativo»). 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 restituírselo. Los expropiadores espectaculares deben ser expropiados. El mundo ya ha sido filmado. Se trata ahora de transformarlo» [LSDS, 74]. 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 el 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 contenido ideológicos implícitos en la filmografía de ese homero del capitalismo postindustrial que es Spielberg.

Estas prácticas, así como la crítica general del medio emprendida por Debord, se irían ampliando y precisando hasta la puesta en imágenes de su obra teórica más importante, La société du spectacle, publicada como libro en 1967, donde la conclusiones extraídas de la crítica de la separación en la construcción de entornos y en el propio medio cinematográfico se extienden a todos los aspectos de la vida, colonizados por la omnipresencia en imágenes del discurso dominante. «El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón de irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas

particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante» [LSDS, 62]. Sobre imágenes de un enfrentamiento entre la guerrilla y el ejército blanco durante la guerra civil rusa, que ponen de manifiesto que el despliegue de las ideas en un contexto ideológico no puede ser sino lucha de clases y seguir por tanto patrones dialécticos, se desgranan los principios de la teoría crítica, perfectamente extrapolables a la práctica del cine, el uso del plagio y la desviación, la apropiación de los medios de alienación ideológica por su uso liberado: «La teoría crítica debe comunicarse en su propio lenguaje. Éste es el lenguaje de la contradicción, que debe ser dialéctico en su forma como lo es en su contenido. Es crítica de la totalidad y crítica histórica. No es un 'grado cero' de la escritura, sino su inversíón. No es una negación del estilo, sino el estilo de la negación» [LSDS, 70].

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 continua 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 como el que lees ahora. 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.

PARQUE JURÁSICO

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 paradigmático 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» [10], Debord mismo preparó y alentó por activa y por pasiva un proceso de autorecuperación que desemboca actualmente en el renacimiento de un mito. La hermosa cinta de 1978 In girum imus nocte et consumimur igni [«Caminamos en círculo en la noche y somos consumidos por el fuego»], donde Debord pone realmente a prueba su sensibilidad «artística» tanto en lo que respecta al texto de la banda sonora como al tratamiento de las imágenes (incluyendo por vez primera un travelling de «producción propia»), corresponde ya de hecho a esta fase que completaría poco antes de su muerte con el documental autobiográfico Debord, son art, son temps, realizado junto a Brigitte Cornand para la televisión francesa «. [11]

Conocedor de las dinámicas ocultas del espectáculo, Debord dispuso cuidadosamente las condiciones y los límites en que esta recuperación se daría inevitablemente. Sus indignadas invectivas contra los prositus contemplativos, su desdén hacia el público de cine

al que privó de sus películas desde 1985 en represalia por la campaña de prensa que le hacía parte responsable en el asesinato de su mecenas Gérard Lebovici, su malhumorado retiro de la vida pública expresan estas condiciones y estos límites. La irredenta nostalgia desplegada en sus últimas producciones literarias (en quien tuvo una «viva conciencia del paso del tiempo»), las «fotos de familia» entrando a formar parte de sus últimos filmes (en quien rechazó con virulencia a quienes les admiraban «como si estuviesen por encima de su época»), la venta de los derechos de reproducción de sus obras a Gallimard poco antes de su muerte (en quien había defendido el plagio y la apropiación como prácticas revolucionarias contra el imperio de la mercancía), dan cuenta de sus aceptaciones. Había sido siempre consciente de la trascendencia de sus propuestas, y lo era de la fuerza de su legado. Habiendo intervenido activamente en la mayoría de los episodios fundamentales de su época como «portador de su sentido histórico» (mayo del 68 en Francia, la guerra de Argelia, los años de plomo en Italia, la transición española, etc.), y habiendo registrado en imágenes sus síntomas de descomposición de una forma descompuesta (es decir, del modo más eficaz hablando en términos estéticos, aunque impremeditadamente), sintió la necesidad de recuperar él mismo todo cuanto había merecido la pena, de limpiarlo y defenderlo de la distorsión histórica y restaurarlo del olvido. Era su último intento de «escribir» la antihistoria, y en él se vio abocado a consumar un fantasma que heredó de su origen, a repetir otro desastre sobre el campo arrasado por sus propios héroes. Por eso no tiene mucho sentido prestar oídos a quienes después de haber mantenido su recuerdo en cuarentena claman ahora contra su recuperación o la señalan con desdén, como si el haberle mantenido en la reserva les hiciese depositarios de su legítima memoria. Estas invectivas y desdenes sucumben a un arcaico romanticismo de la inmediatez que los propios medios promueven o son el cínico resultado de su posesión. Apuntan a señalar, respectivamente, la imagen de un superhéroe inaccesible o de un patético antihéroe lleno de vanidad. Antes de que otros hablasen de «situacionismo», reducción historizante que los situacionistas rechazaban, Debord ya había renunciado a la inmediatez, pero ante todo había renunciado a toda ilusión de inmediatez en la actividad subversiva que se despliega en el propio terreno del espectáculo. Esta renuncia es muy explícita en la última producción audiovisual en la que tomó parte, donde aprovecha su interacción con el medio televisivo para mostrarse «antitelevisual en la forma como lo era en los contenidos», del mismo modo que siempre había sido «anticinematográfico».

Pero antes que nada conviene no pasar por alto el contexto espectacular en el que esta recuperación toma forma. «Bajo las modas aparentes que se anulan y recomponen en la superficie fútil del seudotiempo cíclico contemplado, el gran estilo de la época es siempre el que está orientado por la necesidad evidente y secreta de la revolución» [12]. Del mismo modo que Debord no aceptó nunca una valoración de sus obras efectuada por los especialistas del medio porque no estaba dispuesto a seguir su juego, rechazó siempre toda valoración acerca de su vida, tanto elogiosa como hostil, procedente de quienes no se enfrentaron a la suya. Cualquier identificación sería espectacular, y es precisamente el carácter antiespectacular de todas sus producciones el que le impedía no sólo su explotación comercial masiva, sino ante todo encerrar sus conclusiones en el campo de intervención. Debord no puede volver. No habrá retorno ni conciliación sin que fracase la inteligencia. Simplemente dispondremos de algunos elementos de juicio antes de que se nos eche encima toda la responsabilidad. 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 l@s receptores.

El cine de Debord no se consuma cuando se consume: sigue después, pero esa es otra responsabilidad. Los mercenarios del espectáculo no trabajan sobre este horizonte. Mientras tanto sigue entre paréntesis, sin esperar al crítico ni al intérprete. «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» [RTJEHSS, 162-3].

NOTAS:

1. Las anotaciones incluidas entre corchetes corresponden a los títulos de las películas de Debord y al número de página según la edición original Oeuvres cinématographiques complètes, París, Champ Libre, 1978, y será las siguientes para cada una de las películas: Hurlements en faveur de Sade, 1952 [HFS], traducción castellana por José Antonio Sarmiento aparecida en la revista Sin título Uno, Cuenca, Facultad de Bellas Artes, 1994; Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, 1959 [SPQPTACUT]; Critique de la séparation, 1961 [CS]; La société du spectacle, 1973 [LSDS]; Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film «La société du spectacle», 1975 [RTJEHSS], traducción castellana de Laura Baigorri aparecida en el fanzine Amano, nº 9, Madrid, 1997; In girum imus nocte et consumimur igni, 1978 [IGINECI], traducción castellana de Koldo Artieda, algunos de cuyos extractos aparecieron en la revista Refractor, nº 4/5, Madrid, 1998.
2. Debord, «Por y contra el cine», Intemationale Situationniste, nl 1, trad. castellana de Julio González del Río Rams en La creación abierta y sus enemigos, Madrid, La Piqueta, 1977. El subrayado es nuestro.
3. Un filme que afrontase la vida de Debord desde la ilusión de inmediatez que busca el cine comercial tendría que dar cuenta en la pantalla de un extenso e intenso período de tiempo marcado por escándalos mediáticos, revueltas sociales, conspiraciones políticas, «acechanzas» gangsteriles y, en definitiva, de la puesta en escena espectacular del espectáculo y de su negación, es decir, no podría ser sino una superproducción en toda regla.
4. Jappe, Alselm, Guy Debord, Barcelona, Anagrama, 1998, nota 7 a la 11 parte.
5. El valor cultural de la obra de arte correspondería a su uso tradicional ritual y excluyente; su valor exhibitivo a las nuevas condiciones de recepción instauradas por el cine: «el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado. (...) Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política.» Benjamín, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), en Díscursos interrumpidos 1, Madrid, Taurus, 1973, traducción castellana de Jesús Aguirre.
6. 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 Fuera de banda (el suplemento artistico-mutante de la banda aparte) nl 4, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998.
7. Benjamin, op. cit., p. 53.
8. Benjamin, op. cit. p. 56.
9. Debord: La sociedad del espectáculo (1967), tesis 191.
10. Debord, Comentarios sobre la sociedad del espectáculo (1988). Traducción castellana de Carme López, Barcelona, Anagrama, 1990. Esta forma realizada corresponde a lo espectacular integrado, último estadio de la sociedad espectacular en el que confluyen lo «espectacular concentrado» de las economías burocráticas y lo «espectacular difuso» de las economías liberales tratados como las dos formas bifurcadas en que se encarna históricamente el mismo modelo de dominación en La sociedad del espectáculo.
11. Debord, son art, son temps, realizado con Brigitte Cornand, Canal + Francia e INA, 1994.
12. Debord, La sociedad del espectáculo, tesis 162.

CRAVAN EDITORES
http://www.contranatura.org