

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

Espacio y juego en el movimiento situacionista
o cómo construir el laberinto de la negación

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Diana Mitzi González Fonseca

DIRIGIDA POR

Antonio Rivera García

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

**ESPACIO Y JUEGO EN EL MOVIMIENTO SITUACIONISTA
O CÓMO CONSTRUIR EL LABERINTO DE LA NEGACIÓN**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR
DIANA MITZI GONZÁLEZ FONSECA

DIRECTOR
DR. ANTONIO RIVERA GARCÍA

MADRID, 2025

A mis abuelos, Reyna y Jorge

[Original]

J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,
De la belle nature inspirant le grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses!

Baron Haussmann: Confession d'un lion devenu vieux.

[Détournement]

Soy devota de lo extraño, de lo vago, de los espacios liminales,
Del juego que agota las grandes ideas,
Ya sea que explore lo banal o invite al disenso;
Me niego a no ver la crisis: a las inmigrantes y los sin-techo.

Agradecimientos

Agradezco, en primer lugar, al Dr. Antonio Rivera García, a quien admiro profundamente, por su amabilidad y por permitirme aprender de él. A la Universidad Complutense de Madrid, en particular, a la Facultad de Filosofía por abrirme sus puertas. Agradezco al MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona por el préstamo de imágenes de su colección. A mis profesores por hacer posible el tránsito continuo de ideas; en especial, a Karen Cordero Reiman, Daneo Flores Arancibia y Luis Hernández Cuevas por mostrarme su apoyo en todo momento. A los miembros del tribunal por su disposición a evaluar esta tesis. A los miembros de la Asociación Tales de Filosofía con quienes tuve la suerte de colaborar.

Agradezco a todas aquellas personas que traducen, documentan y difunden la obra situacionista. Paralelamente, doy gracias a todas aquellas personas que hacen posible el acceso libre a la información, especialmente en el ámbito de la investigación y la cultura.

Agradezco a mi madre, Guadalupe, y mi padre, Francisco, por regalarme su juventud y criarme rodeada de música y libros. A mis abuelos, Reyna y Jorge, por cuidarme y acogerme durante los tiempos de adversidad. A David por su amor y disposición a cruzar fronteras intelectuales y geográficas a mi lado. A Sara y Pomet por ser mis aliadxs incondicionales siempre que la ciudad parece un lugar hostil. A Rebe y Ariela por construir una casa morada donde podemos estar seguras. A Paula por la compañía y las

conversaciones trasatlánticas. A Ale por alentarme desde que éramos pequeñas. A Luisa por extenderme su fortaleza emocional. A Ian y Sebastián por cada uno de los trayectos de la Tierra que pasamos juntos. A Javi, Mish, Carli y Deni por seguir intersectando en mi rumbo. A mis colegas profesoras por ser un ejemplo de paciencia y asertividad. A Rosa, Alejandro y todos los profesionales de la salud mental que reciben sin prejuicios a los que decidimos emprender la tesis doctoral.

Resumen

La presente tesis explora el vínculo entre el espacio y el juego a partir de la Internacional Situacionista. Este movimiento contracultural activo entre 1957 y 1972, sintetiza las intuiciones sobre la ciudad que atraviesan el Dadá y el surrealismo. Con base en la tradición hegeliano-marxista y animados por el ideal moderno de revolución, los miembros situacionistas formulan un programa con el propósito de transformar la noción de lugar. Además de atar las actuaciones situacionistas a su contexto, la tesis reúne los cuestionamientos que discuten el alcance de su teoría y el traslado de ésta a la vida cotidiana. La *praxis* situacionista conjuga el espacio y el juego con el fin de revolucionar la vida cotidiana; sus técnicas principales son la situación construida, deriva y el *détournement*. Estas contrarrestan el estado de alienación generalizada que opera en el punto más avanzado del fetichismo de la mercancía. La lógica de la separación opera en el espacio en tanto administra los lugares para el trabajo, el desplazamiento y el ocio. Si la separación es la negación de la vida auténtica, la misión de los situacionistas es negar la separación. Optan por la acción directa en el espacio urbano y utilizan el juego como operación poética. El juego escinde la realidad y devuelve la cualidad de habitantes a los usuarios del espacio. Esta tesis estudia cómo el conjunto de actuaciones situacionistas conforma un laberinto que atraviesa la historia de las vanguardias, la filosofía y el cine.

Abstract

This dissertation explores the link between space and play through the Situationist International. This countercultural movement, active between 1957 and 1972, synthesizes the intuitions about the city that cut across Dada and surrealism. Based on the Hegelian-Marxist tradition and animated by the modern ideal of revolution, the Situationist members formulate a program aimed at transforming the notion of place. In addition to tying situationist performances to their context, the thesis brings together questionings that discuss the scope of their theory and its translation into everyday life. Situationist praxis combines space and play in order to revolutionize everyday life; its main techniques are the constructed situation, drift and *détournement*. These counteract the state of generalized alienation that operates at the most advanced point of commodity fetishism. The logic of separation operates in space insofar as it administers the places for work, transit, and leisure. If separation is the negation of authentic life, the mission of the situationists is to deny separation. They are committed to direct action in urban space and use play as a poetic operation. Play splits reality and restores the quality of inhabitants to the users of the space. This thesis studies how the set of situationist actions forms a labyrinth that crosses the history of the avant-garde, philosophy, and cinema.

Lista de Figuras

1. Folleto de la Internacional Letrista compuesto por la imagen de un caballero y la inscripción “Construyan ustedes mismos una pequeña situación sin futuro”. Mayo de 1955.
2. Fotografía de George Grosz disfrazado de Dadá-muerte, Kurfürstendamm, Berlín, 1918. Fotógrafo desconocido.
3. Folleto publicitario que anuncia las excursiones y las visitas dadaístas. 1ª visita. Iglesia de Saint Julien le Pauvre (París). Jueves 14 de abril a las 3 h. A cargo de Gabrielle Buffet, Louis Aragon, Arp, André Breton, Paul Éluard, Th. Fraenkel, J. Hussar, Benjamin Péret, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault, Tristan Tzara.
4. La hipergrafía, también conocida como metagrafía, proclama una renovación de las artes; en particular, la poesía y el cine. Se caracteriza por la fusión entre imagen y palabra. R.3564. Isou, Isidore. *Hypergraphie, polylogue*. 1964 (1988). Tinta impresa sobre tela. 108 x 150 x 3 cm. Colección MACBA. Consorcio MACBA © Isidore Isou, VEGAP, Barcelona.
5. Reconstrucción de la inscripción de Guy Debord plasmada originalmente en Rue de la Seine en 1953. “Ne Travaillez Jamais” se traduce del francés como “No trabaje nunca”. En 1963, Debord escribe una carta dirigida a Cercle de la Librairie en que reclama la autoría del

- grafiti. Guy Debord, carta a Cercle de la Librairie, París 27 de junio de 1963 en *Œuvres* (París: Gallimard, 2006).
6. *La Carte de Tendre* es el mapa de un país imaginario llamado “Tendre”, creado en el siglo XVII. Está inspirado en la novela *Clélie: Histoire romaine* de Madeleine de Scudéry, y en diversas personalidades de la corriente preciosista, entre ellas, Catherine de Rambouillet. Bibliothèque nationale de France, París.
 7. La ilustración es una investigación gráfica sobre los comportamientos afectivos de los transeúntes de París realizada por Guy Debord en 1957. Se compone de flechas y placas giratorias que registran el paso entre ambientes. La Guía se edita y publica en Dinamarca por la Bauhaus Imaginista. R.3779. Debord, Guy. *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*. 1957. Litografía sobre papel. 59.4 x 73.8 cm. Colección MACBA. Consorcio MACBA © Guy Debord.
 8. Folleto publicitario de la exposición situacionista *Destruction of the RSG-6* en la Galería EXI, Odense, Dinamarca en 1963.
 9. R.3207. Constant. *New Babylon*. 1963. Litografía sobre papel. 10 litografías 40.8 x 76.8 x 3 cm c/u. Colección MACBA. Consorcio MACBA © Constant, VEGAP, Barcelona.
 10. R.3597. Constant. *Intérieur d'un secteur 1 / New Babylon*. 1970. Aguafuerte y punta seca sobre papel. 52.5 x 38.5 cm. Colección MACBA. Fundación MACBA. Colección Fundación Repsol © Constant, VEGAP, Barcelona.
 11. *De la misère en milieu étudiant* (De la miseria en el entorno estudiantil) era el título de un folleto de veinte páginas distribuido el 22 de noviembre de 1966.

12. Fotograma de la cápsula de televisión “Enquêtes sur les causes des manifestations” durante la entrevista a Henri Lefebvre. *Canal 1*. París: Office national de radiodiffusion télévision française (ORTF). Transmitida el 11 de mayo de 1968.
13. Fotografía de una barricada hecha de automóviles en París durante mayo de 1968. Fotógrafo desconocido.
14. Fotografía de una barricada hecha de mobiliario escolar en el contexto de las manifestaciones de mayo de 1968 en Burdeos, Francia. Calle Paul-Bert.
15. Fotografía de algunos integrantes de Provo fuera de la jefatura de policía durante el plan de las bicicletas blancas. 14 de agosto de 1965. Joost Evers / Anefo.
16. Fotografía de una ventana pintada del edificio okupado por Kabouters, Abbey Leven. 6 de agosto de 1970. Joost Evers / Anefo.
17. Fotografía de algunos miembros de Kabouters fuera del edificio okupado de la compañía de seguros Abbey Leven. 6 de agosto de 1970. Joost Evers / Anefo.
18. Fotograma de la película *l'Anticoncept* de Gil Joseph Wolman. La película se proyecta por primera vez sobre un globo meteorológico blanco el 11 de febrero de 1952 en el cineclub Avant-Garde 52.
19. Fotograma de *Stopforbud* (1962). Statens Filmcentral 1963. Directores: Jens Jørgen Thorsen, Jørgen Leth and Ole John (Elevator).

Índice

Agradecimientos.....	v
Resumen.....	vii
Abstract.....	ix
Lista de Figuras.....	xi
Introducción.....	1
1. Preámbulo.....	1
2. Estado del arte.....	2
3. Objetivos.....	7
4. Estructura.....	8
Del espacio geométrico al espacio social.....	13
1. El espacio euclidiano.....	14
2. El giro espacial.....	17
3. La producción del espacio.....	19
4. Formulario para un nuevo urbanismo.....	22
5. La situación construida en el espacio.....	23
6. El espacio social.....	27
7. Tendencias marxistas.....	30
8. Espacio vivido.....	32
9. El espectáculo.....	33
10. Objetivación vs. alienación.....	37
Confrontaciones vanguardistas con la ciudad.....	41
1. El poeta-ciudadano.....	42
2. Dadá.....	44
3. Surrealismo.....	51

4. Letrismo	57
5. La Internacional Letrista	60
6. Actuaciones pre-situacionistas	63
7. La Internacional Situacionista	66
8. La deriva	68
9. El <i>détournement</i>	77
10. La deriva y el <i>détournement</i> como expresiones del juego	85
11. The Naked City	88
12. Psicogeografía: París y la torre inclinada de Venecia.....	90
13. Urbanismo unitario	93
14. “Die Welt als Labyrinth”	95
15. La situología.....	97
16. “Destruktion af RSG-6”	99
Poesía y juego	103
1. Poesía y emancipación.....	104
2. El <i>Homo Ludens</i>	107
3. La revolución del lenguaje.....	109
4. Juego vs. espectáculo.....	111
5. La superación del arte y el fin de la historia.....	114
6. El fin del arte	116
7. Un empleo arquitectónico de la poesía	120
8. Amargas victorias	126
9. El juego (i)limitado	129
Juego, ocupación y arquitectura	133
1. El escándalo en Estrasburgo.....	135
2. La revuelta de Nanterre	138
3. Provos y Kabouters	144
El cine y el lenguaje de lo cotidiano.....	151
1. <i>Traité de Bave et D'éternité</i> (1951).....	153
2. <i>Le film est déjà commencé ?</i> (1951)	155
3. <i>L'Anticoncept</i> (1952)	159
4. El cine de Guy Debord	162

5. El cine de Thorsen.....	168
6. Comolli y el lugar del juego.....	170
7. El montaje y la experiencia histórica	173
8. Cine sin imágenes	176
9. Reevaluación de lo cotidiano.....	181
El juego por venir.....	185
1. Espectáculo 2.0.....	185
2. El psicogeógrafo del s. XXI.....	188
3. Caja de herramientas para leer el presente.....	192
Conclusiones.....	195
Glosario.....	205
Filmografía de Guy Debord	211
Obras de arte y otros documentos audiovisuales	213
Fuentes	217
Bibliografía secundaria.....	225

Introducción

1. Preámbulo

Escribir es espacializar. Escribir una tesis doctoral es construir un laberinto a medida que se anda. La escritura toca las ideas, de modo que el texto produce horizontes y extiende paisajes. La problematización, necesaria en la escritura académica, abre caminos; sin embargo, también produce ruinas y desalojos. Tan pronto una idea se refina, las rutas definidas antes por otros se acortan y se agotan. El camino elegido gradualmente se compacta debido al paso constante; las ideas se comprimen para hacerse más concretas. El trayecto definido por la tesis a veces se puede parecer a una larga vereda que al atravesarse muestra incansable los mismos elementos; los árboles, las señales y el entorno, en general, parecen no cambiar. La motivación, entonces, para escribir una tesis no puede ser la de seguir un rumbo claro y señalizado. Por el contrario, implica navegar por una ruta que, por momentos, desorienta. Es tarea de quien escribe la tesis doctoral superar el sentimiento de perplejidad a medida que avanza. Sólo conforme se camina a pisada constante, el laberinto pasa a ser propio.

Este laberinto no tiene el propósito de encerrar el tema de investigación como el Rey Minos de Creta cuando castiga al Minotauro por la vergüenza de que su esposa engendrara tal monstruosidad. Una tesis que celebra las cualidades del espacio no puede crear una prisión argumental; del mismo modo,

las conclusiones no pueden ser un plan de escapatoria, como el de Dédalo e Ícaro, que intentan escapar de Creta volando con unas alas hechas de plumas y cera. El desafío está en construir un laberinto que orienta en la medida en que se construye; uno que dispone ambientes para el encuentro. Quien escribe la tesis forja, desprotegido, su propio trayecto. Por lo tanto, construir un laberinto es la oportunidad de establecer rutas potenciales de sentido; de delinear el espacio y el pensamiento en una sola ejecución.

La intención original para la redacción de la presente tesis doctoral fue aislar la noción de espacio que se desprende de la Internacional Situacionista y hacer una lectura de ella. Después de revisar una parte de la extensa literatura producida por los situacionistas, la tesis toma su primer gran desvío. El espacio situacionista no puede observarse como un objeto desentrañado del sujeto que habita el siglo XX, ni de la historia de las vanguardias. La noción de espacio no puede ser estudiada como un concepto aislado y unívoco; de hacerlo, supondría respaldar nociones que no consideran la dimensión social del humano. La idea de un espacio absoluto e inmutable no corresponde con el proyecto de un espacio situacionista, puesto que este último es, necesariamente, un espacio relacional; un espacio indeterminado; es decir, que se construye según las determinaciones del sujeto. El espacio, según los márgenes situacionistas, está dispuesto en una trama que teje las relaciones productivas y sociales con el entorno; un espacio que —a través del juego— pretende revolucionar la vida cotidiana. El juego media entre la técnica de la negación y la producción del espacio en el marco de la construcción de situaciones.

2. Estado del arte

El título elegido para esta tesis remite al espacio de la negación. El laberinto, en el sentido en que se ha expuesto hasta ahora, es la vía para buscar la claridad en un espacio cimentado sobre debates y discusiones que siguen vigentes en la actualidad. Esto implica descender por las columnas de la contradicción:

La teoría crítica debe comunicarse en su propio lenguaje, que es el lenguaje de la contradicción; una contradicción que ha de ser tan dialéctica 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 lo contrario. No es la negación del estilo, sino el estilo de la negación (Tesis 204).¹

Para construir, levantar y surcar este laberinto, es necesario circundar el movimiento situacionista, hablar su lenguaje y evaluar su contexto. La práctica situacionista de la negación está alineada a la fórmula moderna que rechaza las formas del pasado con el fin de reclamar un presente cualitativamente distinto. Es decir, las actuaciones situacionistas son modernas debido a que adoptan el pensamiento dialéctico. Sólo atendiendo este reclamo, es posible comprender de dónde viene la ambición de la Internacional Situacionista por transformar el espacio.

El lugar desde el que escriben y ejecutan su programa es un asentamiento vanguardista que llevaba ocupado al menos cinco décadas. La Internacional Situacionista es el movimiento de vanguardia liderado por Guy Debord, fundado en 1957 y disuelto en 1972. El movimiento que les precede es la Internacional Letrista, formado a partir de la escisión con el letrismo de Isidora Isou y activo entre 1952 y 1957. Adicionalmente, la IS bebe del legado del dadaísmo, el surrealismo, el Conde de Lautréamont, Isidore Isou, Karl Marx, Georg Lukács y Henri Lefebvre, por mencionar los más relevantes. Muestra de ello es la constante alusión a prácticas y conceptos —ya sea en préstamo o secuestro— por ejemplo, alienación, *détournement*, fetichismo de la mercancía, ideología, valor de uso y valor de cambio. El movimiento se constituye como una organización revolucionario-marxista en contra de la manufactura amplificada de la alienación que se ha extendido hacia todos los ámbitos de la vida y a la que Debord llamará, más tarde, la sociedad del espectáculo.

¹ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pre-Textos, 2002), 37.

Las publicaciones periódicas que resultan de la IL y el grupo central de la IS son *Internationale lettriste* (diciembre 1952-junio 1954), *Potlatch* (junio 1954-noviembre 1957), *Internationale Situationniste. Bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste* (junio 1958-septiembre 1969). Gruppe Spur publica *Spur. Organ der Situationistische Internationale* (agosto 1960-enero 1962). Jacqueline de Jong edita *The Situationist Times* (mayo 1962-diciembre 1967). En Escania, se publica *Drakabygget* (1962-1965 y 1982-1983). La sección inglesa publica *Heatwave* (julio y octubre 1966). En Bruselas, Nueva York, Montreal y Milán emergen revistas situacionistas, sin embargo, no publican más de un número respectivamente.

La literatura escrita alrededor del movimiento da cuenta de la relación que tiene con sus predecesores. La vanguardia situacionista se instala históricamente después del dadaísmo, el surrealismo y el letrismo. Se posiciona a sí misma como el culmen de la experimentación artística, en tanto promueve una revolución integral —unitaria— que supera el arte y se hace indisoluble de la vida. No es casualidad que Mario Perniola —filósofo y profesor de Estética italiano— se refiera a la IS como la última vanguardia del siglo XX.² En el libro *The Assault on Culture*, Stewart Home bosqueja una historia de la contracultura comenzando por los movimientos vanguardistas, en particular, a partir de mediados de los años veinte, y hasta el surgimiento del colectivo anarquista Class War. La investigación de Home no se limita a explorar la trayectoria clásica de la historia de las vanguardias. El mérito del autor se evidencia en la mención a los movimientos más prominentes, así como aquellos que han recibido poca atención. Algunos de ellos son los nuclearistas, CoBrA, Reflex, los letristas, los situacionistas, Fluxus, los Provo e incluso a los exponentes del Mail Art y el Punk. Por su parte, Patrick Marcolini hace un ejercicio análogo en el libro *Le Mouvement situationniste: une histoire*

² Mario Perniola, *Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX* (Madrid: Acuarela & Antonio Machado, 2008).

intellectuelle (2012) donde estudia el contexto en que la IS aparece y las discusiones que han perdurado después de su disolución.

La actividad de los situacionistas y los actores aledaños a su hacer han sido estudiados extensamente por filósofos, historiadores del arte y politólogos. En castellano, las antologías más exhaustivas de las publicaciones internacional-letristas y situacionistas son las editadas y traducidas por Luis Navarro. La colección se compone de los títulos *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte* (1999), *Internacional situacionista, vol. II: La supresión de la política* (2000) y *Potlatch: textos completos 1954-1959* (2005).

En la literatura angloparlante, el libro *The Situationist International A Critical Handbook* (2020), editado por Alastair Hemmens y Gabriel Zacarias, ofrece una selección de textos que se ocupan de las ambigüedades y las apreciaciones equivocadas alrededor de la IS. Hemmens, además, publica *The Critique of Work in Modern French Thought: From Charles Fourier to Guy Debord* (2019) en donde aborda la continuidad del pensamiento del pensamiento revolucionario. Karen Kurczynski estudia en profundidad la trayectoria de Asger Jorn; su libro más relevante para los intereses de esta tesis es *The Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up* (2020). Lori Waxman rastrea los momentos en que los artistas de vanguardia consolidan el arte de la deambulación en el libro *Keep Walking Intently: The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus* (2017). Frances Stracey, por su parte, publica el libro *Constructed Situations: A New History of the Situationist International* (2014); en él ofrece un análisis historiográfico del movimiento y la noción de situación construida. Mckenzie Wark, autora de origen australiano, explora el alcance de la *praxis* situacionista en la vida contemporánea en los libros *The beach beneath the streets* (2011) y *The Spectacle of Disintegration* (2013). A través de un lente pesimista, pero no por ello menos cómico y entrañable, Wark evalúa las consecuencias del capitalismo tardío tras la muerte de Debord en 1994 y durante la primera década del s. XXI. La autora recupera las inquietudes del pasado para leer las demandas del presente. Por último, Tom McDonough edita la antología *Guy Debord and the*

situationist international: texts and documents, (2002) y *The Situationists and the City: A Reader* (2010). En esta primera antología se encuentran dos artículos especialmente relevantes en el estudio del espacio y el juego: “Architecture and Play” de Libero Andreotti y “Situationist Space” de McDonough.

Con el propósito de estudiar el movimiento en Escandinavia, Mikkel Bolt Rasmussen y Jakob Jakobsen editan dos antologías de textos, *Expect anything fear nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (2011) y *Cosmonauts of the Future: Texts from The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (2015). Estos textos descentralizan el movimiento de la figura de Debord y amplían la zona operativa de los situacionistas hacia otras partes de Europa Occidental.

Otros autores que han contribuido tangencialmente a la reflexión situacionista son Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2008). Giorgio Agamben hace una dedicatoria expresa a Guy Debord en el *libro Medios sin fin: Notas sobre política* (1996); este texto es importante por las conexiones que hay entre el gesto y la interpretación del cine de Debord. La tesis atiende, del mismo modo, las contribuciones del geógrafo británico David Harvey al estudio de las relaciones sociales en el espacio urbano; y, para complementar las consecuencias de la vida urbana, se incluye el análisis sociológico sobre el declive de la participación pública de Richard Sennet en *The fall of public man* (1977). Asimismo, algunos apartados hacen referencia a la biografía que Anselm Jappe publica de Guy Debord en 1995.

La Internacional Situacionista ha recobrado relevancia también en el ámbito museístico. Las exposiciones más recientes que han sucedido en España y Francia son “La creación abierta y sus enemigos: Asger Jorn en situación” (2023) en el Institut València d'Art Modern (IVAM), “Guy Debord, un art de la guerre” (2013) en la Bibliothèque nationale de France en París y “Gil J. Wolman. Sóc Immortal I Estic Viu” (2010) en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

3. Objetivos

La intención de la presente tesis no es únicamente dar cuenta del conjunto de las ideas situacionistas que han quedado en las colecciones y los archivos; ni transcribir las ideas que ya han sido tratadas en numerosas ocasiones. En cambio, busca problematizar las nociones de espacio y juego, en relación con otros planteamientos históricos y filosóficos. Algunas de estas cuestiones brotan de los propios situacionistas y, otras, de sus interlocutores. Esto implica transgredir los límites de la narrativa que la IS hace de sí misma, con el fin de establecer conexiones con su contexto y la historia que les precede.

En lo que respecta al estudio del espacio, esta tesis no pretende evaluarlo como una intuición sensible, sino sobre todo, comprender las fuerzas que en la práctica lo dominan. Este ejercicio pone en entredicho la racionalidad con la que se organiza el espacio y el pensamiento; además, implica descifrar de dónde viene el deseo de sobrepasar la ordenación funcionalista, que utiliza la geometría para modelar con base en leyes generales sobre el comportamiento. Posteriormente, el laberinto recoge la estructura de la dialéctica y avanza trazando círculos concéntricos y entrelazándose sobre sí mismo. La cuestión es, entonces, cómo despejar la vida cotidiana, experimentarla sin ataduras, en un terreno donde la teoría está densamente vegetada y la vanguardia artística — concebida como momento de renovación y experimentación— está a punto de secarse.

Los objetivos de la tesis son: a) Evaluar por qué la noción del espacio situacionista reposa sobre un espacio que es, ante todo, social. b) Definir los conceptos que fundamentan la noción situacionista del espacio. c) Discutir la adopción de la dialéctica hegeliana y el planteamiento del fin de la historia; así como la influencia del concepto de alienación, proveniente de la tradición marxista. d) Analizar la realización del arte como resultado de la práctica situacionista. e) Observar de qué manera la poesía —entendida en relación con la noción de juego— influye en la configuración del espacio. e) Examinar los

argumentos y contraargumentos de la lógica de la separación. f) Desglosar los argumentos que soportan una aplicación lúdico-situacionista en la ciudad. g) Estudiar la obra cinematográfica letrista y situacionista con el propósito de reconocer el cine como el medio privilegiado para la espacialización.

4. Estructura

El primer capítulo está dedicado a estudiar el paso de una noción geométrica y absoluta del espacio a una relacional y relativa al sujeto social. La raíz de la concepción del espacio se puede rastrear en la interpretación de la geometría de Euclides. Esta disciplina matemática se aplica tradicionalmente al fenómeno de la observación de las superficies; sin embargo, también refleja en el espacio una cuadrícula perfecta sobre la que se trazan la eficiencia y la claridad intelectual. En esa operación ingenua se hacen indistinguibles la observación empírica y la aplicación de los principios lógicos de la geometría a la organización social. En otras palabras, la geometría se desplaza del estudio hacia la ordenación territorial, de modo que la planeación de las ciudades aparenta ser un método de diseño eficaz y deseable por su carácter fuertemente racional. Por tanto, para contrarrestar esta visión geométrica del mundo, se recogen algunas discusiones clásicas del marxismo. En particular, se analiza el término más cercano a la lógica de la separación, la alienación. Como exponente del marxismo no ortodoxo, el capítulo retoma la tesis de Henri Lefebvre que establece que el espacio se produce según un marco económico, político y social. También se recogen argumentos que intuyen o apoyan la hipótesis de que el espacio euclidiano es insuficiente para comprender las implicaciones del concepto de espacio.

El segundo capítulo titulado “Confrontaciones vanguardistas con la ciudad” es una colección de actuaciones dadaístas, surrealistas, letristas y situacionistas que vinculan juego y espacio. Los situacionistas se insertan deliberadamente en la historia de las vanguardias. Resulta, por lo tanto, conveniente hacer un recorrido historiográfico por el continuum de ideas que

desembocan en las situacionistas. Como parte de este esquema que ofrece como una visión de conjunto, se definen los conceptos, técnicas, piezas y movimientos artísticos simultáneos y adyacentes a la IS —CoBrA, el MIBI y la Internacional Letrista—. Los conceptos que se detallan son la deriva, el *détournement*, el nuevo urbanismo y la situología. El capítulo recupera las actuaciones significativas en la conformación de la noción de espacio situacionista. El conjunto de actuaciones toma como motivación la transformación del arte en la vida misma. Se evalúa el contexto histórico como parte de las preocupaciones revolucionarias de los artistas europeos quienes enfrentan un estado de desaliento posterior a las dos guerras mundiales. En la recopilación de las actuaciones situacionistas de la facción central, los miembros más recurrentes son Guy Debord, Asger Jorn y Ralph Rumney. El capítulo, además, menciona dos exposiciones organizadas por la IS, “Die Welt als Labyrinth” —que se cancela tres días antes de la inauguración— (Ámsterdam, 1960) y “Destruktion af RSG-6” (Odense, 1963).

El tercer capítulo discute la posibilidad de equiparar el juego y la poesía. Esta operación hace frente a la teoría de fin de la historia y la superación del arte. Los situacionistas se enfrentan a la tarea moderna de transformar el mundo a través del proceso dialéctico de la historia. Para ello, asume que hay un movimiento que sucede al centro de la historia y que el esfuerzo de las vanguardias es justamente implicarse en este. Aunque es crítico con los artistas que le anteceden, sin reconocer que la dirección en la que se dirigen lo hermana a ellos. En cualquier caso, los situacionistas adoptan el cometido de conseguir la revolución, esta vez, de la vida cotidiana. La revolución como un proyecto decididamente moderno carga consigo un bagaje que es rastreable al Romanticismo, la poesía simbolista —específicamente, Baudelaire y Rimbaud— el Conde de Lautréamont y la obra de Walter Benjamin. Para transformar la realidad política y llevar la modernidad a su punto culmen, el pensamiento revolucionario se sirve de la poesía. Al desbordar sus límites en tanto género literario, los actores de la revolución pretenden emancipar el lenguaje y, en consecuencia, acceder a la síntesis necesaria que sucede tras confrontar la

afirmación y la negación de la vida cotidiana. En consecuencia, se plantea la misión de poetizar la existencia; no obstante, esto implica hacer frente a un gran cúmulo de obstáculos subyacentes al gran proyecto moderno.

El cuarto capítulo examina el alcance del juego como alternativa al mundo constreñido por la lógica de la producción. El juego se define a partir de la caracterización del *Homo Ludens* de Johan Huizinga. Se evalúa según la capacidad de contrarrestar los efectos apaciguantes del espectáculo a través de una arquitectura orientada al juego. La cuestión de base es de qué manera el juego puede hacer frente a un espectáculo que abarca todos los ámbitos de la vida. A partir de la arquitectura de Constant y el proyecto de la Nueva Babilonia, se plantea el problema de la automatización como herramienta para conseguir reducir el trabajo. Esto es, desplazar la función productiva para que no sea el motivo último de la arquitectura, y que, en cambio, facilite la consigna de no trabajar jamás (quizás la frase más famosa de los situacionistas y reivindicada en las manifestaciones de mayo del 68). El *ethos* de transformación repercute en la vida estudiantil. Gracias a la difusión de ideas situacionistas, se desatan los eventos de mayo del 68. Además, la contracultura se desplaza de París a Ámsterdam, donde ve nacer a los grupos Provo y Kabouters. Estos movimientos activistas deciden actuar directamente sobre la ciudad a través de actuaciones comunitarias. Motivados parcialmente por la IS, consiguen incidir en la política local a base de esparcir sus preocupaciones sobre el urbanismo, la crisis habitacional y la contaminación ambiental.

El quinto capítulo presenta la producción fílmica de los letristas y situacionistas, sus características y aportaciones. El cine es la manera en que los situacionistas entienden la ciudad. Tradicionalmente, el cine es un medio fundado en la imagen y la duración. Se inserta en la historia del arte como un medio multisensorial capaz de reproducirse en masa. Por ello, este capítulo evalúa cómo los movimientos de vanguardia despojan al cine de sus cualidades fundacionales para que el medio se manifieste tal cual es. Este análisis incluye las seis películas dirigidas por Debord, la película que guioniza, pero no dirige, y algunos de los cortometrajes realizados por Jen Jørgen Thorsen, durante el

tiempo que estuvo activo el albergue de artistas Drakabygget. El análisis de estos metrajes, guiones y proyecciones propician que el cine —como la hija predilecta de la fotografía y bastarda del teatro— se rodee de nuevos cuestionamientos alrededor del gesto. En esa misma tónica, el capítulo dedica un apartado a las condiciones que posibilitan un cine sin imágenes. Dado que pone en tela de juicio la primacía de la imagen en el proceso de comunicación, en este último capítulo, se evalúan las implicaciones lingüísticas que tienen los planteamientos situacionistas y vanguardistas. En cuanto al papel del espectador, el capítulo retoma las críticas que Jacques Rancière y Comolli hacen de la dicotomía entre actor activo y espectador pasivo.

La obra situacionista ha sido extensamente documentada y estudiada, sin embargo, ni la filosofía ni las condiciones del capitalismo se han mantenido las mismas. Por ello, el sexto capítulo es un epílogo en donde se leen algunos eventos y proyectos contemporáneos que renuevan la perspectiva situacionista. En particular, la posibilidad de un Espectáculo 2.0 y de un psicogeógrafo de este siglo. En suma, es una breve evaluación de las condiciones del siglo XXI y de cómo leer el presente con base en el marco conceptual proveniente de la IS.

Finalmente, las conclusiones recogen las aseveraciones representativas del contenido del cuerpo de la tesis. Cada afirmación se acompaña de una síntesis de los argumentos que la respaldan. Dado que esta tesis busca pasajes y relaciones dentro del laberinto de la negación, los enunciados últimos, inevitablemente, vuelven sobre sí mismos.

Capítulo I

Del espacio geométrico al espacio social

El espacio situacionista, como continuación de muchos de los ideales surrealistas, es una respuesta a los planteamientos espaciales producidos por la tradición filosófica. Al abordar el análisis del espacio situacionista es necesario transitar antes por los supuestos que se han establecido en la historia de la Filosofía. La tradición se sirve, en primer lugar, de la teoría de Euclides acerca del espacio geométrico. Esta forma de observación del espacio se basa en un sistema axiomático que conjuga la geometría y la óptica. Aunque es ampliamente aceptada en el mundo moderno, la teoría euclidiana ha recibido numerosas objeciones por parte de matemáticos, artistas y filósofos contemporáneos. En último término, las objeciones a la geometría dan paso a una concepción social del espacio.

Los objetos guardan relaciones entre sí. La geometría estudia sistemáticamente estas relaciones. Si todos los objetos con volumen que ocupan un espacio tienen cabida en el sistema geométrico, este debe ofrecer certezas acerca de la dimensión espacial. Es decir, que si se concibe la geometría como vía privilegiada para su conocimiento, el análisis de esta rama de las matemáticas es un paso ineludible en el trayecto hacia el estudio de un espacio social.

Si la geometría es la representación del espacio, desviarse de ella no podrá ser más que la caprichosa negación de una intuición pura. Intentar contradecirla sería, por lo tanto, el resultado de un ejercicio descabellado: un sin-sentido; sin embargo, este no es el caso. La geometría, para los situacionistas, está lejos de ser una intuición pura del intelecto. La pauta que aleja el espacio de su dimensión geométrica es la experiencia. Los situacionistas se niegan a ignorar la experiencia del espacio. La desconfianza ante un esquema geométrico axiomático permite traer a flote otras nociones del espacio. La geometría, por un lado, es el punto de partida para comprender qué es el espacio o la manera en que se ha comprendido tradicionalmente. La posibilidad de contradecirla o derivar ambigüedades de ella es, por otro lado, el catalizador que la vanguardia situacionista retoma de sus antecesores, los dadaístas y los surrealistas. A partir de este impulso, se propone desmontar el eje sobre el que giran las convenciones del espacio.

1. El espacio euclidiano

La concepción geométrica del espacio es atribuida a Euclides, matemático griego nacido en el siglo IV a.C. El trabajo más famoso de su obra es *Elementos*, en el que recopila — al cabo de trece libros— teoremas, postulados y axiomas con respecto a la geometría. El centro de su investigación es el plano. En él distingue la línea, el punto y la superficie; y, a partir de estos conceptos, aspira a crear un sistema. Los objetos que Euclides describe no son tridimensionales y no reconocen algo más que el plano en que se establecen las relaciones entre los puntos y los ángulos. El matemático no contempla una metafísica del espacio; no obstante, la interpretación subsecuente de su obra conduce a lo que se conoce como el espacio euclidiano.

Los axiomas y postulados que conforman la geometría euclidiana dictan las relaciones que tienen los puntos, las líneas y los planos. Además, establecen las cualidades de congruencia y semejanza para comparar y relacionar los objetos geométricos; por ejemplo, de acuerdo con la distancia entre ellos o

dependiendo de sus ángulos. Los cinco postulados de la geometría euclidiana son:

1. Postúlese el trazar una línea recta desde un punto cualquiera hasta un punto cualquiera.
2. Y el prolongar continuamente una recta finita en línea recta.
3. Y el describir un círculo con cualquier centro y distancia.
4. Y el ser todos los ángulos rectos iguales entre sí.
5. Y que si una recta al incidir sobre dos rectas hace los ángulos internos del mismo lado menores que dos rectos, las dos rectas prolongadas indefinidamente se encontrarán en el lado en el que están los ángulos menores que dos rectos.³

A partir de estos postulados, Euclides establece los fundamentos de la geometría. Prescribe la capacidad de prolongar la recta de manera indefinida y los ángulos derivados de su intersección con otras rectas. Dado que Euclides hace equivalentes el fenómeno visual del rayo y la línea recta, de su geometría se deduce que la perspectiva lineal toma la forma de un plano infinito. Esta teoría también dicta algunas intuiciones sobre la vista.

En la *Óptica*, Euclides estudia la perspectiva del espacio con respecto al ojo inmóvil.⁴ La línea recta imita a la magnitud que hay entre el ojo y el objeto visto. De este modo, la geometría euclidiana proporciona un modelo matemático que es leído por sus intérpretes como si el plano que delimita el mundo pasara por la vista para ser aprehendido. En consecuencia, se formula la idea del espacio euclidiano en que las representaciones bidimensionales pueden proyectarse en el espacio tridimensional e incluso determinar la percepción.

El espacio euclidiano —como noción póstuma al autor y que se traslada a la modernidad— asume que el espacio de la *physis* es geométrico; que está constituido por clases y subclases de puntos y líneas, ángulos y magnitudes. En este sistema, el espacio es una entidad aprehensible, plana y tridimensional. Además, la confianza concedida a lo visible permite a los defensores del sistema euclidiano asumir que toda representación del espacio puede hacerse bajo el

³ Euclides, *Elementos* (Madrid: Gredos, 1991), 197-198.

⁴ Euclides, *Óptica* (Madrid: Gredos, 2000), 135-136.

trazo de líneas que forman ángulos. En suma, si la representación basada en axiomas es inequívoca, el sistema euclidiano puede reproducirse, entonces, hacia cualquier dirección y en todas las magnitudes imaginables. De este modo, el espacio euclidiano “constituye el canon del conocimiento perfecto”⁵ y funciona como depósito de las nociones absolutas acerca del espacio y lo relacionado con él.

La interpretación espacial del sistema de Euclides se convierte en la base para dotar de sustancia a la insustancialidad del fenómeno espacial; sin embargo, el salto de la geometría a la percepción resulta problemático. El espacio percibido no puede ser una representación idéntica a la imagen que se plasma mecánicamente en la retina. Dado que la imagen es móvil y está condicionada social y psicológicamente, el espacio no puede concebirse más como la representación de la geometría pura, sino como el reflejo de la conciencia histórica que, a través de la representación, despliega el orden de lo visible.⁶ La noción geométrica del espacio, aunque ampliamente aceptada por su uso pragmático, se ve amenazada por un espacio que satisface la mirada de su tiempo.

⁵ Traducción propia. Vincent Bontems, “Présentation” en Bachelard, Gaston, *Le Nouvel Esprit Scientifique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1934, 22.

⁶ Esta es la premisa de Erwin Panofsky, quien apunta a que las relaciones de posición no se resuelven según estructuras visuales universales, sino que la configuración espacial necesariamente da cuenta del espíritu de su tiempo. En otras palabras, la representación espacial no tiene fundamento en la configuración visual, sino en el fenómeno cultural de observar el mundo. El historiador del arte alemán retoma de Ernst Cassirer la idea de que la cultura se constituye a partir de formas simbólicas del mito y la imagen religiosa. Ambos sostienen que, dado que la realidad en sí misma (el noumeno) es inaccesible, son los sistemas simbólicos los que dotan de sentido a la cultura. Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (México: Tusquets, 2003), 11, 24.

2. El giro espacial

Durante el siglo XX, particularmente en torno a los años setenta, aparece una tendencia académica: el giro espacial; este se define como la reformulación temática de la Filosofía en que se pone al centro la idea de espacio. En adición, se hace patente la desconfianza hacia el espacio euclidiano y el sistema geométrico. Los filósofos e historiadores que adoptan esta vía —Lefebvre, Foucault y Blanchot— reclaman las cualidades subjetivas del espacio, con énfasis en la dimensión práctico-social. Marramao sugiere que, de esta manera, se instala “un desplazamiento lateral capaz de plantear el *spatial thinking* como vía privilegiada para el acceso a las concretas formas de vida y de acción de los sujetos”.⁷ Las condiciones espaciales cobran relevancia. En consecuencia, las problemáticas contemporáneas en torno a las sociedades productivas se observan desde la manera en que están ordenadas espacialmente.

Las aportaciones teóricas del giro espacial coinciden temporalmente con la experimentación situacionista. El espacio cotidiano se torna en el objeto de análisis. Por un lado, la perspectiva de Lefebvre pone el foco en la “la socialización de las dinámicas espaciales y la espacialización de los procesos sociales”⁸ y plantea, en consecuencia, la dialéctica espacial compuesta por el espacio vivido, el espacio percibido y el espacio concebido. Si vale la pena recuperar esta objeción no es únicamente por su relevancia ante el tema del espacio, sino porque Lefebvre es el filósofo del giro espacial más cercano a la IS. El vínculo pasa por el *Groupe d'études de sociologie de la vie quotidienne* en el que participan —todavía como amigos— Lefebvre, Debord y Vaneigem. Además, el primer volumen de *Critique de la vie quotidienne* de Lefebvre influye

⁷ Giacomo Marramao, “Spatial Turn: Espacio vivido y signos de los tiempos” trad. Héctor Vizcaíno Rebertos, *Historia y gráfica* 45 (2019).

⁸ Marramao, “Spatial Turn: Espacio vivido y signos de los tiempos”.

en los primeros estadios de la IS; retoma algunas ideas y revisando críticamente otras.⁹ Esta influencia se hace evidente en la investigación de los efectos del urbanismo en la vida y la crítica al empleo del tiempo vivido. Una vez la amistad entre Lefebvre y Debord se termina, debido a la proximidad de sus conclusiones, se suscitan reproches metodológicos y acusaciones de plagio por parte de ambos.¹⁰ Lefebvre y los miembros de la IS asumen una distancia personal considerable; no obstante, la teoría espacial y los talentos hacia la comprensión de la vida cotidiana los mantiene espiritualmente unidos.

Si el giro espacial es el sustento con que se teoriza el espacio, los situacionistas representan el método de acción. Mientras que Foucault estudia el espacio como un campo de relaciones de poder, los situacionistas utilizan la plasticidad de esas relaciones para modificarlo. En este sentido, la heterotopía y la deriva presentan paralelismos. La heterotopía designa un espacio de transgresión. La deriva, por su parte, desafía el relieve prediseñado para el ciudadano. Ambos conceptos se leen en el marco de lo excéntrico, lo desviado y lo anormal. Un espacio que sale de la norma demarca un terreno ambiguo y, en último término, abre un umbral de emancipación.

La dimensión subjetiva del espacio es otro aspecto que exploran tanto los situacionistas como los representantes del giro espacial. En esta el ser humano

⁹ El primer tomo de *Critique de la vie quotidienne* se publica en 1947. El segundo, en 1961. Finalmente, el tercer tomo

¹⁰ Lefebvre publica “La signification de la Commune” —avance del libro *La proclamation de la Commune*— en la revista *Arguments*. Mientras tanto Debord, Kotanyi y Vaneigem producen las “14 thèses situationnistes sur la Commune de Paris”. Los situacionistas reclaman que ellos entregaron a Lefebvre una serie de notas sobre el tema que aparecen en su interpretación. Daniel Bensaid, “Prólogo” en *La Proclamation de la Commune* (Pamplona Iruña: Katakarak Liburuak, 2021), 13. También, se disputan quién inspira los acontecimientos del 68. Henri Lefebvre, “Le temps des méprises” (Paris: Stock, 1975).

se confronta con su afección al lugar. En el artículo titulado *La conquête de l'espace*, Maurice Blanchot se sirve del viaje de Yuri Gagarin fuera de la atmósfera terrestre para hablar del hombre ante la supresión del lugar. Concluye que Gagarin derrota al hombre que anhela el arraigo; aquel que se sustancializa en la capacidad de poseer la tierra. Ese que se adhiere ontológicamente al suelo que habita y desprecia al nómada por considerar su condición menos civilizada. El gran acontecimiento precedido por Gagarin se lee, por lo tanto, como momento de confrontación del hombre consigo mismo, con su frivolidad y con su frágil superioridad, incluso si las celebraciones antropocentristas del alunizaje demuestran lo contrario.

La cotidianidad, las normas espaciales y la dimensión subjetiva, como características que reciben atención por parte de los filósofos del giro espacial, se vinculan con el diagnóstico situacionista acerca de la ciudad.

3. La producción del espacio

Lefebvre analiza el legado euclidiano en la Filosofía. En 1974 publica *La producción del espacio* —su libro más célebre— donde observa la tendencia a buscar una lógica espacial sistemática que no admita contradicciones. El autor acusa a las ciencias de mantenerse en un trance metódico que se orienta sólo en torno a una concepción de lo verdadero. Les señala también partir de una actitud de absoluta inteligibilidad ante el espacio, lo que alimenta la ilusión de transparencia inherente a este¹¹, es decir, una concepción propia del realismo ingenuo en que hay una coincidencia exacta entre los datos de los sentidos y el mundo. Sobre la historia de la Filosofía en relación con el espacio, Lefebvre insiste:

En Filosofía, el espacio era a menudo desdeñado, tratado como una «categoría» entre otras muchas (un «a priori» decían los kantianos: una manera de ordenar los fenómenos sensibles)". [...] En el mejor de los

¹¹ Henri Lefebvre y trad. Emilio Martínez Gutiérrez, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013), 87.

casos, el espacio era contemplado como un medio vacío, un receptáculo indiferente al contenido, pero definido según ciertos criterios no expresados: absoluto, óptico-geométrico, euclidiano-cartesiano-newtoniano.¹²

Estas concepciones resultan particularmente problemáticas al plantear el espacio más allá de una entidad unitaria; una que contemple la arquitectura, la urbanística, la geopolítica, la ordenación territorial y la biopolítica. Por ese motivo, Lefebvre caracterizará el espacio como un producto social. Esto le permite observar el espacio como un conjunto de relaciones en lugar de atenderlo como un objeto o intuición. Dado que hay condiciones particulares al espacio y al sujeto, Lefebvre propone restituir un código del espacio, es decir, atender su lenguaje y estudiar, en consecuencia, las prácticas espaciales, las representaciones espaciales y los espacios de representación.

Aunque la Filosofía moderna adopta una concepción uniforme del espacio, Lefebvre observa que la teoría leibniziana del espacio apunta a lo indiscernible, lo diferencial, lo no-sustancial y lo relacional. En la correspondencia que sostuvo con Clarke, Leibniz asegura que el espacio no es absoluto y no posee realidad por sí mismo, sino que es dependiente de la existencia de las cosas. El *Analysis situs* es el estudio geométrico en donde el filósofo y matemático desustancializa el concepto de espacio. Concluye que el espacio implica un orden de dependencia y relación, es decir, el *situs* o situación. A partir de la tesis del *situs*, Leibniz abandona la idea de que el espacio está compuesto por las partes que conforman el conjunto de cuerpos existentes. Para definir el espacio es suficiente atender su situación como relación de orden.¹³ Esta definición del espacio será compatible con la construcción de situaciones como las plantea la IS. Vale la pena, entonces, considerar el *Analysis situs* de Leibniz como un antecedente en el conjunto de

¹² Lefebvre, *La producción del espacio*, 52.

¹³ Camilo Silva, “La concepción del espacio de Leibniz: substancialismo, monismo y relacionismo substancialoide. Un breve esbozo a partir de un estudio genético,” *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 38, 1 (2021): 61-62.

teorías espaciales no euclidianas que soportan el peso teórico de las estrategias vanguardistas.

Lefebvre desarrolla “para Leibniz el espacio era lo indiscernible. Para discernir «algo» era preciso introducir los ejes y un origen, una diestra y una siniestra, es decir, una dirección y una orientación de los ejes”.¹⁴ Esto no quiere decir que Leibniz apueste por un modelo subjetivo del espacio. Leibniz no se apoya sobre la idea de que la realidad se constituye a partir del observador; sin embargo, su distanciamiento del absoluto permite introducir aquello que es relativo al lugar. Es decir, que al asumir que el espacio es independiente de la posición, Leibniz da pie a la transformación de este.

El concepto de situación, que da nombre a la IS, se puede comparar, guardando las debidas distancias, a aquella de la concepción leibniziana debido a su carácter relacional. Aunque no hay referencias que señalen que la situación leibniziana influya en la situacionista, conviene resaltar como antecedente que ambas se refieren a la situación como una unidad perceptible que no está determinada por un modelo metafísico. La primera es relativa a un orden de coexistencias y sucesiones de los cuerpos; la segunda, a quienes la construyen. La situación de la IS se define como un momento de la vida construido deliberadamente; es relativa a la dirección del deseo de los individuos que la construyen. La situación es subversiva, puesto que se separa del espacio ya configurado. Su construcción deliberada resulta en un ambiente unitario¹⁵; es decir, un ambiente que se define sus propios límites en una unidad autorreferencial.

¹⁴ Lefebvre, *La producción del espacio*, 218.

¹⁵ Guy Debord, “Problèmes préliminaires à la construction d’une situation”, *International Situationniste* 1 (junio 1958): 30.

4. Formulario para un nuevo urbanismo

En 1953, Ivan Chtcheglov escribe el *Formulario para un nuevo urbanismo* con tan solo diecinueve años bajo el pseudónimo Gilles Ivain. La Internacional Letrista adopta este texto puesto que esclarece la idea de un espacio que sale de la dicotomía dominado/dominante. “Nos aburrimos en la ciudad, ya no hay ningún templo del sol”¹⁶, comienza Ivain. El aburrimiento se manifiesta como síntoma del desaliento y la desilusión. Las expectativas —con las que los habitantes veían la transformación de la ciudad— se desvanecieron.

El texto demuestra, en primer lugar, el disgusto con respecto a la ciudad mecánica¹⁷; en segundo, la importancia de la disposición psicogeográfica; en tercero, el concepto de deriva continua; en cuarto, la desarticulación de la posesión reificante de la casa; y en quinto, el deseo de un complejo arquitectónico vacío, experimental y modificable.¹⁸ Mediante estos cinco elementos, se consolidan las primeras ideas para la transformación urbana. Hacia el final del formulario, Ivain agrega que “la actividad principal de los habitantes será la DERIVA CONTINUA [sic]”.¹⁹ De este modo, la aspiración se

¹⁶ Gilles Ivain, “Formulario para un nuevo urbanismo” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 19.

¹⁷ Este disgusto evidencia el distanciamiento del futurismo que había estado vigente apenas tres décadas antes. En el manifiesto *La architettura futurista*, los futuristas expresan la necesidad de “inventar y refabricar la ciudad futurista parecida a una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes” [...]. Antonio Sant’Elia, “L’architettura futurista” citado en Antonio Pizza, “La ciudad en el futurismo italiano (1909-1915)”. *ZARCH* 6 (septiembre 2016): 20, nota al pie 18.

¹⁸ Mario Perniola, “Notes pour une histoire de l’urbanisme labyrinthique. Le concept labyrinthe”, *Espaces et sociétés* 20-21 (1977), 130.

¹⁹ Gilles Ivain, “Formulario para un nuevo urbanismo” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 22.

cristaliza: la deriva —como técnica lúdica que integra la situación construida y el *détournement*— se abrazará a la vida cotidiana —a sus ritmos y codificaciones— y producirá un espacio que sea familiar a ella.

5. La situación construida en el espacio

Incluso antes de fundar la IS, la idea de conjugar el espacio y el juego ya está presente en algunas la formulación de la situación. En mayo de 1955 se distribuye un folleto con la inscripción *Construyan ustedes mismos una pequeña situación sin futuro*. Gracias a algunos corresponsales de *Potlatch*, el folleto se pega por las calles de París.²⁰ Este volante se produjo después de que Debord leyera el *Homo Ludens* de Huizinga, que había sido traducido al francés en 1951.²¹ La frase es una invitación a la participación ciudadana. Este primer recurso, en el que no es claro a qué se refiere “una pequeña situación sin futuro” refleja la polisemia y la indeterminación asociadas al término.

²⁰ “Le tract *Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir* est actuellement apposé sur les murs de Paris, principalement dans les lieux psychogéographiquement favorables. Ceux de nos correspondants qui auront pris plaisir à coller ce tract peuvent en réclamer d’autres à la rédaction de *Potlatch*.” “Rédaction de Nuit”, *Potlatch* 20 (mayo 1955): 2.

²¹ Gabriel Zacarias, “The Constructed Situation” en *The Situationist International: A Critical Handbook* (Londres: Pluto Press, 2020), 171.

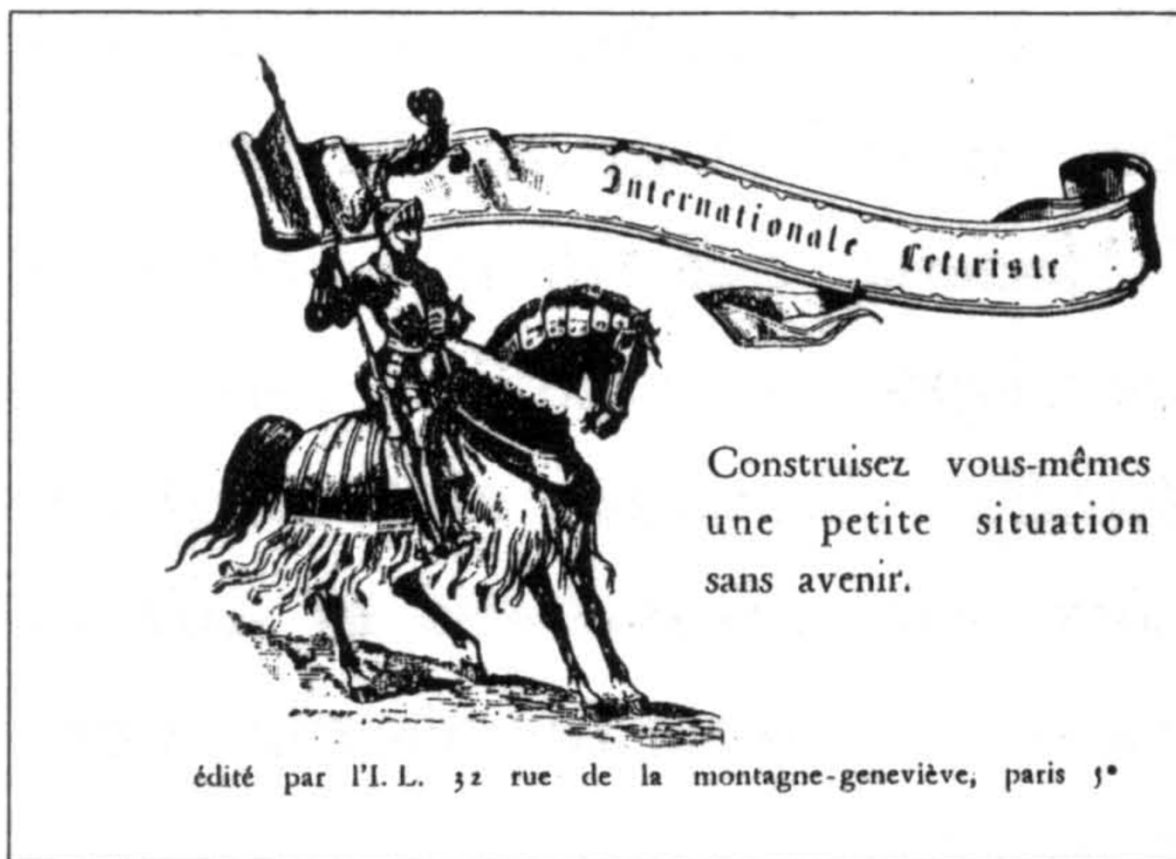


Figura 1. Folleto de la Internacional Lettrista compuesto por la imagen de un caballero y la inscripción “Construyan ustedes mismos una pequeña situación sin futuro”. Mayo de 1955.

La situación construida, como es definida el primer número de la revista *International Situationniste*, es un “momento de la vida construido, concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”.²² A la definición anterior, se añade la que aparece en el manifiesto fundacional de la IS, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. Este explica que la situación es “la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una cualidad

²² “Definiciones”, en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 17.

afectiva superior”.²³ De modo que implica una apertura experimental localizada en un ambiente que beneficia un conjunto de comportamientos deseados. La emergencia de este ambiente, a pesar de sus coordenadas, se retroalimenta con la creación de otros ambientes. En esta medida, la construcción de situaciones se enlaza con la arquitectura. El trabajo de la situación se enfrenta con “el complejo arquitectónico, que es la reunión de todos los factores que condicionan un ambiente o una serie de ambientes enfrentados, a la escala de la situación construida”.²⁴ La arquitectura se vuelve la materia prima de la situación. A esto se añade que “el desarrollo espacial ha de tener en cuenta las realidades afectivas”.²⁵ De este modo, la situación construida en el espacio demuestra un carácter estético. Al dejar de participar de la orientación que imponen el urbanismo y la arquitectura, la situación es un momento de la percepción. El sujeto, por lo tanto, ordena los objetos del mundo.

El espacio condiciona las sensibilidades, las interacciones socioeconómicas y, en último término, la operación de la vida cotidiana. Al diferenciar entre el centro y la periferia, se define un espacio dominante y uno dominado. De manera análoga, pero trasladada a la estética, los situacionistas distinguen una sensibilidad dominante y una dominada. La situación construida rechaza las jerarquías y, por ende, la disciplina que el espacio dominante ejerce sobre el dominado a través de la especialización —las tácticas que optimizan y maximizan la productividad—. La situación construida, como explica Stracey, se concibe como un dispositivo incendiario que anuncia el estallido espontáneo de

²³ “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 215.

²⁴ “Informe sobre la construcción de situaciones” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 215.

²⁵ “Informe sobre la construcción de situaciones” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 216.

una vida poética que escape a la lógica capitalista.²⁶ En esta línea, la situación es efímera y *amateur*; se sirve de los sonidos, los colores, la orientación de los inmuebles y la dirección de las aglomeraciones para renovar la sensibilidad dominada y, en última instancia, resignificar el espacio.

El *Rapport* hace hincapié en la insuficiencia de la creación entendida exclusivamente como expresión personal por dos razones principales: 1) Es necesario construir ambientes colectivos para revolucionar las costumbres; de apostar por la determinación individual, sería irremediable caer en los juicios sentimentales personales que glorifican el individualismo. 2) A diferencia de la concepción burguesa, la creación no es un fin en sí mismo. La idea de que el arte produce objetos inmutables o puros es anticuada; la técnica situacionista plantea la fuga del tiempo. Esto se deriva de la declaración de que toda técnica situacionista será provisional y estrictamente transitoria. En este sentido, los situacionistas diferencian entre la situación y el momento. El momento es temporal, mientras que la situación es espacio-temporal y se articula al lugar.²⁷ Estipulan que no dudarán en reexaminar toda metodología o hipótesis cuando sea necesario —este punto del *Rapport* será puesto a prueba en estadios posteriores de la IS—.

El *pathos* de la urbe es la materia prima de la situación: “si no se considera el barrio como un elemento patológico (gangland), no se pueden desarrollar nuevas técnicas (terapias). El constructor de situaciones debe ser capaz de leer las situaciones en términos de sus elementos constructivos y

²⁶ Frances Stracey, *Constructed situations: A New History of the Situationist International* (Londres: Pluto Press, 2014), 10.

²⁷ Esta declaración tiene el propósito de establecer distancia respecto a la teoría de los momentos propuesta por Lefebvre. “Teoría de los momentos y construcción de situaciones”, *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte* (Madrid, Literatura Gris: 1999), 107.

reconstituibles”.²⁸ La recepción afectiva de la información produce la realidad. El *gangland* es el término desviado que, a propuesta de Kotanyi, reemplaza al de barrio. Referirse al barrio como el lugar de organización criminal, modifica la aproximación al entorno. El *gangland* proyecta un espacio tomado en que los refuerzos conductuales de sometimiento se disuelven. Para hacerle frente a la terminología neutral del pensamiento dominante, el situacionista de origen húngaro propone vallar, a partir del lenguaje, las fronteras entre el espacio que pertenece a los habitantes y el espacio productivo. De este modo, la producción del sentido se gesta al interior de la vida social.

Ahora bien, si la situación levanta una pregunta estética es precisamente porque los sentidos acceden a un entorno aparente. Los sentidos — particularmente, la vista— aprehenden este entorno como verdadero y, en consecuencia, los datos sensibles sustituyen la función de interpretar la realidad. En suma, la estética situacionista no reconoce la sensibilidad como una cualidad exclusivamente individual, sino como un fenómeno social que determina la percepción de los sujetos y sus interacciones. Dado que la situación crea momentos de ruptura transitorios, contrarresta el condicionamiento espacial. En otras palabras, la situación establece ambientes de resistencia. Esta rechaza el modelo que influencia el comportamiento cotidiano, incluso si su efecto es momentáneo.

6. El espacio social

El espacio es un producto social. Debido a que la geometría ha fallado en la tarea de explicar los poderes que operan en él y la percepción de los sujetos, la vanguardia situacionista opta por leer el concepto de espacio desde un punto de vista político, económico, simbólico y relacional. El espacio soporta y reproduce las relaciones de propiedad y las fuerzas productivas; por lo tanto, es un

²⁸ Traducción propia. Attila Kotanyi, “Gangland et philosophie”, *Internationale situationniste* 4 (junio 1960), 35.

producto que se deja consumir y un medio para la producción. El espacio es, entonces, proyecto y resultado. En él se ordena un comportamiento particular que reproduce las normas, hábitos y creencias de la sociedad. En el espacio posindustrial, un enorme número de parcelas están supeditadas al intercambio de mercancías. En consecuencia, la mercantilización que invade todos los ámbitos de la vida.

El centro y la periferia no están únicamente determinados por la localización; en cambio, el espacio abstracto —por el que centro y periferia llegan a ser— es la herramienta que unifica el mundo. Los situacionistas son conscientes de cómo los mecanismos de producción determinan la ordenación del espacio, así como el bombardeo de información que cae sobre sectores urbanos específicos. Los situacionistas desprenden el espacio de los puntos fijos. Luego, asentan el concepto de situación como una práctica *in situ*. Esto sugiere el reconocimiento de los procesos sociales y productivos que determinan la vida en la ciudad.

El paso de la ciudad tradicional a la urbe industrializada se ha organizado una oposición social que excede la geometría. Cuando se plasman en un plano la disposición de inmuebles, parques y calles, se obvian las texturas sociales; percibir la centralidad en la ciudad implica también experimentar la acumulación y sus efectos:

El centro urbano se llena hasta la saturación, hasta pudrirse o estallar. A veces, invirtiendo su sentido, organiza a su alrededor el vacío y la escasez. [...] La forma del espacio urbano evoca y provoca tanto la concentración como la dispersión: masas gigantescas, concentraciones, evacuaciones, súbitas eyecciones. Lo urbano se define como el lugar donde las gentes se pisotean, se encuentran ante y en montones de objetos, se interfieren hasta no poder reconocer el sentido de sus actividades [...].²⁹

En este sentido, la centralidad se desarticula de los azares de la ubicación y se replantea con base en una oposición. El centro no es la periferia. La segunda

²⁹ Henri Lefebvre, *La revolución urbana* (Madrid: Alianza, 1970), 37.

comporta elementos indeseables para el primero. El centro percibe la acumulación de recursos cuando la periferia queda desprovista de ellos. La centralidad define lo utópico debido a que queda desprovisto de topos, es decir, de posición, lugar o eje; al no tenerlo, lo busca. Cuando lo encuentra, reproduce las determinaciones que lo ubican.³⁰ Es decir, que el centro solo es en la medida en que se tenga clara cuál es la periferia. El centro aparece en la forma misma del pensamiento a propósito de la escasez de un punto referencial absoluto. El centro persigue su concentración; sin embargo, no tiene un lugar determinado, por lo que requiere encontrarlo y mantenerlo. El centro, por lo tanto, adopta la tarea de relacionar los elementos.

El centro y la periferia —en contraste con el centro y el perímetro de una circunferencia— son categorías que dependen de un empleo formalizado de la vida. Este uso de la geometría expresa, asimismo, un modo de pensar estático. A pesar de que instaurar la relación antitética entre el centro y la periferia, no permite eliminar las contradicciones. El ordenamiento territorial es el instrumento que organiza los asentamientos humanos bajo la pretensión de fomentar el desarrollo. Todas las sociedades producen su propia centralidad, no obstante, la centralidad capitalista implica la fundación de un centro decisonal y económico —la capital— en que se reúnen los elementos constitutivos de la sociedad en un espacio restringido.³¹

³⁰ Lefebvre, *La revolución urbana*, 67.

³¹ Lefebvre, *La producción del espacio*, 367.

7. Tendencias marxistas

Llamar a los situacionistas “marxistas de vigésima fila”³² o referirse a Lefebvre como “un Marx de nuestro tiempo”³³ es muestra de la influencia que el filósofo alemán tuvo en el pensamiento revolucionario.

Durante la Cuarta República Francesa (1946-1958) hay, de manera generalizada, una fuerte actividad sindical y una actitud reformista. Al comienzo de la Quinta República (1958), el Partido Comunista Francés había sido una de las principales fuerzas políticas durante el periodo de reconstrucción posterior a la ocupación nazi. No obstante, hacia 1958 se enfrentaba a un proletariado desencantado. En consecuencia, aquellos que buscaban distanciarse del autoritarismo de los regímenes marxistas-leninistas, encontraron refugio en las lecturas subalternas de Marx y Lukács. Este es el contexto bajo el que los situacionistas y Lefebvre analizan el capitalismo.

A ojos de Marx, la sociedad capitalista se articula de acuerdo con la producción e intercambio de mercancías. Según las propiedades que pueden resultar de utilidad, los objetos tienen un valor de uso. Ese objeto es considerado una mercancía si además tiene un valor de cambio, es decir, una función cuantitativa que proporciona su valía y permite su intercambio con otras mercancías. Dado que el crecimiento del capital depende del movimiento de estas unidades de riqueza, Marx observa que el proceso de producción se organiza de manera cada vez más meticulosa. Es decir, que para garantizar la eficiencia y la rentabilidad de la producción, se estructura con mayor lujo de detalle la vida social. La distribución del trabajo, en consecuencia, desvincula al producto del obrero, sus rutinas y sus conocimientos. Los trabajadores se enfrentan a un inmenso aparato técnico sin reconocer que este depende de la

³² Asger Jorn, “La creación abierta y sus enemigos”, *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte* (Madrid, Literatura Gris: 1999), 150.

³³ M. Gottdiener, “A Marx for Our Time: Henri Lefebvre and the Production of Space”. *Sociological Theory* 11, núm. 1, marzo de 1993, doi.org/10.2307/201984.

suma de su trabajo. En lugar de mantener relaciones de sujeto a sujeto, el individuo aislado contempla el mundo social como un objeto externo, como si estuviera naturalmente dado.³⁴ La desdicha es que mientras los procesos y la maquinaria del capitalismo se han sofisticado, las horas de trabajo no han disminuido, ni han aumentado las de ocio. Esto debido a que el excedente de mano de obra permite a los patrones partir con ventaja a la hora de negociar los contratos de trabajo.³⁵

El espacio es un medio para la producción debido a que funciona como el circuito donde las mercancías se comunican; por ello, se configura en función del flujo de materias primas, de técnicas y energías necesarias para mantener los engranes en movimiento. La mercancía disimula su origen y, en esa medida, el espacio productivo es percibido como el lugar de lo ordinario.

Ya no es sólo que el territorio se divida y que las parcelas sean comercializables bajo la misma lógica que el resto de las mercancías, sino que el espacio es simultáneamente un producto y un instrumento: “En tanto que producto, mediante interacción o retroacción, el espacio interviene en la producción misma: organización del trabajo productivo, transportes, flujos de materias primas y de energías, redes de distribución de los productos, etc.”³⁶ El valor de cambio es una función cuantitativa. El espacio reproduce relaciones

³⁴ Richard Kaplan, “Between mass society and revolutionary praxis: The Contradictions of Guy Debord's Society of the Spectacle”, *European Journal of Cultural Studies* 15 (4, 2012), 460.

³⁵ “La existencia de una masa de población desempleada implica que, en principio, cualquier contrato de trabajo se negocie sobre el trasfondo de un determinado volumen de gente dispuesta a aceptar condiciones laborales algo peores (respecto a la magnitud del salario o la duración de la jornada) con tal de, al menos, lograr un empleo que les permita subsistir”. Carlos Fernández Liria y Luis Alegre Zahonero. *El orden de El capital: Por qué seguir leyendo a Marx* (Caracas: Monte Ávila, 2019), 453.

³⁶ Lefebvre, *La producción del espacio*, 55-56.

cuantitativas al establecer rutas e itinerarios que no pueden proyectar más que relaciones sociales limitadas. Por ello, el espacio es sometido a la homogenización y la abstracción; porque se alinea a una racionalidad que responde a la acumulación, la previsión y la programación. Así como las mercancías se divorcian del trabajo que toma producirlas; el espacio afectivo, de los símbolos y las costumbres, se disuelve bajo los pies de quienes lo habitan.

8. Espacio vivido

Los situacionistas leen las rutinas productivas como sistemas de separación. Por ello, se niegan a admitir la diferenciación entre las zonas de trabajo y las de alojamiento. La supervivencia dentro del capitalismo, entonces, niega los deseos, la creación y el ocio. “Hay que pasar de la circulación como suplemento del trabajo a la circulación como placer”.³⁷ El espacio se instrumentaliza para ajustar la distribución de trabajo; sin embargo, esto no significa simplemente optar por la vía del descanso. En cambio, el espacio que prevén los situacionistas es uno que contemple la disolución de esta dicotomía.

El espacio de la vida suprime la conjunción de la geometría, la razón de Estado y los discursos del poder.³⁸ Este tiene el objetivo de desprenderse del control y de las figuras de autoridad. El espacio dominante es aquel espacio que ha sido apropiado, construido y diseñado para ejercer control sobre el comportamiento social. Este es un espacio “impregnado por las instancias de la Ley, la Paternidad y la Genitalidad”.³⁹ La configuración patriarcal se sirve de la

³⁷ “Posiciones situacionistas sobre la circulación” en *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*, 94.

³⁸ Lefebvre, *La producción del espacio*, 344.

³⁹ Lefebvre, *La producción del espacio*, 391.

lógica y produce una logística espacial que regula la arquitectura, sea en el ámbito público o privado.

En suma, el espacio vivido es el espacio heterogéneo y de la multiplicidad; aquel donde se localizan las acciones, las mitologías y las pasiones; es el espacio que escapa a la representación y se mezcla con la vida cotidiana. Es aquel que se habita y experimenta en la interacción social y cultural de los individuos. En él, se asume que el individuo tiene la capacidad de crear y recrearse con el espacio. La infraestructura que estimule el espacio vivido será aquella que no reproduzca los mecanismos de control. La necesidad de establecer un espacio *otro* es un reclamo latente. Esta refleja la lucha que se libra diariamente por producir el espacio.

9. El espectáculo

La técnica espacial es la técnica misma de la separación. La ordenación económica clausura la autonomía del lugar. Mediante ella, el espacio es un subproducto de la circulación de mercancías. El entorno se constriñe por completo debido a la necesidad de desarrollarse según la lógica de la dominación. La tarea del urbanismo es construir su propio territorio, es decir, “su propio decorado”.⁴⁰ Debord —el miembro más estudiado de la IS— llama a este proceso, la separación espectacular (Tesis 169).⁴¹ La circulación y la presencia obligada son manifestaciones de la descomposición racional del proceso del trabajo.

La parcelación instrumentalizada separa los espacios de trabajo de los de descanso. En ese sentido, Kotanyi y Vaneiguem, miembros situacionistas, afirman que “la circulación es la organización del aislamiento”, es decir, un

⁴⁰ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 145.

⁴¹ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 144.

poder materializado en la “obligación de estar presente”.⁴² El espacio como instrumento para satisfacer el flujo de mercancías no sólo implica una coerción de la voluntad del trabajador, sino una expresión del poder que intercede en la figuración de la ciudad. El aislamiento implica la incapacidad de interactuar libremente con otros y, consecuentemente, de establecer vínculos sociales genuinos.

La ciudad sufre una alteración en las fuerzas que la configuran; esto no significa que la ciudad es la representación que acompaña el proceso histórico, sino que es la síntesis de la reducción del trabajo abstracto. “La historia universal nació en las ciudades [...] La ciudad es el elemento de la historia por ser, al mismo tiempo, una concentración de poder social que posibilita la empresa histórica, y una conciencia del pasado” (Tesis 176).⁴³ Además de intuir que la ciudad protagoniza los conflictos y resoluciones históricas, Debord afirma que el espectáculo propicia un debilitamiento del movimiento histórico. La ciudad, como identidad y rastro, deja de representar la identidad colectiva. Desde un punto de vista hegeliano, esta afirmación se refiere a la desvirtuación de la ciudad es también la separación de la conciencia humana con la realización de la historia. Esta crítica no está separada de la denuncia de una sociedad escindida de sus condiciones de existencia.

Debord atiende el pensamiento histórico a través de la dialéctica hegeliana y marxista y las inquietudes vanguardistas, en particular, las del surrealismo. La incorporación de la dialéctica en la teoría debordiana, lleva a pensar que es un hegeliano sin Marx o un marxista en contra de Hegel. La razón es, por un lado, que está determinado a descifrar cómo transformar el curso de la historia, pero se concentra en la praxis; por otro lado, cabalga la dialéctica en

⁴² Attila Kotanyi y Raoul Vaneigem, “Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 183-184.

⁴³ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 148.

aras a identificar un antagonismo central en la cultura, pero no la problematiza en términos del sistema productivo como lo hace Marx con su teoría del valor en relación con el trabajo. Con base en esta teoría, el filósofo alemán distingue al proletariado como la clase social explotada y la que tiene el potencial de cambiar el esquema social. Además, distingue entre la división económica del trabajo y la división social del trabajo. La primera se basa en la eficiencia técnica, mientras que la segunda se refiere a una función de control ligada a la jerarquía de clase.⁴⁴

Los elementos desprendidos entre sí —la ciudad, la sociedad, la historia y el sujeto— se fusionan en la recomposición de una suerte de unidad en el plano de la representación, es decir, el espectáculo.⁴⁵ El monopolio de apariencias e imágenes se presenta como una realidad incontestable o “el colmo de la ilusión” como señala el epígrafe de Feuerbach con que inaugura *La sociedad del espectáculo*. “Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación” (Tesis 1).⁴⁶ Representación, espectáculo e imagen se usan indistintamente a lo largo del libro. Debord se refiere con estas tres palabras a la afirmación de la apariencia; esto es “lo que aparece es bueno, bueno es lo que

⁴⁴ Alex Corcos, “Guy Debord’s Situationism: Theory, Politics, Ethics, Protest”, Tesis doctoral (Warwick: University of Warwick, 2016), 13.

⁴⁵ A pesar de que el término espectáculo aparece en numerosos artículos de la Internacional Situacionista y en el libro *La revolución de la vida cotidiana* de Vaneigem, vale la pena aclarar que se populariza cuando Debord publica *La sociedad del espectáculo* por primera vez en 1967. Inicialmente el término hacía referencia a la discrepancia entre la experiencia y la realidad, presente cuando la lógica mercantil del capitalismo reemplaza la imaginación y media las relaciones entre individuos. Más tarde, el término se redefine como representación que sustituye a los datos provenientes de los sentidos. David Murrieta Flores, “Situationist Margins: The Situationist Times, King Mob, Black Mask, and S.Nob Magazines (1962-1970),” Tesis doctoral (University of Essex, 2017), 11.

⁴⁶ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 37.

aparece” (Tesis 12).⁴⁷ El tinte aquí no es moral, sino que dirige la atención a la naturaleza irrefutable, extensa y generalmente aceptada de la dominación espectacular. Debord insiste en un proletariado extenso que está alienado de manera generalizada. Llama espectáculo a un estadio exacerbado de la alienación. Como proceso de emancipación de este, propone que la transformación real y concreta del mundo sea la obra del hombre. Esta empresa se estudia a partir de los temas sobre los que gira la actividad situacionista: la deriva y el *détournement*, la superación del arte, lo cotidiano y el cine. Cada uno de los temas anteriores permiten ahondar en la disolución de la separación. En su incidencia espacial, la separación se traslada a modo de representación e impide la determinación del sujeto en el espacio vivido.

Entonces, ¿cómo es que la imagen ha permeado el espacio? La imagen media las relaciones sociales y se presenta como la sociedad misma, unificada, inmediata e incontestable. “La unificación que realiza [el espectáculo] no es más que el lenguaje oficial de la separación organizada” (Tesis 3).⁴⁸ Así como la imagen que sustituye la vida cotidiana, el espacio se vuelve parte de la gran corriente unificadora; se convierte en un objeto. Su uso le define. Además de utilizarse como un instrumento para producir, movilizar y distribuir, el espacio también delega su valor a la potencia de satisfacer la abundancia de mercancías. El deseo de poseer y acumular no excluye a aquellas mercancías que se superponen a los límites de la urbe o a cualquier punto de la corteza terrestre. El espacio es una mercancía en disimulo. Se reconoce en la discreción de ocuparlo o apropiarlo. Es un bien que, ante el deseo de consumo de imágenes, es parte de la cadena que permite su producción. Debord considera que el espectáculo, como extensión del capital, tiene la capacidad de subsumir la vida social y desdibujar la línea entre lo verdadero y lo falso. “En el mundo realmente

⁴⁷ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 41.

⁴⁸ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 38.

invertido, lo verdadero es un momento de lo falso” (Tesis 9).⁴⁹ Con esta afirmación, Debord no está apelando a la verdad desde un punto de vista metafísico; en cambio, se refiere a la autenticidad de las relaciones sociales y del sujeto con su entorno.

10. Objetivación vs. alienación

Sólo en la medida que se comprende la objetivación, es posible arar el suelo de la desobjetivación. La lógica de la separación, que diagnostican los situacionistas, tiene su origen en la alienación —entendida desde un punto de vista marxista— que, a su vez, es una interpretación de la objetivación hegeliana. Los usos de estas dos palabras aportan una base para comprender por qué los situacionistas se plantean la desobjetivación.

Una de las cuestiones que Hegel intenta resolver es el problema de la conciencia en la producción de conocimiento. En lugar de buscar la validez en formas externas, Hegel supone que esta es inmanente al propio fenómeno del conocimiento. Este problema se resume en la pregunta, ¿cómo es posible que la conciencia conozca al objeto cuando este se plantea como algo distinto de ella? La conciencia advierte que es su propia actividad la que constituye al objeto como objeto de conocimiento. En la operación de la autoconciencia, el yo ha de convertirse en el objeto de la conciencia. Entonces, conocerse a sí mismo supone la autorrealización de la conciencia. La reflexión se adecua a su objeto. El planteamiento del objeto hace posible el conocimiento, y en la misma medida, la conciencia se convierte en lo que realmente es a través de la manifestación de sí misma de forma objetiva. En otras palabras, gracias a la objetivación, la conciencia se encuentra consigo misma en su alteridad.

La objetivación es relevante en la obra de Marx, puesto que es a través de ella que la humanidad llega a ser lo que es. El hombre establece su unidad con

⁴⁹ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 40.

la naturaleza gracias al contacto —objetificante— con el mundo externo. De este modo, el humano puede contemplarse a sí mismo en un mundo que él mismo crea. Bajo las condiciones de producción capitalista, Marx observa que las relaciones sociales se asemejan más a las relaciones que se guardan con las cosas:

La forma mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo en que se materializa no tienen absolutamente nada que ver con su naturaleza física ni con las relaciones materiales nacidas de ellos. Es simplemente la determinada relación social que media entre los mismos hombres la que reviste aquí, para ellos, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas.⁵⁰

La alienación⁵¹ se da en esa forma de extrañamiento en que los individuos son desposeídos de su trabajo y, en consecuencia, son incapaces de relacionarse auténticamente entre ellos. Es en este punto que vale la pena definir qué es el fetichismo de la mercancía. El término *fetichismo* es utilizado originalmente por Feuerbach para describir que la humanidad crea a Dios y se proyecta en él en tanto objeto. El fetichismo de la mercancía es, por lo tanto, la mistificación que justifica la sociedad capitalista; es el modo abstracto por el que trabajo —como reducción de la actividad humana a un mero gasto de energía— y el espacio —

⁵⁰ Marx, *El capital: crítica de la economía política, Tomo I, libro I*, 111.

⁵¹ La terminología es confusa, puesto que hay tres palabras en alemán que se han traducido como alienación: *Entfremdung* (extrañamiento/enajenación) y *Entäusserung* (externalización) y *Vergegenständlichung* (convertir en objeto). La primera se refiere a la condición del trabajador que, para Marx, se encuentra separado del producto de su trabajo; la segunda tiende más hacia la forma trascendente descrita por Hegel, es decir, la realización externa propia del espíritu; y la tercera (cercana a la segunda) hace referencia a la objetivación como una operación de la consciencia. En tanto es una crítica a la explotación y deshumanización del trabajo, la obra que sucede a Marx entiende la alienación como extrañamiento o enajenación. Chris Arthur, “Objetification and Alienation in Marx and Hegel”, *Radical Philosophy* 030, (1982), 15.

como lugar en que circulan las mercancías— aparentan ser hechos naturales.⁵² En otras palabras, al constatar la mercancía como una entidad independiente, la mercancía porta un velo comparable al de una entidad divina.

Los conceptos de alienación y fetichismo de la mercancía son ampliados por Lukács en *Historia y conciencia de clase* (1923). En esta obra, el filósofo húngaro introduce el término reificación, que es una extensión del fetichismo de la mercancía. La reificación —también traducida como cosificación— se refiere a la manifestación de la alienación. Específicamente, es la mediación que torna la relación entre individuos en una relación despersonalizada.⁵³ Esta forma de mediación entre el sujeto y el objeto determina, en último término, la consciencia y el comportamiento humano.

Ahora, si los situacionistas pretenden poner en marcha un proceso de desobjetivación, ¿acaso no comprometerían la asimilación de lo otro? Este sería el caso si las condiciones sociopolíticas limitantes fueran objetivas e imprescindibles. Sin embargo, la situación construida en el espacio no es sólo una técnica para el reconocimiento de estas condiciones. Es, ante todo, una afirmación lúdica que concierne a todos los ámbitos de la vida. Es el modo de dudar que estas limitantes siquiera subsistan. En otras palabras, la situación,

⁵² Anselm Jappe, “De lo que es el fetichismo de la mercancía y sobre si podemos librarnos de él” en Karl Marx y Anselm Jappe, *El fetichismo de la mercancía: y su secreto* (Logroño: Pepitas de Calabaza, 2014), 14-15.

⁵³ El término ha sido interpretado por numerosos filósofos incluidos los integrantes de la primera generación de la Escuela de Fráncfort. En 2008, Axel Honnet, representante de la tercera generación, evalúa la reificación como un fenómeno del olvido del reconocimiento. De este modo, fundamenta la necesidad antropológica y ontogenéticamente de un reconocimiento del otro. La reificación sustituye el reconocimiento primordial, la relación con el entorno, el otro e incluso con nosotros mismos se disocia. Konstantinos Kavoulakos, “What is reification in Georg Lukács’s early Marxist work?”, *Thesis Eleven*, 157 (1, 2020): 43.

en tanto expresión de juego, renuncia al valor explicativo de los momentos de la vida y se entrega a entendimiento primario del entorno.⁵⁴ La situación estimula el deseo de seguir deseando. Como si el velo de la entidad fetichizada —la mercancía y su proceso de manufactura— se levantara y dejara al descubierto una relación auténtica con el espacio. De modo que el proyecto de desobjetivación no consiste en tender una trampa para que el espacio se revele tal cual es, sino en romper con cualquier norma que lo recubra y lo determine.

⁵⁴ Douglas Smith, “Giving the Game Away: Play and Exchange in Situationism and Sctructuralism”, *Modern & Contemporary France* 13 (4, 2005): 422.
doi.org/10.1080/09639480500329473.

Capítulo II

Confrontaciones vanguardistas con la ciudad

Las representaciones convencionales de las fuentes geométricas de la naturaleza sólo son seductoras en función de su poder de oscurecimiento.

—André Breton y Paul Éluard,
Diccionario Surrealista

El epígrafe da dos pistas acerca del contenido de este capítulo. La primera se halla en el atractivo de alejarse de las intuiciones geométricas y el deseo de oscurecerlas; la segunda, en la influencia que tienen el pensamiento vanguardista en los ideales situacionistas. Esta cita pertenece a la definición de la palabra *representación* contenida en el Diccionario Surrealista; entrada que también aparece en el capítulo “Sentiment de la nature” del libro *L’immaculée conception*. En este libro los fundadores del surrealismo ponen en entredicho los métodos racionales de conocimiento. Este ejercicio —influenciado por el Romanticismo y la poesía simbolista— delinea el trayecto hacia el oscurecimiento. En esta operación participan el Dadá, el surrealismo, el letrismo y, finalmente, la Internacional Situacionista.

La historia en la que se insertan deliberadamente los situacionistas se remonta a una sucesión de enfrentamientos con la ciudad. Las confrontaciones que a continuación se reúnen tienen dos características principales, 1. se

aproximan a la noción de espacio y 2. arrastran la célula lúdico- revolucionaria. Las actuaciones que aquí se describen, en conjunto, construyen un laberinto sensible que refuerza la eventualidad del espacio. En otras palabras, gracias al cúmulo de enfrentamientos con la ciudad, los situacionistas definen su programa. Al igual que el minotauro, que está dividido entre su mente humana y su naturaleza monstruosa, el humano oscila entre descifrar los signos que le rodean y crear, insubordinadamente, los propios.

1. El poeta-ciudadano

El tránsito del ciudadano decimonónico al urbanita del siglo XX implica un redireccionamiento del sentido de habitar. En *El declive del hombre público*, Richard Sennett explica la manera en que este proceso se adopta en París durante el Segundo Imperio francés bajo la administración del alcalde Georges-Eugène Haussmann (1853 y 1870). Encomendado por el emperador Napoleón III, Haussmann reforma el París medieval adhiriéndose al orden racional de la línea recta. Amplía las calles, transforma los entornos comerciales, instaure grandes bulevares, posiciona las fábricas en el extrarradio y desplaza a los trabajadores. La segmentación de la vivienda incentiva la rápida demolición y construcción. Esto quiere decir que se redistribuyen las poblaciones que comparten las mismas necesidades económicas. Este ejercicio crea una suerte de ecología de los espacios en donde la clase determina el suelo.⁵⁵ La reforma de Haussmann, entonces, protege la sociabilidad burguesa y potencia la dilatación de lo espectacular.

La urbanización es el resultado de la concentración geográfica y del excedente de producción. David Harvey, discípulo espiritual de Lefebvre, afirma en el artículo “The political economy of public space” que para reforzar la propiedad burguesa sobre el espacio se establecen medidas de protección y

⁵⁵ Richard Sennett, *The fall of public man* (Nueva York; Londres: W.W. Norton, 1992), 208.

vigilancia que transforman al ciudadano en un mero espectador consumidor.⁵⁶ Los bulevares facilitan el acceso a las tiendas departamentales. No obstante, dentro de los establecimientos comerciales, los vendedores y sus asistentes patrullan el comportamiento de quien ahí deambula. Esto genera ambigüedades sobre lo que significa la propiedad y la pertenencia, incluso en los lugares que usualmente no regulan el acceso: las calles, los jardines y las plazas.⁵⁷ En consecuencia, las relaciones sociales se subsumen a la porosidad del límite —uno concreto e incluso epidérmico— entre lo público y lo privado. La oscilación entre uno y otro se procura desde la pertenencia a una clase social y no sólo en consideración del libre acceso.

Bajo la administración de Haussmann no sólo se renueva París, sino que crece la preocupación por habitar. Los poetas simbolistas se aferran a esta inquietud desde la poesía. Baudelaire, en particular, se sirve de la figura del *flâneur* para enfrentar la experiencia de la urbanización con la poesía y poner de manifiesto los cambios en los modos de vida cotidianos. Harvey recuerda uno de los pequeños poemas en prosa de Baudelaire llamado *Los ojos de los pobres*.⁵⁸ Escrito en primera persona, el poema es un testimonio de la miseria que un hombre pudo ver en los ojos de una familia que se encontraba fuera una gran cafetería:

Frente a nosotros, en la calzada, estaba plantado un buen hombre de unos cuarenta años, rostro cansado, barba entrecana, con un niño de la mano, llevando en el otro brazo una criatura demasiado débil para caminar. Hacía el oficio de sirvienta y sacaba a sus hijos a tomar el aire de la noche. Todos en harapos. Los tres rostros estaban extraordinariamente serios, y sus seis ojos contemplaban fijamente el café nuevo con igual admiración, sólo matizado por la edad.

⁵⁶ David Harvey, “The political economy of public space,” en Setha M. Low y Neil Smith, eds. *The politics of public space* (Nueva York: Routledge, 2006), 20.

⁵⁷ Harvey, “The political economy of public space”, 23.

⁵⁸ Harvey, “The political economy of public space”, 21.

[...] No sólo me hallaba enternecido por esta familia de ojos, sino que me sentía un poco avergonzado de nuestros vasos y garrafas, mayores que nuestra sed.⁵⁹

El poeta-ciudadano aprehende el espacio de manera sensible. El *flâneur* se establece al centro de las multitudes, pero adopta un papel limítrofe entre actor y observador. Gracias a esta figura, Baudelaire y Harvey reconocen que el ciudadano de finales del s. XIX se halla ante un esplendor relativo. Su licencia como ciudadano recae fuertemente en su capacidad de consumir. El establecimiento de estas distancias es la forma efectiva de acumular y reunir, por un lado, y dispersar y alejar, por el otro. En breve, la operación consiste en integrar desde la segregación. En consecuencia, el tejido social se fractura. La poesía simbolista responde a este quiebre. La exploración de los efectos sensibles de la modernidad tardía influye en las manifestaciones vanguardistas de desintegración.

2. Dadá

Hacia 1916, Tristan Tzara y otros refugiados y desertores de la Primera Guerra Mundial dan origen al Dadá en el Café Voltaire de Zurich. Su objetivo, revolver las pasiones: “hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear”.⁶⁰ Los dadaístas se aferran a la provocación porque les permite tocar los límites burgueses trazados alrededor del buen gusto. Consagrados a desmantelar el mundo artístico y fundar un anti-arte, se posicionan en contra de que el arte aparezca en un contexto separado de lo cotidiano y que fuera practicada sólo por especialistas. Las intervenciones dadaístas se caracterizan por desafiar las convenciones del lenguaje artístico. Sus lecturas de poesía

⁵⁹ Charles Baudelaire, “XXVI. Los ojos de los pobres”, *El esplín de París*. (Madrid: Alianza, 1999), 96.

⁶⁰ Tristan Tzara, *Siete Manifiestos Dada* (Barcelona: Tusquets. Cuadernos ínfimos, 1994), 24.

persiguen el efecto de choque. Se constituye como un anti-arte porque juega de espejo inverso; diagnostica el ridículo de su tiempo y actúa en consecuencia. Aunque se les califica de nihilistas y de apologetas del sin-sentido durante los primeros años, el arte Dadá se conduce progresivamente hacia una lucha contracultural opuesta a los valores cristianos y burgueses.⁶¹

En enero de 1916, Duchamp escoge el edificio Woolworth del arquitecto Cass Gilbert como el primer *readymade* urbano. Con 241.4 metros de altura, era el edificio más alto del mundo en ese momento.⁶² Mediante este acto conceptual, el artista se apropia de un inmueble; al escogerlo, el artista da cuenta de que el inmueble es un instrumento urbano y, mediante un acto de habla, puede deshacerse de su uso. Al asignar al inmueble la cualidad de producto artístico en el seno de lo urbano, el artista lee el edificio como un objeto susceptible de ser modificado perceptual y conceptualmente. De este modo, el *readymade* sugiere la porosidad entre el arte y el no-arte. Este gesto se itera en el método del *détournement* y en la intención situacionista de superar el arte.

El *readymade* no es una simple mezcla de elementos heterogéneos como se suele pensar, sino que, al ser una elección del artista, este ya no es ni un objeto ni una imagen.⁶³ La desvalorización y la decisión deliberada por la indiferencia implican que todo producto es potencialmente un *readymade*. Duchamp concluye que, si los tubos de pintura fueron manufacturados, los cuadros pintados con ellos son *readymades* asistidos; por lo tanto, no hay cabida para el plagio. En otras palabras, el cuadro ya había sido producido, sólo requirió del pintor para terminarse. La originalidad es, entonces, imposible

⁶¹ Pascal Billon Grand, “La Poésie et la « Révolution de l’existence quotidienne »”, Tesis doctoral (Université Lumière Lyon 2, 2010), 90.

⁶² Ecke Bonk, “Marcel Duchamp: The Woolworth Building as Readymade, January 1916 (An Approximation)”, *Grand Street* 51 (1995): 165-75.

⁶³ Maurizio Lazzarato y trad. Joshua David Jordan, *Marcel Duchamp and the Refusal of Work* (Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2014), 22.

puesto que retoma necesariamente lo precedente. Gracias a esta perspectiva, el proceso creativo se distingue como una práctica de recontextualización. De modo que desafía la noción de que la obra de arte es una creación *ex nihilo*.

La Primera Guerra Mundial llegaba a su fin cuando George Grosz pasea disfrazado de Dadá-muerte por la calle Kurfürstendamm en Berlín. El disfraz se compone por un abrigo largo acompañado de una máscara de calavera. La sonrisa exagerada del rostro añade un efecto tenebroso a su caminata. El cigarrillo y el bastón bajo el brazo —que no le auxilia como punto de apoyo, sino que le adorna— personifican a la parca de vagabundo nihilista. El Dadá —abiertamente anti-nostálgico— juzga absurdos los efectos de la guerra. En particular, el radicalismo político de Grosz reconoce que sólo la tabula rasa podrá cimentar un compromiso social igualitario. El arte, para Grosz, debe perecer. Es decir, en defensa de una sociedad sin clases, es necesaria la desaparición violenta de todos los restos de la cultura burguesa, incluido el arte. La travesía a pie revela la postura de Grosz, dado que reduce la figura del burgués a un personaje que, mediante la fachada del buen gusto, sabotea la consciencia de clase.⁶⁴

⁶⁴ Stefan-Sebastián Maftai, “Between “Critique” and Propaganda: The Cristian Self-Understanding of Art in the Historical Avant-Garde. The Case of Dada”, *Journal for the Study of Religions and Ideologies* 9, 27 (invierno 2010): 230 y 237.



Figura 2. Fotografía de George Grosz disfrazado de Dadá-muerte, Kurfürstendamm, Berlín, 1918. Fotógrafo desconocido.

Aunque el *performance* de Grosz tuvo lugar en 1918, se opone a la tesis benjaminiana acerca del *Angelus novus* (1920).⁶⁵ Benjamin interpreta la pintura de Klee como el ángel de la Historia que se aleja atónito mientras observa las catástrofes que arrastra el pasado. El Dadá-muerte, en cambio, camina decididamente hacia adelante, por las ruinas de un Estado derrotado. El desencanto de la guerra y la fractura de Europa no son una sorpresa para él. Indiferente al pasado, se dirige sonriente a la catástrofe venidera.⁶⁶ Esta caminata enfrenta la actitud caótica y destructiva del Dadá con la devastación arquitectónica de la guerra.

En 1921, Tzara en colaboración con el grupo editorial de la revista *Litterature* conformado por André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault, publicitan un programa de actividades públicas que tendrían lugar entre el 14 de abril y el 30 de junio de 1921:

- 14 abril: visita a la iglesia de Saint-Julien-le Pauvre.
- 3 mayo-3 junio: exposición Max Ernst en la galería Au Sans Pareil.
- 13 mayo: « Procès Barrès », en el salón de las Sociétés Savantes.
- 6-30 junio: Salón dada, en la galería Montaigne.
- 10 junio: Soirée dada, en el théâtre des Champs-Élysées.⁶⁷

Este programa resume la *Grande Saison Dada*. Los primeros dos actos se completaron según lo dispuesto. El resto de los eventos contemplados no se realizan o, por lo menos, no de manera tradicional. Al estilo Dadá, la temporada se realiza con la propuesta misma de llevar la actividad artística al espacio público. Así como el *readymade*, la *Grande Saison Dada* consiste en una intervención conceptual que había sido completada desde el momento en que fue

⁶⁵ Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, acuarela y transferencia de óleo sobre papel, 31.8 × 24.2 cm, Museo de Israel, Jerusalén.

⁶⁶ Elizabeth Schambelan, “Eclipse of the Sun”, *Artforum*, 1 de diciembre de 2018. www.artforum.com/features/elizabeth-schambelan-on-the-year-in-monsters-241331/.

⁶⁷ Traducción propia. Michel Sanouillet, La « grande saison dada », en *Dada à Paris* (Paris: CNRS, 2016), 213.

propuesta.⁶⁸ Aunque fuertemente criticada, esta temporada de acciones públicas constituye un punto álgido en la historia del movimiento. Es en este momento que la *poiesis* a la que se habían consagrado los dadaístas finalmente se torna en acción directa. Durante este periodo (1921-1924) no sólo se observa la influencia del Dadá París en el desarrollo del surrealismo, sino la transición de uno al otro.

El jueves 14 de abril de 1921, a las 3 de la tarde y bajo una lluvia torrencial, se reúnen alrededor de cincuenta personas más diez o doce dadaístas. La visita a Saint-Julien-le-Pauvre —el primer evento del programa— pretende actuar a nueva escala, sin la aprobación de la esfera artística de por medio. Esta vez buscan hacer descender al gran público hacia espacios banales y desatendidos. El folleto con que se difunde la visita explica que su objetivo era poner remedio a la incompetencia de los guías y cicerones. Para ello exploran lugares que “realmente no tienen ninguna razón de existir”.⁶⁹ La iglesia elegida no tiene el interés histórico que tienen otros puntos turísticos de la ciudad; para los dadaístas supone un error seguir insistiendo en esas cualidades. Sin intenciones anticlericales, la elección de la iglesia deriva de motivaciones prosaicas: está ubicada en punto conveniente y accesible, es un monumento poco interesante que aún conserva un santuario y, además, tiene un jardín adyacente a Notre-Dame. Al elegir esta iglesia carente de peculiaridades, los dadaístas y el grupo *Littérature* encuentran un no-lugar, un lugar poco atractivo que está por significarse, un lugar que da pie a lo posible. La prensa —que reconoce los métodos desconcertantes del Dadá— cataloga esta actuación como una impertinencia deliberada.⁷⁰

⁶⁸ Francesco Careri y trad. Maurici Pla, *Walkscapes: el andar como práctica estética* (Barcelona: GG, 2013), 65.

⁶⁹ Así descrito por un anuncio que hicieron llegar a la prensa.

⁷⁰ Sanouillet, “La « grande saison dada »”, 214.

LA PROPRIÉTÉ EST LE LUXE
DU PAUVRE
SOYEZ SALE

Excursions & VISITES DADA

UN CULTE NOUVEAU :

DADA

1^{ÈRE} VISITE:

Eglise
Saint Julien le Pauvre

PROCHAINES VISITES :
Musée du Louvre
Buttes Chaumont
Gare Saint-Lazare
Mont du Petit Cadenas
Canal de l'Ourcq
etc.

JEUDI 14 AVRIL A 3 h.

RENDEZ-VOUS DANS LE JARDIN DE L'ÉGLISE
Rue Saint Julien le Pauvre — (Métro Saint-Michel et Cité)

COURSES PÉDESTRES DANS LE JARDIN

ON DOIT
COUPER
SON NEZ
COMME
SES
CHEVEUX

LAVEZ VOS SEINS
COMME VOS GANTS

MERCI
POUR
LE FUSIL

et encore
une fois
BONJOUR

DISTRIBUTION DE BAS DE SOIE A 5,85
LEÇONS DE COUPE

Les dadaïstes de passage à Paris voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicerones suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister. — C'est à tort qu'on insiste sur le pittoresque (Lycée Janson de Sailly), l'intérêt historique (Mont Blanc) et la valeur sentimentale (la Morgue). — La partie n'est pas perdue mais il faut agir vite. — Prendre part à cette première visite c'est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action que vous tiendrez à encourager par tous les moyens.

* EN HAUT LE HAUT. ■ EN BAS LE BAS

Sous la conduite de : Gabrielle BUFFET, Louis ARAGON, ARP, André BRETON, Paul ELUARD, Th. FRAENKEL, J. HUSSAR, Benjamin PÉRET, Francis PICABIA, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Jacques RIGAUT, Philippe SOUPAULT, Tristan TZARA.

(Le piano a été mis très gentiment à notre disposition par la maison Gavault.)

Figura 3. Folleto pubblicitario que anuncia las excursiones y las visitas dadaïstas. 1^a visita. Iglesia de Saint Julien le Pauvre (París). Jueves 14 de abril a las 3 h. A cargo de Gabrielle Buffet, Louis Aragon, Arp, André Breton, Paul Éluard, Th. Fraenkel, J. Hussar, Benjamin Péret, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault, Tristan Tzara.

Originalmente, el plan era hablar desde las ventanas de un hotel cercano; sin embargo, a causa de un clima desfavorable, se deciden a observar en silencio y deambular por el jardín. Ante la exasperación del público y el mal tiempo, se disponen a improvisar.⁷¹ De Breton y Tzara se guarda una breve transcripción. Raymond Duncan habla también y Ribemont-Dessaignes saca un diccionario Larousse que utiliza para declamar algunas definiciones al azar. Luego, ofrecen a los espectadores sobres sorpresa que contienen frases, retratos, tarjetas de visita, telas, paisajes, dibujos obscenos e incluso billetes de cinco francos cubiertos de símbolos eróticos. Finalmente, desanimados, los dadaístas se reúnen en un café cercano para hacer recuento de lo acontecido.

3. Surrealismo

Con la fundación del surrealismo, la imaginación de una ciudad vanguardista se convierte en un asunto urgente. En concreto, los surrealistas definen que la dirección que tomará su proyecto es la creación de un mito colectivo que se ajuste a las condiciones de vida que perciben. Adoptan esta postura en detrimento del ego desmesurado que no se adecúa a las demandas de la realidad.

En taxi, tren o a pie, la ciudad hace las veces de laboratorio para los surrealistas. Breton y Soupault entablan una amistad a través de los paseos diarios que dan durante el otoño de 1917. Atraviesan el bulevar Raspail o el bulevar Saint Germain, mientras discuten sobre literatura. Este era su modo de escapar de la atmósfera de guerra.⁷² Alrededor de 1921, Breton camina desde el Sena hasta la estación Porte Maillot con el joven Jacques Baron.⁷³ Brassäi

⁷¹ Sanouillet, “La « grande saison dada »”, 215.

⁷² Lori Waxman, *Keep Walking Intently: The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus* (Londres: Sternberg Press, 2017), 20.

⁷³ Waxman, *Keep Walking Intently*, 21.

captura con su cámara los elementos nocturnos de la ciudad como si se tratara de esculturas. Breton y Giacometti frecuentan el mercadillo de Saint-Ouen los domingos, puesto que anhelan maravillarse con los desechos de la ciudad. Los pasillos improvisados del mercado de pulgas son ideales para la revelación repentina. Los objetos más infravalorados se ordenan en el laberinto de la casualidad.⁷⁴ Los campos magnéticos de la ciudad atraen y repelen a los transeúntes. Los surrealistas se hunden en el misterio de ese magnetismo. Hacia teatros y cafés, entre lugares de moda o sitios decrepitos, encuentran paisajes y objetos insólitos.

En mayo de 1924, Aragon, Breton, Max Morise y Roger Vitrac realizan la primera deambulación surrealista en campo abierto. Esta consiste en escoger un lugar al azar en el mapa y emprender desde ahí un viaje a pie.⁷⁵ La ciudad de partida sería Blois y la de llegada Romorantin —localidades de la región francesa Centro-Valle del Loira—. Se guían por la consigna “Déjenlo todo. [...] Dejen si es necesario una vida cómoda, aquello que se les presenta como una situación con porvenir. Salgan a los caminos”.⁷⁶ Emprenden un rumbo sin itinerarios ni desviaciones más que las necesarias para comer y dormir. La deambulación pretendía deshacerse del ansia por alcanzar el destino y, en su lugar, experimentar los límites entre el consciente y el inconsciente. Las calles del sueño y la imaginación les permiten transitar por una espacialidad efímera:

La ausencia de cualquier tipo de objetivo nos aparta muy pronto de la realidad, y levanta bajo nuestros pasos fantasmas cada vez más numerosos cada vez más inquietantes. [...] Visto globalmente, la exploración no fue de ningún modo decepcionante, a pesar de la

⁷⁴ Waxman, *Keep Walking Intently*, 29.

⁷⁵ Careri, *Walkscapes*, 66.

⁷⁶ André Breton, *Entretiens: 1913-1952* (Gallimard: Paris, 1952) en Careri, *Walkscapes*, 67.

exigüidad de su rayo, puesto que exploramos los límites entre la vida consciente y la vida de los sueños [...].⁷⁷

Los surrealistas hacen un símil entre el espacio y la mente. Aquello que es susceptible de ser encontrado por el subconsciente mediante el psicoanálisis es paralelo al desvelamiento de las causas que orientan la experiencia del espacio.

Mientras que la *Visita a Saint-Julien-le-Pauvre* pone a prueba las posibilidades de los lugares banales de la ciudad y se pregunta sobre su falta de interés, la deambulación intenta mostrar aquello que usualmente se encuentra oculto. “La deambulación consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Es un médium a través del cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio”.⁷⁸ De modo análogo a la escritura automática, la deambulación frena la preconcepción espacial que les guía al andar para liberar sus propios pasos. Breton hereda del Dadá la revolución del arte que progresivamente se torna en la búsqueda por el interior. El estado de hipnosis también supone un estado fuera del mundo que se entrega al espacio para que este se revele y se construya ante sus ojos. El viaje implica apartarse de todo objetivo e incluso del paso deliberado, abriéndose por completo a la exploración de los límites del consciente. El andar estimula un viaje laberíntico que pone en contacto el mundo de lo perceptible con el mundo invisible del inconsciente. El surrealismo concibe el laberinto como modelo espacial para el encuentro y la narrativa, como campo experimental.⁷⁹

En 1926 Aragon publica *Le Paysan de Paris*, un libro híbrido entre poesía y novela en que se observa el paisaje urbano parisino desde los ojos de un campesino. El narrador describe la ciudad entre soliloquios y conversaciones que

⁷⁷ Careri, *Walkscapes*, 67.

⁷⁸ Careri, *Walkscapes*, 68.

⁷⁹ Corinne Mesana, “Le paysan de Paris de Louis Aragon: Écriture du labyrinthe et labyrinthe de l'écriture,” *Amaltea. Revista de mitocrítica*. vol. 1 (2009), 174.

oscilan entre lo hipotético y lo autobiográfico. En el relato laberíntico reconoce las ruinas y los fantasmas de una ciudad que se ha transformado. Su propósito, explica en el prefacio, es ofrecer una mitología moderna a partir de dos de los polos de la ciudad: el Pasaje de la Ópera y el Parque de Buttes-Chaumont. Aragon recuerda los paseos de medianoche que, junto con Breton y Marcel Noll, le permitieron explorar lo surreal.

El narrador de *Le Paysan de Paris* se cuestiona sobre el error y la evidencia, la luz y la sombra. Sus pensamientos desembocan en una crítica al racionalismo cartesiano. Le acusa de no haber “explicado nada acerca de aquello que más interesa acerca de la luz”.⁸⁰ Señala la dificultad de escapar a la ilusión de la certeza. Esa que colma los pensamientos y se insufla en todo lo que conoce. Concluye que es necesario apelar a lo sensorial y reconstruir la divinidad de los hombres. Rechaza, a continuación, el viejo culto a los lugares sagrados proponiendo, en cambio, atender a los lugares de la vida que hacen florecer la divinidad poética —actitud influenciada por Baudelaire, Rimbaud, Lautrémont y Apollinaire—. De este modo llega a sintetizar su objetivo: ofrecer una metafísica de los lugares; aquella que “mece a los niños, la que habita sus sueños”.⁸¹ Este planteamiento se refiere a crear una nueva divinidad poética que ha abandonado los lugares sagrados para cultivarse en la vida moderna. Sus esfuerzos son análogos al de *Ulises* de James Joyce y al *Esplín de París* y los *Cuadros parisienses* de Baudelaire; sin embargo, Aragon añade la vía del inconsciente y el sueño. En este sentido, la ciudad se convierte en un afluyente de iluminaciones y espejismos:

Podemos preguntarnos si una buena parte del río humano que a diario transporta de la Bastilla a la Madeleine unos increíbles flujos de ensoñación y languidez no acabará desviándose por este nuevo canal,

⁸⁰ Louis Aragon, “Prefacio a una mitología moderna” en *El aldeano de París* (Cáceres: Errata naturae, 2016), 11.

⁸¹ Aragon, *El aldeano de París*, 17.

modificando así todo el curso mental de un barrio, y quizás de un mundo.⁸²

El espacio en este caso se construye gracias a la experiencia perceptiva y en las relaciones que el narrador va estableciendo. Aragon se vale de la narrativa para expresar la iluminación profana —concepto sugerido por Benjamin para comprender el surrealismo— que destituye a la ciudad de sus pilares objetivos.⁸³

En 1928 Breton publica *Nadja*, un relato autobiográfico en que cuenta los meses en que sostuvo una relación afectiva con una bailarina de nombre Leona Camille Ghislain Delcourt. El texto está escrito en primera persona y —al igual que *Le Paysan de Paris*—, se estructura como un gran soliloquio. Sin embargo, Breton no sigue una narrativa convencional. A través de relatos, poemas en prosa y breves ensayos deja rastros de sus propias experiencias. Breton rescata imágenes de la ciudad en forma de recuerdos, creando un mapa imaginario. Los encuentros con su amada permiten expresar intersecciones entre la realidad y el deseo. Sus inquietudes en torno a la poesía se ven plasmadas en esta cita. La novela, en rasgos generales, explora la transparencia de la experiencia subjetiva.

Soupault, por su parte, escribe la novela *Les Dernières nuits de Paris*. A partir de los encuentros fortuitos que relata, el poeta explora la locura y el misticismo.⁸⁴ Los personajes se desenvuelven en un estado de sonambulismo: desaparecen, vuelven y se transforman. Estas exploraciones psicológicas insisten en que el espacio es un terreno simbólico. En esta novela, además, narra el deseo que tiene por encontrarse con Georgette, una trabajadora sexual

⁸² Aragon, *El aldeano de París*, 19.

⁸³ Walter Benjamin, “Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia”, *New Left Review* 108, (marzo-abril 1978): 49.

⁸⁴ Philippe Soupault, *Les dernières nuits de Paris* (París: Gallimard, 2001).

que Soupault sigue y convierte en objeto de su deseo. Utiliza, entonces, a la *flâneuse* y la *gradiva* como medio para acceder al inconsciente.⁸⁵

Los episodios de la vida se entremezclan con los escenarios urbanos. Mediante la narrativa, Aragon, Breton y Soupault configuran un paisaje que enfatiza las espirales de los movimientos de la ciudad. Benjamin comenta las actuaciones surrealistas. Discute que estas son el último instante del intelecto europeo. La razón es que, aunque apenas alcanza la iluminación profana, los “hijos adoptivos de la revolución”, tuvieron alguna noción esclarecedora: la necesidad de la virtud del exhibicionismo moral.⁸⁶ Preferir la transparencia frente a la discreción sobre la propia existencia es un rasgo aristocrático que se ha convertido en un asunto pequeñoburgués. De acuerdo con Benjamin, el surrealismo desarrolla una dialéctica que consiste en un nuevo espacio-imagen —*Bildraum*— y que recolecta imágenes colectivas del deseo, promesas de emancipación y experiencias colectivas.⁸⁷ El *ethos* de inconformidad surrealista se transfiere a la imagen —no sólo como producción artística, sino dentro del imaginario social— y expulsa la metáfora moral pequeñoburguesa. La transgresión deja al descubierto un espacio para la acción política.⁸⁸ Esto quiere decir que, al jugar con los límites de la permisibilidad, la ciudad se reconfigura perceptual y moralmente.

⁸⁵ Waxman, *Keep Walking Intently*, 66.

⁸⁶ Benjamin, “Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia”, 49.

⁸⁷ Luis Ignacio García, “Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo,” *Escritura e imagen*, vol. 11(2015): 126.

⁸⁸ Sami Khatib, “To Win the Energies of Intoxication for the Revolution”, *Anthropology & Materialism* 2 (2014): párr. 12.

4. Letrismo

El término letrismo tiene su primera aparición el 8 de enero de 1946 durante la primera manifestación del movimiento, en la *Salle des Sociétés Savantes*, en París. Ese mismo año Isou vuelve a atraer la atención durante una lectura de Michel Leiris sobre Dadá en el teatro *Vieux-Colombier* en la que el artista nacido en Rumania interrumpe para leer su propia poesía.⁸⁹ Su concepción de la revolución cultural es parte de la refracción de las ideas de Hegel sobre la dialéctica. Isou afirma que en la progresión histórica del arte hay dos etapas: la ampliación y el cincelado o *phase ciselant*. La primera se refiere al periodo de tiempo en que las ideas se difunden de manera extensiva; la segunda, al refinamiento consecuente a la primera fase que encamina una inevitable destrucción. Isou se reconoce parte de esa progresión, particularmente, en el campo de la poesía. Rimbaud abandona la anécdota por las líneas y las palabras; éstas fueron reducidas al espacio y al sonido por Mallarmé; finalmente, los dadaístas destruyeron la palabra por completo. Isou completa esta fase de cincelado y, con sus descubrimientos letristas, inicia un nuevo periodo de ampliación.⁹⁰ Estas ideas aparecen plasmadas en el libro *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique* publicado en 1947. En este texto argumenta que la belleza poética del lenguaje no se encuentra más en las palabras sino en la letra como representación total de figura y sonido; esta poesía, en consecuencia, es metagráfica.⁹¹ Más tarde, sustituye el término metagrafía por hipergrafía. El letrismo utiliza múltiples formas del signo y

⁸⁹ Steward Home, *The Assault on Culture* (Edimburgo: AK Press, 1988), 12.

⁹⁰ Home, *The Assault on Culture*, 13.

⁹¹ Javier Maderuelo Raso, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Madrid: Akal, 2008), 175.

constituye una superescritura.⁹² Su técnica, muy cercana al Dadá y al surrealismo, conjuga la poesía, la pintura y la música con el collage y la onomatopeya. Sin embargo, a pesar de las coincidencias, Isou declara que el surrealismo ha muerto y es el primero en apuntar que el futuro de las artes recae en la creación consciente de situaciones.

En 1951, Debord asiste a la proyección de la película *Traité de Bave et d'Éternité* en el Festival de Cine de Cannes. Entre los gritos de poemas onomatopéyicos y una proyección sin imágenes, Debord conoce a Isidore Isou, un artista rumano asentado en Francia. Su obra llama la atención de Debord debido a que busca una renovación total de las artes y la cultura.

Entre los miembros que pasaron por el movimiento se encuentran Gabriel Pomerand, François Dufrêne, Maurice Lemaître, Gil Wolman, Serge Berna, Jean-Louis Brau y Guy Debord. Con influencia de los *Calligrammes* de Apollinaire, el *Zang Tumb Tumb* de Marinetti, la poesía visual dadaísta y los *poème-objets* surrealistas, el letrismo de Isou desea destruir la palabra como elemento central de la poesía y reducirla a la letra como elemento gráfico. El razonamiento para aniquilar la palabra es que si el lenguaje estructura el pensamiento y ese pensamiento estructura la cultura, la tarea del artista revolucionario debe consistir en destapar un lenguaje indeterminado e ilegible que se le oponga. En otras palabras, el lenguaje del artista revolucionario debe alejarse lo más posible del lenguaje que ha moldeado la cultura como se conoce hasta ahora.

⁹² Frédéric Acquaviva, “Wolman, al descubierto” en Acquaviva, Frédéric, Kaira M. Cabañas, João Fernandes, Bartomeu Marí, y Gil J Wolman. *Gil J. Wolman: Sóc immortal i estic viu* (Barcelona: MACBA, 2010), 151.

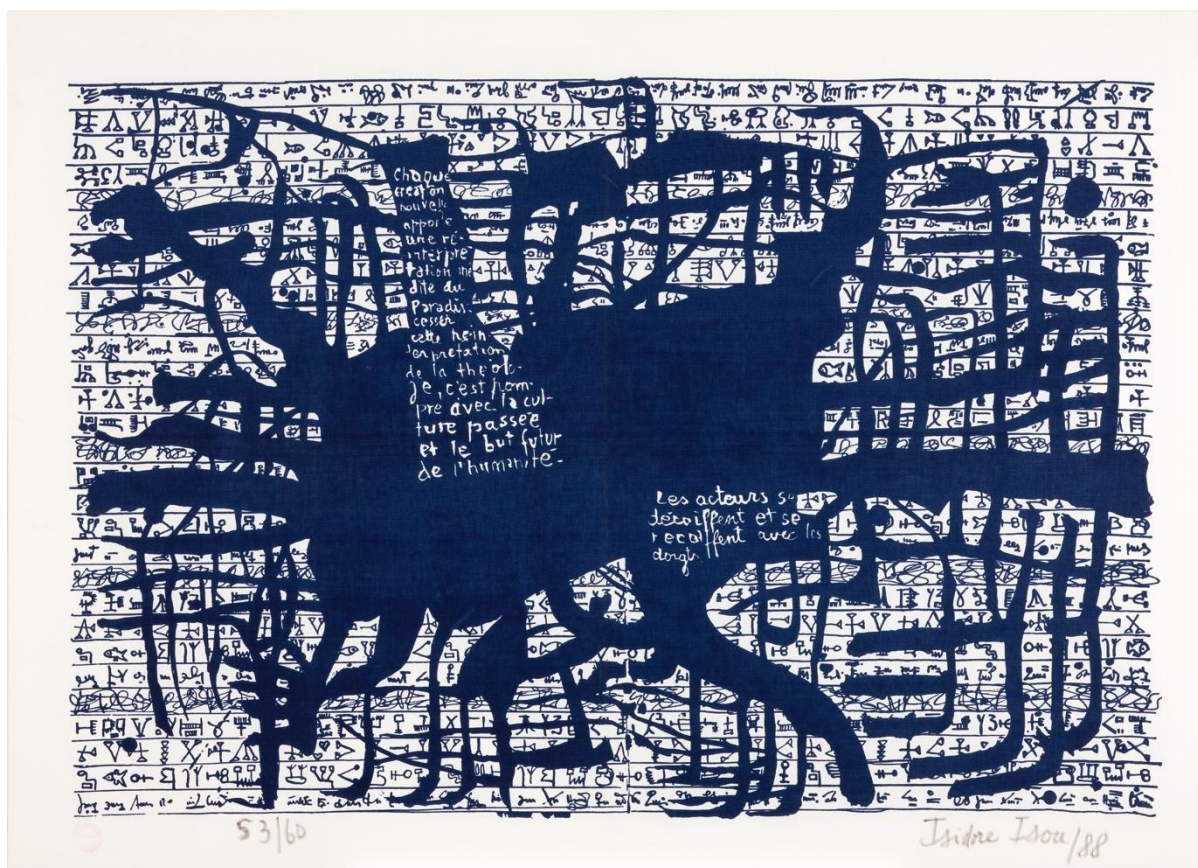


Figura 4. La hipergrafía, también conocida como metagrafía, proclama una renovación de las artes: en particular, la poesía y el cine. Se caracteriza por la fusión entre imagen y palabra. R.3564. Isou, Isidore. *Hypergraphie, polylogue*. 1964 (1988). Tinta impresa sobre tela. 108 x 150 x 3 cm. Colección MACBA. Consorcio MACBA © Isidore Isou, VEGAP, Barcelona.

El grupo letrista lleva el ánimo aniquilador a la pintura, el cine y la arquitectura. Es de esta manera que los esfuerzos letristas consolidan la alternativa creativa del *détournement*—que será también un elemento central para los situacionistas—.⁹³ El 30 de junio de 1952 se estrena el debut cinematográfico de Debord bajo el título *Hurlements en faveur de Sade*. El filme es anunciado y reseñado en el único número de la revista de cine letrista *Ion*. En este Debord combina el silencio y la ausencia de imágenes con afirmaciones diversas sobre letrismo y la vida cotidiana.⁹⁴

⁹³ Jappe, *Guy Debord*, 65.

⁹⁴ Jappe, *Guy Debord*, 66.

Debord, Wolman, Berna y Brau se emancipan del letrismo y fundan la Internacional Letrista luego de sabotear la campaña espectacular de la película *Limelight* [Candilejas] (1952) de Charles Chaplin y que repartieran panfletos bajo el título *Finis les pieds plats* o Se acabaron los pies planos, denunciando que al actor era cómplice del espectáculo y que le había fallado al cinematógrafo. En la primavera de 1953, Jean-Louis Brau, Jean-Michel Mension, Pierre-Joël Berlé, Wolman y Debord asisten a la recién abierta galería À l'Étoile scellée. Ahí se inaugura una exposición de pintores surrealistas dirigida por Breton. El grupo de amigos pretendía sabotear la exposición como muestra de su desprecio al surrealismo. Para llegar hasta la galería, los amigos emplean el método de la deriva. Exploran diferentes zonas de París a modo de juego y, en su trayecto, visitan veinticuatro bares. El grupo no llega a ver las obras, en cambio, terminan en la cárcel por mala conducta y estado de embriaguez en la vía pública.⁹⁵

5. La Internacional Letrista

La Internacional Letrista —el movimiento más próximo a la IS— se conforma en el fulgor de la disidencia letrista. Un grupo de jóvenes declara: “Pese a la hostilidad y las falsificaciones del mundo, los participantes de una aventura a todas luces temible se juntan, sin indulgencia. Consideramos, en general, que fuera de esta participación no hay manera honrada de vivir”.⁹⁶ La IL se concentra en la agitación práctica. Rápidamente son conocidos como jóvenes eclécticos, desafiantes y apasionados. El movimiento se dirige al público a través de treinta y tres números repartidos en dos revistas —*Internationale Lettriste* (1952-1954) y *Potlatch* (1954-1957)—. La Internacional Letrista retoma la insubordinación de las palabras; aunque, a diferencia del letrismo de Isou, hace

⁹⁵ Waxman, *Keep Walking Intently*, 77-78.

⁹⁶ Jappe, *Guy Debord*, 71.

evidente la indisolubilidad entre la crítica teórica del poder y la práctica empeñada en destruirlo. El poder no crea nada, lo recupera.⁹⁷

Luego de que el contacto con Isidore Isou insemine la idea de que la letra debe ser la última abstracción del lenguaje, la Internacional Letrista decide que la poesía escrita debe desaparecer en favor de una poética de la existencia. La poesía no es una actividad artística autotélica que se complace en perturbar los estilos formales. La intención, a partir de este momento, es dotar al arte de una base material, y encontrar en ella aquello que hizo falta a la revolución surrealista y al programa letrista. Michele Bernstein expresa su desencanto ante concebir el *détournement* como categoría literaria:

“Afortunadamente la poesía [...] se ha callado tras las provocaciones de la poesía onomatopéyica”.⁹⁸ Bernstein no pretende reprochar la incitación como fundamento de la acción poética. En cambio, señala que el escándalo por el escándalo ha demostrado ser estéril. En esta crítica, la autora muestra alivio ante la poca trascendencia que tuvieron sus predecesores quizás porque, en comparación, el alcance de la IL le parece más amplio.

Siguiendo la motivación de superar el arte, las intervenciones internacional-letristas, y luego situacionistas, son fundamentalmente rupturas continuas. El *détournement* es un claro ejemplo de la *praxis* que persiguen. A partir de esta técnica integran las estéticas prefabricadas de las esferas hegemónicas y erosionar sus significados. Con ello pretenden alejarse de la figura del artista creador e incluir a la sociedad civil en su estrategia. En la vertiente de la deriva los situacionistas trasladan la poetización hacia el urbanismo, la ciudad y la arquitectura.

⁹⁷ Traducción propia. Tom McDonough, “Introduction: Ideology and the Situationist Utopia” en *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, xiv.

⁹⁸ Jérôme Duwa, *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles* (Paris: Dilecta, 2008), 53.

En 1953, Debord interviene un muro ubicado entre la *Rue de Mazarine* y de la *Rue de Seine* la consigna “Ne travaillez jamais”.⁹⁹ Esta frase hace ecos a Charles Fourier, socialista francés, quien en *Théorie de l’unité universelle* afirma que “el rechazo al trabajo es el primer derecho del hombre”, lo que no sólo implica la libertad elegir renunciar voluntariamente a un trabajo, sino que es una responsabilidad moral rechazar el sistema industrial moderno si esto supone dignificar la vida.¹⁰⁰ La inscripción de Debord es una denuncia del clima artístico de la época. Posteriormente, las manifestaciones de mayo del 68 retoman la consigna. Otras consignas que resuenan con la historia de las vanguardias que se ha contado hasta ahora son: “Prenez vos désirs pour la réalité”, “La Révolution est à réinventer”, “A bas la société spectaculaire-marchande” y “L’ennui est contre-révolutionnaire”.¹⁰¹

⁹⁹ Bart Lans, “The Making of Fin de Copenhague & Mémoires” (Delft: Delft Technology University, 2008), 15.

¹⁰⁰ Charles Fourier, *The Theory of Universal Unity* citado en, Alastair Hemmens, *The Critique of Work in Modern French Thought: From Charles Fourier to Guy Debord*. Cham: Springer International Publishing, 2019. doi.org/10.1007/978-3-030-12586-8, 47.

¹⁰¹ Traducción propia al español: “Acepta tus deseos como realidad”, “Hay que reinventar la Revolución”, “Abajo la sociedad del mercado espectacular” y “El aburrimiento es contrarrevolucionario”. Billon-Grand, “La Poésie et la « Révolution de l’existence quotidienne »”, 515.

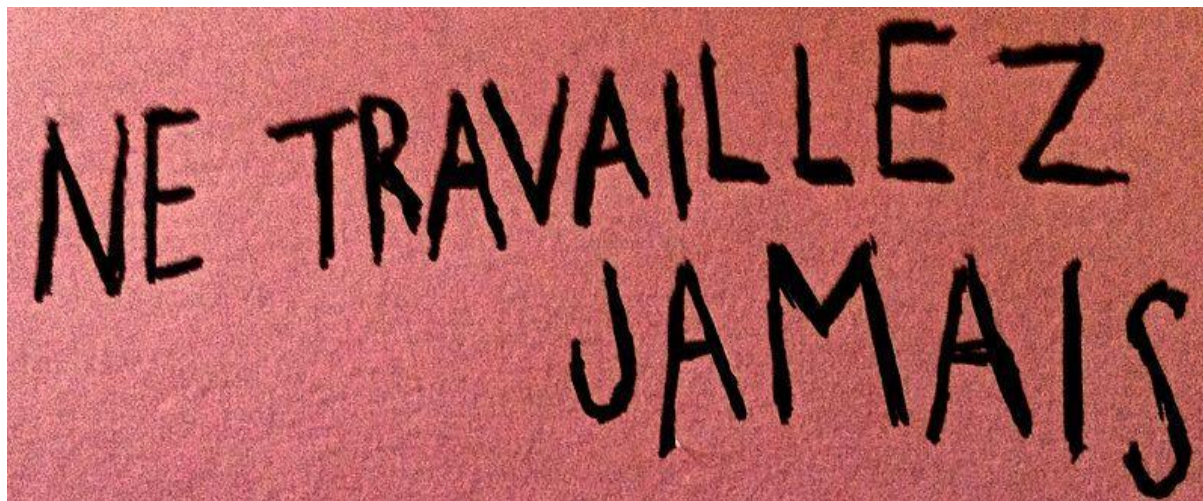


Figura 5. Reconstrucción de la inscripción de Guy Debord plasmada originalmente en Rue de la Seine en 1953. “Ne Travaillez Jamais” se traduce del francés como “No trabaje nunca”. En 1963, Debord escribe una carta dirigida a Cercle de la Librairie en que reclama la autoría del graffiti. Guy Debord, carta a Cercle de la Librairie, París 27 de junio de 1963 en *Œuvres* (París: Gallimard, 2006).

6. Actuaciones pre-situacionistas

La destrucción masiva de las ciudades después de la Segunda Guerra Mundial deja ruinas estructurales que impactan la cotidianidad de sus habitantes. Por esa razón, muchos jóvenes al inicio de los años cincuenta expresaban sus inquietudes ante las cicatrices que aún no habían cerrado y la latencia de una guerra nuclear. Los artistas buscaban capturar este ánimo en sus obras. En 1951, Enrico Baj y Sergio Dangelo escribieron un manifiesto sobre el arte en la era nuclear.¹⁰² Durante la exposición de Arte Nuclear en Bruselas, Baj y Dangelo conocen a varios miembros del movimiento CoBrA, ya disuelto, entre los que se encuentra Jorn. En ese momento, Jorn era la figura central del grupo Host. Después del encuentro, forman el Nerderlandse Experimentele Groep. Gracias a Constant, Jorn conoce a Dotremont —miembro del Groupe Surréaliste Révolutionnaire—. En 1947, Constant había fundado Reflex, integrado también por Appel y Corneille. En la publicación periódica que lleva el nombre del grupo,

¹⁰² Mario Mertz y ed. Alicia Pinteño, *Mario Merz - Time is Mute* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019), 35.

Reflex declara que la guerra ha dejado un vacío cultural sin precedentes donde la imaginación y el deseo no pueden ejercerse más. Apuestan, pues, por una expresión vital que establezca una nueva libertad creativa que provenga del público; y, en ese sentido, la figura del artista no debe ocupar un lugar privilegiado en la producción cultural.¹⁰³ Las ideas de Reflex son retomadas en gran medida por CoBrA. Sus seis integrantes fundadores fueron Constant, Appel, Corneille, Jorn, Dotremont y Noiret. El grupo llega a contar con hasta cincuenta miembros de diez países diferentes.¹⁰⁴ El nombre CoBrA remite a las ciudades de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Su producción artística y literaria se nutría de expresiones de artistas sin formación, niños y disidentes sociales.¹⁰⁵ CoBrA retoma ideas de Bachelard para motivar sus tácticas de ruptura y expresión del ahora y la vida cotidiana.¹⁰⁶ Los miembros de CoBrA abogaban por un arte de colaboración orgánica que no se dejara llevar por el dogmatismo. Sus miembros más activos fueron Dotremont, Jorn y Constant.

Hacia 1953, Baj y Dangelo establecen contacto epistolar con Jorn. Para este momento, Jorn había pasado dos años en el hospital debido a un largo padecimiento de tuberculosis. Tras recuperarse de su larga enfermedad, reanuda contacto con muchas figuras de la vanguardia europea. Gracias a Baj, Jorn se instala en Albisola, una ciudad costera italiana al sur de Turín. Jorn aprovecha la ocasión para denunciar las teorías de Max Bill, arquitecto suizo, sobre el diseño industrial. Jorn rechaza el racionalismo, el funcionalismo y cualquier tipo de instrucción técnica que excluya la imaginación. La estética,

¹⁰³ Home, *The Assault on Culture*, 9.

¹⁰⁴ Home, *The Assault on Culture*, 10.

¹⁰⁵ Mertz, *Time is Mute*, 35.

¹⁰⁶ Jelena Stojanovic, "Internationaleries: Collectivism, the Grotesque, and Cold War Functionalism", en *Collectivism after modernism*, Stimson, Blake y Gregory Shoñette, eds. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 24.

según Jorn, debe atender el contacto con los sentidos a partir de una comunicación que despierte sorpresa; además, rechaza la utilidad y la búsqueda de un valor monetario en ella.

Jorn conoce a Giuseppe Pinot-Gallizio, farmacéutico y aficionado a la pintura experimental, y a Piero Simondo, estudiante de filosofía; en conjunto fundan el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (MIBI); un grupo vanguardista que busca promover un enfoque cultural revolucionario. Retoman el nombre de la Bauhaus justificando la necesidad de abrir un espacio para los artistas en la era de la máquina.¹⁰⁷ Gallizio investigaba la pintura industrial; pintura que ofrece un modelo que pone de manifiesto las formas mecanizadas de la producción artística. El objetivo de la pintura industrial es, en suma, transformar el proceso en que la mercancía distancia al productor de la vida social. Al subvertir el proceso de producción, se revierte también el valor económico del arte. En el taller de Gallizio, la pintura industrial se realiza a través de una cadena de montaje distorsionada. El registro subjetivo de la reproducción técnica imita la automatización, la repetición y la regularidad.¹⁰⁸ La pintura industrial no pretende que el arte replique los modelos de producción industrial que maximizan la eficacia, sino establecer “una idea cuantitativa de producción”. Jorn declara que la pintura de Gallizio busca ser comprada por metros.¹⁰⁹

La “Caverne de l'anti-matière” fue una exposición de Gallizio inaugurada en la Galerie Drouin, París, en mayo de 1959. Esta instalación se considera el

¹⁰⁷ Home, *The Assault on Culture*, 24-25.

¹⁰⁸ Yifan Cao y Magsheng Zou, “The Guy Debord's Artistic Theory and Art Practice under the Background of the May Storm”, *Clausius Scientific Press*, (2023): 15.

¹⁰⁹ Constant, Guy Debord y trad. Luis Navarro, “Noticias de la Internacional: La actividad de la sección italiana” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 58.

primer intento de construir una situación.¹¹⁰ Durante la inauguración, un demiurgo masculino presenta una pasarela de modelos desnudas —salvo por algunas tiras de pintura industrial—. Las modelos desfilan como sujetos provocativos, similares a aquellos que aparecen en los anuncios publicitarios. El propósito del desfile es representar la regeneración que se manifiesta después de la destrucción.¹¹¹ Es decir, ante un espacio productivo de aniquilación, la exposición de Gallizio sería un subproducto: la subjetividad provisional. Su objetivo era cuestionar las formas artísticas tradicionales y criticar la mercantilización del arte mediante la integración de la tecnología en el proceso creativo.

El MIBI publica la revista *Eristica* en 1956. Esta incluye textos de Jorn, Simondo y Verrone, trabajos de Baj y documentación fotográfica del Encuentro Internacional de Cerámica de 1954. La efervescencia del movimiento se vuelca en el *Primer Congreso Mundial de Artistas Liberados*. Durante el congreso, Constant diseña los planos de la primera arquitectura móvil. El diseño tiene el fin de adaptarse al campamento nómada de gitanos de Alba y modificarse según las necesidades de sus habitantes. Este modelo sería el inicio del proyecto para una nueva civilización urbana que pone en el centro la variabilidad de los entornos.

7. La Internacional Situacionista

En 1956, Jorn y Gallizio convocan el Congreso de Alba. El congreso tiene el propósito de reunir artistas interesados en discutir el arte como un medio para

¹¹⁰ Libero Andreotti, “Architecture and Play” en McDonough, Tom, ed. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2002), 224.

¹¹¹ Nicola Pezolet, “The Cavern of Antimatter: Giuseppe «Pinot Gallizio» and the Technological Imaginary of the Early Situationist International”, *Grey Room* 38 (invierno 2010): 80. doi:10.1162/grey.2010.1.38.62.

implicarse de manera política y atender problemas sociales. Entre 1956 y 1957, establecen la acción psicogeográfica experimental y abandonan los esfuerzos pedagógicos —toman distancia de la Bauhaus original fundada bajo un programa educativo—.

En febrero de 1957 la Galería Taptoe de Bruselas alberga la Primera Exposición de Psicogeografía. El catálogo indica que se incluyeron los mapas psicogeográficos de París, las pinturas de Asger Jorn, Ralph Rumney, Piero Simondo, Wallace Ting, Maurice Wyckaert e Yves Klein, así como piezas anónimas y colectivas. Debord y Michèle Bernstein son invitados, pero no aparecen debido a un malentendido con Jorn. Los corredores de la galería se distribuyen de modo que es imposible ubicarse. Las paredes muestran eslóganes, falsas ventanas, mapas confusos y números sin orden. Los psicogeógrafos deambulan durante la inauguración hablando con los espectadores, pidiéndoles dinero prestado y repartiendo sobres de contenidos indecorosos.

En julio del mismo año, se inaugura la Internacional Situacionista a través de la conferencia unificadora del MIBI —Gallizio, Jorn, Olmo, Simondo y Verrone—, el Comité Psicogeográfico de Londres —conformado únicamente por Ralph Rumney— y antiguos miembros de la Internacional Letrista —Debord y Bernstein— en Cosio d'Arrosia. En una entrevista a Ralph Rumney, responde a la pregunta ¿qué fue decidido en Cosio que fuera novedoso?

En el plano de las ideas, no creo que se nos ocurriera nada que no existiera ya. Colectivamente, creamos una síntesis de Rimbaud, Lautréamont y algunos otros como Feuerbach, Hegel, Marx, los futuristas, Dadá, los surrealistas y los vándalos a los que Jorn era tan aficionado. Sabíamos cómo juntar todo eso.¹¹²

¹¹² Traducción propia. Ralph Rumney, *The Consul: Contributions to the History of the Situationist International and Its Time*, Vol. II (San Francisco: City Lights Books, 2002), 37.

En esta cita se advierte la simpatía que había por los movimientos vanguardistas y la influencia que las teorías revolucionarias tendrían en sus actuaciones. La idea de “juntar todo eso” responde en parte por qué la actividad situacionista es tan ambigua y vasta. Es quizás también el motivo de que Péret se apresurara y la califica de poco original.¹¹³

8. La deriva

La deriva situacionista se define como el “paso ininterrumpido de movimiento a través de ambientes diversos”.¹¹⁴ Esta define su propio terreno pasional a través de “la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo” que abandona todo aquello que condiciona el movimiento.¹¹⁵ Esta definición situacionista se construye a partir de la idea de que hay un relieve en las ciudades que orienta la movilidad, facilitando o dificultando el acceso a diferentes zonas. Este no solo establece rutas, sino también un tejido afectivo que modifica la relación entre el sujeto y el espacio que percibe. La deriva se hace posible cuando el sujeto renuncia a dejarse guiar por este relieve. Debord escribe en la “Teoría de la deriva” que el concepto en cuestión “está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica”, es decir, a las funciones psicológicas y sensibles que producen los ambientes sobre el sujeto y, por ello, se desprende de las nociones tradicionales de viaje o paseo.¹¹⁶ El texto

¹¹³ Duwa, *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*, 45.

¹¹⁴ “Definiciones”, en *Internacional situacionista*, vol. I: La realización del arte, 18.

¹¹⁵ “Teoría de la deriva” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 49.

¹¹⁶ El artículo originalmente, se publica bajo el título “Théorie de la dérive” en la revista *Les Lèvres nues* núm 9 (noviembre 1956) y será reimpresso para el segundo número de la revista *Internationale Situationniste*. La cita en español se encuentra en

titulado “Algunas de las formas que adoptará la deriva”, publicado en el núm. 17 de la revista *Potlatch*, afirma que esta:

Debe ser: a) en el tiempo - constante, lúcida; influyente y sobre todo enormemente fugaz. b) en el espacio - desinteresada, social, siempre excitante. Puede desarrollarse en estado latente, pero siempre favorecida por el movimiento. En ningún caso debe ser equívoca.

En este breve texto se condensan dos intenciones: 1) la de influir en el curso de la vida, es decir, tener efectos materiales en la organización de la ciudad. 2) la de no caer en el azar, por ello la insistencia en que sea “social” y “en ningún caso equívoca”.¹¹⁷ La deriva es sin duda un acto espontáneo; sin embargo, los letristas que después se convirtieron en situacionistas —Bernstein, Debord y Wolman— tienen claro que el azar y la suerte no son características de la deriva. En este sentido, el rechazo a la equivocidad expresada en la cita no se refiere a la imposibilidad de construir un sinnúmero de combinaciones a partir de la práctica de la deriva; por el contrario, quiere decir que no debe dejar de perseguir el objetivo de desafiar la movilidad controlada y predefinida para los sentidos. De este modo, el concepto de deriva habilita la disciplina de la psicogeografía y la reconstrucción del espacio vivido —entendido también como el subsuelo relacional de la vida social—.

El término psicogeografía se introduce en el seno de la Internacional Letrista en 1953, cuando Debord publica la “Introducción a una crítica de la geografía urbana”. El texto exhorta a observar la ciudad, a reconocer que esta no es el conjunto de una variedad de decorados, sino una mezcla heterogénea de ambientes. La deriva implica a la vez el reconocimiento y la transformación del lugar. Esta se logra en el cambio repentino de ambientes, es decir, el juego que puede consistir en un recorrido de “la región de Harz, en Alemania, con la ayuda

Guy Debord, “Teoría de la deriva” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 50.

¹¹⁷ Traducción propia. Véra, “Quelques formes que prendra la dérive” *Potlatch* 17, (1955): 3.

de un mapa de la ciudad de Londres”¹¹⁸ o participar de la reconstrucción de una ciudad entera. Tanto la deriva como la psicogeografía parten de la distorsión del uso funcionalista del espacio. En otras palabras, la práctica de la deriva desecha la relación entre el diseño espacial y la utilidad. En rechazo del funcionalismo, la deriva se manifiesta como un impedimento para la eficiencia.

Aunque persiguen la misma estela, la deriva no pretende ser una actualización de la práctica de la *flânerie*. Para Baudelaire, la *flânerie* es el testimonio de la vida cotidiana desde la perspectiva del sujeto urbano. Esto incluye observar la demolición de los viejos barrios de París y la reubicación del proletariado en zonas suburbanas, ambas a consecuencia de la haussmanización de la capital francesa durante el siglo XIX. El sujeto baudelaireiano no desarrolla una conexión con el espacio urbano, sino que reconoce en él su carácter transitorio.

Benjamin rescata la *flânerie* para evaluar la condición moderna; así lo refleja en el proyecto inconcluso titulado *Das Passagen-Werk* o *Libro de los pasajes*. En él insiste en que el *flâneur* se enfrenta a la contemplación de la ciudad y a la embriaguez de las masas parisinas. Los nuevos almacenes y las atractivas terrazas incitan a un comportamiento de deseo por la mercancía que sólo puede ser perpetrado por la burguesía. Benjamin retoma estas observaciones para comprender las contradicciones del mundo moderno y reforzar la teoría del despertar de la conciencia histórica. El *flâneur* es un receptor de los estímulos urbanos y se apropia de un saber histórico basado en la remembranza:

[...] las imágenes oníricas que mantienen a las masas en la embriaguez devienen en imágenes dialécticas e históricas que cumplen la función de

¹¹⁸ Guy Debord y trad. Lurdes Martínez, “Introducción a una crítica de la geografía urbana” en *Fanzine Amano* 10. Originalmente publicado en *Les Lèvres Nues*, 6, (septiembre 1955).

rescatar (actualizar) la historia del olvido de la barbarie con la que se pagó el sueño mítico y fetichista del progreso capitalista.¹¹⁹

Esto quiere decir que las imágenes que sostienen la embriaguez poseen la capacidad de liberar la potencia del tiempo desaparecido; un tiempo que, sin embargo, reclama su desmitificación.

Antes de llegar a las conclusiones plasmadas en *El libro de los pasajes*, Benjamin analiza la actividad surrealista. Reconoce que hay en la práctica surrealista una experiencia superior que aprovecha la intersección entre el sueño y la vigilia. Los surrealistas Aragon y Breton “descubren en el andar un componente onírico”.¹²⁰ La experimentación surrealista se centra en arrojar luz sobre zonas inconscientes, liminales y oscuras. Así se aprecia en la Visita a Saint-Julien-le-Pauvre y en la deambulación hacia Romorantin. Benjamin interpreta estos recorridos como una expansión de las fronteras de la experiencia y la libertad impuestas por la tradición ilustrada. Los dadaístas y surrealistas llevan el arte al espacio público. Esto crea un flujo paralelo entre la imagen y la política:

[...] el desarrollo dialéctico del movimiento [surrealista] consistió en que ese nuevo espacio de imágenes [Bildraum] que había ido explorando en forma tan atrevida se fue revelando idéntico al de la praxis política. Así, en todo caso, los surrealistas trasladaron a este espacio la patria de una sociedad sin clases.¹²¹

¹¹⁹ Nahuel Michalski, “Walter Benjamin, la embriaguez urbana y el despertar político de las masas”, *Cuadernos de Filosofía* 75 (2020). doi.org/10.34096/cf.n75.9994.

¹²⁰ Careri, *Walkscapes*, 17.

¹²¹ Walter Benjamin, “Sobre el lugar del escritor francés en la actualidad” citado en Luis Ignacio García, “Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo,” *Escritura e Imagen* 10 (2015) doi.org/10.5209/rev_ESIM.2015.v11.50968.

Ahora, los surrealistas enfrentan el problema de trasladar este marco, que identifica la imagen con lo político, a la realidad exterior. Es decir, se encuentran con las dificultades de transformar la realidad cotidiana. Los situacionistas aspiran a superar este desafío a partir de la deriva. Reconocen que, aunque proponen un programa revolucionario, la superación tal y como la plantean los surrealistas será incompleta. El argumento que utilizan para respaldar esta idea es que, si la base de su programa está en el inconsciente, no estimula la comprensión consciente.

Los situacionistas establecen que la deriva es una práctica colectiva que contrarresta la alienación generalizada y el comportamiento predeterminado con el que está diseñada la ciudad. La separación con el surrealismo se hace patente en el reclamo por la transformación de la vida “de una verdadera vida que hay que construir”.¹²² En el artículo “Amarga victoria del surrealismo” —en que Debord y Wolman firman con los pseudónimos Aragon y André Breton— los situacionistas aseveran que el éxito —burgués— del surrealismo se ha vuelto en contra de sí mismo, puesto que las alternativas sobre las que se había constituido —en particular, la escritura automática reificada en las novedosas sesiones de *brainstorming* corporativo— son ahora utilizadas por un “capitalismo evolucionado”.¹²³ Los situacionistas reconocen la tendencia de las fuerzas capitalistas a absorber cualquier expresión creativa.

La deriva debe sobrevenir la reificación. Esta comprensión está influida por el análisis que Lukács hace en *Historia y Conciencia de Clase*, donde analiza la objetificación. Para subsanar este déficit, redefine el ocio como la reapropiación necesaria del espacio y el tiempo. Sólo en tanto la reapropiación sea continua, será posible resistir a la neutralización.

¹²² “Amarga victoria del surrealismo” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 7.

¹²³ “Amarga victoria del surrealismo” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 8.

La deriva situacionista demanda establecer un archivo de los efectos del entorno urbano¹²⁴; incluso si este solo se resguarda en el pensamiento. Esto quiere decir que, detrás del comportamiento experimental de la deriva, hay una intención fenomenológica e incluso ontológica. Esto debido a que la deriva permite describir la experiencia consciente desde la perspectiva del sujeto para entrever los modos subjetivos de la existencia. Aquel que está a la deriva olvida las razones para moverse de un lado a otro y no persigue un destino. Empezar una caminata con el mero objetivo de llegar a un destino, limita la interacción con el entorno. La posibilidad del encuentro en el trazado afectivo de la ciudad se contrae. La deriva explora de manera espacial la relación entre el sujeto y el campo urbano —compuesto por varias unidades de ambiente y vivienda—. La deriva renuncia a las rutas del horizonte prediseñado. Alienta al sujeto a dejarse llevar, a desarraigarse de las nociones fijas de comportamiento.

Para desandar los rumbos conceptuales que llevaron a la concepción de la deriva, vale la pena atender la expresión *errare humanum est* en sus dos acepciones, equivocarse y vagar. Errar remite a la trashumancia nómada previa al sedentarismo. El recorrido errático del nómada es la expresión del encuentro entre percepción y construcción, debido a que es el reconocimiento del entorno. Es la intuición que explora el lugar en busca de refugio. Aunque parezca contraintuitivo, el comportamiento errabundo es la chispa que inflama la emergencia de construir. La operación nómada se traduce en la necesidad de modificar el paisaje y apropiarse de él a través de la arquitectura.¹²⁵ No obstante, errar también implica ocio. Errar es dispersarse y, por ello, es interpretado como un error. Equivocarse implica apartarse del modo correcto de hacer, ya sea al perderse del camino o al tomar una decisión incorrecta; pero, si

¹²⁴ Andrew Hussey, “Mapping Utopia: Debord and Constant between Amsterdam and Paris” en *Paris-Amsterdam Underground: Essays on Cultural Resistance, Subversion, and Diversion* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 40.

¹²⁵ Careri, *Walkscapes*, 32.

andar sin-rumbo es una cualidad antropológica —como recuerda la locución latina— ¿por qué se considera una forma incorrecta de ser?

Hay una carga negativa de la deriva, puesto que significa desapegarse de los valores morales de la burguesía en cuanto a la demanda de desempeñarse productivamente. La oposición a la vida productiva es una constante en las prácticas situacionistas y la deriva no es la excepción. Como forma de negación impulsada por el ocio o cualquier otro comportamiento lúdico, “complica la rectitud intencional de agencia, pues expresa una tendencia a desviarse de la tarea inmediata, una predilección a dejarse llevar por el mal camino”.¹²⁶ La deriva, como práctica de la negación, es una postura de resistencia a lo dado. Este defecto de la rigurosidad se refuerza en aquello que Foucault denuncia como las sociedades disciplinares. En el libro *Vigilar y Castigar*, Foucault puesto que la deriva es un acto contradisciplinario. La gran aportación de Foucault es caracterizar el poder como un conjunto de maniobras, tácticas y funcionamientos que no son propiedad de nadie, sino un ejercicio definido en la singularidad. Esta idea se refina aún más en la microfísica del poder, concepto culmen en que se integra la multiplicidad de engranajes —institucionales, económicos y culturales —.¹²⁷

Szerszynski hace una interpretación lingüística de la deriva. Explica que el verbo *to drift* —en inglés— hace alusión a un desvío o divergencia. La palabra en voz media *drifting* no distingue gramaticalmente entre un objeto y un sujeto; esto quiere decir que no es claro si la acción es experimentada o realizada por el

¹²⁶ Traducción propia. Cita original: “the drift [...] complicates the intentional rectitude of agency, expressing a tendency to be diverted from one’s immediate task, to let things slide, a predilection to be led astray”. Carl Lavery, “Rethinking the Dérive: Drifting and Theatricality in Theatre and Performance Studies”, *Performance Research* 23, 7 (2018): 2.

¹²⁷ Gilles Deleuze, *Foucault* (Barcelona: Paidós, 1987), 51.

sujeto. La ontología del *drifting* no distingue entre conducir y ser conducido.¹²⁸ Esto le da un cariz equívoco en la que se enredan la rectitud intencionada, la agencia y la voluntad del sujeto. La deriva, entonces, es un indecible debido a que es una acción que suspende y a la vez moviliza o pone en marcha. Esta lectura propone que la característica volátil y volatilizante de la deriva se refleja también en su forma lingüística.

Lyotard hace su propia lectura de la deriva y la encuadra en un marco más amplio. Tal y como la concibe Lyotard, esta tiene un papel deconstructivo. En su libro *Driftworks*, explica que la deriva implica la pluralidad puesto que el camino de la deriva no está demarcado; puede escapar hacia cualquier dirección. La deriva no es únicamente abandonar el lugar de partida, sino de encontrar impulsos y tracciones hacia cualquier punto posible. Lo plural, como la colección de singularidades, escapan a la uniformidad de un cuerpo institucional, lo familiar, lo identitario y la estabilidad del mercado; esta uniformidad es exactamente aquello que “el kapital [sic]” se empeña en reprimir.¹²⁹ A diferencia de lo que defienden algunos situacionistas, la deriva no puede ser una práctica opuesta a la equivocidad. La tensión que se manifiesta entre el éxito de la deriva en tanto fórmula para la resistencia y la inclusión de todas las experiencias de libre movimiento está enraizada en el imperativo filosófico de construir un discurso consistente. Desde la perspectiva deconstructiva de Lyotard, dejarse guiar por esta necesidad supone una batalla perdida, puesto que esta es siempre una batalla en favor de la razón. La razón y el poder son uno y el mismo; ambos se imponen e instrumentalizan todo a su paso. El rechazo hacia el ejercicio del poder debe aplicar también para aquellos de la razón. Por lo tanto, la eficiencia

¹²⁸ Bronislaw Szerszynski, “Drift as a planetary phenomenon”, *Performance Research* 23, 7 (2018): 139–142. doi.org/10.1080/13528165.2018.1558436.

¹²⁹ Jean-François Lyotard, *Driftworks* (Nueva York: Semiotext(e), 1984), 10.

no debería ser objeto de preocupación siendo que, en principio, es un concepto contrarrevolucionario.¹³⁰

La deriva no es un término estático. La andanza y el movimiento, como cualidades inherentes a la deriva, son comportamientos antropológicos ligados a la transformación de las superficies; a veces para producirla, otras veces para resistirse a ella y otras para observarla. Los momentos de la modernidad en que la caminata se ha practicado ponen de manifiesto esta transformación; no obstante, su asociación con el ocio la ha posicionado como un obstáculo para el mundo productivo. El *flâneur* se convierte en testigo de la nueva estructura —el laberinto— de la ciudad. Esta le habla a través de sus aperturas y sus encierros. Por un lado, el *flâneur* se entrega al paisaje y siente fascinación por lo insólito de sus observaciones. Por otro lado, la deambulación surrealista busca muestras del inconsciente en el espacio público. A través de la caminata —que no excluye los recorridos por lugares no urbanizados— investigan la influencia que tienen las pasiones y la memoria en la experiencia espacial. La deriva situacionista politiza deliberadamente la andanza por los diversos ambientes que ofrece la ciudad. La ausencia de objetivo se diluye en esta práctica.

La IS establece, entonces, la voluntad de trabajar en favor “del establecimiento consciente y colectivo de una nueva civilización”.¹³¹ Esto quiere decir, examinar la relación entre el individuo y el espacio desde un enfoque social. La práctica de la deriva tiene el propósito de analizar los efectos del entorno sobre el comportamiento, aunque no necesariamente para examinar la psique individual, sino para entender cómo reintegrar lo común. La deriva y las prácticas que se asocian a ella despliegan un abanico de enfoques sobre lo colectivo en detrimento del interés individual; pero ¿acaso establecer normas para la deriva no contraviene su propósito? Las lecturas contemporáneas

¹³⁰ Lyotard, *Driftworks*, 11.

¹³¹ “Nous travaillons à l’établissement consciente et collective d’une nouvelle civilisation.” *Potlatch* 1 (22 junio 1954).

suscitan la pregunta de si la deriva debería estar sujeta a condicionamientos. Si la deriva es la respuesta al control que el poder impone sobre el espacio, ¿no debería escapar a la prescripción de reglas? Para alcanzar el objetivo situacionista de reapropiarse del espacio utilitario y restaurar el comportamiento lúdico, la deriva no debería tomarse a la ligera; en otras palabras, no puede *dejarse a la deriva*. En el tercer capítulo se revisa a detalle esta cuestión.

9. El *détournement*

Cercano al *readymade*, el método del *détournement*¹³² es la fórmula que reutiliza elementos artísticos preexistentes en una nueva unidad.¹³³ Su uso pretende testimoniar el desgaste de las antiguas esferas culturales y, simultáneamente, desvalorizar el arte y desmitificar lo útil y lo utilitario.

La técnica del *détournement* integra los objetos culturales —físicos o del pensamiento— más allá de la noción preconcebida de ellos. Así como la deriva, el *détournement* aplica una distorsión paródica que enfatiza la temporalidad de las relaciones que existen entre los objetos. El *détournement* no pretende ser la presentación última del objeto tergiversado, sino que, al igual que la situación construida, es provisional y se sustrae de cualquier fin último; en cambio, puede desviarse ilimitadamente e incluso recuperarse o reificarse¹³⁴. A pesar de ser

¹³² La palabra en francés *détournement* a menudo se traduce como desvío. También puede aparcer como tergiversación o malversación; sin embargo, estas dos últimas pueden establecer un sentido moral que es preferible dejar al margen.

¹³³ “El desvío como negación y preludio” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 73.

¹³⁴ Opuesto al *détournement*, los situacionistas definen la recuperación como el uso de objetos prefabricados bajo un programa reaccionario o espectacular. El concepto de recuperación es parte de la estrategia situacionista por tomar distancia de sus enemigos y reforzar la supuesta pureza del movimiento. Tom McDonough,

utilizado como una herramienta artística, al seno del *détournement* no hay una visión del arte como una actividad superior, como lo era para los románticos desde su lecho burgués. El *détournement* propone ir más allá de la propiedad privada y del efecto cómico resultado de la alteración de significados. Expresar indiferencia hacia el original y sobrepasar la recepción ordinaria del escándalo no intenta alentar la indignación. El *détournement* se encarga de destruir el derecho de propiedad que se ha impuesto sobre el signo. La manipulación del lenguaje es un recurso que se opone al régimen de representación establecido.

En el poema *Peinture detournée* Jorn sintetiza la técnica del *détournement* apuntando a una renovación moderna de los viejos artilugios de la cultura. Éste está dirigido al público general, sin embargo, señala especialmente a los coleccionistas y los museos. Este gesto coloca el reflector sobre los comisarios de obra quienes izan la bandera de la conservación o preservación y enaltecen el pasado por el pasado mismo. Esta actitud es problemática, no sólo porque está recubierta de la falacia de la edad de oro, sino porque le permite a cualquiera que la celebre, acomodarse *a priori* en el rechazo al arte de su tiempo o posterior. Cuando Jorn escribe “se acabó la pintura” se refiere a la pintura que ha quedado estancada en un ideal inalcanzable que habita en la nostalgia de existir fuera del lenguaje. En cambio, el último verso del poema se lee “viva la pintura”. Está claro que Jorn ya no está hablando en los mismos términos; una vez que el poema derriba los pilares que sostenían un anhelo llano, convoca al *détournement*. Esta llamada no ha de ser leída como una empresa ambiciosa, sino como una convocatoria sincera a renovar el horizonte de posibilidad de la pintura.

“Introduction: Ideology and the Situationist Utopia” en *Guy Debord and the situationist international: texts and documents*, xiii.

PEINTURE DÉTOURNÉE

Destiné au grand public. Se lit sans effort.

Soyez modernes,
collectionneurs, musées.
Si vous avez des peintures anciennes,
ne désespérez pas.
Gardez vos souvenirs
mais détournez-les
pour qu'ils correspondent à votre époque.
Pourquoi rejeter l'ancien
si on peut le moderniser
avec quelques traits de pinceau ?
Ça jette de l'actualité
sur votre vieille culture.
Soyez à la page,
et distingués du même coup.
La peinture, c'est fini.
Autant donner le coup de grâce.
Détournez.
Vive la peinture.¹³⁵

PINTURA DESVIADA

Dirigido al gran público. Se lee sin esfuerzo.

Sean modernos,
coleccionistas, museos.
Si tienen cuadros antiguos
no desesperen.
Conserven sus recuerdos
pero retuérganlos
para adaptarlos a su época.
¿Por qué rechazar lo antiguo
si pueden modernizarlo
con unas cuantas pinceladas?
Esto dará un soplo de aire fresco
a su vieja cultura.
Manténganse al día
y destaquen al mismo tiempo.
Se acabó la pintura.
Será mejor darle el tiro de gracia.
Desvíen.
Viva la pintura.¹³⁶

¹³⁵ Asger Jorn, "Peinture détournée"
Modifications, (Paris: Galerie Rive
Gauche, 1959).

¹³⁶ Traducción propia. Asger Jorn,
Modifications, (Paris: Galerie Rive
Gauche, 1959).

En su faceta de pintor, Jorn integra el *détournement* de manera sistemática. Jorn produce pintura no figurativa. En la colección titulada “Modifications”, producida a partir de 1960, el pintor danés compra numerosas pinturas en los mercadillos parisinos. Impulsado por el *détournement*, pinta sobre ellos creando un diálogo con piezas clásicas de la pintura. El gesto de intervenirlas no debe ser leído como una negación del arte, sino como un diálogo con el pasado atravesado por el humor. Una vez que abandona la IS, Jorn funda el Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparado; este defiende, primero, al pueblo germano vándalo, y segundo, las tendencias creativas derivadas de la destrucción. En el texto *Signs Engraved*, explica que hay una necesidad inherentemente humana a expresarse a través del grafiti. Cuenta que la iglesia medieval resguardaba relicarios y otros objetos de valor; extraerlos de la sociedad común garantizaba que quedaran protegidos. El grafiti era una expresión popular en contra del aislamiento de los objetos artísticos. En este mismo tono, los miembros del IEVC respaldan la ruptura entre el arte y la vida común.¹³⁷

Debido a su técnica rudimentaria y abstracta, Jorn es a menudo comparado con los expresionistas abstractos e incluso es etiquetado como uno; sin embargo, esto se debe a la falta de atención que se le ha dado a la obra de Jorn y a la preeminencia que tuvo el movimiento en el arte de posguerra. Para algunos expresionistas abstractos, como Georges Mathieu, la pieza tiene que ser removida de la vida cotidiana, porque las figuras que resultan de la actividad artística trascendente; es decir, que los expresionistas abstractos pretenden que el signo sea anterior al significado.¹³⁸ Por su lado, Jorn demuestra que el gesto pictórico le parece irónico. Además, para Jorn el carácter cotidiano de los gestos

¹³⁷ Karen Kurczynski, “Expression as vandalism: Asger Jorn’s Modifications”, *Res* 53/54, (2008): 307.

¹³⁸ Kurczynski, “Ironic Gestures: Asger Jorn, Informel and Abstract Expressionism” en *Abstract Expressionism: the International Context* (Nuevo Brunswick: Rutgers University Press, 2007), 109.

es primordial en la expresión del sujeto que participa de una comunidad. Por estas razones, a Jorn le parece que el expresionismo abstracto es un terreno infértil.

Entre otros de los artistas que respaldan la distorsión calculada de los productos culturales se encuentra el artista belga Marcel Mariën, quien considera que la escritura es experimentación y que, análoga a la química, tiene la capacidad de producir nuevos compuestos. El propósito de la escritura es la emancipación de lo habitual, lo que produce objetos perturbadores. Mariën, como surrealista y marxista heterodoxo, no propone la revolución como un producto de la claridad y la veracidad, sino como el control de las apariencias. Sostiene que aquello que se opone al espectáculo no es la transparencia, es decir, la autenticidad descubierta. El texto *Mode d'emploi du détournement*, publicado en 1956, profundiza en el funcionamiento del *détournement*. Este texto —escrito por Debord y Wolman— aparece por primera vez como parte del octavo número de la revista *Les lèvres nues*, revista editada por Mariën. La portada de este número es una ilustración desviada, un ejemplo claro de lo que se desarrolla en el artículo. La imagen muestra un mapa de Francia en el que los nombres de las ciudades han sido intercambiados por aquellos de las ciudades de Argelia. El contexto en que fue publicada la edición corresponde con la guerra que libraba Francia contra el Frente de Liberación Nacional argelino. En este sentido, el mapa desviado está criticando un eslogan colonialista clásico “L’Algérie, c’est la France”.¹³⁹ El carácter paródico del mapa no pretende llevar a la risa, sino desairar la idea de obra bajo la consigna del Conde de Lautréamont: “Las ideas pueden mejorarse. El sentido de las palabras participa de esa mejora. El plagio es necesario. Está implícito en el progreso”.¹⁴⁰

¹³⁹ Todd Shepard, “France-Algérie, et retour. Entretien avec Todd Shepard”, *Vacarme*, 63, 2 (2013), 88.

¹⁴⁰ Referencia tácita a Lautréamont. Debord, *La sociedad del espectáculo*, 167-168.

Lautréamont es una figura recurrente en las vanguardias. Los situacionistas adaptan la idea del plagio: “La idea de una expresión pura, absoluta, está muerta; sólo sobrevive temporalmente en una forma paródica, en tanto nuestros enemigos sobrevivan”.¹⁴¹ Los situacionistas no admiran a Lautréamont por su insolencia, sino por lo aventajada que estaba la crítica que formuló cien años antes. Al asumir que el plagio es intrínseco al sentido del arte y las ideas, el objeto desviado reafirma su posición contra la idea del original. Esto, sin lugar a duda, hace ecos en Duchamp.

El *détournement* conserva algunos de los elementos del proceso crítico del *readymade*, en particular, la negación y el secuestro del objeto con un fin paródico. El arte de Duchamp es provocativo y escandaloso, en tanto ridiculiza — por ejemplo, cuando pinta un bigote a La Gioconda—. Sin embargo, la diferencia con el *détournement*, según Wolman y Debord, está en que el *détournement* no opta por la sola inversión inmediata del objeto, sino que este debe entrar a formar parte de una nueva construcción. Asimismo, tendrá que reflejar el proceso dialéctico del pensamiento y revisar críticamente la cultura. Mediante la devaluación y revalorización, el nuevo objeto creado es negación y preludeo de un nuevo discurso. Dado que la fuerza principal del *détournement* recae en el reconocimiento de la contradicción exhibida, la dupla paródica/seria debe permanecer perceptible al espectador.¹⁴² Tanto el *readymade* como el *détournement* obligan a distanciar el objeto de las relaciones previamente establecidas, no obstante, el *readymade* falla al hacer del objeto falseado el contenido último de sus piezas. Aunque la defensa de lo negativo es fundamental para el Dadá, esta base es su mayor fuente de aporías. El *détournement* es comparable al collage y el *readymade*, sin embargo, el punto de llegada estas

¹⁴¹ Debord y Wolman, “Mode d'emploi du détournement” (Metz-Dijon: Turbulentes, 2005). Originalmente publicado en la revista *Les Lèvres Nues* 8 (1956).

¹⁴² Pascal Billon-Grand, “La Poésie et la « Révolution de l'existence quotidienne »”, Tesis doctoral (Lyon: Université Lumière Lyon 2, 2010), 378.

expresiones es convertirse en obra y, a pesar de que tienen un valor autónomo, este no termina de despegarse de la esfera artística. Al respecto de L.H.O.O.Q. de Duchamp, Debord dice que “el dibujo de un bigote sobre la Mona Lisa no es más interesante que la versión original de tal pintura”.¹⁴³

Los efectos del *détournement* están vinculados al paso experimental de la deriva y, consecuentemente, a la tergiversación del uso funcionalista del espacio. La actividad situacionista produce el espacio sin pretender crear una obra extensa ni establecer un estilo, sino poniendo de relieve la oposición entre obra y producto.¹⁴⁴ Esto quiere decir que, aunque se sirve de medios artísticos: “se revela inmediatamente como negación del arte”.¹⁴⁵

Debord y Wollman describen el funcionamiento del *détournement* argumentando que este necesariamente choca frontalmente con las convenciones, conduce a una educación artística proletaria y es la primera etapa hacia un comunismo literario. Argumenta que una respuesta racional hace un *détournement* menos efectivo porque hace prevalecer el espíritu de réplica ordinario. Las piezas desviadas son de dos tipos de *détournement*: el menor y el fraudulento. El primero se refiere al *détournement* de un elemento que no tiene importancia por sí mismo y, en consecuencia, toma su significado del nuevo contexto al que ha sido trasladado; el segundo, toma un elemento intrínsecamente significativo del objeto y deriva de él una visión desde el nuevo contexto.

El *détournement* no es la inversión del sentido, sino la sistematización de una práctica general necesaria en que este se abre a la posibilidad de enmascararse e incluso intercambiarse por otro. No hay objeto material o del pensamiento que pueda librarse de su reinterpretación. “Todos los títulos son

¹⁴³ Debord y Wolman, “Mode d'emploi du détournement”.

¹⁴⁴ Pedro Jiménez Pacheco, “La rebelión del espacio vivido”, Tesis Doctoral, (Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2018), 175.

¹⁴⁵ Perniola, *Los situacionistas*, 32.

intercambiables”.¹⁴⁶ En estas palabras escritas por Debord y Wolman, se intuye la fórmula prescriptiva para la creación. Esta es, toda creación debe ser recreación. Además de abrir la posibilidad a una regeneración infinita, los autores del texto demuestran su compromiso con la revolución presentada como una dialéctica historicista. En este punto, la teoría situacionista insiste en que debe adherirse y ser indisociable de la práctica siempre que el objetivo último sea transformar lo real.

Hay numerosos ejemplos del *détournement* que anteceden la fundación de la IS. Uno de ellos es el poema que aparece en la pintura “La Géante” de René Magritte¹⁴⁷. En el costado derecho de la pintura, el poema aparece firmado por Baudelaire; sin embargo, se trata de la reescritura que Paul Nougé, escritor surrealista belga. Nougé, amigo de Magritte, utiliza el mismo tipo de escritura que el poema homónimo publicado en *Les fleurs du mal*. El estilo literario de Nougé disecciona el lenguaje para usar su voz en conjunción de otras voces. Este modo corresponde con la concepción situacionista del *détournement*.

Otro ejemplo, reconocido por Debord, es la teoría marxista, puesto que Marx reinterpreta a Hegel en clave revolucionaria. Esto es especialmente interesante para la Historia. La teoría de la Historia no tiene objeto de estudio sin la existencia del movimiento temporal; entonces, que una teoría pueda ser un objeto del desvío o de reinterpretación —y que se entienda esa práctica como necesaria— habla de una función temporal del desvío en que la transformación del sentido es un medio para atender a las necesidades de cada época. El carácter urgente del *détournement* radica en que “una cita que pretende ser fiel entorpece (ideologiza)”.¹⁴⁸ Esta cita apunta a la incomunicabilidad entre épocas y contextos,

¹⁴⁶ Debord y Wolman, “Mode d'emploi du *détournement*”.

¹⁴⁷ René Magritte, “La géante”, artsdot.com.

¹⁴⁸ Debord y Laurence Le Bras, *La librairie de Guy Debord, Marx, Hegel* (Paris: Echappé, 2021), 152.

lo que soporta con más fuerza la inminencia de renovar continuamente el lenguaje; de apropiarse continuamente del signo. Sólo en esa medida será posible construir el camino hacia la transformación del entorno.

Entre las fórmulas del *détournement* que se han hecho en el cine se encuentra el film de René Viénet *La dialectique peut-elle casser des briques ?* de 1973, en que el director utiliza el material visual de la película hongkonesa de kung-fu, *Crush* (1972). La narrativa que originalmente gira en torno a una revuelta anticolonialista en Corea durante la ocupación japonesa se transforma en un conflicto entre proletarios y burócratas. La película se sirve del *voice-over* para hablar de dialéctica. Hace referencia a Marx, Bakunin, Wilhelm Reich, el Partido Comunista Francés, el maoísmo, la Comuna de París y el mayo del 68.¹⁴⁹

El término *détournement* se traduce usualmente al inglés como *creative hijacking* o secuestro creativo. Esta traducción añade a la palabra una tendencia terrorista que no tiene en francés o español; no obstante, no es errado pensar que el *détournement* pretende la toma de control de un producto cultural sin el consentimiento de la autoridad. Entonces, atribuyéndole al *détournement* la licencia del secuestro del signo, ¿qué implicaciones tendría su uso en el espacio urbano?

10. La deriva y el *détournement* como expresiones del juego

La deriva y el *détournement* son conceptos complementarios que operan en una dirección lúdica. Ambas prácticas comportan un aspecto negativo en la que el sujeto se opone o rechaza el curso espacio-temporal tal y como aparece configurado bajo la sociedad productiva. La dirección compartida hacia la que avanzan es la de construir una vida colectiva que exalte las pasiones en lugar de reprimirlas. Al sustraerse de la guía señalizada para el usuario, el individuo que

¹⁴⁹ *La dialectique peut-elle casser des briques ?* dirigida por René Viénet, 1973, <https://vimeo.com/160336616>.

practica la deriva deja de buscar la ruta más conveniente entre el trabajo y el hogar, y en cambio, decide en favor de las relaciones espontáneas que no se definen en términos de rentabilidad.

El movimiento desorientado cancela el trayecto uniforme de la rutina. Incluso impide la excursión armónica del turista incauto. La deriva no es complaciente ni siquiera con las expectativas más ingenuas de entretenimiento, puesto que no trata de gestionar el tiempo libre, sino de tomar posesión entera del tiempo. En el ámbito urbano esto implica desafiar los protocolos inherentes a cada sitio y autodeterminarse en la ciudad. Este ejercicio, en último término, tiene efectos constructivos. Es decir, a medida que el sujeto toma caprichosamente un camino y no otro, la arquitectura se adapta a su andar.

A través de la arbitrariedad del juego, la deriva es la respuesta a la imposición de una ciudad que separa las funciones productivas de las improductivas. Es una fórmula para subvertir las rutas de la ciudad y desenmascarar un aspecto lúdico que restaure la habitabilidad del espacio urbano. La deriva no se limita a experimentar el espacio de manera creativa. Sino que desplaza la categoría del trabajo —la labor que resulta en un producto— en favor del juego —la apertura a una conducta nueva que no pretende resultar en algo concreto—. ¹⁵⁰ Es decir, que la deriva escapa a las normas sociales y, en esa operación, la conducta escapa también a los pilares morales sobre los que descansa. El esquema que vincula la eficiencia con la disciplina, la organización y el compromiso es sustituido por un laberinto que se construye a partir de intercambios arbitrarios, gratuitos y fortuitos. En síntesis, gracias al juego, el laberinto se experimenta como el espacio del *potlatch*. El espacio que se experimenta gracias a la deriva distribuye las pasiones y los

¹⁵⁰ Tyrus Miller, “Utopian Interiors: The Art of Situationist Urbanism from Reification to Play” en *The Spell of Capital: Reification and Spectacle* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2017), 68.

cuerpos de modo clandestino, sin responder a un orden ni a ningún pacto de reciprocidad.

Tanto la deriva como el *détournement* parten del principio de que toda representación debe ser alterable. A partir de la ambición de dejarse llevar por los impulsos repentinos, ambas prácticas persiguen una realidad espacial reconstituida. Esta apertura lúdica posibilita la asociación y el erotismo, la intoxicación y la acción política, la amistad y la investigación.¹⁵¹ La asociación — que se concibe como un vínculo comunitario y por tanto público— se entreteje sin costuras con la intimidad del estímulo sexual. La embriaguez —definida como un estado alterado que se experimenta de manera individual— convive con la participación política. La afinidad afectiva entre personas —como lazo desinteresado— es compatible con la observación analítica. El interior y el exterior, entonces, se experimentan como uno. El juego abre la posibilidad de disolver esta oposición. En otras palabras, el espacio del juego disipa el umbral entre lo interno y lo externo.

En suma, la deriva y el *détournement* tienden a la disolución de las fronteras demarcadas por la ordenación funcionalista. Llevan a cabo un secuestro de carácter sensible. Esto de ninguna manera implica mantener cautivo el espacio para el uso privado. Este secuestro de la representación debe ser entendido como un montaje espacial; el tránsito repentino por lugares incongruentes entre sí hace aprehensible que la unidad es una apariencia. Esto se puede sintetizar con aquello que dice Agamben sobre el cine de Debord: “La imagen expuesta como tal ya no es imagen de nada; ella misma carece de imagen. Lo único de lo que no se puede hacer una imagen es, por así decirlo, del ser-imagen de la imagen”.¹⁵² Esta interpretación reconoce la relación íntima y afectiva que tiene el sujeto con la imagen, incluso antes de convertir algo en

¹⁵¹ Miller “Utopian Interiors”, 68.

¹⁵² Giorgio Agamben, “Difference and Repetition: on Guy Debord’s Films” en *Guy Debord and the Situationist International*, 2002.

representación o de insembrar la duda sobre su ser.¹⁵³ Expresado en forma de pregunta, ¿qué es la representación cuando carece de un objeto a representar?

11. The Naked City

En 1957, el MIBI publica un mapa de París titulado *The Naked City*, atribuido a Debord. Es una ilustración compuesta por diecinueve recortes de un mapa de París impresos en tinta negra y unidos con flechas direccionales en rojo que, en conjunto, componen la hipótesis de las placas giratorias que explica la práctica de la deriva y la psicogeografía. Cada uno de los recortes representa un ambiente unitario. Las conexiones entre los recortes representan la experiencia laberíntica del sujeto que deambula por París. La publicación de este mapa fue una de las últimas acciones tomadas por este grupo antes de integrarse con La Internacional Letrista y el Comité Psicogeográfico de Londres¹⁵⁴ y fundar la Internacional Situacionista ese mismo año en Cosío d'Arrosia. *The Naked City* toma su nombre en referencia a la película del mismo nombre dirigida por Jules Dassin en 1948, del género *noir* en que se retrata la ciudad de Nueva York. La imagen se ha convertido en un ícono de la Internacional Situacionista dado que resume las preocupaciones en torno a la percepción y la libertad del sujeto ante la ordenación del espacio urbano.

En 1959, la revista *International Situationniste* señala la *Carte du pays de Tendre* como una de las influencias para la creación de *The Naked City*. La *Carte* es la cartografía de un país imaginario creado en 1653 que ilustra la

¹⁵³ Esta idea resuena con la tesis de John Dewey, filósofo estadounidense quien considera que la comprensión racional del mundo está vinculada a una perspectiva *de facto* comprometida. Esto quiere decir que hay elementos cualitativos de la experiencia que se revelan en cualquier situación dada. Axel Honneth, *Reification: A New Look at An Old Idea* (Nueva York: Oxford University Press, 2008), 49.

¹⁵⁴ El Comité Psicogeográfico de Londres se refiere a la agrupación de un solo miembro, Ralph Rumney.

alegoría del amor a propósito de novela de Madeleine de Scudéry, *Clélie*. Su composición está basada en el camino de sentimientos de la novela a través de tres rutas representadas por los ríos del Reconocimiento, la Estima y la Inclinação; las rutas representan obstáculos alegóricos para llegar a Tendre — palabra derivada de *tendresse* traducida como ternura—.

Debido a que traza las distancias en términos de intensidad afectiva y emocional y no de topografía y relieves físicos¹⁵⁵, *la Carte* es un precursor de la psicogeografía. Incluso el subtítulo de *The Naked City—Discours sur les passions de l'amour*— hace un doble homenaje a la *Carte* y al célebre ensayo atribuido a Blaise Pascal. El mapa experimental apela a la distinción trazada por Pascal entre el espíritu de geometría y el espíritu de finura y la conclusión de que el amor debe impulsar ambos.¹⁵⁶ El mapa delinea las vertientes psicogeográficas que delimitan nuevos territorios definidos al practicar la deriva; además, es una muestra de las direcciones que la IS exploraría en los años siguientes.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Peters, *Mapping Discord* citado en Anthony Vidler, “*Terres Inconnues: Cartographies of a Landscape to Be Invented*”. *October* 115 (2006): 22, nota al pie 25.

¹⁵⁶ Vidler, “*Terres Inconnues: Cartographies of a Landscape to Be Invented*”, 24.

¹⁵⁷ Tom McDonough, “Situationist Space” en *Guy Debord and the Situationist International* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2002), 241-244.

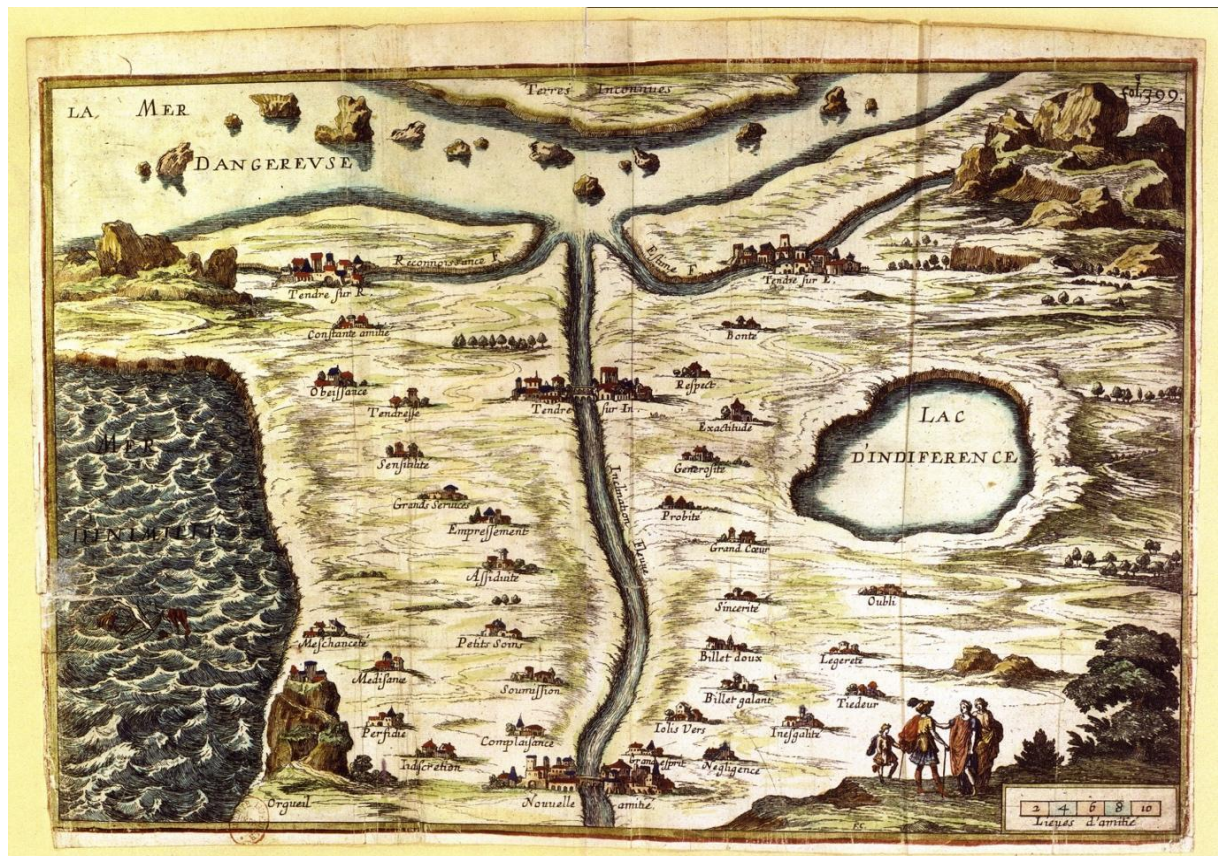


Figura 6. *La Carte de Tendre* es el mapa de un país imaginario llamado “Tendre”, creado en el siglo XVII. Está inspirado en la novela *Clélie: Histoire romaine* de Madeleine de Scudéry, y en diversas personalidades de la corriente preciosista, entre ellas, Catherine de Rambouillet. Bibliothèque nationale de France, París.

12. Psicogeografía: París y la torre inclinada de Venecia

En sintonía con *The Naked City*, se publican dos importantes documentos para el movimiento y su misión psicogeográfica. El primero es *La guía psicogeográfica* de París realizada por Debord en 1956, editada por el MIBI e impresa en Dinamarca; la segunda, *El mapa psicogeográfico de Venecia*, por Ralph Rumney que fue publicada posterior a su expulsión del movimiento. El propósito de estos mapas es trazar una serie de recorridos que atraviesen lugares poco transitados e insulsos. Además, esta exploración estudia los estados emocionales y perceptuales que motivan los cambios de un ambiente a otro. En otras palabras, el ejercicio psicogeográfico se encarga de observar el diseño espacial y sus consecuencias afectivas que, en última instancia, inciden en la circulación de los

paseantes. Ambas ciudades tienen en común las altas posibilidades de desorientación, dirá Rumney.¹⁵⁸

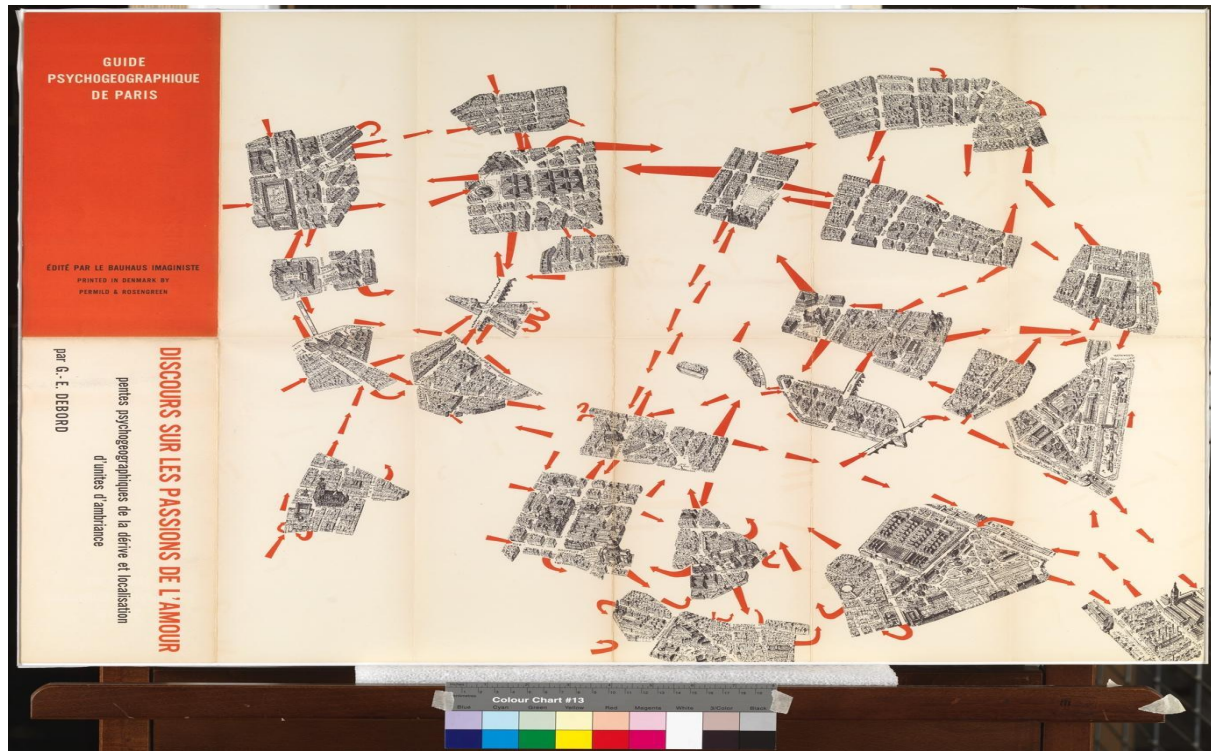


Figura 7. La ilustración es una investigación gráfica sobre los comportamientos afectivos de los transeúntes de París realizada por Guy Debord en 1957. Se compone de flechas y placas giratorias que registran el paso entre ambientes. *La Guía* se edita y publica en Dinamarca por la Bauhaus Imaginista. R.3779. Debord, Guy. *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*. 1957. Litografía sobre papel. 59.4 x 73.8 cm. Colección MACBA. Consorcio MACBA © Guy Debord

Por un lado, *La guía psicogeográfica de París* es un documento gráfico conformado por recortes que construyen un mapa imaginario de la capital francesa¹⁵⁹. Cada fragmento representa una unidad de ambiente concreta; es

¹⁵⁸ Rumney, *The Consul*, 47.

¹⁵⁹ El nombre completo es *Guía psicogeográfica de París. Discurso sobre las pasiones del amor. Pendientes psicogeográficas de la deriva y la localización de unidades de ambiente*.

decir, una zona que constituye una atmósfera uniforme y que, al cruzar una calle, se disipa. Los límites de cada fragmento deben ser leídos como fronteras marcadas por los estados de ánimo del paseante. Lo que quiere decir que, lejos de ser una frontera aleatoria, es una barrera concreta que sólo ocurre en la psique.

La conjunción de la psicogeografía y el proyecto del urbanismo unitario sustituye al modelo surrealista dirigido por el inconsciente. En lugar de perseguir una obra fundada en la ocurrencia onírica, la técnica situacionista contribuye al desarrollo del conocimiento sobre el sujeto en relación con la urbe y a desvanecer de frontera entre vida y obra de arte.

Por otro lado, la colección documental de Rumney en Venecia incluye textos y 128 ejemplares fotográficos en blanco y negro de varios itinerarios que recoge mientras es seguido por su amigo, el poeta *beat* Alan Ansen.¹⁶⁰ Desde una perspectiva situacionista, la guía veneciana se relaciona con el concepto de deriva y ofrecer pautas para el encuentro fortuito según el atractivo propio del ambiente. Más tarde, en una entrevista recogida en *The Consul*, Rumney afirma que su intención era crear un boceto que mostrará lugares poco concurridos alejados del Gran Canal. También, explica que el nombre original era *Leaning tower of Venice* haciendo referencia a la torre inclinada de Pisa, así como a la inclinada torre la iglesia de Santo Stefano¹⁶¹. La imagen de esta última inaugura la colección. Rumney insiste en que, pese al nombre, no es una guía. Incluso, en el núm. 29 de *Potlatch* se anuncia con el título *Psychogeographical Venice*. El objetivo particular de este ejercicio psicogeográfico es desespectacularizar

¹⁶⁰ Museo del camminare. Recuperado el 5 de septiembre de 2023 de www.museodelcamminare.org/progetti/re_iter/rumney/rumney_en.html#intro3

¹⁶¹ Museo del camminare.

Venecia¹⁶². Los sitios elegidos dentro del recorrido fueron elegidos con base en la pregunta, ¿de qué manera es posible hacer Venecia incartografiable?

Rumney toma como inspiración el formato del *fotoromanzo* —revista italiana de fotohistorias— mediante el que crea una red de ambientes que despiertan estados emocionales que el autor considera dignos de atención.

13. Urbanismo unitario

Según se relata en el número 27 de la revista *Potlatch* publicado en 1956, Gil Wolman define el urbanismo unitario como la síntesis que suma el arte y la tecnología a la construcción de integral del entorno para crear nuevos valores de vida.¹⁶³ El urbanismo unitario es una respuesta a la historia del espacio que se ha bosquejado hasta ahora. No se concibe como una doctrina sino como una crítica que de la que se desprende un proyecto. Toma en consideración la segregación urbana que ha petrificado la vida cotidiana y, en consecuencia, invierte los ritmos de “la epopeya de los bardos de condicionamiento”.¹⁶⁴ La dirección espontánea excede la mera circulación utilitaria. “El urbanismo unitario no es una reacción en contra del funcionalismo sino su desbordamiento”¹⁶⁵ por lo que implica una transformación permanente y acelerada. Su ampliación pone en crisis el sedentarismo y la fijación de las

¹⁶² *The Consul* en History of the project. Museo del camminare. Recuperado el 5 de septiembre de 2023.

¹⁶³ “La plate-forme d'Alba” *Potlatch*, núm 27 (1956), 153.

¹⁶⁴ Kotanyi y Vaneigem, “Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario”, en *Internacional situacionista*, 185.

¹⁶⁵ Traducción propia. *Internationale Situationniste* 3 citado en Perniola, “Notes pour une histoire de l'urbanisme labyrinthique. Le concept labyrinthe”, *Espaces et sociétés* 20-21 (1977), 131, nota al final 12.

personas en determinados lugares de la ciudad. Las emociones, los deseos y las experiencias de todo tipo difieren según las disposiciones arquitectónicas, de colores, sonidos, texturas e iluminación. “Las situaciones en las que vivimos han sido creadas para nosotros”.¹⁶⁶ El ancho de las calles, las distancias entre los edificios, los anuncios, las señales de circulación y la orientación de las ventanas moldean el espacio y, en consecuencia, dirigen el comportamiento bajo su efecto. Al practicar la deriva urbana como una técnica del dejarse llevar por la ciudad, se afirma que existe un estrecho vínculo entre el espacio, la percepción, la emoción, la conducta y el individuo. El espacio se relaciona antes con el sujeto que lo percibe y lo experimenta que con una serie de coordenadas. No es un objeto ni un contenedor.

La psicogeografía no debe ser confundida con la geografía psicológica que observa las prácticas y los usos para después establecer el análisis de un territorio. La reflexión del espacio situacionista no toma en cuenta la racionalización del comportamiento psíquico humano ni los usos del territorio; en otras palabras, su aproximación no hace del hombre un objeto de estudio.¹⁶⁷ Espacio situacionista es un lexema utilizado por McDonough. El autor lo utiliza como un término general para referirse al modo situacionista de articular la entidad social con la estructura cartográfica. Por lo tanto, además de hacer referencia al conjunto de hipótesis formuladas por los situacionistas, el espacio situacionista se refiere a la capacidad de desnudar la ciudad; es decir, de empatar el mundo sensible con los símbolos arquitectónicos, y, en ese ejercicio, descubrir el cuerpo social.¹⁶⁸ En síntesis, el aspecto unitario del proyecto se basa

¹⁶⁶ Traducción propia. Plant, *The most radical gesture*, 57.

¹⁶⁷ Anne-Solange Muis, “Psychogéographie et carte des émotions, un apport à l’analyse du territoire ?”, *Carnets de géographes* 9, (2016): 4.

¹⁶⁸ McDonough, “Situationist Space” en *Guy Debord and the Situationist International*, 245.

en transparentar el entramado social al integrar y relacionar cada uno de estos elementos.

Constant rápidamente retoma el concepto de urbanismo unitario y lo pone al centro de su investigación arquitectónica. El artista neerlandés lo define como “un urbanismo diseñado para el placer”.¹⁶⁹ Influenciado por sus observaciones en el campamento de gitanos de Alba, comienza el proyecto de la Nueva Babilonia. Los primeros esbozos de este proyecto se publican en los artículos *Another City for Another Life* y *Description of the Yellow Sector*. De manera gradual, sus modelos se vuelven más específicos tanto teórica como técnicamente. Constant llega a la conclusión de que “todos los medios son aplicables, siempre que sirvan a la acción unitaria”.¹⁷⁰ Esto refuerza su compromiso con la transformación de la ciudad en favor de un modelo en contante cambio que encuentre un balance simbiótico entre el campo y la urbe. No obstante, sus ideas acerca de automatización —aunque promueven la reducción del trabajo y la ampliación de los deseos— animaron su divorcio amargo y definitivo con la IS en 1960.

14. “Die Welt als Labyrinth”

“Die Welt als Labyrinth” o “El mundo como laberinto”, en español, se refiere a la primera exposición situacionista que se llevaría a cabo de la mano de una institución museística. Es decir, es el traslado de la praxis situacionista a un recinto consagrado a la difusión cultural. Este momento supondría una muestra de los supuestos situacionistas ante un público particular, aquel que frecuenta el museo.

¹⁶⁹ Wigley citado en Iris Giannakopoulou Karamouzi, “Automation and the City: Constant’s New Babylon (1959–1974)”, *Formation: Architecture, Cybernetics, Ecology* (2021): 142.

¹⁷⁰ Constant and Guy Debord “The Amsterdam Declaration” en Wigley, *Constant’s New Babylon*, 142.

En 1959, los situacionistas aceptan colaborar con el Stedelijk Museum en Ámsterdam; en ese momento, Jacqueline De Jong —artista neerlandesa y miembro activo del movimiento— trabajaba para el museo. El propósito es convertir un par de salas en un laberinto que incluye una instalación arquitectónica, visual y sonora. El laberinto mezclaría características de un espacio doméstico amueblado, así como elementos de un espacio exterior urbanizado; las salas simularían el interior de un departamento, pero sujeto a condiciones meteorológicas como la lluvia, la niebla y el viento.¹⁷¹ Además, de manera simultánea se expondrían una serie de documentos, se realizarían conferencias ininterrumpidas pronunciadas por magnetófono y se conduciría una deriva continua en el centro de la ciudad.

El director del museo, W. J. H. B. Sandberg aprueba los planos del laberinto; sin embargo, establece una serie de condiciones para el evento: la primera es la presencia del cuerpo de bomberos para supervisar los posibles peligros del laberinto; la segunda, que los fondos para llevar a cabo el evento no provendrían exclusivamente del museo sino de un fondo real provisto por Prins Bernhard Fonds. Los situacionistas encuentran risible el primer punto y ofensivo el segundo. En el cuarto número de la revista *Internationale Situationniste* se explican las razones de la exposición fallida. La explicación incluye el rechazo ya conocido del movimiento hacia el arte institucionalizado y determinado por la economía mercantil.¹⁷² No obstante, en el verano de 1960, el museo inaugura una exposición sobre el arte industrial de Pinot Gallizio utilizando como base la idea antes presentada.

¹⁷¹ Eliane Odding, *Jacqueline de Jong: A Situationist in the Stedelijk Museum*. Recuperado de www.elianeodding.nl

¹⁷² “Die Welt als Labyrinth”, *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 101-103.

15. La situología

La figura de Jorn como miembro de la IS fue corta —de julio de 1957 a abril de 1961—, pero no por ello menos notable. Primero como miembro de CoBrA —de 1948 a 1951— y luego de la IMBI, Asger Jorn defiende una postura clara respecto al arte vanguardista en tanto medio revolucionario antes de pertenecer a la IS. En cada una de sus facetas, Jorn concentra sus esfuerzos en encontrar líneas tangenciales entre el papel social del *avant-garde*, el arte abstracto y la experimentación radical. El arte es para Jorn una suerte de acto comunicativo en que lo singular se cruza con lo social en un pasaje sin límites.¹⁷³ Del mismo modo, el artista asume que el espacio está dotado de una temporalidad que comunica la *physis* con la vida.

En *La création ouverte et ses ennemis* Jorn define la situología como “la morfología transformadora de lo único”.¹⁷⁴ Inspirada en la topología algebraica, la situología concibe equivalentes la extensión y la duración para comprender el espacio. Considera que adoptar una distinción absoluta sería ridículo, sobre todo ante el estudio de la física y la vida. Por ello, introduce una geometría de variables, lúdica y diferencial. Concluye que es imposible fijar un punto en el espacio omitiendo la duración, ya que sin duración, no hay posición.¹⁷⁵ Según Jorn la topología y situología tendrían que partir de un estudio relativo de los elementos constitutivos del espacio. Para formular su objeción, Jorn recupera el *Analysis situ* de Poincaré, este es un artículo matemático publicado en 1895 en que se estudian las propiedades cualitativas de los objetos geométricos y la función discontinua de los espacios topológicos. Jorn declara que los orígenes de

¹⁷³ Jakob Jakobsen “The Artistic Revolution” en Mikkel Bolt Rasmussen, Jakob Jakobsen, *Expect Anything Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (Copenhagen: Nebula, 2011), 225.

¹⁷⁴ Jorn, “*La creación abierta y sus enemigos*”, 159.

¹⁷⁵ Pascal Billon Grand, *La Poésie et la Révolution de l'existence quotidienne*, 183.

la IS pueden remontarse a esta publicación. La claridad *a priori* depositada en la geometría elemental motiva a Jorn a profundizar en sus estudios sobre la relación entre la topología y el pensamiento moderno.

Después de abandonar la IS, Jorn funda el Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparado, que tiene la finalidad de recopilar imágenes fotográficas sobre arte popular antiguo y medieval escandinavo, recuperar el espíritu contramoderno de la IS y trabajar el mito, lo inefable y lo irracional de manera descentralizada. El texto *The Natural Order* Jorn explora la relación entre el arte, la naturaleza y la ciencia; además, intenta conciliar filosóficamente la ciencia y el arte modernos. A modo de ensayo, aborda la pregunta ¿hay formas puras de la naturaleza? Concluye que no es posible reducir la complejidad de la experiencia de la naturaleza a formas simples de la geometría. La razón es que no hay conceptos ni fórmulas matemáticas naturales. La mayor preocupación del artista es que la filosofía ha seguido la tendencia de la doctrina de la semejanza, bajo la que los objetos, situaciones y pensamientos deben coincidir y adherirse a leyes y reglas *a priori*. Por ese motivo, Jorn que adopta el homeomorfismo como cualidad de las formas; explica:

Se toma un trozo de arcilla y se le da forma plástica a una imagen sin perder nada de la arcilla y sin añadir nueva arcilla. Este método es la expresión exacta de la imagen homeomórfica del mundo, cuyo *a priori* es que nada se pierde y nada se crea, pero donde todo puede cambiarse.¹⁷⁶

Jorn consume la relación entre el arte y la naturaleza en la abstracción orgánica, técnica que, como lo explica Peter Wollen no imita la naturaleza, sino que hace arte natural; esto quiere decir, usar materiales orgánicos para explorar otros modos plásticos de esos materiales. Jorn para este momento estaba bastante

¹⁷⁶ Título original *Naturens orden. De divisione Naturae*. Asger Jorn, *The Natural Order* en Mikkel Bolt Rasmussen y Jakob Jakobsen, *Cosmonauts of the Future: Texts from the Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (Copenhague :Nebula, 2015), 160.

familiarizado con esta técnica. Le había dedicado ya varios años de estudio después de dejar CoBrA.

Un par de años antes de su muerte, Jorn produce una pintura abstracta llamada “Euclide Coincé” (1971) de la serie *Entrée de Secours*. El nombre podría traducirse como Euclides Estancado o Euclides Atascado. La lectura de esta pintura, siguiendo la secuencia temática que Jorn había planteado en *Natural Order*, pasa por la burla y la ironía. A pesar de la poca información de esta serie y de la pintura, se puede deducir que está en el mismo tono de su opinión sobre el espacio euclidiano, que solo es útil para definir un espacio estático retirado de la temporalidad y de las relaciones sociales.

La teorización topológica de Jorn es demasiado idiosincrásica para aportar mucho a las matemáticas, sin embargo, se convirtió en un punto de conexión entre investigaciones culturales de la época.¹⁷⁷

16. “Destruktion af RSG-6”

Debido a que gran parte de sus miembros renuncian, se separan o son expulsados del movimiento, el movimiento enfrenta su disolución inminente. En el contexto de su decadencia, se lleva a cabo la exposición “Destruktion af RSG-6” se presenta en la Galería EXI en Odense, Dinamarca en 1963. Incluye las obras de Guy Debord, Michèle Bernstein, Jan Strijbosch y J. V. Martin. Esta es la primera y última exposición colectiva realizada bajo el nombre de la Internacional Situacionista. El título de la exposición hace alusión al grupo antibelicista Spies for Peace y su agenda activista luego de revelarse que, en caso de algún ataque nuclear, el gobierno británico había elaborado un plan para alojar a su personal más importante en un búnker llamado Regional Seat Government number 6 (RSG-6). La exposición es concebida como parte de la acción antinuclear, por ello, invita al público a disparar rifles contra los retratos

¹⁷⁷ Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, 214.

de jefes de Estado que estaban a favor de las armas nucleares como De Gaulle, Kennedy, Franco, Kruschev y Adenauer. Las piezas de J. V. Martin llamadas “Thermonuclear maps” que representaban el mundo horas después de un hipotético estallido de la tercera guerra mundial.¹⁷⁸

Para el catálogo de la exposición Debord escribe el ensayo “The Situationist and New Action Forms in Politics and Art”.¹⁷⁹ Con esta publicación, Debord ofrece una respuesta a los grupos derivados de la reciente expulsión de artistas. En ella apunta que su actividad es la de realizar el arte y reconstruir la vida cotidiana. Debord hace hincapié en que las actividades de la IS tradicional no son las de este nuevo grupo. Las estrategias de negación que plasma en el ensayo ofrecen una visión renovada sobre la temporalidad. Debord concluye que las intervenciones político-culturales de vanguardia por definición tienen un carácter inmanente que opera necesariamente en el presente. “Las personas resignadas de una u otra forma a la pasividad política, a la desesperación metafísica, o incluso a someterse a un arte de la no-creatividad total, son incapaces de participar en ellas”.¹⁸⁰ La situación efectiva es aquella que desvirtúa los acontecimientos relevantes del presente y constituye una nueva memoria y un nuevo lenguaje.¹⁸¹ Por lo tanto, la situación y el *détournement*, como expresiones de vanguardia tienen el fin de actualizar los objetos del pasado y convertirlos en medios que sirvan a una revolución ininterrumpida. Este fue el propósito de Destruktion RSG-6. Otro de los ejemplos que propone Debord es un incidente en Caracas en que un grupo armado de estudiantes revolucionarios

¹⁷⁸ Frances Stracey, “Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today” en Schaffner, *Neo-Avant-Garde* (Ámsterdam: Rodopi, 2006), 320.

¹⁷⁹ Stracey, “Destruktion RSG-6”, 311.

¹⁸⁰ Traducción propia. “The Avant-Garde of Presence” in Ken Knabb, *Public Secrets: Collected Skirmishes* (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1997).

¹⁸¹ Stracey, “Destruktion RSG-6”, 317.

toman cinco pinturas de una exposición francesa a cambio de la liberación de algunos presos políticos.¹⁸²

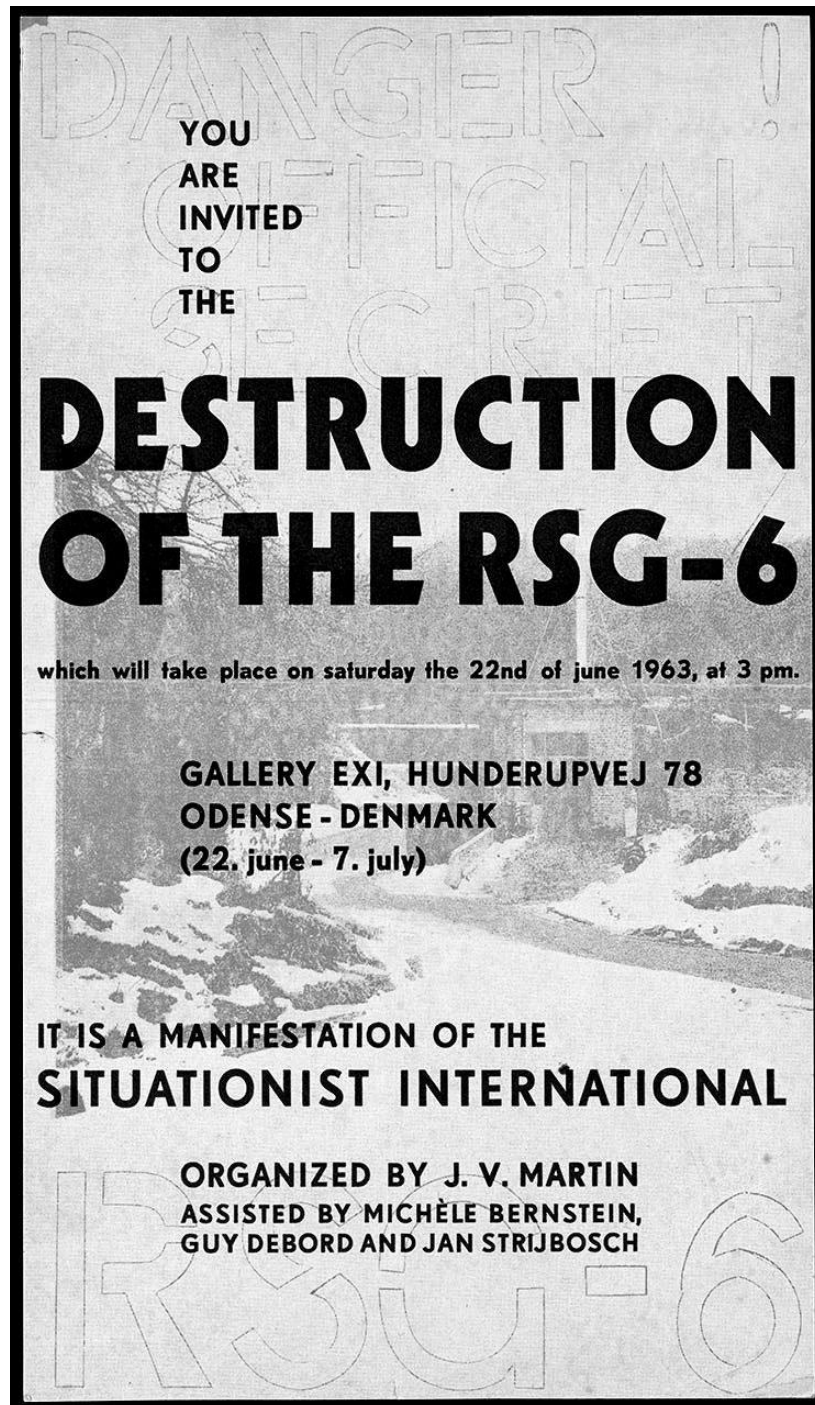


Figura 8. Folleto publicitario de la exposición situacionista *Destruktion of the RSG-6* en la Galería EXI, Odense, Dinamarca en 1963.

¹⁸² Stracey, "Destruktion RSG-6", 318.

En suma, el tiempo de la vanguardia es el ahora. Las ideas situacionistas, dirán Sanguinetti y Debord, son solo el comienzo de un movimiento revolucionario contemporáneo. En 1969, Debord anuncia que dejará de ser el editor de la revista *Internationale Situationniste*. La disolución definitiva del movimiento se da en 1972 después de la publicación de *La Veritable Scission dans L'Internationale*, texto en que se recopilan sesenta y una tesis que resumen la vida del movimiento. El éxito de la IS, explica, reside en haber puesto en marcha un movimiento real que suprime el estado existente de las cosas.¹⁸³

¹⁸³ Situationist International, *The Real Split in the International: Theses on the Situationist International and its Time* (London; Sterling: Pluto, 1998), 8.

Capítulo III

Poesía y juego

La idea de un espacio poético satisface las necesidades del juego. Dado que la *poiesis* es un acto creativo y el juego es la apertura para comportarse fuera de la norma, se leen como ejercicios paralelos. Ambos implican la reformulación del sentido. Si la *poiesis* es el proceso por el que algo llega a ser, y el juego es la interacción libre con el mundo y su semántica, entonces, el resultado de articularse es la resignificación del mundo. Gracias a la resignificación poética, la imaginación espacial puede establecer su propio dominio.¹⁸⁴ Entonces, la *poiesis* y el juego, en la lógica situacionista, tiene una potencia constitutiva del espacio y de la arquitectura que se produce en consecuencia.

El pensamiento revolucionario ya concebía la poética como la fuerza para transformar la vida. En otras palabras, la idea de que la poética no se limita a la manifestación estética es anterior a la IS. El deseo por explorar la poesía más allá de sus límites literarios puede ser rastreado incluso antes de las vanguardias. El anhelo de romper con los valores estéticos clásicos es una actitud que se remonta al Romanticismo del siglo XIX y que se extiende hacia los

¹⁸⁴ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 17.

proyectos artístico-revolucionarios del siglo XX.¹⁸⁵ La herencia de la ruptura se deposita primero en el lenguaje y luego fuera de él. Las expresiones artísticas que se estudian en esta tesis parten de la potencia revolucionaria del lenguaje y, a fuerza de llevarlo fuera de sus límites, se torna en metapoesía.

En sintonía con el desbordamiento del lenguaje, las aportaciones situacionistas agencian el vínculo entre el juego y la poesía en aquello que se denomina *le dépassement de l'art* o la superación del arte —concepto proveniente de Hegel—. A continuación, se trazan vínculos conceptuales entre la poesía como hito del pensamiento revolucionario y la teoría del *Homo ludens* de Huizinga, en que se basan los supuestos situacionistas.

1. Poesía y emancipación

Los situacionistas afirman que “las palabras trabajan por cuenta de la organización dominante de la vida”; sin embargo, esto no quiere decir que el poder haya construido la totalidad del aparato lingüístico, de haberlo hecho no habría poesía, solo información.¹⁸⁶ El enigma de las vanguardias es el modo concreto en que la poesía escapa al control preponderante del poder.

La conclusión a la que había llegado el Dadá es que para hacer efectiva la emancipación del viejo lenguaje, es necesario dejarse llevar por los impulsos y rechazar todos los discursos contruidos. Para ello, enaltecen el desorden y el sinsentido en todos los ámbitos incluyendo el del lenguaje. De este modo, inauguran una antifilosofía y una antipoesía. El Dadá apunta por la destrucción de la sintaxis y la semántica; busca en el performance impulsivo la sublimación de la

¹⁸⁵ Bertrand Cochar, “La poétisation de l’existence. Sur l’usage du terme « poésie » dans l’œuvre de Guy Debord” *Fabula-LhT* 18 (abril 2017): párr. 3.

¹⁸⁶ “All the King’s men,” *Internationale Situationniste* 8 (enero 1963): 29. [Trad. Cast., “All the King’s men” en *Internacional Situacionista vol. II: La supresión de la política* (Madrid: Literatura Gris, 2000), consultado en sindominio.net/ash/is0804.html].

antipoesía hacia la vida; esto es la negación del arte. El Dadá está en contra de todo, incluyendo el arte mismo. Su ánimo destructor traslada el poema a los límites del sin-sentido y la espontaneidad y, en consecuencia, exalta el oído incauto. Muestra de ello son los poemas sonoros —*Lautgedichte*— de Hugo Ball que recita vestido de obispo durante el verano de 1916 en el Cabaré Voltaire motivado por la purga del lenguaje.

Los poemas sonoros son el reflejo de la indiferencia hacia la guerra y el creciente militarismo. Dadá los utiliza como recurso para poner el reflector de vuelta hacia la burguesía. En palabras de Ball: “Estos poemas tienen el potencial de limpiar este lenguaje maldito de toda la suciedad que se adhiere a él, como a las manos de los hombres”.¹⁸⁷ En esta cita se aprecia una crítica a la guerra y una fuerte negación estilo de vida que siguen los hombres de la época. La negación radical que hace Ball es cercana a la retirada del presente que defiende el romanticismo; está se lee incluso como una renuncia ascética. Los poemas sonoros, aunque percibidos como muestras ridículas y provocativas, buscan posicionarse en límite para establecer las condiciones de un futuro diferente.

El surrealismo, aunque cercano al Dadá, establece sus propios mecanismos de acción poética —o antipoética—. De forma verbal o escrita, el pensamiento detiene el control ejercido por la razón y vuelca su funcionamiento inmediato. El conocimiento ocurre en la razón, la poesía la supera.¹⁸⁸ Esta tesis deriva de la teoría de Freud acerca del inconsciente, los actos fallidos y la exploración de los sueños. De este modo, apela a que el inconsciente está formado de lenguaje y su liberación, propicia la dilucidación las imágenes de la memoria. Hay una analogía entre el sueño y la poesía: ambos son un medio de conocimiento alternativo a la razón lógica.

¹⁸⁷ Hugo Ball “Das erste dadistische Manifest” en Debbie Lewer, “Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich”, *Oxford Art Journal* 32 (1, 2009): 29.

¹⁸⁸ Maurice Nadeau, *Histoire du surrealisme* (París: Éd. du Seuil, 1991), 14.

Aunque el surrealismo es el heredero inmediato del Dadá, su acercamiento a la poesía es enteramente diferente. En los surrealistas resuena un fragmento de Rimbaud que aparece en “Delirios I” de *Una temporada en el infierno*: “¡Que vida! La verdadera vida está ausente. No pertenecemos al mundo”.¹⁸⁹ Rimbaud es un hito en la mezcla entre el deseo de ruptura y la poesía. Por ello, no es raro que el surrealismo encuentre en el poeta francés evidencia de la indisolubilidad entre el arte y la vida. Rimbaud, encarna la figura arquetípica del poeta maldito y, cínicamente, se desprende de la sociedad de la misma manera que se desprende de los cánones y tradiciones de la poesía; para el poeta ambas son dos caras de la misma moneda. Su propia vida es muestra de la intransigencia entre el poeta bohemio y la vida burguesa. Finalmente, Rimbaud renuncia a su carrera literaria. Su famosa frase “Je est un autre”¹⁹⁰ insiste en el proyecto personal de buscar la identidad fuera de la idea del yo. El ejercicio de autonegación lo dirige a explorar el misterio del ser. De este modo, Rimbaud se consolida entre quienes pretenden revolucionar la vida como el poeta de la negación.

La poesía, más allá del género literario, se inserta como un dispositivo teórico que fusiona el arte con la vida, por lo tanto, adquiere una dimensión objetual.¹⁹¹ Esto no implica que la poesía sea necesariamente un instrumento, sino que da cuenta de las relaciones que la sociedad contemporánea guarda con

¹⁸⁹ En este fragmento, Rimbaud utiliza la voz de una mujer para denunciar que sufre de sometimiento. En el diálogo que sostiene con su esposo infernal dice que ha nacido viuda, ha nacido para convertirse en esqueleto. Al estar esclavizada, reconoce que no puede hacer nada más que seguirlo. Rimbaud expresa el deseo por cambiar la vida; la rebeldía aparece como parte de la aspiración a la felicidad. Traducción propia. Arthur Rimbaud, *Iluminaciones* en Grand, “La Poésie et la « Révolution de l’existence quotidienne »”, 66.

¹⁹⁰ Arthur Rimbaud, *Lettres du voyant* (Ginebra: Librairie Droz, 1975), 157.

¹⁹¹ Cochard, “La poétisation de l’existence. Sur l’usage du terme « poésie » dans l’œuvre de Guy Debord”, párr. 37.

los objetos —ya sea de manera simbólica, mediática o técnica—. Si las relaciones sociales están mediadas por el espectáculo, adoptar la poesía, en tanto que dispositivo, restaurará el vínculo entre la experiencia vivida y su representación.

Esto no significa necesariamente que el lenguaje sea privado y que quienes se encuentran fuera de él sean incapaces de comprenderlo. La separación entre el exterior y el interior resalta una cualidad de participación. En otras palabras, el espacio del juego no excluye según la capacidad de intelección, sin embargo, sí subraya, a través de la constitución de una comunidad lingüística, la presencia de los involucrados.

2. El *Homo Ludens*

El juego es la chispa que enciende la cultura. *Homo Ludens* (1938) es la obra más famosa del historiador y crítico cultural Johan Huizinga. El libro, escrito durante el alza del fascismo en Europa, afirma que el fundamento de la cultura es el juego. Como respuesta a las tendencias funcionalistas que buscaron ordenar el territorio con base en la eficiencia, el autor rescata el carácter lúdico de la cultura a través de la historia.

En el contexto del periodo entreguerras y como antecesor de muchas otras expresiones antirracionalistas, Huizinga explora el juego como un fenómeno en búsqueda de un rasgo auténtico que devuelva el valor a la vida humana. Afirma que el juego se manifiesta en todos los aspectos de la cultura —en el lenguaje, el derecho, la poesía y la filosofía—. Huizinga define el juego como:

Una acción libre ejecutada «como si» y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas

y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.¹⁹²

Esta formulación del juego no intenta resaltar alguna predisposición natural e impulsiva a comportarse de manera infantil. Por el contrario, es un ejercicio de resignificación. En oposición a las características estructurales de la civilización, el juego es la forma libre de actuar.

El juego se desarrolla al margen de la vida corriente. Huizinga utiliza la expresión *vida corriente* o *vida habitual* como forma de definir las condiciones de vida actuales. Por momentos, el autor neerlandés sugiere que el juego es una actividad extraordinaria opuesta a las actividades más habituales. Ante esta cuestión, Huizinga explica que el juego no es contrario a la satisfacción de las necesidades básicas de la vida. El juego es autotélico y gratuito.¹⁹³ Aunque puede darse bajo las mismas condiciones que el resto de las actividades humanas, el juego posee su propia temporalidad y necesariamente tiene un desenlace. El juego puede extenderse en el tiempo siempre que su propósito recaiga en el mero hecho de jugar.

La ciudad, como elemento signifiante de la vida social y cultural, a veces adopta y otras veces subvierte los valores del Estado. En esta medida, la ciudad es el reflejo de las tensiones que se crean entre las diferentes expresiones de bienestar. Huizinga dirá que “toda cultura está recubierta de una falsa brillantez externa”.¹⁹⁴ El estado ostenta su poder a través de grandes muestras de esplendor; no obstante, los ciudadanos tienen su propia expresión de bienestar.

La prefiguración funcionalista pone sus esfuerzos en moldear un sistema político; sin embargo, Huizinga argumenta que ese núcleo conceptual no puede

¹⁹² Johan Huizinga, *Homo Ludens* (Madrid: Alianza, 2007), 27.

¹⁹³ Peter McDonald, “Homo Ludens: A Renewed Reading”, *American Journal of Play* 11 (2019), 248-249.

¹⁹⁴ Huizinga, *Homo Ludens*, 224.

basarse únicamente en la pragmática. “Un estado no es nunca una institución puramente utilitaria”.¹⁹⁵ La famosa expresión latina *panem et circenses* es retomada por Huizinga para señalar el carácter lúdico del público romano.¹⁹⁶ El juego, la diversión, el ocio y la celebración son de una importancia tal, que se equiparan a la necesidad de alimentarse. Tanto los emperadores como los ciudadanos romanos necesitan reiterar constantemente la salud pública de la que gozan.

La ciudad, como elemento significante de la vida social y cultural, algunas veces adopta y otras subvierte los valores del Estado. En este sentido, la ciudad se convierte en un espejo de las tensiones entre las diferentes expresiones de bienestar. Esto sugiere que hay una relación estrecha entre el juego y el orden discursivo. Adicionalmente, Huizinga observa que en la manifestación del juego se experimenta un “estar encerrado en sí mismo”.¹⁹⁷ Esto inserta necesariamente el juego en los confines de una unidad. Es decir, que el juego funda los límites de un espacio particular. Esto quiere decir, que instala un orden alterno. En este punto, es pertinente cuestionar si esta *praxis* tiene la capacidad de satisfacer la autodeterminación de todos los individuos de la comunidad. Resulta igualmente conflictivo considerar si el afán desinteresado y lúdico de algunos puede ser la afición oportunista de otros y, en último término, hacerse irreconocible del sectarismo, el fanatismo o, incluso, del espectáculo.

3. La revolución del lenguaje

El lenguaje cobra relevancia en la manera en que se manifiesta el juego. Esto se evidencia en los usos del lenguaje, dado que permiten asignar más de un

¹⁹⁵ Huizinga, *Homo Ludens*, 223.

¹⁹⁶ Huizinga, *Homo Ludens*, 225.

¹⁹⁷ Huizinga, *Homo Ludens*, 22.

significado a un significante. En esa medida, motiva el arte, la poesía y otros saberes.

El juego se utiliza como un modo de alterar, oscurecer e incluso pervertir los cánones establecidos. Por ejemplo, Huizinga habla de los elementos paganos del medievo que hacen de lo sacro una broma. Recuerda, también, los círculos renacentistas, el romanticismo heroico impregnado de farsa, la exageración del barroco, entre otras. Para Huizinga “no existe diferencia alguna entre un juego y una acción sagrada”.¹⁹⁸ El espacio que se consagra al rito hace referencia al templo. El templo es un lugar de comunión; un recinto sagrado donde se invoca lo intangible y lo eterno. En alusión al tempo, se retrotrae el término griego del que procede etimológicamente, *temenos* (τέμενος); a su vez este se deriva de *temeo* (τέμνω) que significa cortar o separar. El juego y la acción sagrada, como prácticas idénticas, hacen un recorte espacial que sólo puede hacer referencia a sí mismo. Por lo tanto, el espacio del juego crea una escisión que distingue un afuera y una adentro, estableciendo así una cualidad de pertenencia.¹⁹⁹

Revolucionar el lenguaje es revolucionar el mundo, este es el legado que deja el romanticismo y que será adoptado por un sinnúmero de poetas, artistas y filósofos. Sin embargo, al reconocer la influencia de la creación poética en la percepción de la realidad, los seguidores del romanticismo también deben confrontar las implicaciones políticas que esta conlleva. La *praxis* revolucionaria encuentra en la poética la potencia de transformar la vida. Esto implica observar con detenimiento el punto preciso en que el lenguaje se mezcla con la experiencia.

¹⁹⁸ Huizinga, *Homo Ludens*, 23.

¹⁹⁹ Lieven De Cauter y Michiel Dehaene, “The space of play: Towards a general theory of heterotopia” en Dehaene, Michiel, y Lieven de Cauter, eds. *Heterotopia and the city: public space in a postcivil society* (Londres; Nueva York: Routledge, 2008), 95-96.

4. Juego vs. espectáculo

El primer número de *Internationale Situationniste* define el juego como la “creación común de ambientes lúdicos elegidos”²⁰⁰, concepción que integra la colectividad e intencionalidad. El artículo tiene presente la interpretación de Huizinga y encuentra problemático que el juego esté separado de la vida corriente. Los situacionistas justamente buscan hacer brotar la vida a través del juego; se abstienen, por ello, de pensarlo como una actividad al margen de la cotidianidad; sin embargo, también son cuidadosos de no otorgarle un estatuto ontológico fundamental. Aunque el juego parezca establecerse en un punto indeterminado, las coincidencias con Huizinga se hacen más evidentes a medida que los situacionistas elaboran su programa de actuación.

A pesar de las limitaciones filosóficas del planteamiento de Huizinga, la relación entre juego y cultura es referenciada en numerosos estudios antropológicos, literarios y artísticos.²⁰¹ Su noción del juego está relacionada con el goce que se instala en medio de lo aparente y lo auténtico. Esto se constata cuando Huizinga alude a lo exótico, lo ornamental, lo fantástico y lo satírico.

Al cuestionar la posibilidad de asimilar el juego y el espectáculo, la dicotomía apariencia/autenticidad es especialmente interesante. Si el espectáculo es la manifestación mediada que aparece en lugar de lo auténtico, la frontera divisoria entre juego y espectáculo se desdibuja. El juego y el espectáculo parecen compatibles y, a veces, intercambiables. Incluso podría pensarse que el juego puede ponerse al servicio del espectáculo. La razón por la que los proyectos artístico-revolucionarios retoman la teoría del *homo ludens* es porque valoran la

²⁰⁰ “Contribución a una definición situacionista del juego”, *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 14. Texto original “Contribution à une définition situationniste du jeu”, *Internationale Situationniste* 1 (junio 1958), 9.

²⁰¹ Debido a la amplia influencia que tuvo a partir de los años 70, la teoría del *Homo Ludens* se asocia al posestructuralismo. El vínculo se funda en la crítica de la racionalidad moderna. McDonald, *Homo Ludens: A Renewed Reading*, 249.

capacidad de subvertir a partir de ella los órdenes funcionalistas, objetivistas y racionalistas. No obstante, no queda claro en qué punto el juego como metodología puede emplearse en favor de la revolución sin caer en una práctica que la contradiga.

La solución que propone el autor se sostiene continuamente sobre lo auténtico; no obstante, como punto de apoyo es nulo. Huizinga no determina una correspondencia sólida entre lo auténtico y la realidad:

El juego auténtico rechaza toda propaganda actual, que quiere apoderarse de todos los rincones de la vida, trabaja con recursos adecuados para producir histéricas reacciones de masas y por consiguiente, [...] no puede ser considerada como una manifestación moderna del espíritu de juego, sino como una falsificación.²⁰²

En esta cita, Huizinga expresa el rechazo hacia la propaganda extensiva que ha permeado todos los aspectos de la vida. Sin duda, hablar de la producción de falsificación es hablar de espectáculo. Esto es debido a que la mercancía hace visible un mundo que está a la vez presente y ausente (Tesis 37).²⁰³ La realidad que aparenta ser inmediata está mediada. Dado que la lógica de mercado supone la integración y desarrollo de lo cuantitativo y la pérdida de lo cualitativo, Debord se preocupa por el detrimento y ausencia de las relaciones sociales.

Las coincidencias con Debord se hacen más evidentes cuando Huizinga deja entrever que el trabajo y la producción tal y como se concibe desde el s. XIX y durante el siglo XX, han obstaculizado “el principio eterno del juego”²⁰⁴, a diferencia de los siglos anteriores en que el factor lúdico estuvo presente ampliamente en la cultura. Por lo tanto, Huizinga sugiere que el límite que separa el juego de la propaganda es la implicación de un proceso productivo. En

²⁰² Huizinga, *Homo Ludens*, 268-269.

²⁰³ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 52.

²⁰⁴ Huizinga, *Homo Ludens*, 246.

otras palabras, el juego no produce porque es un fin en sí mismo, en cambio la propaganda, es un medio productivo.

La deriva y el *détournement* como versiones situacionistas del juego tienen por objetivo contrarrestar los efectos de la separación producida por el espectáculo. El espectáculo es inauténtico puesto que su fin es reproducir el modo de vida capitalista. Si el espectáculo se hecho indistinguible de la vida por su carácter inmediato, ¿no sería el juego igualmente indistinguible? El mismo Huizinga reconoce que analizar “el contenido lúdico de nuestra confusa actualidad”²⁰⁵, conduce irremediabilmente a la contradicción. La libertad de la forma lúdica, tal y como se ha definido, constituye también su propia amenaza. Apostar por la agencia del individuo puede resultar en un dilema entre los límites de la libertad individual. De igual manera, si el juego no puede distinguirse distintamente del entretenimiento habría que enfrentar la posibilidad de devolver el juego al terreno del consumismo. Para guardarse las espaldas, Debord sostiene que “contra todas las formas regresivas de juego que suponen su retorno a estadios infantiles —ligados siempre a políticas reaccionarias— hay que apoyar las formas experimentales de un juego revolucionario”.²⁰⁶ La apuesta se sintetiza en acoger las expresiones experimentales siempre que estas se pongan al servicio de la superación del arte. Debord no considera problemática la propaganda siempre que esta sea un medio para satisfacer los deseos del programa situacionista. La propaganda se define como un medio estratégico de comunicación masiva destinada a influir, persuadir o reclutar a la población civil para la defensa de una causa particular. Cuando la causa es la liberarse de la alienación dominante que separa al sujeto de su tiempo y petrifica el horizonte de posibilidad (Tesis 161)²⁰⁷, Debord dirá que “la

²⁰⁵ Huizinga, *Homo Ludens*, 252

²⁰⁶ “Problemas preliminares a la construcción de una situación”, *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 15.

²⁰⁷ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 139-140.

propaganda revolucionaria debe presentar a todos la posibilidad de un cambio personal inmediato y profundo”.²⁰⁸ Esta premisa pone los intereses de la revolución por encima del posible adoctrinamiento de las masas, aspecto que Debord critica del espectáculo. La instrumentalización de la propaganda con fines emancipatorios es un dilema recurrente. La conclusión en la que coinciden Debord, Benjamin y Grosz se sintetiza de este modo: “en lugar de temer constantemente el espectro de la ideología, la sociedad debería beneficiarse de las nuevas formas que ofrece el arte para transformar la realidad social”.²⁰⁹

5. La superación del arte y el fin de la historia

Para comprender a qué se refiere la superación del arte es necesario comprender la historia como movimiento de la realidad. El término se establece en relación con la tesis hegeliana sobre el fin de la historia. Hegel sostiene que hay una razón y sentido en la historia y que, aunque en apariencia está atravesada por opuestos —el sujeto y el objeto, lo universal y lo particular, la identidad y la diferencia— no son fijos. La investigación Hegel no sólo interpreta el mundo, sino la transformación del mundo. La historia —como expresión del espíritu— revela una razón inmanente que se hace patente en “la relación auténticamente libre de los opuestos”.²¹⁰ El pensamiento histórico de Hegel descansa en la dialéctica como método para disolver toda separación entre elementos antagónicos entre sí.

Hegel defiende una comprensión de un mundo que se hace a sí mismo al desplegar sus partes; y por ello, dirá Debord, representa la realización filosófica

²⁰⁸ “L’effondrement des intellectuels révolutionnaires”, *Internationale Situationniste* 2 (diciembre 1958).

²⁰⁹ Maftai, “Between “Critique” and Propaganda”, 235.

²¹⁰ Berta Pérez Rodríguez, “Hegel y el fin de la historia”, *Revista de Filosofía* 28, (2, 2003): 328.

de la filosofía (Tesis 76).²¹¹ Debord considera que Hegel es el último pensador que ha hecho la labor de filósofo porque, a partir del nacimiento del pensamiento histórico, el viejo pensamiento que dictamina la verdad ya no puede glorificar el mundo más que negándolo. Esta afirmación suscita la pregunta por el fin de la historia, que se interpreta de dos maneras: por un lado, se refiere a una actividad teleológica que persigue un propósito último —que será también su negación— y, por el otro, a una escatológica que dilata la apertura de una realización última o un alcance supremo y absoluto. Esto supone hipostasiar y racionalizar al sujeto en espera de que su fin se realice progresivamente. Para acceder a esa realidad subyacente, hay que reconocer al sujeto como portador de deseos distintos a los de la realidad establecida, es decir, al conjunto de lo dado.

Para dirigir la discusión al terreno cultural, hay que partir de la premisa de que la historia entabla una comunicación sensible con la cultura a través del arte. Esto se debe a que la tarea del arte es precisamente sustraer el tiempo. Por un lado, el juego recompone las experiencias vividas de la humanidad, las congela en el paso de lo finito a lo absoluto; por otro lado, la poesía completa la necesidad de lo absoluto, la libertad de toda determinación que el ser humano como ser finito y limitado es incapaz de experimentar. El arte es una manifestación cultural que representa un tiempo preciso y refleja una comprensión particular del espacio.

En suma, el movimiento del Espíritu subjetivo y objetivo —expresado en el arte como *vida representada*— se libera de las contradicciones y supera cualquier estrago de la conciencia ordinaria. Desde esta perspectiva, el arte se presenta como una representación libre, y en ese sentido, se asume que a través de él es posible estar fuera de las limitaciones de la vida.²¹²

²¹¹ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 76.

²¹² Paolo Gambazzi, “La fin de l'art et l'apparaître sensible de l'œuvre”, *Revue internationale de philosophie* 221 (3, 2002): 389-390.

6. El fin del arte

Descifrar la función absoluta del arte es relevante para comprender la oposición entre imagen espectacular y la imaginación lúdica situacionista. El método dialéctico —herencia de Hegel— aparece en la teoría de Debord —una vez que se disuelve la IS— como la lucha entre la innovación y la tradición, la destrucción y la realización; estas oposiciones se encuentran al centro del desarrollo interno de la cultura. La dialéctica no sólo da cuenta de la existencia afirmativa de las cosas, sino que incluye la posibilidad de su negación.²¹³ Esto, en último término, respalda la necesidad de confrontar los opuestos. Al observar la multiplicidad de contradicciones internas de los procesos históricos, queda claro por qué los situacionistas distinguen la urgencia de renovar los presupuestos culturales que conforman la tradición. Esta renovación se traduce como la libertad del arte de excederse a sí mismo. Dado que el arte es una manifestación limítrofe entre el lenguaje y la experiencia, puede liberarse de la realidad una vez ha renunciado a las condiciones epocales y reducirla a sombras y apariencias. Para los situacionistas, esta renuncia corresponde a un proyecto permanente de crítica social; sin embargo, no hay que perder de vista que el proceso que define Debord es una distorsión de aquel descrito por Hegel.

Cuando Debord escribe “En el mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un momento de lo falso” (Tesis 9)²¹⁴ toma prestada una cita de la *Fenomenología del Espíritu* e invierte su sentido para argumentar con más fuerza que el espectáculo ha puesto el mundo al revés. La dialéctica de Hegel retoma lo real en vistas de dar con su objetividad. Ahora, quizás la lectura de Debord de Hegel no es la más precisa. Cuando el filósofo alemán afirma que lo falso no es un

²¹³ Éric Méchoulan, “Le spectacle du passé : Guy Debord *et alii*” en *La culture de la mémoire: Ou comment se débarrasser du passé?* (Montreal: Presses de l’Université de Montréal, 2008).

²¹⁴ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 40.

momento de lo verdadero, se refiere a que en la medida en que se evalúan lo falso y lo verdadero fuera de su unidad, expresar cualquier cosa de ellos por separado significa darles un sentido que los hace irreconciliables.²¹⁵ A lo que se refiere Debord en las Tesis 9 y 10, es a que el espectáculo es la invasión socialmente organizada de la vida y, aunque este afirma lo aparente, se presenta como lo real.²¹⁶ Por lo tanto, mientras que Hegel afirma que la percepción no puede dar cuenta de la unidad y multiplicidad de las cualidades de los objetos, Debord desvía la frase para expresar que lo falso ha penetrado el mundo a un grado tal que experimentar lo verdadero es apenas un instante que la crítica posibilita. Este lapso privilegiado de lo verdadero se logra a través de la negación de la vida visible, que a su vez es la negación de la vida anterior, de una vida no dominada. Para Debord, el espectáculo es “el núcleo del irrealismo de la sociedad real” (Tesis 6)²¹⁷ y ha producido, en consecuencia, una realidad que se experimenta como verdad pero que no es tal:

No debe entenderse el espectáculo como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más

²¹⁵ “Cuando se dice que en lo falso hay algo verdadero, en este enunciado son ambos como el aceite y el agua, que no pueden mezclarse y que se unen de un modo puramente externo. Y precisamente atendiendo al significado y para designar el momento del *perfecto ser otro*, no debieran ya emplearse aquellos términos allí donde se ha superado su ser otro. Así como la expresión de la *unidad* del sujeto y el objeto, de lo finito y lo infinito, del ser y el pensamiento, etc., tiene el inconveniente de que objeto y sujeto, etc. significan lo que son *fuera de su unidad* y en la unidad no encierran ya, por tanto, el sentido que denota su expresión, así también, exactamente lo mismo, lo falso no es ya en cuanto falso un momento de la verdad”. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), 27-28.

²¹⁶ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 40.

²¹⁷ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 39.

bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales (Tesis 5).²¹⁸

Esta inversión de la dialéctica de Hegel ya había sido adoptada por Marx, quien fija la transformación del mundo como parte de su teoría. Para Marx la dialéctica mistificadora de Hegel debe ser invertida en aras a descubrir el núcleo racional que domina lo real:

Mi método dialéctico no sólo difiere del de Hegel, en cuanto a sus fundamentos, sino que es su antítesis directa. Para Hegel el proceso de pensar, al que convierte incluso, bajo el nombre de idea, en un sujeto autónoma, es el demiurgo de lo real; lo real no es más que su manifestación externa. Para mí, a la inversa, lo ideal no es sino lo material traspuesto y traducido en la mente humana.²¹⁹

Marx parte de las condiciones materiales —las relaciones económicas y sociales— para conocer las determinaciones a las que están sujetas los individuos. Únicamente la *praxis* revolucionaria colectiva puede reestablecer este orden social impuesto.

En consideración de la influencia que tiene la teoría marxista en la obra de Debord, no sorprende que considere que “el pensamiento histórico sólo puede salvarse como pensamiento práctico” (Tesis 78).²²⁰ Sólo conforme se ponga en marcha un trabajo de negación de la realidad, se podrá alcanzar el núcleo de la verdad. Lo que Marx observaba es que la civilización industrial burguesa había triunfado por encima de las costumbres, las normas vernáculas y las rutinas de la vida cotidiana. La cultura que había determinado una esfera general de

²¹⁸ *Weltanschauung* es una palabra rescatada del idealismo alemán que se refiere a la aprehensión fundamental de la realidad que determina la comprensión del mundo. Debord, *La sociedad del espectáculo*, 38.

²¹⁹ Karl Marx, “Epílogo a El Capital” en *Introducción general a la crítica de la Economía Política/ 1857* (Ciudad de México; Buenos Aires; Barcelona: Siglo XXI, 2017), 81.

²²⁰ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 77.

representaciones se enfrenta con un poder organizador que aparece como una entidad que separa el trabajo intelectual del trabajo manual. Gracias a esta nueva organización, aparece una nueva clase dominante, la burguesía, que se desvincula de la producción social y además niega que esta sea su raíz. Marx formula una crítica de los valores burgueses —la propiedad privada, la fragmentación social y el libre mercado, por mencionar algunos—; reconoce que la intelección de la burguesía implica la intelección de su negación, es decir, su decadencia y el deterioro que la llevará a la ruina. Debord hace una deducción similar con respecto al arte que le precede: la intelección de antipoesía —que no constituyó una acción revolucionaria efectiva— implica la intelección de la negación de la antipoesía. Extiende ese pensamiento hacia la especialización académica mediante un *détournement* de Lautréamont:

La crítica revolucionaria de todas las condiciones existentes ciertamente no tiene el monopolio de la inteligencia, pero sí de su uso. En la crisis actual de la cultura, de la sociedad, los que no tienen este uso de la inteligencia no tienen, de hecho, ningún tipo de inteligencia discernible. Dejen de hablarnos de inteligencia sin uso, nos complacerán. ¡Pobre Heidegger! ¡Pobre Lukàcs! [sic] ¡Pobre Sartre! ¡Pobre Barthes! ¡Pobre Lefebvre! ¡Pobre Cardan! Tics, tics y tics. Sin las instrucciones de uso de la inteligencia, sólo nos quedan fragmentos caricaturescos de ideas innovadoras [...] Los especialistas del pensamiento sólo pueden ser pensadores de la especialización.²²¹

Por lo tanto, si los pensadores de la revolución tienen el monopolio de la inteligencia y se conforman con el contenido de sus ideas sin aportar instrucciones precisas sobre cómo transformar el mundo, entonces, ¿cómo garantizar que los líderes de la revolución no obstruirán el camino? Sin la intención de colmar la vida cotidiana, el pensamiento crítico —sin así quererlo—

²²¹ Traducción propia. Esta cita hace un *détournement* del Conde de Lautréamont. La cita original había sido recuperada también por Breton en la novela *Nadja*. “Maintenant, l’I.S.”, *Internationale Situationniste* 9 (agosto 1964).

se instala cómodamente en la división del trabajo y se funde con la lógica espectacular.

7. Un empleo arquitectónico de la poesía

En función de la superación del arte, la poesía situacionista o, para ser más precisos, el empleo situacionista de la poesía asume la tarea de recomponer el lenguaje hasta alcanzar una fluidez renovada. El proyecto de la Nueva Babilonia concebido por Constant Nieuwenhuys representa esa renovación en el ámbito de la arquitectura. El proyecto de la Nueva Babilonia se desarrolla, aproximadamente, entre 1956 y 1974, y conjunta una multitud de piezas — maquetas, grabados, collages, dibujos, esculturas y manifiestos— producidas alrededor de la idea de un entorno urbano congruente con las pulsiones lúdicas del ser humano. El proyecto se inspira en el asentamiento de familias gitanas a las afueras de la ciudad italiana de Alba, lugar en que se funda la Internacional Situacionista. Las condiciones infrahumanas en las que vivían lo motivan a ofrecer una solución arquitectónica que se ajuste a sus costumbres. Constant permanece en la ciudad durante tres meses trabajando en los planos de un campamento adaptable al estilo de vida nomádico de los gitanos. El diseño de los planos permite que sus elementos puedan montarse de diferentes maneras y ser suficientemente ligeras para transportarse a cualquier lugar del planeta; así se representa en la maqueta titulada *Ontwerp voor een zigeunerkamp in Alba* [Diseño para un campamento gitano en Alba], 1956. Ésta se compone de espirales que no delimitan los lugares según tareas específicas. En otras palabras, el espacio no está organizado en función de roles particulares ni para crear hábitos. En esa misma línea, las maquetas que le siguieron fueron *Observatorium* [Observatorio], 1956 y *Ambiance d'une ville future* [Ambiente de una ciudad futura], 1958;²²² ambas juegan con formas circulares inclinadas

²²² Laura Stamps, “La Nueva Babilonia de Constant”, 17.

conectadas una estructura metálica compuesta de tubos rectos que después se cubren con plexiglás u otros materiales semi-transparentes.

En el artículo “Le grand jeu à venir” publicado en *Potlatch* en julio de 1959, Constant denuncia las condiciones actuales del urbanismo para apostar, en cambio, por un nuevo urbanismo que no limite la experiencia de los individuos; esto es, la expresión arquitectónica del urbanismo unitario. La apertura al juego es la manera que el urbanismo puede devolver a los usuarios la cualidad de habitantes. Constant deja claro que el urbanismo no sólo tiene que ver con la construcción y la administración territorial, sino con la imaginación de un espacio en movimiento. El territorio que cambia a merced de las exigencias de la vida diaria.²²³ Si la arquitectura se plantea ser estática e inalterable, no podrá ser situacionista; sólo si la innovación técnica y tecnológica se pone al servicio de los fines lúdicos de la cultura, será posible conducirse por y hacia el ocio. A la par, en el texto “Une autre ville por une autre vie”, Constant insiste de nuevo en apostar por una arquitectura que reestablezca “las relaciones directas y la acción común de los hombres”.²²⁴ En adición, plantea las ventajas de la automatización para reducir el trabajo y extender el tiempo del ocio, postura que causa polémica:

La ciudad futura ha de concebirse como una construcción continua sobre pilares o como un sistema ampliado de construcciones diferentes en las que estarían suspendidos locales de alojamiento, de recreo, etc. y otros destinados a la producción y a la distribución, liberando el suelo para la circulación y las reuniones públicas.²²⁵

Constant reconoce que hay actividades ligadas a la producción necesarias para sostener la vida; sin embargo, esto puede poner en duda la posibilidad de

²²³ Constant, “Le grand jeu à venir”, *Potlatch*, 1, (1954).

²²⁴ Constant, “Otra ciudad para otra vida” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 96. Originalmente publicado como “Une autre ville por une autre vie”, *Internationale Situationniste* 3, (1959).

²²⁵ Constant, “Otra ciudad para otra vida”, 97.

desvincularse de un sistema centralizado de manera efectiva. “Une autre ville...” puede leerse acompañado de la maqueta Collage of Sector Models [Collage de maquetas de sectores], 1969. En esta se observa una construcción paralela al horizonte y continua; aparenta estar suspendida varios metros sobre el suelo. La segmentación es mínima: una parte está destinada al alojamiento y a la recreación, y otra, a la producción y la distribución. Tal y como había establecido en su plan para una ciudad futura, el suelo es el lugar del desplazamiento y la libre asociación.

En el congreso celebrado en el museo Stedelijk en 1960, Constant explica que el urbanismo que persigue es uno en que los habitantes sean los arquitectos de la ciudad.²²⁶ Apuesta, entonces, por una arquitectura vernácula pero automatizada, no especializada en la que las unidades de ambientes aparezcan de forma orgánica mediante el uso. El objetivo de la Nueva Babilonia no es establecer una meta por alcanzar, sino desentramar los requerimientos mínimos para soportar la libertad de la recreación continua. La estructura contempla algunas divisiones espaciales de acuerdo con ocupaciones generales; sin embargo, no distingue jerarquías: no hay fronteras geopolíticas, ni divisiones entre lo público y lo privado; no hay límites entre el interior y el exterior.

En vistas a realizar la arquitectura, Constant se focaliza en el futuro. Sus modelos arquitectónicos ponen de manifiesto la necesidad de plantear algún tipo de tecnología que haga posible la visión imaginaria de la ciudad desviada. Gracias a Constant, el urbanismo unitario se envuelve de ciencia ficción. Esto debido a la esperanza depositada en algún invento futuro que libere a la humanidad del trabajo.²²⁷

²²⁶ Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-architecture of Desire*. (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art, 1998), 9.

²²⁷ Wigley, *Constant's New Babylon*, 165.



Figura 9. R.3207. Constant. *New Babylon*. 1963. Litografía sobre papel. 10 litografías 40.8 x 76.8 x 3 cm c/u. Colección MACBA.
Consorcio MACBA © Constant, VEGAP, Barcelona.

La postura situacionista es antitecnocrática y, por tanto, sus miembros se muestran reticentes a la posibilidad de una ciudad automatizada. No obstante, Constant observa en la automatización la vía para concretar la consigna de no trabajar jamás y recuperar la fascinación del tiempo libre. Además, delegar las actividades productivas a las máquinas, evita que se geste un modelo organizativo jerárquico al seno de la Nueva Babilonia. Por lo tanto, la arquitectura de Constant descansa sobre terreno arenoso debido a dos cuestiones: la automatización y la división de espacios. Ambos son problemáticos, al menos en apariencia, debido que no abandonan del todo el funcionalismo. Cuando la arquitectura parece celebrar la superación de la heteronomía y la racionalidad, resulta discrepante que Constant respalde en cierto grado el parcelamiento espacial. Estos dos aspectos, aunque brumosos, no impiden respaldar el proyecto de la Nueva Babilonia. Ante la firme conclusión de que el esquema lógico simple no es suficiente para expresar la riqueza de la realidad — en particular, condiciones sociales, políticas, subjetivas y fisiológicas—, la contradicción más llana no consigue demoler el proyecto. Es decir, aunque haya la ilusión de una verdad positiva que absorbe la arquitectura, no es admisible pensar que una contradicción parcial desmonte el sistema entero. Jorn discute la cuestión de la automatización con algo de escepticismo. Desde una perspectiva hegeliana, insiste en que el desarrollo de una nueva sociedad se gesta al seno de la vieja sociedad. Para que la automatización supere la dicotomía progresista/ antiprogresista debe ser capaz de suscitar nuevas provocaciones capaces de exteriorizar las energías latentes del hombre; sin embargo, Jorn no cree que tales provocaciones se manifiesten activamente; por lo tanto, no tiene certeza de la que la tendencia tecnológica no termine por esclavizar aún más a los humanos.²²⁸

²²⁸ Asger Jorn, “Les situationnistes et l’automation”, *Internationale Situationniste* 1, (1958), 23.



Figura 10. R.3597. Constant. *Intérieur d'un secteur 1 / New Babylon*. 1970. Aguafuerte y punta seca sobre papel. 52.5 x 38.5 cm. Colección MACBA. Fundación MACBA. Colección Fundación Repsol © Constant, VEGAP, Barcelona.

Dado que la crítica de Jorn publicada en “Les situationnistes et l’automation” es anterior al congreso en que Constant expone sus ideas, es probable que las cuestiones alrededor de la realización del hombre ya hubieran sido evaluadas por el arquitecto. En una aproximación dialéctica, la obra de Constant contempla la necesidad de conducir la arquitectura hacia su negación. En el caso del lenguaje arquitectónico —como cualquier otro lenguaje— el texto ya contiene implícita su propia negación. La función de la contradicción es mostrar la relación entre la afirmación y su contraparte; entre el modelo dado —sobre el que descansa el sentido— y el usuario. Al presentar un modelo *otro* que niega las funciones habituales, el usuario se ve obligado a examinar la relación que tenía con el primero. Esto no se refiere a llevar la arquitectura necesariamente a una forma incomprensible, sino a deshacer la ilusión de unidad que mantiene con el sistema productivo. A partir de la oposición entre la arquitectura funcionalista y la organicista, Constant pretende establecer una tercera alternativa: una arquitectura continua y colectiva, no supeditada a nada salvo la constante revisión.

La poesía se concreta en la experimentación bajo un programa práctico que busca su realización. Sólo través de la acción se accede a la vida cotidiana. El sujeto situacionista no busca proyectar un futuro hipotético, sino que se sabe sujeto del fin de la historia, y como tal, busca anticiparse al presente e introducir la poesía como negación del mundo abstracto objetivado en la mercancía. Esta disposición práctica modifica tanto el lenguaje como la conducta de los sujetos. Por ende, la poesía abre la posibilidad de un comportamiento recreativo y revolucionario —cercano a los deseos— que culmina en la materia misma de la existencia.

8. Amargas victorias

Los proyectos surrealista y situacionista son paralelos. Aspiran a revolucionar la vida y transformar la realidad a partir de una imaginación poética. Ambos, sin embargo, se enfrentan a una situación desfavorable. En 1925 el propio Antonin

Artaud, quien fue responsable ese año de la Oficina de Investigaciones Surrealistas²²⁹, afirma que “la realidad inmediata de la revolución surrealista consiste, más que en modificar cualquier detalle del orden físico y aparente de las cosas, en provocar un movimiento en las mentes”.²³⁰ Breton cuenta que ese año en que los surrealistas reconocieron la insuficiencia relativa del arte comprometido políticamente debido a que su actividad no había tenido resultados materiales.²³¹ Sustraerse de la vida y entregarse a un pensamiento libre y politizado se vuelve problemático; al plantearse los medios para una revolución cultural, los surrealistas se sumergen tan fuertemente en el camino del inconsciente que caen en una suerte de ocultismo, como lo califica Debord. La liberación de la mente no encuentra en el surrealismo una transformación de orden material —una que confronte la propiedad privada de los medios de producción—. Las publicaciones *La Revolución Surrealista* y *El surrealismo al servicio de la Revolución* son muestra de que la politización del grupo se acentúa a medida que pasa el tiempo.

En 1938, Breton colabora y funda, junto con Trotsky, la Federación Internacional de Arte Revolucionario Independiente; el manifiesto termina con el lema: “lo que queremos: la independencia del arte —para la revolución; la revolución —para la liberación definitiva del arte”.²³² Finalmente, el surrealismo se debilita y el diálogo entre simpatizantes de la revolución se hace tortuoso. Por

²²⁹ La oficina estuvo localizada en la *Rue de Grenelle*, París. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 50.

²³⁰ Philippe Ollé-Laprune, “Reconciliar a Marx con Rimbaud,” *Revoluciones. Revista de la Universidad de México*, núm. 829 (2017): 99.

²³¹ Duwa, *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*, 74.

²³² André Breton, Leon Trosky y Diego Rivera, “Por un arte revolucionario independiente (México, 25 de julio de 1938)” en *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019).

un lado, la creación de una agenda común se hace difícil puesto que las prioridades del artista no son la del obrero. Por otro lado, la amistad con Trotsky no es bien vista por el partido comunista francés. Así, los surrealistas declaran la caducidad de su propio hacer.

Los situacionistas publican en 1958 en el primer número de la revista *Internationale Situationniste* un texto titulado *Amarga victoria del surrealismo*. En este texto, Debord relativiza el éxito del surrealismo al proponer una vía que no confronta las condiciones de vida. Por el contrario, lo califica como el movimiento ha delimitado un territorio con fronteras flotantes más allá del cual no hay un camino fácil.²³³ En otras palabras, la interpretación que predomina entre los situacionistas, es que el fracaso del surrealismo yace en la imposibilidad de desarticular la vida del sueño.

La IS considera que solo ella es capaz de “responder al proyecto del artista auténtico, englobando la supervivencia del arte en el arte de vivir”.²³⁴ A pesar de reconocer los errores del pasado, los situacionistas no obtienen un resultado concluyente. La IS ha sido juzgada innumerables veces por recorrer un camino que ya había sido transitado por los surrealistas y este juicio no es errado del todo. Michèle Bernstein, una de las pocas mujeres miembros de la IS, expresa que les tomo una década darse cuenta de la influencia que Breton había tenido en el movimiento.²³⁵ Esto se inserta perfectamente en la paradoja que, al perseguir un fin de la historia, se expresa también la imposibilidad de alcanzarlo. Crítica y realización van de la mano. En ambos proyectos, hay una incapacidad por eliminar el límite entre la teoría y acción política. Cuando los situacionistas afirman que “no puede existir un arte situacionista sino un empleo

²³³ Duwa, *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*, 19.

²³⁴ Internacional Situacionista en Perniola, *Los situacionistas*, 42.

²³⁵ Duwa, *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*, 18.

situacionista del arte”²³⁶ están intentando, al menos argumentalmente, sortear las fórmulas fallidas del surrealismo y de esta misma paradoja. Debord califica su teoría del espectáculo como exitosa debido a que sigue siendo inaceptable — para el edificio de ideas hegemónicas— e incluso con el paso de los años ha quedado siempre opuesta al centro. Bajo el resguardo de sus argumentos evitan refundar la vieja provincia del arte que se adapta tan bien al espectáculo; sin embargo, la revolución poética no ha podido extenderse hacia la actividad política.

9. El juego (i)limitado

Finalmente, ¿qué se puede predicar del juego? Si bien las definiciones de juego ofrecen un volumen estimado de lo que cabe en él, también sirven para advertir que presenta fugas. La tarea de recluir el juego en una sola definición es una tarea que sugeriría atentar contra el juego mismo. Encasillar su definición restringe su espontaneidad.

La *praxis* situacionista gira en torno a la noción de un sujeto colectivo capaz de emanciparse de la lógica de la separación a partir del juego y, en esa medida, vincularse de vuelta al proceso de la historia. Le atribuye las cualidades de autosuficiencia y autoleislación, al mismo tiempo, le superpone a una imagen de la masa completamente dependiente y manipulada.²³⁷ Debord, entonces, mezcla al individuo libre con el sujeto social. Niega, así, la capacidad de los individuos de autodeterminarse y hacer frente a sus propias necesidades a través de la comunicación autónoma. Esto implica que cualquier narrativa de producción cultural alternativa queda enredada entre la actividad y la pasividad, entre la colectividad y la autonomía. Parece que la única alternativa a este

²³⁶ Perniola, *Los situacionistas*, 21.

²³⁷ Kaplan, “Between mass society and revolutionary praxis: The Contradictions of Guy Debord's Society of the Spectacle”.

enredo es optar por un juego que no tome uno de los polos anteriores como punto de partida.

Para quebrar la dicotomía entre individualismo y participación es necesario plantear una arquitectura profundamente deseada. Una que se descubre a medida que se construye; en la que recorrer los pasajes y percibir los cambios de un ambiente dé cuenta de la implicación ilimitada entre el ser y el habitar. El juego es una práctica de indeterminación dentro de las determinaciones que demarcan ya la vida social; es la apuesta por la manifestación de lo común que devuelva un sentido de *nosotros*; es un habitar que reconoce el compás la alteridad que ocupa y siempre ha ocupado el flujo de la cotidianidad.

Por un lado, el capítulo ha explorado las dificultades de separar el juego de la noción de autenticidad. Si el juego es la manifestación de un modo de vida puro que escapa a las imperfecciones de un mundo constreñido; entonces, el juego implica una estar fuera de la vida corriente. Por lo tanto, es necesario que aparezca un espacio de ruptura para transformar las condiciones de vida dadas. Esta interrupción puede pensarse como un *potlatch* espacial, es decir, como una expresión clandestina que redistribuye el espacio. Sin embargo, la intención esperanzada de alterar la realidad política a partir de la escisión encuentra un adversario en la anomia agambeniana.

El *nomos* se refiere a la fuerza constitutiva del estado que ejerce su poder sobre un territorio. Ahora, Agamben precisa que para Schmitt *nomos* no se refiere exclusivamente a la aprehensión o dominio de un espacio, sino a la decisión soberana sobre un estado territorializado que constituye una estructura jurídico-política.²³⁸ Con el fin de explicar el estado de excepción y el aparato biopolítico, Agamben se sirve de la anomia, también asimilada como el espacio vacío del derecho. La anomia es un estado de la ley que suspende el orden

²³⁸ Claudio Minca, "Giorgio Agamben and the new biopolitical Nomos", *Geografiska Annaler* 88 B (2006): 389.

jurídico.²³⁹ Trasladado al lugar, la condición de anomia es tratada por Agamben a partir del campo de concentración. La excepción se revela en el campo de concentración debido a que territorializa la indeterminación y anula la posibilidad de cualquier mediación. Es decir, hace posible un lugar fuera de los límites del derecho civil y de los derechos humanos.

Agamben alcanza a ver una fractura en el espacio que posibilita un comportamiento excepcional; sin embargo, para el autor italiano la zona de indistinción opera como una localización fundamental: un dispositivo relacional topológico que sirve de base al estado-nación moderno. Agamben sostiene que el estado de excepción opera produciendo un espacio permanente de indistinción entre la norma y su suspensión.²⁴⁰ Schmitt ya había hecho de la excepción el origen de toda soberanía debido a que trae a flote la necesidad de una autoridad estatal. No obstante, a ojos de Agamben la excepción no es sino la suspensión de la ley; una escisión en que la vida queda al descubierto, despojada de toda protección jurídica. El momento lúdico puede interpretarse, entonces, como un soplo de libertad o como el riesgo más temible. De este modo, la apertura al juego vuelve a entrar en la dicotomía de lo deseable y lo indeseable.

Ya sea como parte de la estructura del *nomos* o como una realidad espectacular, definir el juego a partir de la cotidianidad es enrevesado. Esta tarea se hace doblemente inaprensible puesto que parte de conceptos que se resisten a ser escrutados.

En suma, la capacidad el juego para desestructurar la norma y redirigir el sentido lo convierte en un acto poético. Las reglas se desvanecen en el momento lúdico. Incluso si es para instaurar otras líneas divisorias, desbordar los límites del arte, por consiguiente, implica negar el lenguaje y llevarlo a su

²³⁹ Emanuele Coccia y trad. Aurélien Berra, “Le mystère de l'anomie”, *Critique* 684, (2004/5): 424.

²⁴⁰ Minca, “Giorgio Agamben and the new biopolitical Nomos”, *Geografiska Annaler*, 400.

autodestrucción. Esto implica la ruptura con la idea de que el arte es una actividad exclusiva del artista. El arte, por el contrario, debe enriquecer y hacerse indistinguible de lo vivido. La poesía se desprende del ámbito literario e intenta —por varias vías y en varias épocas— convertirse en metapoesía; esto es alejarse de los formalismos y configurarse como *praxis* en el desarrollo de una nueva vida. Este es el culmen pretendido por los románticos, los dadaístas, los surrealistas y los situacionistas; sin embargo, pronto se dan cuenta de que su cumplimiento requiere una innovación permanente. El propósito de la superación del arte, como ha sido también el de la antipoesía y la metapoesía, es reencantar el mundo, superar al sujeto e introducirse de las tensiones del tejido histórico; también, es desbordar e insertarse en la representación de su tiempo. Lo que resta del ímpetu revolucionario que ha caracterizado la historia moderna y a Debord —como un escritor moderno obstinado— es el anhelo de que la vida sea efectivamente el objeto del último trabajo poético.

Capítulo IV

Juego, ocupación y arquitectura

El *ethos* de transformación acelerada repercute en la ciudad. El juego se manifiesta en aras a producir el espacio en los términos en que los habitantes lo desean. Los situacionistas, como sujetos del fin de la historia, concentran esfuerzos para determinar los modos de liberación del potencial humano en el contexto de una sociedad abatida.

Este capítulo está dedicado a explorar la teoría y las expresiones experimentales motivadas por el juego. Esto es, evaluar el juego como elemento catalizador de los movimientos estudiantiles en Francia. Asimismo, se integran otros movimientos y propuestas parasituacionistas que adoptan la intervención del espacio en consonancia con el juego. El sentimiento de insatisfacción se exagera. El alcance de las ideas de los situacionistas es rastreable en la ocupación universitaria y los acontecimientos alrededor del mayo del 68. Este capítulo está dedicado a observar de qué modo la conjugación entre juego y espacio se aproxima a la acción directa sobre las ciudades durante la crisis universitaria. Esto es especialmente claro en el escándalo de Estrasburgo y revuelta de Nanterre.

La emergencia de la exaltación de la vida se hila al concepto de juego. Asimismo, la práctica lúdica atraviesa la política, el espacio y la arquitectura. Esto presupone a un sujeto que no se relaciona con el arte a través de la crítica

de su contenido, sino a través de una suspensión espacio-temporal inserta en el ámbito de lo político. Para comprender esta suspensión, el juego adquiere un papel fundamental.

Los situacionistas sostienen en el primer número de *Internationale situationniste* que “contra todas las formas regresivas de juego que suponen su retorno a estadios infantiles —ligados siempre a políticas reaccionarias— hay que apoyar las formas experimentales de un juego revolucionario”.²⁴¹ Esto implica deshacerse de las definiciones convencionales del juego y entregarse a él en tanto actividad creativa. Gracias a su carácter experimental, la forma lúdica adquiere un rasgo metapoético que se desborda sobre la vida.

Las ciudades no abarcan categóricamente todos los momentos de la vida —cuándo avanzar, en dónde detenerse, si caer espontáneamente—; en otras palabras, hay gestos indefinidos en las ciudades que se resisten a las determinaciones operativas. A menudo, las ciudades aparentan ser sistemas inamovibles. Parecieran atadas irremediablemente a la legislación y a otras figuras reglamentarias igualmente inflexibles; sin embargo, un monumento no existe por y para sí. Lo que aparece en el espacio público evidencia un régimen de lo visible,²⁴² pero que es susceptible de transformarse. La democracia moderna consiste en ampliar el derecho de ciudadanía y, progresivamente, incluir a los grupos marginados.²⁴³ Sólo si la ciudadanía cae en la cuenta de que la ciudad es un vehículo para restablecer la identidad, entonces, puede reclamar el espacio. La ciudad debe traducir un sentido que está imbricado en el proceso del reconocimiento intersubjetivo y no en la imposición de un saber.

²⁴¹ “Problemas preliminares a la construcción de una situación”, *Internacional situationniste*, vol. I: *La realización del arte*, 15.

²⁴² Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique* (Paris: Fabrique, 2000).

²⁴³ Edgar Straehle, *Claude Lefort: La inquietud de la política* (Barcelona: Gedisa, 2017), 85.

El objetivo de reestructurar una ciudad se consigue en tanto los situacionistas apuntan aquello que ha quedado marginado e indefinido y, así, inyectar vitalidad colectiva al espacio.

1. El escándalo en Estrasburgo

En 1966 se elige la mesa local (AFGES) de estudiantes de la Unión Nacional de Estudiantes de Francia (UNEF) en la Universidad de Estrasburgo. Los alumnos publican y distribuyen —durante la ceremonia de inicio de curso— diez mil ejemplares del panfleto titulado “Sobre la miseria de la vida estudiantil considerada bajo sus aspectos económico, político, psicológico, sexual e intelectual”. El texto fue producido por la mesa de estudiantes de la mano de algunos miembros de la IS, principalmente Mustapha Khayati. El escándalo se desata, en primer lugar, por el uso de fondos universitarios para difundir una crítica al sistema de educación superior francés. En segundo lugar, por la proximidad de los situacionistas, a quienes se acusaba de haberse infiltrado en la mesa representativa de estudiantes. Los situacionistas se responsabilizan por la redacción, pero recalcan que, desde 1961, no están interesados en aceptar discípulos.²⁴⁴

El panfleto denuncia la organización institucional de la universidad: “Debido a su situación económica de extrema pobreza, el estudiante está condenando a un cierto modo de supervivencia muy poco envidiable”.²⁴⁵ El estudiante universitario asume la precariedad y la pobreza puesto que esta es sólo una etapa provisional. La universidad es un umbral: un camino hacia la actividad en el mundo mercantil. Los situacionistas califican la preparación

²⁴⁴ Ryan Gallagher, “A Situation for Revolt: A Study of the Situationist International’s Influence on French Students During the Revolt of 1968”, *History* 2 (2010), 13.

²⁴⁵ Internacional Situacionista, “Sobre la miseria en el medio estudiantil” (Santiago: Difusión Claustrofobia, 2013), 11.

académica como una suerte de iniciación impuesta por la lógica de la separación. Ser estudiante se traduce como el deseo de integrarse al sistema productivo. Como si la máxima expresión de la ciudadanía fuera la de participar en el modelo jerárquico complaciente con el capitalismo. Invasión por su propia enajenación, el estudiante es, entonces, incapaz de desarrollar una crítica de su condición. Argumentan que los problemas del sistema universitario son sintomáticos de problemas sociales más amplios. Comparan la universidad a una fábrica de enseñanza rápida y superficial que mantiene al estudiante en un estado hipnótico ante la mercancía cultural y el de la *vie bohème*. En otras palabras, la lógica mercantil crea súbditos que obedecen al imperativo de no-intervención.²⁴⁶

El panfleto sugiere que la mercantilización de la educación sea atendida y, en esa medida, desencadena una discusión sobre el papel que juegan los jóvenes en la sociedad burocrática.²⁴⁷ El texto denuncia el aparato bajo el que se reproduce la mediocridad del estudiante que solo puede aspirar a ser un burócrata. Asimismo, señala el fenómeno vergonzoso de que los jóvenes incendiarios se convierten, a los pocos años, en adultos resignados. La distribución del panfleto no sólo es evidencia de la capacidad que tiene la crítica de circular al margen de la lógica mercantil, también constata el proceso de resignificación y remistificación que pretende el juego.

²⁴⁶ David AJ Murrieta Flores, “You Must Destroy the Student Within You: three programmes by the Situationist International, King Mob, and the International Werewolf Conspiracy (1966-1968)” en *Art, Politics and the Pamphleteer* (Londres; Nueva York: Bloomsbury Academic, 2021), 278.

²⁴⁷ “Sobre la miseria en el medio estudiantil”, 16.

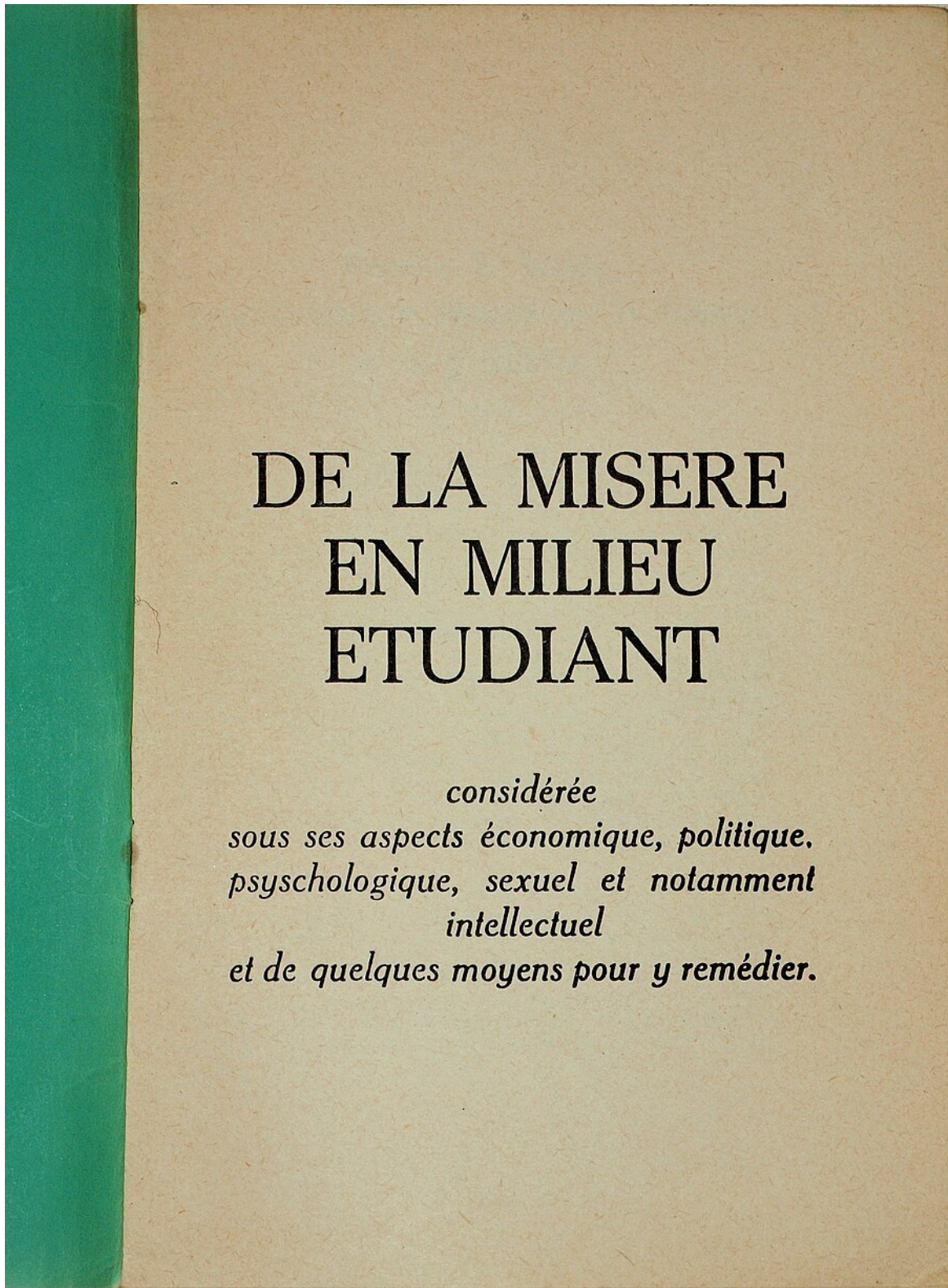


Figura 11. *De la misère en milieu étudiant* (De la miseria en el entorno estudiantil) era el título de un folleto de veinte páginas distribuido el 22 de noviembre de 1966.

El panfleto es el producto cultural que, a pesar de haber sido producido de manera industrial, contiene la célula de su propia crítica. La circulación del panfleto “establece una interacción dialéctica en la que el texto es el punto nodal de una red comunicativa entre sujetos”.²⁴⁸ El texto que se pasa de mano en mano subvierte la lógica mercantil, en tanto subvierte el ciclo del consumo. En consecuencia, la distribución del panfleto confirma que los productos culturales del capitalismo pueden autofagocitarse, siempre que dejen ver su fragilidad a través de sus contradicciones. El escándalo se convierte en un detonador para el movimiento que estallaría en 1968.

2. La revuelta de Nanterre

La marginalización social de las y los estudiantes alcanza un momento álgido. Las universidades estaban a merced de “la rigidez de las estructuras, de la centralización administrativa, la uniformidad, el conservadurismo y corporativismo”.²⁴⁹ Mientras tanto, el número de estudiantes que acceden a la educación superior se había casi cuadruplicado desde principios de los años cincuenta. En específico, crecieron mayor intensidad las facultades de Derecho y Letras.²⁵⁰ En consecuencia, las universidades pasaron de ser centros de concentración burguesa a dominio de las clases medias.

La Universidad de Nanterre se establece en 1964 como solución a la concentración y sobrepoblación de la Sorbona. Nanterre es el lugar conveniente para la redistribución de los universitarios, puesto que es accesible al centro, pero está convenientemente ubicada al poniente de la ciudad. El perímetro de la

²⁴⁸ Traducción propia. Murrieta Flores, “You Must Destroy the Student Within You”, 279.

²⁴⁹ Traducción propia. Philippe Bénétón y Jean Touchard, “Les Interprétations De La Crise De Mai-Juin 1968”, *Revue française de science politique* 20, 3 (1970): 509.

²⁵⁰ Bénétón y Touchard, “Les Interprétations De La Crise De Mai-Juin 1968”, 510.

nueva universidad estaba rodeado de grandes bloques de vivienda, fábricas y vías ferroviarias. A pesar de que la vida estudiantil no gozaba de los mismos espacios recreativos del Quartier Latin, inmediatamente después de la inauguración, los estudiantes disfrutaban de aulas espaciosas, de un sistema de iluminación moderno y de edificios que albergaban a la totalidad de sus estudiantes sin problemas. El entorno descampado de inmuebles dispersos, sin embargo, no era agradable. La falta de espacios recreativos y la rigidez de las estructuras administrativas crearon un entorno asfixiante que exacerbó las tensiones sociales y políticas.

El 17 de marzo de 1966, la Unión Nacional de Estudiantes de Francia (UNEF) organizan una huelga en contra las decisiones alrededor de las autoridades en materia de educación superior. Esto resulta en acto de violencia en contra de dos alumnas y un profesor que intervino para protegerlas. La falta de repercusiones hacia este acto de violencia por parte del decano motivó a los profesores Cyrille Arnavon y a Mikel Dufresne a alzar la voz en apoyo a su colega. Esta actitud de solidaridad se extendió a otros miembros del cuerpo académico y a estudiantes militantes que se sintieron respaldados por los docentes.²⁵¹

En 1967 el deterioro de Nanterre es irreversible. La sobrepoblación recuerda a la Sorbona. Estudiantes y profesores manifiestan su malestar. Lefebvre apunta que la universidad había sido transpuesta al *ghetto*, es decir, forzada a la vida extraurbana.²⁵² “Para responder a la pregunta de por qué empezó aquí, no hacía falta más que mirar por la ventana”.²⁵³ En marzo, un

²⁵¹ Crouzet, François. “A University Besieged: Nanterre, 1967-69”. *Political Science Quarterly* 84, 2, (junio de 1969), doi.org/10.2307/2147263, 332.

²⁵² Lefebvre, *Explosion* en Lukasz Stanek, “Lessons from Nanterre”, *Log* 13/14 (otoño 2008): 63.

²⁵³ Traducción propia. Lefebvre, *Enquêtes sur les causes des manifestations* [cápsula de televisión] en Stanek, “Lessons from Nanterre”, 63.

grupo de estudiantes ocupó uno de los dormitorios femeninos, por lo que fueron evacuados y expulsados de la residencia. El 21 de marzo de 1968, los estudiantes convocan una asamblea de estudiantes, protestan en contra de la discriminación de género en la residencia femenina y deciden ocupar la torre administrativa esa misma noche para pedir la liberación de su camarada, Xavier Langlade, quien había sido arrestado el 20 de marzo en el centro de París.²⁵⁴ El cuerpo policial se presenta en el campus en la madrugada del 22 de marzo. Después de este encuentro con la fuerza estatal, los estudiantes forman una coalición de izquierda.²⁵⁵ Lefebvre se implica en la acción directa e influye en un grupo radical llamado Les Enragés.²⁵⁶ De mayo a junio se convocan huelgas estudiantiles y obreras que se extienden por la república y se intensifican.

²⁵⁴ Ridley Simon y Paolo Stuppia, “Activation of student protest : reactions, repression and memory at Nanterre University, Paris 1968-2018” en Judith Bessant, *When Students Protest* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2021), 6-7.

²⁵⁵ *La Jornada: Mayo del 68: inicios de la situación revolucionaria*, (12 de octubre de 2018), <https://www.jornada.com.mx/2018/10/12/opinion/020a1pol>.

²⁵⁶ El compromiso del filósofo se reitera en 1986 cuando presenta un proyecto para el Concurso Internacional de Mejoras para la Estructura Urbana de Nuevo Belgrado. Su propuesta criticaba la planificación urbana autoritaria y desarticulada, que había llevado a la fragmentación de la vida urbana y a la soledad, convirtiendo los centros históricos en objetos de nostalgia. El proyecto subrayaba que la ciudad, al ser un organismo vivo, sufría por la rígida planificación funcionalista que resumía la vida urbana en cuatro funciones: habitar, trabajar, circular y recrearse, una visión insuficiente para la complejidad urbana. Lefebvre y su equipo proponen la autogestión. Sabine Bitter y Helmut Weber, *Autogestion, or Lefebvre in New Belgrade* (Berlín: Sternberg Press, 2009).



Figura 12. Fotograma de la cápsula de televisión “Enquêtes sur les causes des manifestations” durante la entrevista a Henri Lefebvre. *Canal 1*. París: Office national de radiodiffusion télévision française (ORTF). Transmitida el 11 de mayo de 1968.

La crítica se subleva, entonces, a la altura de la vida cotidiana. Aunque han proliferado los análisis en torno a las causas y a la secuencia de acontecimientos, en lo que respecta al uso transgresor de los espacios, el mayo de 1968 aún levanta muchas inquietudes. En primera instancia, la legitimidad de la república francesa, que en apariencia se había forjado con base en una edificación robusta, de pronto aparenta ser frágil. En segunda, la infraestructura urbana y la ordenación territorial se experimenta como un medio diáfano.²⁵⁷ En lugar de percibir las edificaciones como pilares monumentales, el entorno urbano se manifiesta como una entidad porosa. Al reconocer esta permeabilidad, los estudiantes y los obreros reclaman su derecho habitar la urbe. Las contradicciones y conflictos se traducen en una arquitectura en disputa. Las

²⁵⁷ Virilio, Paul y Julie Rose, “Critical Space”, *Log*, núm. 13/14 (2008): 29.

manifestaciones resultaban en cientos de personas encarceladas. Se ocuparon facultades y fábricas.

La barricada que se levanta en Nanterre no es necesariamente una fortificación. Se erige como el horizonte para reconfigurar el sentido del lugar. Lefebvre llama a este fenómeno la arquitectura del intercambio social.²⁵⁸ Esto es, la evidencia de un espacio relacional que se materializa en el bloqueo de la calle, en los lugares habitacionales temporales y las universidades tomadas. El paso de la experiencia universitaria intramuros a la extensión del terreno urbano evoca la ambición de realizar el urbanismo unitario. En la barricada, los lugares y sus objetos se desvinculan de su función concreta, del propósito para el que fueron creados. Los automóviles —que, desde una perspectiva funcionalista, facilitan el transporte— se convierten en obstáculos. El mobiliario escolar —que provee un entorno para estudiar cómodamente— se destina para construir una muralla de protección. En este sentido, la barricada es el modelo espacial que constata la obsolescencia de las estructuras que determinan el comportamiento normativo del lugar.

Un profesor de psicología de Nanterre describe el ambiente que se respiraba durante los levantamientos: “Es cierto: todos jugamos un poco. Algunas de las cosas que pasaron fueron irreales...”.²⁵⁹ Este testimonio vincula el juego con un comportamiento descomunal que sucedió gracias al desvío del uso del espacio. El recuerdo del comportamiento inusual se encuentra en muchos otros testimonios. El papel del juego en la transformación de la arquitectura es desplegar la flexibilidad de los sistemas organizacionales de la ciudad. El juego, por lo tanto, produce una conexión pasajera entre la vida cotidiana y el escenario urbano.

²⁵⁸ Stanek, “Lessons from Nanterre”, 6.

²⁵⁹ Traducción propia. Épistémion en Béneton y Touchard “Les Interprétations De La Crise De Mai-Juin 1968”, 518.



Figura 13. Fotografía de una barricada hecha de automóviles en París durante mayo de 1968.
Fotógrafo desconocido.



Figura 14. Fotografía de una barricada hecha de mobiliario escolar en el contexto de las manifestaciones de mayo de 1968 en Burdeos, Francia. Calle Paul-Bert.

3. Provos y Kabouters

A pesar de la hostilidad con la que los situacionistas perciben a los grupos parasituacionistas, esto no detiene la fuerza acelerada con la que la contracultura toma el espacio público y satisface las aspiraciones fijadas por las vanguardias. Como reacción al creciente consumismo autoritario, en 1965 Robert Jasper Grootveld pinta letras k sobre publicidad que promueve el consumo de

tabaco insinuando la palabra neerlandesa *kanker*—cáncer—. Encuentra con centro de operación la estatua —Het Lieverdje— en el casco histórico que había sido un obsequio de una gran compañía de tabaco a la ciudad. Provo encuentra inspiración en la técnica recién concebida del *happening*, que en tanto *action-collage* recupera la idea de que el arte debe desbordar sus límites y verse sobre la vida. Fundado por Roel van Duijn, el movimiento se anuncia por primera vez a través de panfletos en donde critica los medios pacíficos y se decanta por un activismo político basado métodos de provocación. El plan de las bicicletas blancas consigue llamar la atención del gobierno debido a que es una protesta en contra de la propiedad privada y las amenazas sociales y ambientales que representa el uso del automóvil.

La actuación consiste en convocar a todas las personas que tengan una bicicleta blanca a dejarla libre de candados para que otro ciclista pudiera tomarla. Para agilizar la participación, los Provo se dedican a pintar bicicletas de color blanco.²⁶⁰ Sus demostraciones, además, incluyen protestas en contra del matrimonio de la princesa Beatriz de Holanda y un nazi, Claus von Amsberg, antiguo miembro de las juventudes hitlerianas.

²⁶⁰ Richard Kempton, *Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt* (Brooklyn: Autonomedia, 2001), 31.



Figura 15. Fotografía de algunos integrantes de Provo fuera de la jefatura de policía durante el plan de las bicicletas blancas. 14 de agosto de 1965.
Joost Evers / Anefo.

Al igual que los Provo, los Kabouters —palabra del folclor neerlandés que significa gnomos— plantean actividades lúdicas en Ámsterdam. El nacimiento del grupo anarquista en 1970 coincide con un alza en la ocupación de viejas viviendas. Animados por la construcción de un estado independiente y antiautoritario, los simpatizantes de la contracultura se movilizan para crear el Oranje Vrij Staat —en alusión al ya disuelto Estado Libre de Orange—. Para este momento van Duijn —fundador de los Provo— se convierte en miembro del consejo municipal de Ámsterdam y en embajador de este nuevo estado.



Figura 16. Fotografía de una ventana pintada del edificio okupado por Kabouters, Abbey Leven. 6 de agosto de 1970.
Joost Evers / Anefo.



Figura 17. Fotografía de algunos miembros de Kabouters fuera del edificio okupado de la compañía de seguros Abbey Leven. 6 de agosto de 1970.
Joost Evers / Anefo.

Con el propósito de rechazar “el repugnante ciclo de aburrimiento”²⁶¹ los Kabouters toman varias medidas lúdicas que, a diferencia de los Provo, no dependían de la provocación. Su propósito era formular alternativas concretas a la crisis de la vivienda, al uso de pesticidas en los productos alimenticios y al cuidado de los ancianos; en adición, plantan árboles en las calles, extienden los horarios de las piscinas públicas y remueven piedras peligrosas de los parques de niños.²⁶² El movimiento está determinado a construir una sociedad alternativa y recuperar el contacto con la vida ordinaria, aspecto que muchos grupos anarquistas y marxistas habían olvidado en el camino.

En 1967, la IS expresa su disgusto a raíz de una publicación de *Le Figaro* que afirma que los Provo han proporcionado a los situacionistas “un brazo secular”²⁶³ mientras que ellos han preferido mantenerse tras bambalinas. En esa misma publicación, reconocen que hay similitudes entre su movimiento y los grupos que les persiguen espiritualmente; sin embargo, los desechan por tener un conocimiento fragmentario y falsificar de manera simple lo que ellos alguna vez habían dicho. Aprovechan para señalar con desprecio la participación de Constant con los Provo; lo tachan de tecnócrata y seguidor entusiasta de las modas. No obstante, cualquiera que conozca la agenda situacionista podrá observar que las críticas que la IS hace a los grupos Provo, Kabouters no son que más un filtro de control sobre lo que

²⁶¹ Thijs de Leeuw, “De Bredase Kabouterkommune”, *Bhic.nl. Brabants Historisch Informatie Centrum*, 2022. www.bhic.nl/ontdekken/verhalen/protest-in-brabant/de-bredase-kabouterkommune

²⁶² Rudolf de Jong, “Provos and Kabouters” en David E. Apter y James Joll, *Anarchism Today. Studies in comparative politics* (Londres: Macmillan, 1971), 177.

²⁶³ Jacques Dalny, “Derrière les jeunes gens en colère d'Amsterdam on trouve une Internationale occulte” citado en “Révolte et récupération en Hollande” *Internationale Situationniste*, 11 (octubre 1967): 65-66.

puede denominarse situacionista. La inclinación por la acción disciplinada y ensamblaría imposibilita de colaboración con estos grupos, incluso cuando se sirven de la creatividad colectiva y llevan a cabo la recuperación de los espacios de la vida cotidiana.

El texto *Pour une architecture de situation* escrito por Constant en 1953 —quizás el texto del que se desprende el término *situacionista*²⁶⁴— especifica que la arquitectura es el medio que permite la transformación de la realidad cotidiana; hace posible crear espacios y, en esa medida, debe adaptarse a la vida humana tanto como el cuerpo es capaz de adaptarse a los cambios y estímulos que sufre.²⁶⁵ Provo y Kabouters adaptan los recursos disponibles para abrir la posibilidad del juego en la ciudad. Si el término situacionista excluye a quienes dejan del lado escudriño de las jerarquías al centro de sus agrupaciones y no se ocupan de la “confusión ideológica”²⁶⁶, está claro que los exponentes del *underground* neerlandés no son situacionistas. Sin embargo, ante esta precisión hay que cuestionar si el movimiento

²⁶⁴ Así lo afirma Lefebvre en una entrevista realizada en 1983. Kristin Ross y Henri Lefebvre, “Lefebvre on the Situationists: An Interview”, *October* 79 (1997): 71. También aparece en el libro *Paris-Amsterdam Underground*. Andrew Hussey, “Mapping Utopia: Debord and Constant between Amsterdam and Paris” en *Paris-Amsterdam Underground: Essays on Cultural Resistance, Subversion, and Diversion*, 40.

²⁶⁵ Laura Stamps, “La Nueva Babilonia de Constant: Cómo llevar al límite el espíritu de la época” en *Constant: Nueva Babilonia* (Madrid: Centro Nacional de Arte Reina Sofía, 2015), 23.

²⁶⁶ Internacional Situacionista, *Sobre la miseria en el medio estudiantil* (Madrid: Cuarto Asalto, 2016), 69-70. Originalmente publicado como Membres de l’Internationale situationniste et des étudiants de Strasbourg, “De la misère en milieu étudiant: considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier”, Supplément special, *21-27 Étudiants de France* 16 (1966).

situacionista, tachado reiteradamente de centralista, se libra de sus propias críticas.

Debord, como encargado de formular el aparato teórico del movimiento, define el espectáculo como ideología. Debido a su función integradora, el espectáculo no es una realidad que esté objetivamente separada de la realidad cotidiana. Esto enreda la tarea de salvar el juego como una práctica revolucionaria y de resistencia. Los aparatos sindicales y culturales no dejan de reproducir relaciones de explotación. Estos aparecen disimulados en comportamientos de ordenanza y obediencia, disciplina, en la moralización de las relaciones humanas y la prédica de “virtudes liberadoras”.²⁶⁷ Si la ideología media todas las relaciones e interpela a todos los individuos, entonces, ¿hay alguna manera de escapar de ella?²⁶⁸ La respuesta es no. No es posible elaborar una estrategia que retire el velo de la ideología y encontrar al interior una realidad auténtica.

²⁶⁷ Louis Althusser y Jacqueline Peschard [trad.], “Ideología y aparatos ideológicos de estado”, *Revista Mexicana De Ciencias Políticas y Sociales* 20, 78 (1974), 16.

²⁶⁸ En palabras de Althusser, “no existe ideología más que por y bajo una ideología”. Althusser y Peschard, “Ideología y aparatos ideológicos de estado”, 22. Por otro lado, Žižek considera que la idea de que es posible levantar el velo de la ideología y ver el mundo como es en realidad es el máximo aparato ideológico; es decir, es la expresión perfecta la ideología. Philippe Theophanidis, “Althusser, Ideology and Mediation: Beyond the Container Metaphor”, *YorkU Communications*, (8 de mayo 2017). www.yorku.ca/glendon/communications/2017/05/08/althusser-ideology-and-mediation-beyond-the-container-metaphor/.

Capítulo V

El cine y el lenguaje de lo cotidiano

La producción cinematográfica situacionista ofrece intuiciones disimuladas, pero significativas sobre el espacio y la vida cotidiana. El lenguaje cinematográfico presenta un modo de pensar y, en consecuencia, propone también un modo de habitar. Incluso ante las reticencias a llamarse artistas, los situacionistas afianzan la dupla espacio-juego a partir de sus producciones cinematográficas. Los situacionistas, con influencia del cine letrista, reevalúan las convenciones de la industria cinematográfica y crean, por lo tanto, una práctica específica a la imaginación de la ciudad. Es decir, utilizan el fotograma para resignificar la ciudad.

Este capítulo analiza las prácticas cinematográficas y lingüísticas que inciden sobre la imaginación del espacio. En primer lugar, rescata algunas intuiciones sobre la oralidad para después averiguar cómo el lenguaje permite crear un espacio real pero que no necesariamente es idéntico al objeto que retrata.

La necesidad de vivir se convierte en la urgencia de habitar. Habitar se refiere a la relación íntima que guardan el ser humano y el entorno. Habitar no es una cuestión exclusivamente sociológica alrededor de la crisis de la vivienda o de la dificultad incuestionable que supone pagar un crédito hipotecario. Habitar es un tema particular a la existencia y a la experiencia

de existir en conjunto. Este planteamiento dirige la atención hacia la relación sensible que hay entre la ciudad y la *praxis* social.

Heidegger señala que construir, habitar y pensar son conceptos paralelos, puesto que hay una reciprocidad ontológica entre ellos. Los tres son manifestaciones del *lugar*; es decir, modos de ser-en-el-mundo, de ocupar el espacio, de formar parte de la dimensión relacional. Más allá de subsistir, habitar se convierte en la confluencia indistinguible de la vida y el pensamiento. Para Heidegger espaciar se constituye en el emplazar —es decir, en la doble acepción de admitir y disponer— y la mutua pertenencia de las cosas que conforman el ser.²⁶⁹ Por ende, la premisa de *vivre-ensemble*²⁷⁰ o vivir juntos recoge las aspiraciones de un mundo que restituya la asociación y la participación —en sentido figurado— desde los cimientos.

Al igual que Heidegger, Bachelard hace frente a esta asociación original. El matemático y filósofo reconoce que hay, de entrada, una prefiguración del otro implícita en la experiencia del espacio. En ese sentido, la práctica espacial se torna en una poética del espacio ilimitado donde los otros ya están ahí. Vivir juntos es, entonces, el juego de ocultarse y aparecer, acercarse y retirarse, intervenir y eludir. No se refiere a las conductas que adoptan los individuos en presencia de sus semejantes, sino a que su aparecer se da con la misma intensidad que el resto del entorno. Apostar por el *vivre-ensemble* no quiere decir atender las condiciones de convivencia desde el aspecto social, sino ante todo considerar la manifestación de lo común. Así como Heidegger toma de Hölderlin la frase “poéticamente el hombre habita

²⁶⁹ Martin Heidegger, *El arte y el espacio* (Barcelona: Herder, 2009), 23.

²⁷⁰ Laurence Costes, “Habiter autrement ?”, *Socio-anthropologie*, 32 (2015): 9-19.

esta tierra”²⁷¹, la obra de Lefebvre exclama que el ser humano no puede dejar de vivir como poeta.²⁷² El ritmo cotidiano no sólo participa en la percepción de las repeticiones y de los patrones de las rutinas, sino de los elementos que intervienen en la presencia y la ausencia, en el fluir y el detenerse.

1. *Traité de Bave et D'éternité* (1951)

Isou llega a París en 1945. Al momento de publicar su manifiesto *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, deja clara su ruptura con la semántica. Su propuesta establece una poesía sonora sin significado que entremezcla la música y la palabra. El énfasis está en el uso del cuerpo para producir sonido sin pasar por el significado.²⁷³ Isou incursiona en el cine luego de que la pintura no satisfaga la visión artística que buscaba infundir en su movimiento.

El cine letrista antecede de manera temporal —al igual que espiritual— al cine situacionista. De 1951 a 1952, Debord es alumno de Isou. Paralelamente, estos son los años de la producción de cine letrista. El filme *Traité de Bave et D'éternité* (1951) se presenta en la Sala Vox de Cannes sin pertenecer propiamente al festival²⁷⁴. Al margen de la selección programada, la proyección fue anunciada y anticipada por muchos espectadores. Este largometraje utiliza la técnica del *montage discrepant*, que consiste en una

²⁷¹ Hölderlin citado en Martin Heidegger, *Arte y Poesía* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1988), 139.

²⁷² Costes, “Habiter autrement ?”.

²⁷³ Acquaviva, “Wolman, al descubierto” en *Gil J. Wolman: Sóc immortal i estic viu*, 146.

²⁷⁴ Kaira Cabañas, *Off-Screen Cinema* (Chicago: The University of Chicago Press, 2014), 1.

discrepancia el sonido y la imagen en la que cada texto es una entidad independiente. El propósito de esta técnica es disociar, generar tensión en la percepción del espectador y, en consecuencia, hacerle reconocer la autonomía de los elementos del filme. Esto es evidente en la manera en que exagera los elementos de la composición: juega con la banda sonora emitiendo las sílabas ininteligibles y raspa deliberadamente los fotogramas. En otras palabras, en el *Traité* hay una asincronía entre lo que se ve y lo que se oye; sin embargo, aunque el audio no es específico a las imágenes, tampoco es del todo ajeno. La entonación del poema sonoro —para el que Gil Wolman presta su voz— es consistente con la pretensión de discordancia. Sin duda, la secuencia es ambigua e inquietante; no obstante, es cuestionable hasta qué punto la disociación entre significante y significado puede hacerse completamente efectiva. Eludir la semántica es una tarea que concluye en la intención de llevarla a cabo. En el caso específico del *Traité*, la intervención de los fotogramas del filme —en que el artista pinta, rasga, voltea, deteriora y borra— establece una concordancia con los sonidos guturales y los poemas improvisados que componen el *soundtrack* del filme. Es decir, si los elementos visuales y auditivos que componen el metraje se sirven uno de otro para crear un manto de inquietud, es cuestionable en qué medida estos elementos son autónomos entre sí. El filme sugiere un planteamiento excitante pero que anuncia una ejecución en exceso ambiciosa.

Al comienzo del filme, se lee: “Queridos espectadores: están a punto de ver una película ‘discrepante’. Ninguna reclamación será admitida a la salida. La dirección”.²⁷⁵ Al calificar su filme como discrepante, Isou ata varios cabos en su beneficio. Primero, está haciendo alarde de su estatus como artista de vanguardia al haber desarrollado la técnica del *montage discrepant*. Segundo, reitera su teoría, anunciada antes en el título, de que dos conceptos aparentemente incompatibles, como la baba y la eternidad, sirvan a un

²⁷⁵ Ingrid Guardiola, “Prólogo” en Guy Debord, *Contra el cine* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019), 23.

mismo propósito creativo. Tercero, anticipa la recepción de su pieza al suponer que podría ser juzgada como un error.

La apariencia de disociación es provocada quizás por la preponderancia del sonido. En este punto vale la pena insistir en que la vista tradicionalmente ha sido el sentido privilegiado del conocimiento; y, en este sentido, si el cine se muestra sobre todo de manera visual, pertenece a lo que Martin Jay llama el régimen escópico.²⁷⁶ Para la primera proyección en Cannes, Isou únicamente presenta, durante una hora, dos tercios del audio del *Traité* y no muestra ninguna imagen. Es posible que los negativos siguieran en proceso de revelado. Ante el público, Isou explicó que, de cualquier modo, las imágenes no eran importantes. Para contrarrestar la idea de que la imagen es el elemento fundamental del cine, Isou exagera el sonido del *Traité*. Además, se propone destruir la imagen fotográfica *par la parole* — por el discurso—; esto es, a través de la potencia del sonido y el enredo lingüístico. Este punto resuena con las declaraciones que Antonin Artaud había hecho durante el periodo entreguerras en que apostaba por la intensidad del sonido frente a la unidimensionalidad de la imagen.²⁷⁷

2. Le film est déjà commencé ? (1951)

Otra película letrista que experimenta con el lenguaje cinematográfico es *Le film est déjà commencé ?* (1951) de Maurice Lemaître, que rescata el método disociativo de su mentor, Isou. Antes de presentarla, Lemaître la formula en forma de un cómico guion que recopila las instrucciones a seguir durante la proyección. Antes de ingresar a la sala de cine, se deben proyectar fragmentos

²⁷⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 1994), 150.

²⁷⁷ Cabañas, *Off-Screen Cinema*, 1.

de clásicos del cine en el lobby; después, un grupo de actores deberán lanzan cubos de agua a la audiencia intentan convencerla de irse a otro sitio; una vez dentro de la sala, se encuentran con una serie de trabajadoras de la limpieza ocupadas y a un director maldiciendo; posteriormente, Lemaître se encargará de ofrecer un largo discurso sobre el contenido del filme. Una vez que la proyección se inicia, el espectador observa siete imágenes en negativo tomadas de un filme antiguo acompañado de un poema letrista escrito por Wolman. Después de este momento, no se muestran más imágenes. El resto del filme consiste en comentarios acerca de las ideas que fundamentan su creación, algunos datos del director y algunas reseñas inventadas sobre la recepción de la pieza. Finalmente, se anuncia que la última cinta se ha perdido y no es posible concluir, así que se le ruega al público retirarse.²⁷⁸ La excentricidad de estos dos primeros filmes letristas cuestionan los límites de la proyección y los modos de espectar. La preocupación por desatar una reacción deseada a partir del filme sugiere que este no es sólo una cinta de rodaje sino un *ethos*, un entorno y un contexto determinado.

Del letrismo surgen dos términos asociados a la creación audiovisual relativos a la ejecución. El primero es el *syncinéma*, propuesto por Lemaître, se refiere al espectáculo vivo del cine; es decir, al reclamo de la presencia del espectador y la implicación directa del director. Lemaître atiende la convergencia entre la experiencia sensorial y la vida y con ello pretende demostrar que las condiciones vividas de la proyección son indistinguibles de la proyección misma: “cada elemento puede y debe cobrar vida”.²⁷⁹ El segundo son los *crirhythmes* o rimas a gritos, propuesto por Dufrêne; este es un tipo de poesía sonora que utiliza como recurso la voz y concentra la potencia creativa

²⁷⁸ Guy L. Coté, “Cinema sans Sens”, *The Quarterly of Film Radio and Television* 7, 4 (verano de 1953): 335-336.

²⁷⁹ Traducción propia. Nicole Brenez, “Formes du pamphlet cinématographique. Panorama autour de Mai 68”, *La Revue Documentaires* 22-23, (1-2, 2010): 111-128.

de recitar poesía como si fuese un arrebató acústico; este modo de entonación está influenciado por la experiencia de la guerra de Argelia.²⁸⁰ El artista sugiere que el sentido está sujeto a la oralidad —y, particularmente, a la vociferación—; en este elogio del sonido, hace expresa el lugar privilegiado que le da al habla frente a la escritura. Esto se inserta en el auge de análisis de lo simbólico. Roland Barthes escribe en *L'écriture de l'événement* que el régimen simbólico que opera en el acontecimiento está ligado a la sociedad en tanto es expresión suya. Entonces, el reclamo del habla no está únicamente en la vocalización sino en la transliteración desde la que es posible la reivindicación de la dimensión auditiva; esta reivindicación toma fuerza cuando el acontecimiento mismo demanda un marco discursivo inmediato que lo codifique, que lo inserte en el orden del sentido.²⁸¹ El *syncinéma* y el *crirythme* son modos de este reclamo. No sólo se asocian a un momento de crisis, sino que son el reflejo de un intento desesperado por atravesar el portal de lo abstracto y navegar lo concreto.

Los letristas, en particular Lemaître, remueven la fonética del texto, de modo que no hay correspondencia entre sonido y grafía; el resultado es un signo enigmático de interpretación libre. Lemaître invita al espectador aficionado a “entrar en el marco de Lemaître para crear su propia obra personal”; como resultado, el espectador *amateur* también imagina y crea su propio marco supratemporal.²⁸² La película imaginaria que propone el

²⁸⁰ Mica Gherghescu, “Histories of Language”, *Critique d'art*, 51 (2018): 149.

²⁸¹ Barthes escribe a propósito de mayo del 68 dado que es en este hecho que se evidencia una ruptura entre acto y discurso. La operación de la palabra inmediata surca y elabora la historia. La disposición de la palabra, la toma del habla, define el alcance del movimiento estudiantil. Roland Barthes, “L'écriture de l'événement”, *Communications* 12 (mayo 1968): 110-112.

²⁸² Craig J. Saper, “Intimate Poetry” en *Networked art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 102.

movimiento es muestra de esta supratemporalidad; el filme titulado *Dans la rue* es un experimento infinitesimal realizado en la Galería UBU.²⁸³ En él se solicita a los espectadores que permanezcan en sus butacas de cine e imaginen situaciones que pudieran ser parte de la vida de Isou entre las imágenes de otras películas.²⁸⁴ Este proyecto imaginario e imposible de finalizar pretende desplegar posibilidades infinitesimales que, aunque no se plasman en un soporte material, se insertan en un marco cinematográfico.

La estrategia letrista, en suma, es la negación del lenguaje. El asalto inicial del ataque es hacia el signo, ya sea como palabra o como imagen. Este método constituye, para el letrismo, la posibilidad de eliminar el vínculo entre imagen y lenguaje. El cine letrista encuentra sustento en “la explotación de las diferencias semióticas y materiales internas al medio de reproducción del sonido y la imagen”; a pesar de este tipo de exploraciones, los letristas no conciben el cine como “un medio esencialmente visual ni auditivo”.²⁸⁵ Es más, el cine letrista lleva el cine a sus límites; lo que en último término declara su fase terminal e inminente destrucción. De este modo, Isou pone en práctica la fase de cincelado —difusión extensiva—. Una vez que el cine como medio establece un modelo de creación, pasa a la fase de amplificación —refinamiento—; el resultado de estas dos fases es voltear el medio hacia sí mismo. Esto quiere decir, que el cine se convierta en el objeto de estudio del cine mismo. Al virar el reflector sobre el medio cinematográfico, se hace patente que este no puede reducirse a una técnica o a un solo elemento.

²⁸³ Isidore Isou citado en Frederic Alix, “Le lettrisme et l'Internationale lettriste : pratique du jeu et dissolutions”, *Figures de l'art* 28 (2014): 117.

²⁸⁴ Saper, “Intimate Poetry”, 103.

²⁸⁵ Traducción propia. Erica Levin, “Kaira M. Cabañas: Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde”, *College Art Association of America*, (2017).

3. L'Anticoncept (1952)

La disociación entre imagen y sonido es para Isou y Lemaître un modo de sustracción semántica; sin embargo, esto toma un giro cuando aparecen *L'Anticoncept*. Dirigida por Gil Wolman con tan solo 22 años, es un filme sin imágenes expuesto por primera vez el 11 de febrero de 1952 en el Museo del Hombre en París como parte del cineclub Avant-Garde 52.²⁸⁶ En lugar de proyectarse sobre una pantalla plana convencional, lo hace sobre un globo flotante de látex. En esta apuesta subversiva, Wolman alterna flashes circulares y oscuridad; además, separa la imagen del sonido y la luz de la oscuridad. Con el objetivo de intuir lo cotidiano, Wolman desarrolla el anticoncepto; en este ejercicio no intenta eliminar el *concepto*, sino resistirse a las cualidades objetivas e inmutables que se le asocian. El realizador letrista defiende que las cualidades subjetivas y mutables sólo se hacen reconocibles en contacto con la vida corriente.

El anticoncepto es un término paralelo al *détournement* en tanto produce una situación en la que el espectador es invitado a reinterpretar aquello que se le presenta.²⁸⁷ El propósito del filme es el de manifestar el cuerpo utilizando la voz como herramienta expresiva. En la tónica de la fase de cincelado, este gesto parece retar los esfuerzos bretonianos relativos a la manifestación del inconsciente; el salto que da el letrismo está en la omisión del pensamiento y elección del medio oral por encima del escrito —la vociferación que ha aparecido ya en los dos filmes anteriores—.

No hay más concepto, sólo música. Esta es la clave para entender la poesía de Wolman. La producción experimental lleva a Wolman a desarrollar las meganeumas: *poésie physique*, poesía del aliento o del sonido en bruto que

²⁸⁶ “Friday, February 13, 2015 at 7:30pm. Gil J Wolman's *L'anticoncept'*, *Light Industry*, lightindustry.org.

²⁸⁷ Graciela Prieto, “Gil Joseph Wolman, l’homme séparé”, *Champ Lacanien* 1 (11, 2012): 169-193.

ensalza la oralidad. Este tipo de poesía reducida a los ruidos más burdos son la consecuencia creativa del impulso lanzado por Iou.



Figura 18. Fotograma de la película *L'Anticoncept* de Gil Joseph Wolman. La película se proyecta por primera vez sobre un globo meteorológico blanco el 11 de febrero de 1952 en el cineclub Avant-Garde 52.

En la banda sonora de *L'Anticoncept* es inútil buscar coherencia o racionalidad; no porque conduzca a lo irracional, si esto es siquiera posible, sino porque la reducción de la palabra a los sonidos más primarios y simples cumple un propósito bastante menos ambicioso, aunque no por ello menos importante: la entrega a la oralidad.

Wolman ofrece pocos recitales e interpretaciones frente al público, su obra escrita es todavía más escasa. Las grabaciones que fueron transformadas en discos no siguen ningún proceso de edición y

reelaboración.²⁸⁸ La tendencia a la simplicidad verbal sugiere que Wolman estira el letrismo más allá de los límites que había establecido su fundador. La faceta poética del artista abre el camino para la consolidación de la poesía sonora. Entre las manifestaciones que se suman a la consolidación de este tipo de arte se encuentran François Dufrêne, Henri Chopin, Bernard Heidsieck y Brion Gysin. La colección de poemas sonoros de estos artistas presentados en la exposición *Gil J. Wolman. Sóc immortal i estic viu* del MACBA, se compone de murmullos que eventualmente se convierten en oraciones, diálogos en respiraciones, barullos, acentuación desmedida de palabras, gorgoteos y gritos.²⁸⁹ De nuevo la vociferación es el recurso que media entre cuerpo del sujeto ruidoso y el de aquel que es afectado por el estímulo auditivo. Aunque los letristas no formulan una teoría en torno al cuerpo, es evidente que comporta un papel fundamental en las estrategias de su movimiento.

Ahora, la poesía sonora —también conocida como poesía-acción— guarda un vínculo estrecho con el cine en cuanto al habla. Ante la crisis de la época moderna, o más precisamente, frente a la crisis inherente a la modernidad, el lenguaje se vuelve testimonio y síntoma. El lenguaje es un objeto histórico constitutivo de las categorías y de las relaciones discursivas; por lo tanto, en la contorsión del lenguaje la realidad se vuelca sobre sí misma; es decir, se abre paso a refiguración de lo real. Así como Artaud considera que el teatro tiene el potencial de atravesar el lenguaje para insertarse en la vida gracias a una afección inmanente que antecede a la

²⁸⁸ Acquaviva, “Wolman, al descubierto” en *Gil J. Wolman: Sóc immortal i estic viu*, 148.

²⁸⁹ Bartomeu Marí y Frédéric Acquaviva, “Gil J Wolman. Sóc immortal i estic viu”, exposición en Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 4 de junio de 2010 al 9 de enero de 2011.

representación verbal, los letristas reconocen la agudeza de la voz como la oportunidad crítica e incluso un cambio de paradigma.²⁹⁰

4. El cine de Guy Debord

La producción cinematográfica de Debord consiste en siete películas. Seis fueron dirigidas y realizadas por él entre 1952 y 1978: *Hurlements en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes á travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1967), *La société du spectacle* (1974), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film La Société du spectacle* (1975) y *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978). La séptima es *Guy Debord, son art et son temps* (1994) dirigida por Brigitte Conrad y escrita por Guy Debord.

En *Hurlements*, dedicada a Wolman, Debord hace un ejercicio análogo al de *L'Anticoncept*. En estricto sentido esta producción pertenece al cine letrista; sin embargo, el filme guarda algunas distancias e inaugura la carrera fílmica de Debord. El filme consiste en una pantalla en blanco y una voz que recita una breve historia del cine, pasajes de periódico, documentos legales, fragmentos literarios, entre otros.²⁹¹ El joven Debord, como parte del grupo de Isou, describe, en su texto debut “Prolégomènes à tout cinéma futur” publicado en la revista *Ion* en abril de 1952, que su película pasará a la historia como parte de la importante tarea de “la hipóstasis del cine” a través de la técnica del *montage discrepant*.²⁹²

²⁹⁰ Gherghescu, “Histories of Language”, 150.

²⁹¹ *Aullidos en favor de Sade*, dirigida por Guy Debord, 1952, www.youtube.com/watch?v=U8o3ue5-lA8&ab_channel=GuyDebord.

²⁹² Cabañas, *Off-Screen Cinema*, 99.

El guion para *Hurlements* se modifica casi por completo semanas antes de su estreno. En un principio, mostraría fotos de Debord e Isou, tomas de tropas militares, un combate de boxeo, escenas eróticas, paisajes de St. Germain-des-Prés, la clientela del café Mabillon de París, algunos fotogramas pintados y una banda sonora diferente a la de la segunda versión.²⁹³ La propuesta inicial se asemeja mucho al *Traité* de Isou, incluso el título hace referencia a él. En la cinta de Isou, Daniel —su alter ego— evoca constantemente a Sade, por ejemplo, cuando afirma que “el cine se alimentará de los excrementos de sus propias fotos”.²⁹⁴ De este modo, Debord e Isou declaran que el *montage discrepant* es análogo a al erotismo sádico porque sale de los estándares de la corrección y el buen gusto.²⁹⁵ En otras palabras, la destrucción fílmica se equipara a la perversión puesto que supone exceder los límites convencionales del medio.

La versión final del filme no contiene imágenes y presta más atención a la posible recepción de la audiencia. En un momento de la narración se escucha “pero no se habla de Sade en esta película”.²⁹⁶ El propósito de *Hurlements* aún empata con los letristas: desgranar aquello que subyace al cine a partir de la desincronización de sus elementos; sin embargo, la recepción de Isou hacia el filme de Debord no es favorable e incluso le escribe para reprocharle que estas cosas hacen que el movimiento pierda temporalmente aquello que había ganado.²⁹⁷ Aquello que diferencia este filme

²⁹³ Cabañas, *Off-Screen Cinema*, 100.

²⁹⁴ Isidore Isou, dir. *Traité de bave et d'éternité*. Paris: Isidore Isou, 1951, Película.

²⁹⁵ Allyson Field, “Hurlements en faveur de Sade: The Negation and Surpassing of ‘Discrepant Cinema’”, *SubStance* 90 (28, 3, 1999): 58.

²⁹⁶ Guy Debord, *Contra el cine* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019), 43.

²⁹⁷ Cabañas, *Off-Screen Cinema*, 101.

de los previos es la implementación del *détournement* y la deriva. En lugar de utilizar la voz para exaltar los sentidos, como ocurre con los poemas sonoros, Debord critica el lenguaje por otra vía. El *détournement* niega la continuidad narrativa y extirpa la convicción de certidumbre depositada en la apariencia visual. Mientras tanto, la deriva se convierte en un recurso compositivo.²⁹⁸ Alternar entre una pantalla negra y una blanca, entre el silencio y el habla. Aunque la deriva no se concibe, en primera instancia, como un método de composición audiovisual, no resulta difícil trasladarla a este medio. Debord vincula imágenes y sonidos aparentemente inconexos. Lo que vale la pena observar no son necesariamente los significados posibles, sino la acción. Estos son los objetos que eligió de manera lúdica. Este es el modo en que Debord construye la situación.

En los filmes posteriores, Debord se divorcia definitivamente del *montage discrepant* y se vale de la comunicación discursiva desviada. Sus películas ya no se basan en la discordancia entre imagen y sonido sino en escindir la interdependencia entre ambos. Las películas siguientes cronológicamente son *Sur le passage* y *Critique de la séparation*. Ambas se componen de imágenes y declaraciones en voz en *off*. Por un lado, *Sur le passage* alterna una pantalla en blanco con paisajes urbanos de París, reuniones al interior de cafés, manifestaciones en Japón y Francia. La narración, en la que participan tres voces distintas, expresa una profunda preocupación por recuperar un sentido de habitar ya perdido. En comparación con el resto de la filmografía de Debord, esta película tiene un tono más melancólico.²⁹⁹

²⁹⁸ David Archibald y Carl Lavery, "From Street to Screen: Debord's Drifting Cinema", *Performance Research* 23, 7 (2018): 111.

²⁹⁹ Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers d'une assez courte unité de temps*, 1959. Película.

Por otro lado, *Critique de la séparation* es un filme más politizado que habla sobre la vida cotidiana en el contexto de la Guerra Fría. Incluye música, paisajes, viñetas, secuencias de la vida cotidiana y fotografías famosas de la política internacional. El filme declara que “la función del cine es presentar una falsa coherencia aislada, dramática o documental, como reemplazo de una comunicación y una actividad ausentes. Para desmitificar el cine documental, hay que disolver lo que se llama su tema”.³⁰⁰ Con este filme, Debord busca esta disolución y da tres pistas sobre su método de acción. Primero, expresa que, en el cine documental —y extensible también al periodismo— la sociedad se cuenta algo de sí misma. Segundo, de nuevo, desvincula la imagen y el sonido. Tercero, expresa en la ficha técnica de *Critique de la séparation* que “la relación entre las imágenes, el comentario y los subtítulos no es ni complementaria ni indiferente”.³⁰¹ Entonces, Debord disocia las imágenes proyectadas de las declaraciones teóricas contenidas en el audio con el propósito de poner en evidencia la propia función de la imagen, en particular, la documental puesto que pretende mostrar la realidad tal cual es. De este modo, el filme constituye su propia crítica.

El propósito de las siguientes tres películas es explicativo con un tono de denuncia. En *La société du spectacle* (1974), Debord se sirve de imágenes tomadas del cine hollywoodense para dirigir la narrativa hacia la reflexión acerca del espectáculo. El contenido es muy similar al libro homónimo publicado en 1967. La tergiversación o desvío de la imagen es fundamental para escindir la continuidad del filme; esto es, fracturarlo de su totalidad. Así, Debord se propone confrontar a la audiencia con su condición de espectadora. Se sirve de la adopción y reutilización de documentos, textos, imágenes para reclamar un significado diferente que no entre en la lógica mercantil operante. Si Debord asume que, en esta confrontación, el espectador tiene la

³⁰⁰ Debord, *Contra el cine*, 70.

³⁰¹ Debord, *Contra el cine*, 260.

capacidad de poner pausa a la apariencia de una realidad dominante espectacular, asume también que la pasividad del espectador puede suspenderse. La interrupción del carácter pasivo del espectador no significa necesariamente que adquiere un papel activo en la crítica que se le presenta. En este sentido, el cine de Debord abre la posibilidad de hacer frente a la crítica de Rancière acerca de la imposibilidad de salir de la dicotomía activo/pasivo;³⁰² sin embargo, Debord ya había trazado un callejón sin salida al expresar que el espectáculo abarca todos los ámbitos de la vida. Por lo tanto, la única posibilidad para rescatar su propia obra cinematográfica es asumir la permeabilidad del espectáculo y describir en qué medida sería posible tal filtrado.

A pesar de la posibilidad de encontrar una vía de escape, en el penúltimo filme, *Refutación*, Debord se decide a atacar a todos quienes se han pronunciado ya sea a favor o en contra del filme *La sociedad del espectáculo*. El tono defensivo y despreciativo contra la respuesta hacia a su filme habla

³⁰² Rancière defiende que tanto el teatro como en el cine han arrastrado una falsa dicotomía entre espectador y actor. Soporta esta idea trayendo a colación los pares antitéticos mirar/conocer, ver/hacer y pasividad/actividad. El espectador mira la vida con tal detenimiento que se convence de vivirla. Rancière sintetiza la posición de Debord a partir de la afirmación: “Cuanto más contempla, menos es” (Tesis 30). Esta fórmula del espectáculo recupera la crítica feuerbachiana de la religión: “La alienación del espectador en favor del objeto contemplado se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo”. Debord, *La sociedad del espectáculo*, 49. La contemplación, en este caso, es un estado de estupor ante la realidad que se le presenta: un mundo despojado de autenticidad. A ojos de Rancière, la cualidad de espectador se lee como una especie de enfermedad de la que hay que curarse. Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2013), 9-14.

del poco interés que el autor y cineasta tiene en reevaluar su obra.³⁰³ *In girum*, la última película dirigida por Debord, reafirma que no hará ningún tipo de concesión al gusto ni al pensamiento de su audiencia.³⁰⁴

En la adopción de la negación, ya sea como método para realizar anti-filmes o para esquivar la crítica, Debord busca mostrarse irreductible a cualquiera de las fórmulas o enfoques conocidos de la tradición filosófica. Debord rechaza la relación que hay entre el lenguaje y la realidad impuesta por el espectáculo. Aquello denominado entretenimiento se refiere al tiempo suspendido a veces asociado al ocio, pero también señalado como aquello que lo imposibilita. El cine de Debord se niega a insertarse en producción propagandística. De modo que, Debord rechaza cualquier experiencia que, establecida en el entretenimiento, esté enraizada en cualquier forma de ideología.³⁰⁵

El cine de Debord, en este sentido, emprende una cruzada por superar cualquier modo de encasillamiento, lo que revela un profundo resentimiento a las críticas. No obstante, cuando el propósito de la obra fílmica es la negación misma del medio fílmico, es inevitable que se desprendan las capas constitutivas del cine. Después de intervenir la imagen, sacudir al espectador y señalar la agencia de las artes audiovisuales, lo que resta, es la

³⁰³ “Cuando uno es al mismo tiempo revolucionario y cineasta, fácilmente se demuestra que su actitud general [la de sus detractores] se desprende [...] de la sociedad que ellos no saben combatir, y un primer ejemplo del cine que no saben hacer.” Debord, *Contra el cine*, 161. Guy Debord, *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu’hostiles, qui ont été jusqu’ici portés sur le film La Société du spectacle*, 1975, Película.

³⁰⁴ *In girum imus nocte et consumimur igni*, dir. Guy Debord, Paris: Simar Films, 1978, Película.

³⁰⁵ Paul Willemsen, “Black & White-outs: Notes on Monochromy and the Moving Image”, *Argos Festival* (2005).

manifestación del cine mismo.³⁰⁶ El cine se hace presente cuando no hace referencia a nada y puede divorciarse de la expectativa de introducir un orden —semiótico, estructural, temporal o espacial—. En otras palabras, el recurso de lo negativo permite a Debord liberarlo de las restricciones discursivas que el espectáculo ha impuesto sobre el medio fílmico.

5. El cine de Thorsen

La filmografía producida fuera del órgano central francés de la IS ha sido ampliamente ignorada. Durante el tiempo en que el albergue cultural Drakabygget estuvo activo, se producen una serie de filmes provocativos. Esta residencia de artistas se conforma de todos aquellos que alguna vez estuvieron alineados a la *praxis* situacionista, pero que rechazan el sectarismo.

En primer lugar, realizan *Stopforbud* (1962).³⁰⁷ El cortometraje está rodado en blanco y negro y es dirigido por Jen Jørgen Thorsen. Lo protagoniza el pianista de jazz Bud Powell. Este consiste en un retrato poético que conjuga la técnica musical de *staccato* al cine. La secuencia se hace, entonces, a partir de escenas breves. Las escenas incluyen a un hombre siendo rasurado con una navaja y una colección de caminatas por las zonas periféricas de grandes ciudades.

³⁰⁶ José Manuel Martins, “Debord’s cinema without Spectacle” en *Philosophy as Experimentation, Dissidence and Heterogeneity*, Cambridge Scholars Publishing, (2021): 362.

³⁰⁷ Jørgen Leth, Ole John y Jen Jørgen Thorsen, dirs. *Stopforbud*. Copenhagen: Jorgen Leth, 1963. Película.



Figura 19. Fotograma de *Stopforbud* (1962). Statens Filmcentral 1963. Directores: Jens Jørgen Thorsen, Jørgen Leth and Ole John (Elevator).

Más tarde, en el espíritu del CO-RITUS, Thorsen, Novi Maruni y Niels Holt producen el cortometraje *Pornoshop* (1964). La realización y puesta en escena del filme sucede en el contexto en que la pornografía estaba prohibida en Dinamarca. El filme consiste en la yuxtaposición de imágenes de una revista de pornografía comercial y tomas de sexo casero. El propósito es mostrar la disparidad y escenas sexuales que no respondan a la heteronorma.³⁰⁸

Originalmente, Ole John, Jens Jørgen Thorsen y Jørgen Nash conforman el grupo de cineastas Elevator, responsable del filme inacabado *The Situationist Life* (1965). En su manifiesto el grupo afirma que el realizador de cine debe ser un amateur profesional:

³⁰⁸ Jen Jørgen Thorsen, dir. *Pornoshop*. Copenhague: Jen Jørgen Thorsen. 1964, Película.

Queremos contribuir a la creación de un mejor clima intelectual que dé al artista de cine la oportunidad de hacer películas que sean diferentes, películas que rompan con los prejuicios morales y las fronteras anémicas entre la vida y el arte.³⁰⁹

El grupo se declara anarco-situacionista y abiertamente en contra de la comercialización, el autoritarismo y el aparato estatal. Ninguno de sus festivales genera ganancias financieras.

Thorsen —el cineasta más fecundo en la escena drakabyggetiana— considera que la tarea del cine es sacudir al espectador y exponer la doble moral de la sociedad. Sus ideas sobre teoría del cine están expresadas en el artículo “Filmens grundbegreber” [Conceptos básicos del filme] y el libro *Friheden er ikke til salg* [La libertad no está a la venta]. Otros filmes relevantes en la carrera de Thorsen son *Viet Nam Nam* (1968) y *Viet Nam* (1969). En la primera, pone en práctica su propia técnica de montaje de retratos de varios jefes de Estado que termina con Ho Chi Minh explotando. La segunda consiste en una única imagen fija que muestra a un hombre víctima de la guerra, recostado en el suelo con la cabeza aplastada. En este filme aparece lo que Thorsen llama efecto emulsión, que se refiere al movimiento granular inherente a la imagen fija que, aunque parece estática, se mueve. La banda sonora que acompaña la imagen son *La Internacional* y el himno nacional estadounidense.³¹⁰

6. Comolli y el lugar del juego

Jean-Louis Comolli examina la veracidad y la verosimilitud del cine y, en esa medida, expresa su incredulidad hacia el dominio incontestable del

³⁰⁹ Traducción propia. Carl Nørrested, “The Drakabygget Films” en *Expect Anything Fear Nothing*, 34-35.

³¹⁰ Carl Nørrested, “The Drakabygget Films” en *Expect Anything Fear Nothing*, 37-38.

espectáculo. La tesis por rescatar es que el lugar del espectador es activo e histórico. Esta tesis es sólo parcialmente compatible con el espectáculo debordiano. A pesar de no tener plena confianza sobre la imagen cinematográfica —por tratarse de un medio burgués engañoso—, el crítico de cine reivindica la sensibilidad del espectador. Dirá que “el lugar del espectador es el lugar del juego. No se trata de saber, sino de no saber”.³¹¹ En otras palabras, es asumir que el encuadre muestra y también oculta; es dejarse manipular por lo que se ve y también manipular lo que no se ve.

Comolli defiende que en el cine se da una traducción o alteración de la realidad. Es decir, el cine aparece en el traslado que hay del mundo a su representación. Para conseguir ese traslado, el espectador entra en comunión con el medio: “La función del cine comparte su duración entre el filme y el espectador, que están sincronizados por esa proyección”.³¹²

¿Es admisible pensar que, ante la proyección de todos los ángulos de una guerra, el espectador no puede determinar que se trata de una cinta grabada? ¿No es condescendiente pensar que el espectador se encuentra en un estado tal de enajenación o estupidez del cual es indefenso? Para Comolli, la impresión cinematográfica de la realidad que percibe el espectador no se debe a una simple sumisión, sino que lo activa. Para ejemplificar este modo activo del espectador, Comolli remite al cine mudo. En *Técnica e ideología*, el autor expone que el espectador del cine mudo acepta una serie de negaciones, ausencias y puntos ciegos; esto se refiere a que, para aceptar el cine mudo como un reflejo de la vida, es necesario que se produzcan algunas castraciones sensoriales. La carencia de esta parte del espectro de la percepción no obstaculiza la forma en que el cine mudo opera, en cambio, establece un modo

³¹¹ Comolli, *Changing the spectator*, 138.

³¹² Comolli, “Malas compañías: documento y espectáculo”, *Cuadernos de Cine Documental*, 85.

específico que la remarca. Así como cualquier forma de representación, el cine se funda sobre un simulacro.

La realidad no puede transmitirse en un sentido absoluto. El espectador conoce de antemano el artificio. Si el cine mudo hubiera aparecido de modo que fuera indistinguible del mundo real, habría sido rechazado. Es indispensable que el espectador reconozca que se encuentra ante una representación y que este le otorgue algún grado de credibilidad.³¹³

Al trasladar esta idea a la lógica fetichista —donde Comolli hace referencia al psicoanálisis de Freud— la argumentación se aleja incluso más de la visión espectacular de Debord de la que se abstraigo antes la antítesis entre pasividad/actividad. Bajo la estructura fetichista, el espectador tiene potencial de comprender cómo se produce la realidad fílmica. Aquí la metáfora de la presa y el señuelo adquiere un sentido amplificado: si la presa muerde el señuelo, significa que ejecutó una acción. El señuelo está diseñado para atraer la atención y animar la acción de la presa. Entonces, existe la posibilidad de que la presa reconozca el señuelo como un artificio y que incluso en ese caso esté dispuesto a morderlo. El fetichismo asume el potencial de conocimiento de la amenaza. Al morderlo, la presa ejerce una acción, es por ello por lo que Comolli dirá que se activa. En adición, el reconocimiento del señuelo implica la posibilidad de contrarrestar su incentivo. En otras palabras, la presa es capaz de aceptar o rechazar ser objeto del engaño incluso a sabiendas de que se trata de una emboscada. La tarea política del cine —desde la perspectiva debordiana, por ejemplo— busca desafiar la pasividad del espectador que ha caído presa de la imagen. A partir de la teoría de Comolli es posible observar un campo de potencialidad crítica del cine.

³¹³ Daniel Fairfax, Preface en Comolli, *Cinema against Spectacle: Technique and Ideology Revisited*, 10.

7. El montaje y la experiencia histórica

En la conferencia “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films” celebrada en noviembre de 1995 en el Centro Saint Gervais en Ginebra, Giorgio Agamben elogia la técnica del montaje adoptada por Debord en la producción de sus películas. Dadas las pautas de su programa revolucionario, Debord no considera haber realizado una obra cinematográfica y Agamben está de acuerdo.³¹⁴ Para el filósofo italiano —quien ha estudiado de cerca la obra de Debord— los seis filmes dirigidos por Debord no podrían llamarse sino parte de una estrategia que pone al gesto en primer plano.³¹⁵

Agamben observa, al igual que Wark, que la forma del capitalismo actual responde al espectáculo integrado de la que Debord habló durante la segunda mitad del s. XX. El análisis parte de un estadio avanzado de la sociedad capitalista en que ya no se habla exclusivamente de la expropiación de la actividad productiva o de la separación parcelaria de todos los ámbitos de la vida, sino ante todo de “la alienación del propio lenguaje, de la propia naturaleza lingüística y comunicativa del hombre”.³¹⁶ La humanidad se encuentra en búsqueda de su propia apariencia, es decir, de la exposición en el mundo, que es también la apertura a lo político.

³¹⁴ “Al considerar la historia de mi vida, veo con mucha claridad que no puedo hacer lo que se llama una obra cinematográfica. Y creo que puedo convencer fácilmente de esto a cualquiera, tanto por el fondo como por la forma de este discurso.” Debord, *Contra el cine*, 181. *In girum imus nocte et consumimur igni* dirigida por Guy Debord, 1978, vimeo.com/199438695.

³¹⁵ Giorgio Agamben, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films” en Tom McDonough, *Guy Debord and the situationist international: texts and documents* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2002), 314.

³¹⁶ Giorgio Agamben, *Medios sin fin: Notas sobre la política* (Valencia: Pretextos, 2001), 70-71.

En la imagen se constata la exposición a la mirada. La imagen, como pieza antropológica fundamental, integra la experiencia histórica. Para explicar el cine de Debord, Agamben trae a colación aquello que Benjamin describe como la *imagen dialéctica*; este concepto posibilita pensar la imagen como expresión genuina de la relación entre *lo que ha sido* y el *ahora*.³¹⁷ La estrategia debordiana está en utilizar la imagen como elemento que repercute tanto en la historia, como en el cine.

Para Agamben, el montaje permite una detención mesiánica de la historia. La venida del mesías se refiere al retorno esperado de un líder religioso en cumplimiento de una profecía proveniente de la tradición judía. Se hacen cálculos predictivos sobre el día en que se ocurrirá este evento y se hará efectiva la salvación; sin embargo, resulta tremendamente irónico puesto que su llegada es incalculable.³¹⁸ El estilo fílmico de Debord, a partir del uso de la imagen y el montaje, satisface este potencial mesiánico. En lugar de hacer tomas propias, el cine de Debord se sirve de fotogramas y recortes de otras producciones fílmicas. A partir de la repetición y la pausa, asimila la experiencia histórica —esto sin duda es un guiño al libro de Deleuze *Différence et répétition*—. La repetición es un modo de retorno. No obstante, cuando la imagen vuelve en un filme diferente, no lo hace de la misma manera. Este retorno reestablece la posibilidad de asimilar lo que alguna vez fue, esto es, la imagen del pasado. En el movimiento que hace posible el cine, la imagen no sólo abre un espacio y un tiempo que puede ser explorado

³¹⁷ “La imagen es dialéctica en punto muerto. Porque mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal y continua, la relación de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es progresión sino imagen, que surge de repente. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes genuinas; y el lugar donde uno las encuentra es el lenguaje”. Traducción propia. Benjamin, *Arcades*, 462 [N2a, 3] citado en Anthony Auerbach, “Imagine no Metaphors: The Dialectical Image of Walter Benjamin”, *Image [&] Narrative* 18 (2007).

³¹⁸ Agamben, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”, 314.

conscientemente por el hombre, además, “presenta algo que es real, el movimiento humano, pero ahora entregado a la posibilidad de una función diferente”.³¹⁹ La interrupción o la pausa que se integra a la repetición del montaje tiene el poder de retirar la imagen del flujo narrativo. Es en este punto que la imagen se muestra como un medio y se aleja de aquello que representa. Así se intuye cuando Debord se jacta de haber demostrado que el cine se puede reducir a la pantalla que se alterna entre el blanco y el negro.³²⁰ Sólo conforme la narración se limita, la imagen puede aparecer como medio puro en lugar de desaparecer detrás de lo que hizo visible. En otras palabras, la repetición y la pausa hacen que el montaje traiga al frente la imagen como vehículo de la representación. De este modo, la imagen sin apariencia refleja que hay algo más por ver.

Debord se posiciona, entonces, en una zona indecible entre el espectáculo y el medio del espectáculo.³²¹ Esto es parte de la estrategia que le permite adelantarse al ataque. Así concibe las tácticas victoriosas. En *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* escribe que la estrategia napoleónica empleaba “las victorias *por adelantado*, como adquiridas a crédito”.³²² Debord, el estratega, reconoce el logro hipotético de la situación antes de confirmar sus efectos. Siempre que la acción se formule como una situación, se considera exitosa.

³¹⁹ Traducción propia. Alex Murray, “Beyond the Spectacle and the Image” en *The Work of Giorgio Agamben* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011), 170.

³²⁰ Agamben, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”, 318.

³²¹ “J’ai montré que le cinéma peut se réduire à cet écran blanc, puis cet écran noir”. *In girum imus nocte et consumimur igni* dirigida por Guy Debord, 1978, <https://vimeo.com/199438695>.

³²² Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (Barcelona: Anagrama, 1999), 99.

Hacia 1974 Debord escribe una carta donde afirma que el trabajo principal que hay emprender para contrarrestar el espectáculo integrado es la teoría estratégica de la acción histórica. Debord es claro en que no pretende explicar las condiciones bajo las que una revolución llega a ser victoriosa, sin embargo, se ubica en la posición del agente discreto que aguarda la acción transformadora. Este proceso de transformación está en la capacidad del cine de transformar lo real en lo posible y lo posible en lo real.³²³

Ahora, la imagen como puro medio aparece en lugar de aquello que hace visible. El espacio también puede leerse en este sentido. El espacio reconquistado, la victoria sobre la vida cotidiana está ahí donde el medio, el lugar como localización, no se percibe como tal. La esfera de los gestos o de los medios que se han emancipado de un fin es la esfera propia de la política. Por lo tanto, la apertura al juego está en la exposición; en el aparecer sin importar *dónde*.

8. Cine sin imágenes

Como se insiste en apartados anteriores, hablar de cine es hablar de imagen. Es hablar de la historia del arte y del deseo primario de mimetizar el mundo a partir de la creación. La imagen cinematográfica se ha convertido en el medio dominante de la era contemporánea. Desde su aparición, la imagen en movimiento ha despertado un gran interés debido a sus alcances políticos, éticos y estéticos; ha desafiado la presencia, la figura del espectador, el realismo como fin último de la fotografía y la imagen como su elemento básico. No obstante, la imagen como fundamento del cine se pone a prueba cuando el letrismo declara la renovación revolucionaria del lenguaje. Los filmes de Wolman, Lemaître, Dufrêne y Debord desafían las formas de

³²³ Agamben, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”, 316.

representación del mundo moderno y, a su paso, desgajan su dimensión social.

Pensar en un cine sin imágenes pone a prueba la noción establecida de sus fundamentos. En un primer momento, parece absurdo que el medio que consiguió la superposición de sonido, imagen, diálogo y duración encuentre una motivación creativa en la ausencia de imágenes. ¿No es acaso la imagen el motivo por el que el ser humano se acerca al cine en primer lugar? ¿Para qué proyectar un fondo estático y una voz en *off*? Si la imagen no es constitutiva del cine, ¿cuáles serían sus elementos fundamentales? ¿Cuál es el papel del espectador ante una pantalla oscurecida? El propósito de este apartado es el de presentar al cine como un medio indeterminado, en oposición a la concepción de este como un medio heterónimo y masivo de comunicación. Para ello, se analiza la semántica de la pantalla negra en algunos filmes representativos, la función social de la imagen en el contexto del espectáculo, además de hacer un breve análisis fenomenológico del espectador.

La ausencia de imágenes trae a flote la cuestión acerca de la representación del silencio y el vacío, recurrentes en la historia del arte —dos muestras son *4'33"* de John Cage y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett—. Un cine sin imágenes desea representar lo que no tiene cabida en la representación.³²⁴ Esto no quiere decir estudiar la nada como objeto; en cambio, significa estudiar la ausencia en relación con lo que ha sido eliminado y al sujeto que la percibe. En otras palabras, la ausencia no busca el deseo de verosimilitud del vacío; por lo tanto, la tarea de analizar un cine sin imágenes obliga a estudiar la experiencia del sujeto ante la falta y el remanente, y la significación de esta. La lógica de la representación ha trasladado la atención a los afectos, lo visible, lo decible y lo pensable; por ello, es conveniente partir

³²⁴ Tanya Shilina-Conte, “Justin Remes: Absence in Cinema”, *NECSUS* (otoño 2022).

de un punto de vista fenomenológico. Esto es, atender al yo-espectador, al sujeto que percibe la proyección cinematográfica.

La fenomenología de Merleau-Ponty contempla que el cuerpo es el vehículo fundamental entre la percepción y el fenómeno —lo que se muestra—. Esto quiere decir que la percepción del cine sin imágenes es necesariamente es una experiencia corpórea. El filme orienta al sujeto encarnado hacia un horizonte perceptual determinado. Sobchack hace un análisis fenomenológico del cine en que explora la respuesta afectiva que el sujeto tiene ante la luz proyectada. Hay un vínculo entre la conciencia encarnada del espectador y la *carne* del mundo del que forma parte.³²⁵ En *L'Anticoncept*, Wolman reevalúa el medio instrumentalizado de la pantalla plana. Al modificar el objeto en que se proyecta la luz, este filme intenta ser una expresión corpórea del cine. La pantalla se hace familiar a la forma del ojo. La pantalla esférica y los rayos de luz que la golpean ponen el foco en el gesto antes que en la semántica de una trama. El cine sin imágenes enfrenta al espectador con un objeto no-lingüístico; sin embargo, en la experiencia de espectar el cuerpo contribuye constitutivamente al filme. De modo que hay una experiencia transitiva y carnal entre lo que se muestra y lo que se observa.

La ruptura con lo familiar del mundo posiciona a los situacionistas cercanos a la fenomenología. En 1964 escriben “Nuestro tiempo sustituirá las fronteras fijas de las situaciones-límite, que la fenomenología se contentaba con describir, por la creación práctica de situaciones. [...] Queremos una fenomenopraxis”.³²⁶ La fenomenopraxis se interpreta como una operación poética que hace aparecer el mundo. Es la práctica de la ordenación del

³²⁵ Vivian Sobchack, “Phenomenology and the Film Experience” en *The Address of the Eye* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 7.

³²⁶ Traducción propia. “Le Questionnaire.” *Internationale situationniste* 9 (agosto 1964): 24.

espacio gracias a un encuadre cognitivo que no se concentra únicamente en lo que percibe sino en lo que puede modificarse materialmente. Esto amplía la comprensión que hay entre la creatividad y el alcance de la *praxis*.³²⁷

Incluso más clara en relación con la experiencia sensible y carnal es la película impresa que Lemaître produce en 1980. En forma de publicación, el filme que amplía el lenguaje cinematográfico para incluir el tacto y el olfato. El público atendía con los ojos vendados para experimentar la película *Western*, que consistía en una tela de cuero impresa con el título de la película.³²⁸ Un ejercicio análogo es el filme *Tambours du jugement premier* (1952) de François Dufrêne. Consiste en una pieza imaginaria en la que no hay proyección, pantalla ni banda sonora. Se compone de un recital de poemas letristas, versos aliterados, pasajes narrativos fuera de lugar y aforismos cantados.³²⁹ El propósito de la obra es que el espectador no sólo complete sino que componga la obra a partir de estímulos mínimos.

Cuando el director del filme excluye deliberadamente las imágenes, el espectador se hace consciente de la posibilidad del vacío. “El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la corporeización plástica el vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta lugares”.³³⁰ De este modo, el sujeto completa la experiencia de vacío. Esto se traduce en la oportunidad de abrir un espacio que hace existir un lenguaje en que el vacío adquiere un sentido.

³²⁷ Izabela Wiczorek, “Constructing Situations or Phenomeno-Praxis”, *Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances* (septiembre 2016): 719.

³²⁸ Saper, “Intimate Art” en *Networked Art*, 103.

³²⁹ Sandro Ricaldone, “François Dufrêne: au delà du mot, au dessous de l’image”, (septiembre 2002), ricaldone.org. www.ricaldone.org/dufrene.html.

³³⁰ Heidegger, *El arte y el espacio*, 31.

En un primer momento se puede pensar que la ausencia de imágenes significa un abandono, la frustración del espectador ante una negligencia.

En efecto, sustituir la imagen por una pantalla en negro o en blanco es dejar expuesto al espectador; es un acto de privación en la que el cuerpo se encuentra desamparado. No obstante, el abismo que se pone frente al espectador tiene una función discursiva. El discurso es comúnmente definido como un mensaje de autoría y audiencia definidas, en el que el autor tiene una autonomía indiscutible; no obstante, la figura del autor es problemática. Al tomar distancia de la rol instrumental y patriarcal del autor en tanto proveedor de significado, es posible reconocer el texto como algo vivo. En consecuencia, el discurso se entiende como el sentido que está siendo creado continuamente. En este sentido, es un sistema de reglas anónimas concomitante con las prácticas históricas que lo producen.³³¹

La imagen, al igual que la palabra, no hace disponible la cosa a la que hace referencia, sino que la hace aparecer en el registro del pensamiento. Al dejar deliberadamente la pantalla en negro, como sucede en *l'Anticoncept* y en *Aullidos*, o al oscilar entre una pantalla en blanco y una secuencia grabada, como se observa en *Sur le passage*, el filme expresa algo sobre la comunicabilidad y la incomunicabilidad. Como dice Benjamin, la comunicabilidad se comunica a sí misma siempre que tiene lugar la comunicación, puesto que, de no hacerlo, la cosa no se dejaría nombrar; sin embargo, la comunicabilidad no puede comunicarse porque de hacerlo tomaría la forma de una cosa.³³² Hay, entonces, una contradicción inmanente

³³¹ Michel Foucault, *La arqueología del saber* citado en Daniel Paulos, “El discurso y su relación con el límite exterior del lenguaje” *Cinta moebio*, 53 (2015): 190-204. doi.org/10.4067/S0717-554X2015000200007.

³³² Walter Benjamin, “On Language as Such and the Language of Man” citado en “Integral Actuality”, *The Work of Giorgio Agamben Law Literature Life* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008), 30.

a la comunicabilidad. Esta se hace patente cuando, en apariencia, no hay nada que comunicar. El contenido semántico toma un lugar secundario; es el medio queda al descubierto. Así como dice Agamben, “el cine devuelve las imágenes a la patria del gesto”.³³³ Es la gestualidad la que recupera la relación del espectador encarnado y su mundo. Recuperar esta relación es la puerta de acceso a la revitalización de lo cotidiano. Sin embargo, para Debord, las imágenes no pueden probar nada, salvo el engaño dominante del que son parte; no pueden salvar y no son salvables.³³⁴ Vuelve, entonces, la bifurcación mesiánica mencionada en el apartado anterior. La imagen y la falta de ella es a la vez la vía para que el espectador se reapropie de sus gestos y la certeza del orden simbólico que del que estos son presa.

9. Reevaluación de lo cotidiano

Los situacionistas estudian la cotidianidad a través del cine. Lo cotidiano es aquello que no se deja objetivar. “Lo cotidiano es lo desprovisto de una verdad propia”³³⁵ y, por lo tanto, es inadmisibile e incomprensible. Cuando se intentan descifrar las actividades y los ambientes que lo componen, lo cotidiano se esconde. En último término, esto hace imposible su definición concreta.

A menudo se considera lo cotidiano como opuesto a lo extraordinario, sino como la vida irrealizada, en la que ningún acontecimiento es posible. La ambigüedad de lo cotidiano hace inadmisibile pensar exactamente cómo dirigir el cúmulo de estrategias vanguardistas hacia su revolución. Así, se revela la

³³³ Giorgio Agamben, “Notas sobre el gesto” en *Medios sin fin*, 53.

³³⁴ Traducción propia. Tiago Baptista, “Lessons in looking: the digital audiovisual essay” Tesis doctoral (Birbeck: University of London, 2016), 120.

³³⁵ Traducción propia. Maurice Blanchot y Susan Hanson. “Everyday Speech.” *Yale French Studies*, núm. 73 (1987): 12–20. doi.org/10.2307/2930194, 12.

paradoja de que exaltar aquello que permanece en completo disimulo es una tarea que se anula a sí misma. La capacidad de pasar desapercibida es la cualidad medular de la cotidianidad. Por ello, las determinaciones de lo verdadero y lo falso, lo idéntico y lo contradictorio, lo artístico y lo no artístico aquí no tienen cabida.

Los representantes de las vanguardias del s. XX, aspiran a liberar al sujeto de las restricciones abstractas y, en el proceso, hacen inteligible el desarrollo social en la modernidad.³³⁶ La experimentación revela las contradicciones. La liberación que persiguen necesariamente renuncia a la red de relaciones productivas. En este giro hacia la sociabilidad espontánea y lúdica, el espacio vivido o aquel donde se despliega la vida cotidiana entra en un campo no-representacional. Lo cotidiano queda al margen del anonimato; no expresa y no deja predicar nada de él más que intuiciones equívocas. Entonces, el proyecto vanguardista que se vuelca sobre la vida está condenado a permanecer inacabado.

Aunque las ideas situacionistas rechazan la plástica y sustituyen la idea de un arte situacionista por un uso situacionista del arte, es incontrovertible lo mucho que la apuesta por transformar el espacio debe a la indeterminación del juego. Gracias a las fórmulas del *détournement*, la deriva, la psicogeografía, el urbanismo unitario o la claridad laberíntica, se reconoce que el espacio es capaz de albergar las fuerzas disruptivas contra el ideal de ordenación y eficiencia productiva. Al optar por la negación como motivo del arte, las contribuciones al pensamiento vanguardista se enfrentan a la manera de manifestar la oposición. Esto es, ¿cómo demostrar el rechazo a las actuales condiciones de la vida cotidiana? En cualquiera de sus formas, el arte enuncia. Cuando las expresiones vanguardistas proponen introducir la negación como estrategia para la creación, la oposición binaria entre el

³³⁶ Papageorgiou, "Idéologie, fétichisme et représentation. Mutations du capitalisme et intelligibilité du monde contemporain", 143.

discurso de lo dado y la propuesta contestataria deja entrever la inestabilidad de las leyes de identidad y no contradicción; pero ¿en qué medida la negación puede escapar a lo meramente discursivo? ¿cómo sublimar la crítica hacia una nueva configuración de la vida cotidiana? Estas son las cuestiones perennes que el situacionista debe reformular continuamente. En otras palabras, la indeterminación de la situación construida en el espacio está subordinada a las exigencias de la cotidianidad de su momento histórico.

Al apostar por la situación construida como un momento intencional del juego, la negación se hace presente. El juego constituye una negación en tanto rechaza la vida restringida. El juego recupera la capacidad de actuar conforme al impulso y a los gestos improvisados. Del mismo modo, los filmes experimentales escinden la separación espectacular que media todas las relaciones. En el apartado anterior, se argumenta que las fórmulas experimentales se sirven de la experiencia perceptual para dejar el medio al descubierto. Sin embargo, incluso cuando estas propuestas experimentales tienen cabida en el lenguaje actual —tomando en cuenta que este acarrea implicaciones espectaculares—, esto no garantiza la generación de un nuevo lenguaje que renueve efectivamente la vida cotidiana.

Epílogo

El juego por venir

Los situacionistas se disolvieron; no obstante, se rehúsan a quedarse en el olvido. Vuelven como “la conspiración de los mundos de la escritura, el arte, el cine y la arquitectura, que se atribuyen el glamur de la fricción crítica, pero no tienen el valor de reconocerlo”.³³⁷ Es decir, regresan con el prestigio intelectual que se les atribuye a los virtuosos de la cultura; sin embargo, lo hacen desde la esfera de la contracultura que ya no es tan diferenciadamente clandestina, sino que hoy ostenta una fachada glamurosa. Se hacen presentes porque la crítica no deja de entremezclarse con la realidad espectacular. Retornan en versiones digitales de sí mismos para abrir el debate de si han sido absorbidos por la tecnocracia o si es posible operar desde dentro para destruirla.

1. Espectáculo 2.0

Dadas las condiciones tecnológicas del s. XXI, es pertinente pensar en cómo se adapta el marco conceptual situacionista respecto a la innovación y la conectividad. Esto es, contestar a la pregunta ¿qué elementos constituyen el espectáculo 2.0? La innovación tecnológica y la expansión mediática hacia

³³⁷ Mckenzie Wark, *The spectacle of disintegration* (Brooklyn: Verso, 2013), 1.

todos los ámbitos de la vida ha devuelto relevancia a la discusión en torno al espectáculo. La tipificación de un espectáculo 2.0 diferencia los medios electrónicos clásicos —la radio y la televisión— en los que se apelaba a una audiencia pasiva. A partir de la construcción de un entorno web y la necesidad imperante de poseer un dispositivo móvil conectado a Internet. Asimismo, es preciso considerar que la producción posfordista y postindustrial se centra en ofrecer servicios y experiencias antes que vender productos.³³⁸ Esta cualidad complica la aprehensión de las partes que operan en el espectáculo del capitalismo tardío.

Las características principales de una producción basada en los medios digitales son la interactividad renovada, la organización del trabajo y la producción de valor.³³⁹ En conjunto estas características dan cuenta del amalgamamiento social y económico de la producción y el consumo. La articulación indisoluble entre ambos hace indistinguible el momento en que uno acaba y el otro comienza; esto se traduce en una producción consuntiva y un consumo productivo.

La homogeneidad del espectáculo avanzado no distingue entre producción y consumo, entre consumidor y mercancía, entre las relaciones sociales y las de producción. La complejidad de este modo tardío del espectáculo reside, entonces, en que la mezcla de variables es tan uniforme que no es posible señalar un todo al que estén supeditadas las

³³⁸ Lazzarato citado en Marco Briziarelli y Emiliana Armano, “Introduction: From the Notion of Spectacle to Spectacle 2.0: The Dialectic of Capitalist Mediations” en *The Spectacle 2.0: Reading Debord in the Context of Digital Capitalism* (Londres: University of Westminster Press, 2017), 34.

³³⁹ Traducción propia. Briziarelli y Armano, “Introduction: From the Notion of Spectacle to Spectacle 2.0”, 35.

partes.³⁴⁰ La distinción centro y periferia en este sentido se ha difuminado; sin embargo, este no ha desplegado el potencial emancipatorio que los defensores de la revolución anticipaban.

La creación de experiencias inmersivas para el usuario del espacio digital tiene su origen en la lógica del entretenimiento. El entretenimiento — como actividad de intervalo, como *entre temps* o el tiempo mientras tanto, en español— es un tiempo suspendido en que prevalece la ilusión de descanso entre los periodos de trabajo. No obstante, el entretenimiento ha dejado de ser la suspensión del tiempo productivo y se ha convertido en un producto en sí mismo. Los intervalos de tiempo libre no se destinan al ocio sino a la producción y el consumo de fotografías, animaciones, *stickers* y videos. El control del *screentime* o tiempo dedicado a la pantalla es una preocupación generalizada entre los propietarios de *smartphones* justamente porque el tiempo libre no se vive como una suspensión para la recreación, sino como una fase del ciclo de producción.

Las aplicaciones móviles, los sitios web, las plataformas de *streaming* y los aparatos de realidad virtual y aumentada han transformado los procesos laborales. Esta transformación es consecuencia del “cruce de las fronteras entre la tecnología y las plataformas digitales, el trabajo remunerado y no remunerado, la esfera laboral y la de ocio”.³⁴¹ Un ejemplo de este efecto es la documentación del día a día de las personas. Aunque parece inofensivo, los datos que proporcionan esos documentos alimentan un ciclo de contenido perpetuo que imposibilita la desconexión y el descanso. Este tipo de

³⁴⁰ Así lo diagnostica también Byung Chul Han en *Hyperculture: Culture and Globalization* cuando dice —tomando el concepto de hipertexto de Ted Nelson— que el hipertexto y por lo tanto, el hiperespacio, no tiene centro. Byung-Chul Han, *Hiper-culturalidad: Cultura y globalización* (Barcelona: Herder, 2018), 19.

³⁴¹ Traducción propia. Briziarelli y Armano, “Introduction: From the Notion of Spectacle to Spectacle 2.0”, 35.

producción y consumo adquiere también un papel en la constitución de la conciencia y la socialización. Esto quiere decir que la adopción de normas de comportamiento está atravesada por la conectividad.

Ahora, las derivas digitales también han posibilitado la bifurcación de los caminos institucionalizados de lo bueno, lo bello y lo verdadero. Esto resulta en prácticas muy cercanas al *détournement*, pero en escalas y ámbitos diferentes. Los desvíos que toman las narrativas mediáticas construyen espacios de indeterminación en donde las categorías son inútiles. El flujo incontenible de datos anima la intersección de espacios que parecían excluyentes entre sí. Por un lado, los defensores de la verdad absoluta se dan la mano con los promotores de las noticias falsas. Esta alianza de la verdad y la manipulación es una operación deliberada que moviliza a las personas, detona disturbios e impide el establecimiento de ciertas ideas políticas, si no fuera porque reestablece una jerarquía autoritaria, sería indistinguible del *détournement*.

La retransmisión de los actos más terroríficos que se pueden imaginar coexiste con la programación infantil, los clásicos del cine y las series gastronómicas. Así como la yuxtaposición de imágenes en las películas de Debord revela el juego de la exposición y la mirada, la programación incongruente de la televisión revela una versión mercantilizada del montaje. La mirada es inquietante. Ambas expresiones apelan a la vulnerabilidad en el gesto de ver, puesto que es a través de ella que el sujeto se reconoce participe de la imagen y, en consecuencia, de la operación por la que se pierde la privacidad. En la medida en que esta experiencia demande la escisión con la apariencia, el montaje podrá sugerir la relación del sujeto y la imagen como su medio.

2. El psicogeógrafo del s. XXI

El marco conceptual situacionista forma nuevos psicogeógrafos. La obra situacionista resurge porque sus tesis aún riman con la realidad. Se hacen

presentes porque el activismo y la crítica no dejan de entremezclarse con la realidad espectacular sin ver escapatoria alguna.

En 2017, el Instituto Escandinavo de Vandalismo Computacional lanza el sitio web *vandal.ist* en la que se recopilan los números de la revista *The Situationist Times* editada principalmente por Jacqueline de Jong. Como actualización digital de la facción situacionista escandinava, el IEVC hace accesible la información del movimiento. Además, dentro de la interfaz, cada número de la revista va acompañado de un videocomentario en voz de la propia de Jong. Los videos, grabados en diciembre de 2017, documentan una conversación entre Jong y Ellef Prestsæter —historiadora del arte e investigadora— que tuvo lugar en Ámsterdam. *Vandal.ist* es parte de *These are Situationist Times*, un proyecto extenso de exposición, digitalización y publicación encabezado por Torpedo —editorial sin fines de lucro establecida en la ciudad de Oslo— y Prestsæter en colaboración con de Jong, Malmö Konsthall y el Museum Jorn.³⁴² De este modo, se difunden las ideas de la editora. Se ponen a disposición de los usuarios para configurar a medida sus propias derivas. Se arrojan al mar de datos con la esperanza de mantenerse a flote.

La digitalización facilita la investigación; sin embargo, los algoritmos priorizan el contenido que es capaz de producir respuestas emocionales fugaces y placenteras. Como señala DJ Rabbi: “lo virtual es el narcótico más potente que jamás haya chocado contra las capas nerviosas centelleantes de los replicantes protoplasmáticos del consumo y su posibilidad de supervivencia depende de la condición irreal de la red”.³⁴³ Estas palabras aparecen como subtítulos al corto de videoarte *Society of the Spectacle (A Digital Remix)* realizado en 2004 por el colectivo DJ Rabbi conformado por

³⁴² Torpedo y Ellef Prestsæter, *Vandal.ist*, 2017.

³⁴³ Traducción propia. DJ Rabbi, *Society of the Spectacle (A Digital Remix)*, Corto de videoarte, 2004.

Mark Amerika, Trace Reddell y Rick Silva. La cita hace un símil entre la experiencia de la virtualidad en la era digital y el efecto de los narcóticos. Esta comparación, como apología y reapropiación de *La sociedad del espectáculo*, insiste con desprecio en la pasividad de los espectadores; sin embargo, reconoce en ella una lucha por la supervivencia. La postura puede seguirse considerando intelectualista, pero se ajusta a un momento de compulsión por habitar el espacio virtual y participar de las interacciones sociales que sólo los medios pueden ofrecer. Esto no quiere decir que la virtualidad sustituya a la actualidad, más bien la virtualidad se experimenta como actualidad.

El enigma de la realidad no se revela ni se realiza. Únicamente refleja la necesidad de narrar y de ordenar el mundo. La gran narrativa de la revolución de la vida cotidiana ofrece un panorama de las preocupaciones de los s. XIX y XX, y que todavía resuenan en el s. XXI. Ahora, para hacer frente a este siglo, antes que emancipar a los sujetos, vale la pena emanciparse de las ataduras que los relegan a la idea de una verdad y reconocer que estos habitan el espacio de la incertidumbre.

El psicogeógrafo que habita el s. XXI —que antes fue un poeta en el exilio y antes de eso, un genio nostálgico— se hace la promesa de “permanecer cueste lo que cueste en contacto con la realidad”.³⁴⁴ Este compromiso refleja la necesidad de interactuar con el entorno, de significarlo y apropiarlo. La sensibilidad es la piedra angular del vínculo entre espacio y juego. Su compromiso no solo representa una postura ante el mundo, sino que también refleja una necesidad profunda de interactuar con el entorno de manera auténtica. Al navegar por los paisajes urbanos y rurales, el psicogeógrafo abstrae más que los datos de los sentidos. Explora la intersección entre el espacio y la experiencia humana. Esta es la premisa fundamental que

³⁴⁴ Perniola, *Enigmas. Egiptio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*, (Murcia: Cendeac, 2006), 21.

sostiene el vínculo entre espacio y juego, donde cada paso y cada observación se convierten en una declaración poética y política de resistencia ante la alienación y el desapego de la vida moderna. El acto de recorrer y reimaginar el espacio se convierte en una forma de juego. El laberinto se convierte en un ejercicio lúdico que desafía las restricciones de la ciudad —su centro neurálgico y sus extremidades— y restablece el mundo.

Para desplazarse conforme a las ambiciones de la IS en el mundo contemporáneo es necesario mantenerse cercano a lo cotidiano sin demandar coherencia. En 2022, Wark concede una entrevista en la que habla de su relación con la teoría:

[...], los conceptos son a la teoría lo que los personajes a las novelas, salvo que son impersonales. Hay que contar una historia sobre estas fuerzas, objetos y movimientos impersonales del mundo. [...] A menudo nos sentimos abrumados por la facticidad del mundo, y es por eso que necesitamos un buen concepto. Pero hay una especie de error filosófico en pensar que el concepto es más verdadero, como si fuera una especie de ontología fundamental. No es así. Es una táctica para organizar el conocimiento y la experiencia.³⁴⁵

El deseo por desenmascarar la verdad y la autenticidad, además de ser agotador, no ha demostrado más que el estrecho vínculo que guarda con la racionalidad, el más grande enemigo de la vanguardia. ¿Por qué los seguidores del pensamiento crítico no valoran la argumentación racional? Quizás porque, como apunta Aragon, no ha explicado nada acerca de lo que más interesa de la vida. En ese sentido, los filósofos deciden explorar umbrales sensibles. Emprenden la búsqueda por aquello que la razón no ha podido tematizar.

³⁴⁵ November: McKenzie Wark. “McKenzie Wark in conversation with Ryan Mangione”. novembermag.com/content/mckenzie-wark.

3. Caja de herramientas para leer el presente

La crítica situacionista ofrece herramientas para interpretar el presente. La deriva, el *détournement* y la situación construida recuperan el anhelo de potenciar nuevas formas de estimular la percepción. El escrutinio teórico, aunque valioso, no es el punto de llegada del legado situacionista. La tendencia es, en cambio, la creación; esto es, la capacidad de ocupar poéticamente el mundo. El deseo de perturbar la realidad, en la actualidad, es ferviente.

El estilo de la negación, de acuerdo con las expresiones de la última vanguardia del s. XX, es la ruptura. El laberinto se levanta, pero no se concreta. Un laberinto presupone el movimiento continuo. No comporta el mismo tipo de fluidez que cualquier otra edificación. El laberinto —siempre en posibilidad de ser desviado, pervertido, y realojar un sinfín de significados— se presenta como el lugar del juego. Este lugar es apenas un modo del espacio, porque el juego necesita escapar a la uniformidad. Para escapar de la rigidez, el laberinto toma las desviaciones necesarias: se bifurca, se disuelve y se desanda. Dado que potencia la transformación, el laberinto afirma la negación.

Cuando las rutinas se vuelven cada vez más funcionalistas, el anhelo por una desconexión sensible se intensifica. Prueba de ello, es el reciente *boom* de las exposiciones inmersivas, los museos sensoriales y las nuevas experiencias interactivas. En conjunto, éstas reflejan un deseo de escape. La intención de estas experiencias es percibir el lugar como parte de un juego. Aquí, las desviaciones necesarias que toma el laberinto encuentran una nueva forma de expresión mediada por el consumo. A través de estos espacios inmersivos, las personas disfrutan de una vivencia voluntaria —puesto que la han elegido entre otras—, pero involuntaria, ya que implica someterse a una actividad predispuesta para ellas.

En este contexto, es interesante cuestionar si una sesión de terapia criogénica es cualitativamente diferente de una exposición montada con

grandes pantallas que muestran obras de grandes pintores de la historia del arte. Ambas experiencias buscan perturbar la cotidianidad y ofrecer un uso al tiempo libre. Es decir, que el mercado se pone al servicio de la huida y de la evasión del mismo sistema que pone en marcha. Estas prácticas exaltan la vida cotidiana y se posiciona en el ámbito de la recreación. El único eco persistente en el entramado irregular de la situación es que nadie accede al laberinto de la negación. Éste se construye.

Conclusiones

El recorrido laberíntico que se ha planteado en esta tesis no pretende levantar los muros de la certeza. Ofrece, en cambio, una visión de los cuestionamientos que emanan del movimiento situacionista en torno al espacio y el juego. La multiplicidad de actores que han conformado el pensamiento vanguardista y el revolucionario —del que se desprende la IS— es muestra los cambios de ambiente que estos temas provocan. Algunos de estos parten del ámbito de la Filosofía y otros, del Arte. El pensamiento vanguardista transita por las nociones de poesía, imagen, modernidad, capitalismo, vida cotidiana y el paso de la teoría a la *praxis*.

A lo largo de sus páginas, la tesis refleja las dificultades que supone pensar el espacio y el juego en los términos provistos por la Internacional Situacionista. De modo que los enunciados de cierre repasan las hendiduras que deja la obra situacionista sobre el terreno de la cultura y la contracultura. A continuación, se presentan las ideas más relevantes sobre el vínculo del espacio y el juego en el contexto de la Internacional Situacionista.

a. El espacio es un producto social. La tesis parte del rechazo hacia la noción tradicional del espacio, la geométrica. El espacio geométrico se presenta como un sistema que postula las relaciones entre magnitudes, líneas y ángulos; la línea recta se equipara al rayo que atraviesa la vista. Aunque

asimilar la línea como la representación del rayo, no es problemático, la línea como principio fundamental de la perspectiva visual, sí lo es. La geometría euclidiana es insuficiente para comprender el espacio puesto que elude la experiencia del espacio y la conciencia histórica asociada a su representación. Por ello, se sustituye el campo de visión lógico-racional por un espacio que se constituye socialmente a medida que se experimenta y que no puede ser entendido como contenedor neutral. El riesgo de pensar el espacio en estos términos es que están ligadas a la indiferencia. Es decir, las texturas sociales se obvian cuando la intuición primera es la de pensarlo en relación con magnitudes escalares y vectoriales.

b. Pensar el espacio desde una perspectiva social requiere observar las fuerzas que han intervenido en la transición de la ciudad a la urbe y los efectos de la ordenación territorial en las relaciones económicas y sociales. La urbe es una red productiva en la que las partes son interdependientes. Es decir, no hay centro sin periferia. No obstante, la ciudad en que se divide en espacio dominante y espacio dominado. Esto es muestra de la administración que, en último término, regula la habitabilidad. Incluso, controla los desplazamientos e intervalos de la vida de sus habitantes. El enfoque situacionista ofrece una comprensión relacional del espacio. Gracias a este carácter la experiencia sensible se torna relevante. Una vez que se reconoce el espacio abstracto como instrumento para determinar las relaciones sociales, la búsqueda por recobrar los deseos, la recreación y el ocio pasa a primer plano.

c. El estadio avanzado del fetichismo de la mercancía se muestra como una totalidad incontestable. La interpretación de la realidad está mediada por la producción. La lógica de la separación no es un engaño sino la operación que determina la comprensión del mundo. Por ese motivo, toca todos los ámbitos de la vida. En ese sentido, las relaciones sociales que reproduce están mediadas técnicas que favorecen el aislamiento. Si es el caso que todo está subordinado al espectáculo, la acción directa no puede contrarrestar sus efectos. El concepto de totalidad situacionista es, por lo

tanto, ambigua, y la figura de un espectador relegado a la pasividad, no es consecuente.

d. Debord es un marxista no hegeliano o un hegeliano no marxista. La influencia de la dialéctica hegeliano-marxista es clara. La separación —que después se refina en la noción de espectáculo— es un concepto aledaño a la objetivación (Hegel) y el fetichismo de la mercancía (Marx); sin embargo, Debord habla desde las reflexiones de ambos autores indistintamente. Por un lado, reconoce una razón histórica que opera en las contradicciones de la realidad y que resulta en una síntesis. Por otro lado, defiende que la transformación del mundo sólo puede ocurrir mediante la vía de la *praxis*; es decir, mediante la acción directa bajo las circunstancias del lugar. La conjunción del juego y el espacio ata el plano de lo posible a la presencia. El espacio no se reduce a la edificación. Los cambios de ambiente constatan los registros en los que el espacio se manifiesta. En el lugar, el individuo es capaz de replicar o de construir, de refugiar o de demoler. Los situacionistas buscan un espacio que disuelva las dicotomías que parecen dadas e inamovibles.

e. La *praxis* situacionista se fundamenta en el pensamiento revolucionario tal como se proyecta desde el s. XIX. La modernidad ha depositado en el arte y, específicamente, en la poesía un proceso de liberación. La renuncia a la razón conduce a los poetas románticos y simbolistas hacia nuevos horizontes de experimentación. Las vanguardias optan por la negación dado que, como hijos de la revolución, heredan las nociones hegelianas sobre el fin de la historia. Sus estrategias están fuertemente ligadas a la renegociación del espacio. Las barricadas que ocuparon las calles y que después fueron removidas, son evidencia de esta lucha latente. La sublevación, la caída y el desplazamiento son temporales.

f. La historia de las vanguardias se anda como un laberinto entre las planicies del pensamiento. Los objetos que, de manera azarosa, se presentan en esta historia son modelos de juego. La historia de las vanguardias es también la historia del traslado de la teoría a la *praxis*. Las coincidencias

entre la *flânerie* y la deriva no son casualidad. En el s. XX, surgen la antipoesía y la escritura automática como impulso creativo del Dadá y el surrealismo, respectivamente. En este ejercicio se advierten el rechazo del sentido y el uso insubordinado de la sintaxis. Al perseguir la destrucción del paradigma racionalista, las vanguardias establecen una tradición que los situacionistas heredan. Surrealistas y situacionistas recuperan del deseo de desear. Esto se traduce en el anhelo de experimentar una vida auténtica que no esté mediada por el consumo. Este anhelo es el catalizador para desarrollar un programa práctico de acción directa.

g. La deriva y el *détournement* son los pilares de la práctica situacionista. La deriva es un acto de reconocimiento y transformación del espacio, rechazando la movilidad controlada. La psicogeografía se introduce como disciplina para reconstruir el espacio vivido y social. El *détournement* es legado del tiempo que Debord pasa en el grupo letrista de Isou. El *détournement* es un recurso metagráfico que usurpa y secuestra los usos y significados. Esto no sólo aplica exclusivamente a los objetos culturales. A través de la deriva, el *détournement* se traslada al espacio, debido a que pone en entredicho la función del lugar.

h. El relieve de las ciudades no sólo se compone de rutas para el desplazamiento, también comporta tensiones sensibles. Lo permitido y lo prohibido inciden en la experiencia de andar. La sensibilidad juega un papel importante en la relación con el espacio. Mientras, los lugares prediseñados orientan, los lugares en los que interviene el juego tienen la capacidad de restablecer las reglas. El juego oscurece los cánones establecidos y deja una vía para establecer conductas nuevas. Una de las preocupaciones de los situacionistas es no convertir las reglas que emanan del juego en un dictamen sobre cómo vivir. El juego debe mantener su carácter temporal y transitorio. Las fronteras son diáfanas.

i. El juego habilita la transformación del espacio en un acto poético. La poesía es el vehículo de la negación y, por ende, de realización del arte. En

ella se han depositado los ideales de emancipación del lenguaje y de revolución cultural. El juego está estrechamente ligado al lenguaje, puesto que es la apertura hacia la resignificación. En esa medida, tiene la capacidad de transformar los objetos, las percepciones y las relaciones. Tiene incluso el potencial de restituir las asociaciones perdidas. Cuando la función concreta de los objetos se reinterpreta, se reconfigura el sentido de lugar. El ejemplo de la barricada evoca la ambición de apropiarse del espacio y la transitoriedad de la arquitectura.

j. El espacio situacionista desnuda el entramado social a través de la situación construida en el espacio. Gracias a que reconoce el vínculo entre la sensibilidad y la arquitectura, puede impulsar un laberinto fundado en el *potlatch*. Es decir, un espacio de encuentros espontáneos e intercambios arbitrarios que se asemejan a la distribución ceremoniosa de regalos. El laberinto alude a la interacción comunitaria y, simultáneamente, persigue la indeterminación del lugar. El laberinto es el campo de los impulsos repentinos. El juego es la disposición que impide que el laberinto se experimente como una edificación compartimentada e inamovible en la que cada rincón tiene asignado un rol. El juego, entonces, disuelve la oposición entre lo sólido y lo volátil; desvanece el umbral entre el interior y el exterior; entre lo privado y lo público.

k. La definición que ofrece Huizinga en el *Homo Ludens* establece que el juego es una escisión de la vida cotidiana; esta interpretación complica la integración del primero con el segundo. Antes que pensar el juego como escisión de la vida cotidiana como afirma Huizinga, vale la pena reformular la posibilidad de un sujeto ontológico que posibilite el *vivre-ensemble*. La arquitectura que se abre al juego no puede oscilar entre el deseo individual y el sujeto social. Tiene que partir de que la alteridad siempre ha estado ahí, que estar juntos es una cualidad ontológica. El otro aparece con la misma intensidad que el *yo* y el entorno. La apuesta de vivir juntos no condiciona el comportamiento de los habitantes, sino que admite cualidades fenomenológicas en el aparecer y ocultarse de lo que conforma el espacio. Esta

perspectiva no excluye la posibilidad de integrar el tipo de arquitectura que propone Constant a partir del proyecto de la Nueva Babilonia. La arquitectura móvil que propicia el juego, una que no determina funciones concretas ni títulos de propiedad, satisface el deseo de habitar.

l. El urbanismo unitario se concreta en la barricada de mayo de 1968. El sentido del lugar se reconfigura gracias a la voluntad de los habitantes. El juego, que enfrentaba dificultades teóricas al definirse desde lo descomunal, se refugia en la flexibilidad de las estructuras. El juego confirma que, si el espacio es relacional, las estructuras que custodian el orden estático de las posiciones, son alterables.

m. Las producciones cinematográficas de los letristas y situacionistas reafirman la ambición por reconfigurar el espacio. El cine pone en movimiento la imagen y, en esa medida, abre un espacio que confronta al humano con la realidad de su propio movimiento, pero en función del flujo narrativo que constituye la historia. La interrupción o la pausa que integran la repetición y el montaje tiene el poder de retirar la imagen del flujo narrativo. Es en este punto Agamben observa que la imagen del cine debordiano se muestra como un medio diferente de lo que representa. La acción transformadora se posiciona, entonces, entre el espectáculo y su medio, la imagen. Trasladado al espacio, la victoria sobre la vida cotidiana se da en la esfera de los gestos, donde el lugar como localización, deja de percibirse como tal.

n. A pesar de que la realidad esté mediada por la imagen mercantil, la audiencia no es una víctima de la imagen. En el juego cinemático, la presa se deja manipular por el atractivo del señuelo. Esta lectura, proveniente de Comolli, devuelve al espectador a la figura de quien hace y no sólo mira atónito la pantalla. La propuesta de Comolli ofrece una perspectiva para interpretar el cine lejos de la falsa dicotomía espectador-pasivo/ actor-activo. Es espectador es creador de significado. La operación poética le permite

influir en sus percepciones. E incluso más importante, asociarse con otros individuos y su entorno a través de la percepción localizada.

o. Las técnicas del montaje y la repetición utilizados por Debord en sus películas permite percibir la imagen como puro medio y no como la representación de algo. El montaje es un modo de retorno. No obstante, cuando la imagen vuelve en un filme diferente, no lo hace de la misma manera. Este retorno restablece la posibilidad de asimilar el pasado. En otras palabras, cada vez que vemos una imagen, no solo se abre una ventana al pasado, sino una oportunidad para reexaminar ese pasado bajo la lente del presente. La ciudad que aparece en las películas de Debord no es la representación de París. En cambio, es la construcción que Debord hace de una ciudad a propósito de París. Así como Aragon plantea un recorrido que a pie es imposible replicar, Debord construye un espacio real, aunque sin extensión, a base de imágenes. Poco importa si esas imágenes provienen de Hollywood, de la televisión abierta o de su carrete de fotos. La sucesión de unas a otras recrea el espacio. Esto implica que el espacio vivido no es representacional. Los proyectos vanguardistas que se centran en la transformación de la vida cotidiana buscan la realización, pero ante la equivocidad, permanecen inacabados.

p. El s. XXI presenta nuevas condiciones de conectividad, división del trabajo y producción, por lo tanto, las cualidades espectáculo también son diferentes. El proyecto vanguardista que se vuelca sobre la vida está condenado a permanecer inacabado. La producción y el consumo, el centro y la periferia, la libertad y la dominación, y la racionalidad y la irracionalidad son algunos de los pares antitéticos que se han vuelto indistinguibles en el espectáculo 2.0. El espacio está, por lo tanto, en un estado efervescente en que el único anclaje se encuentra en la presencia *online*. La versión renovada del espectáculo reconoce la administración de la incertidumbre, pero donde no se distingue un administrador. El espacio virtual no se opone a la actualidad, en cambio, permite a los usuarios participar de la organización de las cosas

perdurables; sin embargo, el riesgo latente de esta exposición continua es la desposesión de sí mismo, es decir, el de hacerse cosa.

q. Los situacionistas son conscientes de la historia que les precede y de paradojas que eso conlleva. Su aproximación, aunque independiente y novedosa, es indiscutiblemente moderna. En la recomposición de las ideas de Hegel, Marx, Lukács, Huizinga, Breton e Isou, continúan con el trabajo negativo. La afirmación, como la actualidad de todo lo que se muestra, hace posible la potencia de la negación. La contracultura es la emergencia de lo que no y aun así coexistir con una vida que se afirma. La negación desde entonces ha tomado un giro importante: la resistencia ha adoptado las vías del espectáculo y el espectáculo, las de la resistencia. La desestabilización de las normas, de la forma en que la heredan los movimientos de la contracultura, no responde a la inversión de jerarquías o al rechazo de lo hegemónico. El trabajo de la negación rebasa las ambivalencias obvias. El juego, como parte de ese trabajo negativo, no puede hacerse equivalente a la uniformidad. El proyecto de establecer una fenomenopraxis es la ambición inconclusa que precisa retomarse.

r. Las líneas de investigación que se bifurcan de esta tesis incluyen, en primer lugar, el papel de la negación en la filosofía más reciente y la posibilidad de una contracultura en la época de la posverdad. Esto incluye recorrer las teorías posestructuralistas en busca de la desestabilización del sistema que afirma y niega. En lugar de ver una derrota en la ambigüedad, esta desvela el umbral de la posibilidad. En segundo lugar, la tesis abre una discusión sobre las características de un espectáculo 2.0. Este tema puede ser el estímulo para una investigación extensa en el futuro. En tercer lugar, la tesis abre la exploración de la biopolítica desde Foucault y Agamben. Para dar continuidad al deseo de permanecer en contacto con la realidad a toda costa, la biopolítica parece ser un buen refugio desde donde evaluar lo vivo y lo sensible. Las intersecciones entre el poder y la tecnología plantean nuevas inquietudes acerca de las fuerzas que intervienen en la vida. En tercer lugar, como extensión de las preocupaciones en torno al arte, resulta pertinente

investigar más en profundidad el espacio que abre el texto experimental en el cine emergente. De igual manera, los temas cubiertos en la tesis despiertan el interés por conocer las nuevas expresiones del arte de resistencia y el objeto de la resistencia; es decir, qué es exactamente a lo que se opone y qué acciones toma. ¿Por qué no hay ningún templo bajo el sol?

Glosario

Claridad laberíntica: es un modo de la claridad que se alía de la ambigüedad y hace patente la finísima frontera entre un espacio y otro. Concepto propuesto por Aldo van Eyck para orientar la planificación abierta e indeterminada de la arquitectura.

Derecho a la ciudad: teoría propuesta por Henri Lefebvre que defiende la determinación de los habitantes a decidir sobre el modo en que habitan la ciudad.

Deriva: modo de comportamiento experimental vinculado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso rápido por ambientes variados. El término también designa un periodo específico ininterrumpido de ocio.

Détournement: recurso letrista y situacionista que toma elementos artísticos previamente producidos y altera su significado. Es una técnica de reapropiación del significado; de pasar de uno que sea complaciente con la alienación a uno revolucionario. Esta práctica pretende superar a la escritura automática.

Flâneuse: se refiere a la versión feminizada del *flâneur*. Mujer que explora el entorno urbano con curiosidad. Dadas las normas de género, la flâneuse reivindica la presencia de las mujeres en el espacio público.

Found footage: metraje encontrado; técnica narrativa utilizada en el cine en que la imagen se presenta como si hubiera sido grabadas y encontradas subsecuentemente.

Gangland: término alternativo propuesto por Attila Kotanyi para referirse al barrio, pero trasladando su dominio a los habitantes.

Gradiva: figura mitológica femenina que avanza con gracia. Personaje ficticio creado por Wilhelm Jensen. Proviene del latín *gradior* que se significa caminar.

Homo ludens: expresión en latín que se traduce como hombre que juega; se refiere también a la teoría desarrollada por Johan Huizinga. Esta considera que el juego es una actividad fundamental en el desarrollo de la cultura.

Imaginación subjetiva: es la propuesta de Asger Jorn de girar hacia un nuevo orden mítico que fundamenta la identidad social. Este giro hacia las imágenes míticas no es un ejercicio de distraer la política en preferencia de una experiencia personal. En cambio, es la comprensión de la imagen como componente necesario para sostener una perspectiva crítica de la realidad cotidiana.

Meganeumia: *mégapneumie*,(fr.) poesía del “gran aliento”³⁴⁶ propuesta por Gil J. Wolman como parte de su obra sonora en 1950. La meganeumia es aquella poesía que surge tras hacer indistinguibles las vocales de las consonantes.

Potlatch: la palabra proviene de los grupos indígenas del Pacífico. Se refiere a una práctica cultural ceremoniosa en que se distribuyen bienes, títulos de riqueza y regalos. A partir de la colonización europea en el s. XVIII, el *potlatch* fue prohibido; sin embargo, se siguió practicando de manera

³⁴⁶ Acquaviva, “Wolman, al descubierto” en. *Gil J. Wolman: Sóc immortal i estic viu*, 147.

clandestina. Dada la carga de resistencia y clandestinidad que ostenta el concepto, es adoptado por el grupo francés la Internacional Letrista como el nombre de su publicación en 1954.³⁴⁷

Readymade: término acuñado por Marcel Duchamp. El *readymade*, como parte la tradición dadaísta, irrumpe en las convenciones lingüísticas. Se refiere al objeto manufacturado de la vida cotidiana que ha sido convertido en objeto artístico gracias a la elección del artista. A partir de este traslado, tanto su significado como su función se fracturan. Su aparición cuestiona la ontología del arte y su dimensión estética.

Situacionista: se dice de un individuo, práctica o idea que suscribe a las ideas acuñadas por el movimiento artístico-revolucionario conocido como la Internacional Situacionista.

Situología: también estudio topológico particular a la Internacional Situacionista y explorado en profundidad por la revista *The Situationist Times* editada por Jacqueline de Jong e influida por Asger Jorn. El interés situacionista en la topología se manifiesta en la geometría plástica. Los situacionistas rechazan la teoría del espacio absoluto de Euclides. En cambio, plantean una geometría variable y diferencial.

Spoken word: performance oral asociado a la poesía, el jazz y la cultura *hip hop*. Adquiere popularidad durante el Renacimiento de Harlem, en Nueva York. Utiliza la entonación e incorpora un estilo libre heredado de las narraciones africanas. A menudo, se utiliza para hacer comentarios políticos y

³⁴⁷ Simon Sadler, "Andrew Hussey, Abolish everything!", *London Review of Books*, (septiembre 1999), www.lrb.co.uk/the-paper/v21/n17/andrew-hussey/abolish-everything.

sobre la identidad. Los exponentes de la Generación Beat adoptan rasgos de esta vertiente poética.³⁴⁸

Streaming: transmisión de contenidos multimedia sin la necesidad de descargarlos previamente. Los tipos de contenido incluyen videos, música, videojuegos y transmisiones en tiempo real. Requiere de un dispositivo con conexión a Internet.

Surrealismo: movimiento artístico, revolucionario e intelectual fundado por André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault en 1919, y heredero directo del movimiento Dadá y del romanticismo. Los surrealistas centran su investigación en el automatismo psíquico, el inconsciente y la interpretación de los sueños.

Psicogeografía: estudio que examina los efectos psicológicos que los espacios urbanos tienen en los individuos. Se fundamenta en la premisa de que la arquitectura influye en el comportamiento y la percepción de sus usuarios.

Situationist Times, The: publicación periódica en lengua inglesa editada por Jacqueline de Jong. Se conforma por seis números publicados entre 1962 y 1967. Entre los colaboradores se encuentran Asger Jorn, Pierre Alechinsky, y el arquitecto Aldo van Eyck.

Syncinéma: fórmula letrista ideada por Maurice Lemaître que consiste en exaltar la heterogeneidad de los elementos del cine: el soporte, el formato, las texturas, las superficies, la proyección, el sonido y la audiencia. En consecuencia, el artista se posiciona en la intersección de múltiples disciplinas artísticas.

³⁴⁸ Alice Price-Styles, “MC origins: rap and spoken word poetry”. En *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Justin A. Williams ed., 11–21 (Cambridge University Press, 2015). doi.org/10.1017/CCO9781139775298.003.

Urbanismo unitario: la teoría que conjunta el arte y la técnica para la construcción de un entorno deseado. Es consistente con la idea de que la arquitectura incide en los comportamientos; por lo tanto, el urbanismo unitario busca activamente actitudes que ensalcen la vida cotidiana y el ocio.

Filmografía de Guy Debord

Cornand, Brigitte, dir.; Guy Debord, guion. *Guy Debord son art et son temps*. Ina; Canal+, 1995. Película.

Debord, Guy, dir. *Hurléments en faveur de Sade* [Aullidos en favor de Sade]. Paris: Guy Debord, 1952. Película.

———. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta]. Paris: Guy Debord, 1959. Película.

———. *Critique de la séparation* [Crítica de la separación]. Paris: Guy Debord, 1961. Película.

———. *La société du spectacle* [La sociedad del espectáculo]. Paris: Simar Films, 1973. Película.

———. *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 se hicieron hasta ahora sobre el film *La Sociedad del espectáculo*]. Paris: Simar Films, 1975. Película.

www.youtube.com/watch?v=LY5MzbWj1iE&ab_channel=Philippe

———. *In girum imus nocte et consumimur igni*. Paris: Simar Films, 1978. Película. vimeo.com/199438695.

Obras de arte y otros documentos audiovisuales

“Enquêtes sur les causes des manifestations.” *Canal 1*. París: Office national de radiodiffusion télévision française (ORTF). Transmitida el 11 de mayo de 1968.

Constant. *Intérieur d'un secteur 1 / New Babylon*. 1970. Aguafuerte y punta seca sobre papel. 52.5 x 38.5 cm. Colección MACBA. Fundación MACBA. Colección Fundación Repsol © Constant, VEGAP, Barcelona.

———. *New Babylon*. 1963. Litografía sobre papel. 10 litografías 40.8 x 76.8 x 3 cm c/u. Colección MACBA. Consorcio MACBA © Constant, VEGAP, Barcelona.

Debord, Guy. *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour. Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*. 1957. Litografía sobre papel. 59.4 x 73.8 cm. Colección MACBA, Barcelona.

———. *New Babylon*. 1963. Litografías sobre papel. 10 litografías 40.8 x 76.8 x 3 cm c/u. Colección MACBA, Barcelona.

DJ Rabbi. *Society of the Spectacle (A Digital Remix)*. Washington D.C.: The Experimental Party of Disinformation Center, 2004. Corto de videoarte.

Evers, Joost. / ANeFo. *Provos bij hoofdcommissaris, provo bakfiets*. 1965. Fotografía. Nationaal Archief, Ámsterdam.

———. *Kabouters in gekraakt pand van verzekeringsmaatschappij Abbey Leven; het bezette pand* [Kabouters en el edificio okupado de la compañía de seguros Abbey Leven; la propiedad ocupada]. 1970. Fotografía. Nationaal Archief, Ámsterdam.

———. *Kabouters in gekraakt pand van verzekeringsmaatschappij Abbey Leven; beschilderd raam* [Kabouters en el edificio okupado de la compañía de seguros Abbey Leven; ventana pintada]. 1970. Fotografía. Nationaal Archief, Ámsterdam.

George Grosz disfrazado de Dadá-muerte. 1918. Fotografía. En *Dada Performance*, ed. Mel Gordon. New York: PAJ Publications, 1987, 64.

Isou, Isidore, dir. Traité de bave et d'éternité. Paris: Isidore Isou, 1951. Película.

———. *Hypergraphie, polylogue*. 1964 (1988). Tinta impresa sobre tela. 108 x 150 x 3 cm. Colección MACBA, Barcelona.

Klee, Paul. *Angelus Novus*. 1920. Acuarela y transferencia de óleo sobre papel. 31.8 x 24.2 cm. Museo de Israel, Jerusalén.

La Carte de Tendre. 1654. Grabado. Bibliothèque nationale de France, París.

Lemaître, Maurice, dir. *Le film est déjà commencé?* Paris: Maurice Lemaître, 1951. Película.

Leth, Jørgen, Ole John y Jen Jørgen Thorsen, dirs. *Stopforbud*.

Copenhague: Jorgen Leth, 1963. Película.

Thorsen, Jen Jørgen, dir. *Viet Nam*. Copenhague: Jen Jørgen Thorsen,

1969. Película.

———. *Viet Nam Nam*. Copenhague: Jen Jørgen Thorsen, 1968.

Película.

———. *Pornoshop*. Copenhague: Jen Jørgen Thorsen, 1964. Película.

Viénet, René, dir. *La dialectique peut-elle casser des briques ?* Paris:

René Viénet, 1973. Película.

Wolman, Gil J., dir. *L'Anticoncept*. Paris: Gil J. Wolman, 1951. Película.

Fuentes

- “All the King’s men.” *Internationale situationniste* 8 (enero 1963): 29-33.
 [Trad. Cast., “All the King’s men.” en *Internacional Situacionista vol. II: La supresión de la política*, trad. Luis Navarro, Madrid: Literatura Gris, 2000].
- “Contribution à une définition situationniste du jeu.” *Internationale situationniste* 1 (junio 1958): 9.
- “Definitions.” *Internationale situationniste* 1 (junio 1958): 13.
- “L’effondrement des intellectuels révolutionnaires.” *Internationale situationniste* 2 (diciembre 1958).
- “La plate-forme d’Alba.” *Potlatch* 27 (1956): 2-3.
- “Le Questionnaire.” *Internationale situationniste* 9 (agosto 1964): 24-27.
- “Le tournant obscur.” *Internationale situationniste* 2 (diciembre 1958).
- “Maintenant, l’I.S.”, *Internationale situationniste* 9 (agosto 1964).
- “Rédaction de Nuit”, *Potlatch* 20 (mayo 1955): 2.
- “Révolte et récupération en Hollande.” *Internationale situationniste* 11 (octubre 1967): 65-66.

- Aragon, Louis. *El aldeano de París*. Cáceres: Errata natura, 2016.
- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin: Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- . *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- . *El reino y la gloria: Por una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Bachelard, Gaston. 2000. *La poética del espacio*. Buenos Aires-México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . *Le nouvel esprit scientifique*, París, Les Presses universitaires de France, 1934.
- Barthes, Roland. “L’écriture de l’événement.” *Communications* 12 (mayo 1968) : 108-112.
- Baudelaire, Charles. “XXVI. Los ojos de los pobres.” en *El esplín de París*. Madrid: Alianza, 1999.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Breton, André. 2001 “Primer manifiesto del surrealismo.” *Manifiestos del surrealismo*, trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta.
- Chtcheglov, Ivan. “Formulaire pour un urbanisme nouveau.” *Internationale situationniste* 1 (junio 1958). [Trad. Cast., “Formulario para un nuevo urbanismo.” En *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, trad. Luis Navarro, 19-22. Madrid: Literatura Gris. 1999].
- Constant. “Le grand jeu à venir.” *Potlatch: Nouvelle serie* 30 (julio 1959). [Trad. Cast., “El gran juego por llegar” en *Potlatch. Internacional*

Letrista (1954-1959), trad. Luis Navarro, Madrid: Literatura Gris, 2001].

———. “Une autre ville por une autre vie.” *Internationale situationniste* 3, (1959). [Trad. Cast., “Otra ciudad para otra vida.” En *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, trad. Luis Navarro, 96. Madrid: Literatura Gris. 1999].

———. “Manifest.” *Reflex: orgaan van de experimentele groep in Holland* 1, 1948.

Constant y Guy Debord. “La déclaration d’Amsterdam.” *Internationale situationniste* 2 (diciembre 1958), 31-32. [Trad. Cast., “Declaración de Ámsterdam.” En *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, trad. Luis Navarro, 61-62. Madrid: Literatura Gris. 1999].

Debord, Guy. “Problèmes préliminaires à la construction d’une situation.” *Internationale situationniste* 1 (junio 1958): 30. [Trad. Cast., “Problemas preliminares a la construcción de una situación.” En *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, trad. Luis Navarro, 15-17. Madrid: Literatura Gris. 1999].

———. “Introduction à une critique de la géographie urbaine.” *Les Lèvres nues* 6 (1955). [Trad. Cast., “Introducción a una Crítica de la Geografía Urbana,” trad. Lurdes Martínez. *Fanzine Amano* 10 (1998)].

———. “Théorie de la dérive.” *Les Lèvres nues* 9 (noviembre 1956). [Trad. Cast., “Teoría de la deriva.” *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, trad. Luis Navarro, 50-53. Madrid: Literatura Gris. 1999].

- . “Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale” *Inter*, (44), 1–11. [Trad. Cast., “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional.” En *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, trad. Luis Navarro, 205-220. Madrid: Literatura Gris. 1999].
- . *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- . *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Contra el cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Debord, Guy, y Gil J. Wolman. “Mode d'emploi du détournement.” *Les Lèvres Nues* 8 (1956). Reed. Metz-Dijon: Turbulentes, 2005.
infokiosques.net/IMG/pdf/Mode_D_Emploi_Du_Detournement.pdf
- Debord, Guy, y Gonçal Mayos Solsona. 2013. *Filosofía para indignados: textos situacionistas*. Barcelona: RBA.
- Debord, Guy, Jean-Louis Rancçon, Alice Becker-Ho, y Vincent Kaufmann. *Oeuvres: Tous les livres de Debord. Des tracts, manifestes et textes introuvables ou inédits. Des textes extraits des revues. Les scénarios de ses films. Des traductions, un choix de lettres et de nombreux documents iconographiques rares ou inconnus*. Paris: Gallimard. 2006.
- Descartes, René. “Reglas para la dirección del espíritu.” En *Descartes*, ed. Cirilo Flórez Miguel, 1-71. Madrid: Gredos. 2011.
- Euclides. “Óptica.” En *Sobre las líneas indivisibles*, ed. Paloma Ortiz García, 117-197. Madrid: Gredos. 2000.

- . *Elementos*. Madrid: Gredos. 1991.
- Foucault, Michel. “Des espaces autres.” *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (octubre 1984): 46-49.
- . *Vigilar y Castigar*. Ciudad de México; Buenos Aires; Madrid: Siglo XXI. 2009.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2009.
- Huizinga. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza, 2007.
- Jorn, Asger. “La création ouverte et ses ennemis.” *Internationale situationniste* 5 (diciembre 1960): 29-50. [Trad. Cast., “La creación abierta y sus enemigos.” En *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, trad. Luis Navarro, 150-167. Madrid: Literatura Gris. 1999].
- . “Les situationnistes et l’automation.” *Internationale situationniste* 1 (1958), 23. [Trad. Cast., “Los situacionistas y la automatización.” En *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, trad. Luis Navarro, 25-27. Madrid: Literatura Gris. 1999].
- . “Originalité et grandeur (sur le système d’Isou).” *Internationale situationniste* 4 (junio 1960): 26-30. [Trad. Cast., “Originalidad y grandeza (Sobre el sistema de Isou).” En *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, trad. Luis Navarro, 118-121. Madrid: Literatura Gris. 1999].

- . *Modifications*. Paris: Galerie Rive Gauche, 1959.
- Kotanyi, Attila, y Raoul Vaneigem. “Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire.” *International Situationniste* 6 (agosto 1961): 16-19. [Trad. Cast., “Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario.” En *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, trad. Luis Navarro, 183-185. Madrid: Literatura Gris. 1999].
- . “Gangland et philosophie”. *Internationale situationniste* 4 (junio 1960), 35.
- Lefebvre, Henri. *El derecho a la ciudad*, trad. J. González Pueyo. Barcelona: Península, 1978.
- . *La revolución urbana*. Madrid: Alianza, 1970.
- . *La Proclamation de la Commune*. Pamplona Iruña: Katakarak Liburuak, 2021.
- . “La production de l'espace.” *L'Homme et la société* 31, 1 (1974): 15–32. doi.org/10.3406/homso.1974.1855.
- . *La Producción del espacio*. trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- . “Le temps des méprises”. Paris: Stock, 1975.
- Marx, Karl. *Introducción general a la crítica de la Economía Política/ 1857*. Ciudad de México; Buenos Aires; Barcelona: Siglo XXI, 2017.
- . *El capital: crítica de la economía política. Tomo I, Libro I, El proceso de producción del capital*. Wenceslao Roces, Ignacio Perrotini-Hernández, y Ricardo Campa, eds. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Marx, Karl, y Anselm Jappe. *El fetichismo de la mercancía: y su secreto*. Luis-Andrés Bredlow (trad.). Logroño: Pepitas de Calabaza, 2014.

Membres de l'Internationale situationniste et des étudiants de Strasbourg, "De la misère en milieu étudiant: considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier", Supplément special, *21-27 Étudiants de France* 16 (1966).

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. México: Tusquets, 2003, 11, 24.

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: Fabrique, 2000.

———. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

Rimbaud, Arthur. *Lettres du voyant*. Ginebra: Librairie Droz, 1975.

Ross, Kristin, and Henri Lefebvre. "Lefebvre on the Situationists: An Interview." *October* 79 (1997): 69–83.

Rumney, Ralph. *The Consul: Contributions to the History of the Situationist International and Its Time, Vol. II*. San Francisco: City Lights Books, 2002.

Smith, Douglas. "Giving the Game Away: Play and Exchange in Situationism and Sctructuralism". *Modern & Contemporary France* 13 (4, 2005): 422. doi.org/10.1080/09639480500329473.

Situationist International. *The Real Split in the International: Theses on the Situationist International and its Time*. London; Sterling: Pluto, 1998, 8.

Soupault, Philippe. *Les dernières nuits de Paris*. París: Gallimard, 2001.

Stamps, Laura. “La Nueva Babilonia de Constant: Cómo llevar al límite el espíritu de la época” en *Constant: Nueva Babilonia*. Madrid: Centro Nacional de Arte Reina Sofía, 2015.

Tzara, Tristan. *Siete Manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets. Cuadernos ínfimos, 1994.

van Eyck, Aldo. “Labyrinthian Clarity.” *The Situationist Times* 4 (octubre 1963): 79-85.

Vaneigem, Raoul. “Commentaires contre l'urbanisme.” *International Situationniste* 6 (agosto 1961): 33-37. [Trad. Cast., “Comentarios contra el urbanismo.” En *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, trad. Luis Navarro, 200-204. Madrid: Literatura Gris. 1999].

Wigley, Mark. *Constant's New Babylon: The Hyper-architecture of Desire*. Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art, 1998.

Bibliografía secundaria

- “Friday, February 13, 2015 at 7:30pm. Gil J Wolman's *L'anticoncept*.”
Light Industry. lightindustry.org.
- Acquaviva, Frédéric, Kaira M. Cabañas, João Fernandes, Bartomeu Marí, y Gil J Wolman. *Gil J. Wolman: Sóc immortal i estic viu*. Barcelona: MACBA, 2000.
- Alix, Frederic. “Le lettrisme et l'Internationale lettriste : pratique du jeu et dissolutions.” *Figures de l'art*, 28 (2014): 107-119.
- Althusser, Louis y Jacqueline Peschard [trad.]. “Ideología y aparatos ideológicos de estado.” *Revista Mexicana De Ciencias Políticas y Sociales* 20, 78 (1974).
- Andreotti, Libero. “Architecture and Play.” En McDonough, Tom, ed. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.
- Apter, David E., y James Joll. *Anarchism today. Studies in comparative politics*. Londres: Macmillan, 1971.
- Archibald, David, and Carl Lavery. “From Street to Screen: Debord's Drifting Cinema.” *Performance Research* 23, 7 (2018): 109–19. doi:10.1080/13528165.2018.1558427.

- Aron, Paul. 2017. "Les débuts du surréalisme français : reconnaissance littéraire et reconnaissance médiatique." *Carnets* 2 (2017, 9). doi.org/10.4000/carnets.2005.
- Arthur, Chris. "Objetification and Alienation in Marx and Hegel." *Radical Philosophy* 030 (1982), 14-24.
- Auerbach, Anthony. "Imagine no Metaphors: The Dialectical Image of Walter Benjamin". *Image [&] Narrative* 18 (2007).
- Baptista, Tiago. "Lessons in looking: the digital audiovisual essay." Tesis doctoral. Birbeck: University of London, 2016.
- Bénéton, Philippe, y Jean Touchard. "Les Interprétations De La Crise De Mai-Juin 1968". *Revue française de science politique* 20, 3 (1970), pp. 503-44.
- Benjamin, Walter. "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia." *New Left Review* 108 (marzo-abril 1978): 47-56.
- Billon Grand, Pascal. "La Poésie et la « Révolution de l'existence quotidienne »." Tesis doctoral. Lyon: Université Lumière Lyon 2, 2010.
- Bitter, Sabine y Helmut Weber. *Autogestion, or Lefebvre in New Belgrade*. Berlín: Sternberg Press, 2009.
- Blanchot, Maurice y Susan Hanson. "Everyday Speech." *Yale French Studies*, núm. 73 (1987): 12-20. doi.org/10.2307/2930194.
- Bonk, Ecke. "Marcel Duchamp: The Woolworth Building as Readymade, January 1916 (An Approximation)." *Grand Street* 51 (1995): 165-75. doi:10.2307/25007827.
- Brenez, Nicole. "Formes du pamphlet cinématographique. Panorama autour de Mai 68", *La Revue Documentaires* 22-23 (1-2, 2010): 111-128.

- Briziarelli, Marco y Emiliana Armano. "Introduction: From the Notion of Spectacle to Spectacle 2.0: The Dialectic of Capitalist Mediations." En Briziarelli, M. y Armano, E, eds. *The Spectacle 2.0: Reading Debord in the Context of Digital Capitalism*. Londres: University of Westminster Press, 2017. doi. org/10.16997/book11.b.
- Cabañas, Kaira. *Off-Screen Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.
- Cao, Yifan, y Magsheng Zou. "The Guy Debord's Artistic Theory and Art Practice under the Background of the May Storm." *Clausius Scientific Press*, 2023.
- Cápona González, Daniela. "Cuerpo, trabajo, fetichismo: estética y religión de la vida cotidiana en Marx." *Revista Cerrados* 27, 47 (diciembre 2018): 30-57. doi.org/10.26512/cerrados.v27i47.19672.
- Careri, Francesco, y Maurici Pla. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: GG, 2013.
- Clemens, Justin, Nicholas Heron y Alex Murray. *The Work of Giorgio Agamben*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.
- Cochard, Bertrand. "La poétisation de l'existence. Sur l'usage du terme « poésie » dans l'œuvre de Guy Debord." *Un je-ne-sais-quoi de « poétique »*. *Fabula-LhT* 18 (abril 2017).
- Coccia, Emanuele, "Le mystère de l'anomie" trad. Aurélien Berra, *Critique* 684 (2004/5) 420-433.
- Comolli, Jean-Louis. *Cinema against Spectacle: Technique and Ideology Revisited*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2015.
- Costes, Laurence. "Habiter autrement?". *Socio-anthropologie* 32 (2015): 9-19.
- Coté, Guy L. "Cinema sans Sens." *The Quarterly of Film Radio and Television* 7, 4 (verano 1953): 335-340.

- Crouzet, François. "A University Besieged: Nanterre, 1967-69". *Political Science Quarterly* 84, 2 (junio 1969). doi.org/10.2307/2147263, 332.
- Dehaene, Michiel, y Lieven de Cauter, eds. *Heterotopia and the city: public space in a postcivil society*. Londres; Nueva York: Routledge, 2008.
- de Leeuw, Thijs. "De Bredase Kabouterkommune", *Bhic.nl. Brabants Historisch Informatie Centrum*, 2022.
www.bhic.nl/ontdekken/verhalen/protest-in-brabant/de-bredase-kabouterkommune.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paidós studio 63. Barcelona: Paidós, 1987.
- Duwa, Jérôme. *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*. Paris: Dilecta, 2008.
- Fernández Liria, Carlos, y Luis Alegre Zahonero. *El orden de El capital: Por qué seguir leyendo a Marx*. Caracas: Monte Ávila, 2019.
- Field, Allyson. "Hurlements en faveur de Sade: The Negation and Surpassing of "Discrepant Cinema". *SubStance* 90 (28, 3, 1999).
- Gallagher, Ryan. "A Situation for Revolt: A Study of the Situationist International's Influence on French Students During the Revolt of 1968". *History* 2 (2010), 13.
- Gambazzi, Paolo. "La fin de l'art et l'apparaître sensible de l'œuvre", *Revue internationale de philosophie* 221, (3, 2002): 389-409.
doi.org/10.3917/rip.221.0389.
- García, Luis Ignacio. "Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo," *Escritura e imagen*, 10 (2015): 111-133.
- Gherghescu, Mica. "Histories of Language", *Critique d'art*, 51(2018), 149-157.

- Giannakopoulou Karamouzi, Iris. "Automation and the City: Constant's New Babylon (1959–1974)." *Formation: Architecture, Cybernetics, Ecology* (primavera-verano 2021): 141-146.
- Gottdiener, M. "A Marx for Our Time: Henri Lefebvre and the Production of Space". *Sociological Theory* 11, 1 (marzo de 1993). doi.org/10.2307/201984.
- Han, Byung-Chul. *Hiperculturalidad: Cultura y globalización*. Barcelona: Herder, 2018.
- Hemmens, Alastair. *The Critique of Work in Modern French Thought: From Charles Fourier to Guy Debord*. Cham: Springer International Publishing, 2019. doi.org/10.1007/978-3-030-12586-8.
- Hemmens, Alastair, y Gabriel Ferreira Zacarias, eds. *The Situationist International: A Critical Handbook*. Londres: Pluto Press, 2020.
- Harvey, David. "The political economy of public space." En *The politics of public space*. Low, Setha M., y Neil Smith, eds. 17-34. New York: Routledge. 2006.
- Home, Stewart. *The Assault on Culture: Utopian currents from Lettrism to Class War*. Edimburgo: AK Press, 1988.
- Honneth, Axel. *Reification: A New Look at An Old Idea*. Nueva York: Oxford University Press, 2008.
- Hussey, Andrew. "Mapping Utopia: Debord and Constant between Amsterdam and Paris" en *Paris-Amsterdam Underground: Essays on Cultural Resistance, Subversion, and Diversion*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- Jappe, Anselm. *Guy Debord*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . "Sic Transit Gloria Artis: 'The End of Art' for Theodor Adorno and Guy Debord." *SubStance* 28, 3 (1999): 102–28. doi.org/10.2307/3685436.

- Jay, Martin. 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Jiménez Pacheco, Pedro. “La rebelión del espacio vivido.” Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2018. UPCommons. upcommons.upc.edu/bitstream/2117/121033/1/TPSJP1de2.pdf.
- Kaplan, Richard. “Between mass society and revolutionary praxis: The Contradictions of Guy Debord's Society of the Spectacle”, *European Journal of Cultural Studies* 15, 4 (2012), 457–478.
- Kavoulakos, Konstantinos. “What is reification in Georg Lukács’s early Marxist work?”. *Thesis Eleven* 157 (1, 2020): 41-59.
- Kempton, Richard. *Provo: Amsterdam’s Anarchist Revolt*. Brooklyn: Autonomedia, 2001.
- Khatib, Sami. “To Win the Energies of Intoxication for the Revolution.” *Anthropology & Materialism* 2 (2014). doi.org/10.4000/am.348.
- Knabb, Ken, ed. *Situationist International Anthology*. Rev. and Expanded ed. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 2006.
- Kurczynski, Karen. “Expression as vandalism: Asger Jorn’s Modifications.” *Res* 53/54 (2008).
- . *The art and politics of Asger Jorn: the avant-garde won’t give up*. Burlington, VT: Ashgate, 2014.
- . “Ironic Gestures: Asger Jorn, Informel and Abstract Expressionism” en *Abstract Expressionism: the International Context*. Nuevo Brunswick: Rutgers University Press, 2007.
- La Jornada. “Mayo del 68: inicios de la situación revolucionaria.” *La Jornada*, 12 de octubre de 2018. www.jornada.com.mx/2018/10/12/opinion/020a1pol.

- Lans, Bart. "The Making of Fin de Copenhagen & Mémoires." History Paper, Delft Technology University, Delft, 2008.
- Lavery, Carl. "Rethinking the *Dérive*: Drifting and Theatricality in Theatre and Performance Studies". *Performance Research* 23, 7 (3 de octubre de 2018): 1–15. doi.org/10.1080/13528165.2018.1557011.
- Lazzarato, Maurizio. *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*, trad. Joshua David Jordan. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2014.
- Lyotard, Jean-François. *Driftworks*. Nueva York: Semiotext(e). Foreign agents' series, 1984.
- Maderuelo Raso, Javier. *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.
- Maftai, Stefan-Sebastian. "Between "Critique" and Propaganda: The Cristian Self-Understanding of Art in the Historical Avant-Garde. The Case of Dada". *Journal for the Study of Religions and Ideologies* 9, 27 (invierno 2010): 219-245.
- Mari, Bartomeu y Acquaviva, Frédéric. 4 de junio de 2010 al 9 de enero de 2011. "Gil J Wolman. Sóc immortal i estic viu." Exposición. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Marramao, Giacomo. "Spatial Turn: Espacio vivido y signos de los tiempos." Héctor Vizcaíno Rebertos, trad. *Historia y grafía* 45 (2019).
- Martins, José Manuel. "Debord's cinema without Spectacle" en *Philosophy as Experimentation, Dissidence and Heterogeneity*. Cambridge Scholars Publishing, 2021.
- McDonald, Peter D. "Homo Ludens: A Renewed Reading". *American Journal of Play* 11 (2019): 247-267.
- McDonough, Tom, ed. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.

- Méchoulan, É. “Le spectacle du passé : Guy Debord *et alii*.” En *La culture de la mémoire: Ou comment se débarrasser du passé?* Montreal: Presses de l’Université de Montréal, 2008.
doi:10.4000/books.pum.9141
- Mesana, Corinne. “Le paysan de Paris de Louis Aragon: Écriture du labyrinthe et labyrinthe de l’écriture,” *Amaltea. Revista de mitocrítica* 1 (2009): 173-187.
- Michalski, Nahuel. “Walter Benjamin, la embriaguez urbana y el despertar político de las masas”. *Cuadernos de Filosofía*, 75 (2020).
doi.org/10.34096/cf.n75.9994
- Miller, Tyrus. “Utopian Interiors: The Art of Situationist Urbanism from Reification to Play”. En *The Spell of Capital: Reification and Spectacle*, Johan F. Hartle y Samir Gandesha, eds., 67-89. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.
doi.org/10.1515/9789048527052-005.
- Muis, Anne-Solange. “Psychogéographie et carte des émotions, un apport à l’analyse du territoire ?” *Carnets de géographes* 9 (2016).
doi.org/10.4000/cdg.713
- Murrieta Flores, David. “Situationist Margins: The Situationist Times, King Mob, Black Mask, and S.Nob Magazines (1962-1970).” Tesis doctoral. Colchester: University of Essex, 2017.
- . Murrieta Flores, David AJ. “You Must Destroy the Student Within You: three programmes by the Situationist International, King Mob, and the International Werewolf Conspiracy (1966-1968).” En *Art, Politics and the Pamphleteer*, 278. Londres; Nueva York: Bloomsbury Academic, 2021.
- Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Points Essais 1. Paris: Éd. du Seuil, 1991.

- November: McKenzie Wark. "McKenzie Wark in conversation with Ryan Mangione". novembermag.com/content/mckenzie-wark.
- Ollé-Laprune, Philippe. "Reconciliar a Marx con Rimbaud", *Revoluciones Dossier* (octubre 2017).
- Ørum, Tania, y Jesper Olsson, eds. *A cultural history of the avant-garde in the Nordic countries 1950-1975*. Leiden; Boston: Brill Rodopi, 2016.
- Papageorgiou, Elisavet. "Idéologie, fétichisme et représentation. Mutations du capitalisme et intelligibilité du monde contemporain." Tesis doctoral. París: Université Paris 8, 2019. theses.fr/2019PA080001.pdf.
- Paulos, Daniel. "El discurso y su relación con el límite exterior del lenguaje." *Cinta moebio*, 53 (2015), 190-204. doi.org/10.4067/S0717-554X2015000200007.
- Pérez Rodríguez, Berta. "Hegel y el fin de la historia." *Revista de Filosofía* 28 (2, 2003): 325-352.
- Perniola, Mario. "Notes pour une histoire de l'urbanisme labyrinthique. Le concept labyrinthe." *Espaces et sociétés* 20-21 (1977): 121-133.
- . *Enigmas. Egipto, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac, 2006.
- . *Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarela; A. Machado Libros, 2010.
- Pezolet, Nicola. "The Cavern of Antimatter: Giuseppe «Pinot Gallizio» and the Technological Imaginary of the Early Situationist International." *Grey Room* 38 (invierno 2012): 62-89. [doi:10.1162/grey.2010.1.38.62](https://doi.org/10.1162/grey.2010.1.38.62), 80.
- Pizza, Antonio. "La ciudad en el futurismo italiano (1909-1915)". *ZARCH* 6 (septiembre 2016): 10-25. doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.201661444.

- Plant, Sadie. *The most radical gesture: the Situationist International in a postmodern age*. London; New York, NY: Routledge, 1992.
- Prieto, Graciela. “Gil Joseph Wolman, l’homme séparé”, *Champ Lacanien* 2012, 1 (11).
- Rasmussen, Mikkel Bolt, y Jakob Jakobsen, eds. *Expect Anything, Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*. Copenhagen: Nebula, 2011.
- Ricaldone, Sandro. “François Dufrêne: au delà du mot, au dessous de l’image”, (septiembre 2002). Sitio web. *ricaldone.org*.
<http://www.ricaldone.org/dufrene.html>.
- Rivera García, Antonio. *La crueldad de las imágenes: estética y política del cine*. Madrid: Guillermo Escolar, 2022.
- Sadler, Simon. “Andrew Hussey. Abolish everything!” *London Review of Books*, septiembre 1999. www.lrb.co.uk/the-paper/v21/n17/andrew-hussey/abolish-everything.
- Sanouillet, Michel. “La « grande saison dada ».” En *Dada à Paris*, 210-220. París : CNRS, 2016. doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.8798.
- Saper, Craig J. *Networked art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Sennett, Richard. 1992. *The fall of public man*. New York; London: W.W. Norton.
- Schambelan, Elizabeth. “Eclipse of the Sun”. *Artforum* (blog), el 1 de diciembre de 2018. <https://www.artforum.com/features/elizabeth-schambelan-on-the-year-in-monsters-241331/>.
- Shepard, Todd. “France-Algérie, et retour.” *Vacarme* 63, 2 (2013).
- Sheppard, Richard. “Dada and Politics.” *Journal of European Studies* 9, 33–34 (marzo 1979): 39–74. doi.org/10.1177/004724417900903304.

- Shilina-Conte, Tanya. "Justin Remes: Absence in Cinema". *NECSUS* (otoño 2022).
- Silva, Camilo. "La concepción del espacio de Leibniz: substancialismo, monismo y relacionismo substancialoide. Un breve esbozo a partir de un estudio genético". *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 38, 1 (2021): 51–66. doi.org/10.5209/ashf.60836.
- Sobchack, Vivian. "Phenomenology and the Film Experience" en *The Address of the Eye*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Stanek, Lukasz. *Henri Lefebvre on space: architecture, urban research, and the production of theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- . "Lessons from Nanterre." *Log* 13/14 (otoño 2008): 59–67.
- Stimson, Blake y Gregory Shoñette, eds. *Collectivism after modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Stracey, Frances. "Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today" en Schaffner, *Neo-Avant-Garde*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- . *Constructed situations: A New History of the Situationist International*. Londres: Pluto Press, 2014.
- Straehle, Edgar. *Claude Lefort: La inquietud de la política*. Barcelona: Gedisa, 2017.
- Szerszynski, Bronislaw. "Drift as a Planetary Phenomenon." *Performance Research* 23 (7, 2018), 136–144. doi.org/10.1080/13528165.2018.1558436.
- Theophanidis, Philippe. "Althusser, Ideology and Mediation: Beyond the Container Metaphor." *YorkU Communications* (mayo 2017). www.yorku.ca/glendon/communications/2017/05/08/althusser-ideology-and-mediation-beyond-the-container-metaphor/

Vidler, Anthony. "Terres Inconnues: Cartographies of a Landscape to Be Invented." *October* 115 (2006): 13-30.

doi.org/10.1162/octo.2006.115.1.13.

Wark, McKenzie. *The beach beneath the street: the everyday life and glorious times of the Situationist International*. Londres; Nueva York: Verso, 2011.

———. *The spectacle of disintegration*. Brooklyn: Verso, 2013.

Waxman, Lori. *Keep Walking Intently: The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus*. Londres: Sternberg Press, 2017.

Wieczorek, Izabela. "Constructing Situations or Phenomeno-Praxis." *Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances* (septiembre 2016): 719-724.

Willemsen, Paul. "Black & White-outs: Notes on Monochromy and the Moving Image", *Argos Festival* (2005).

2011.argosarts.org/sites/default/files/black_white_outs.pdf