

CONCEPTO Y EMPLEO DEL *DÉTOURNEMENT* EN EL ÁMBITO DEL PROYECTO DE RENOVACIÓN SOCIAL DE LA *INTERNATIONALE SITUATIONNISTE* (1958-1972)

Antonio Bentivegna

Colgate University

Resumen:

Mucho se ha dicho y escrito sobre la Internacional Situacionista (1958-1972); sin embargo, apenas se han planteado acercamientos críticos para justificar y comprender el enorme potencial revolucionario y regenerativo del concepto de *détournement* expuesto por Guy Debord y los teóricos situacionistas en el contexto de una renovada teoría marxista. Este ensayo pretende aproximarse al estudio de dicho concepto según el planteamiento original de los teóricos que lo formularon. Para ello es fundamental apartarse de las cuestiones inherentes la copia y el plagio artístico-literario puesto que la enunciación del *détournement* trasciende dichos problemas. El concepto de *détournement* se vincula al proyecto de renovación del cine llevado a cabo por el letrismo y retomado por algunos letristas disidentes, los futuros situacionistas, con el objetivo de crear no sólo una nueva teoría estética sino una actitud frente a la vida, una nueva manera de vivir. Lo más asombroso de la teoría del *détournement* es la manera en que esta última se conecta con la vida provocando un acercamiento nuevo a la realidad y a la creación artística desde el ámbito de la crítica marxista. El *détournement* cobra su plenitud de sentido sólo en un contexto de renovación social cuyo objetivo es ensanchar la vida enriqueciéndola con profundas transfiguraciones simbólicas. Los situacionistas, alejándose del marxismo ortodoxo que consideran obsoleto, profetizan el surgimiento de una sociedad venidera donde la política será una forma de arte y “las artes futuras serán cambio de situaciones o nada”.

Palabras clave: *détournement*, situacionismo, letrismo, plagio, desvío, marxismo, teoría del cine, Guy Debord, Isidore Isou

Abstract:

Many things have been told and written about the Situationist International (1958-1972); however, many critical approaches hardly justified the tremendous revolutionary and regenerative potential of the concept of *détournement* exposed by Guy Debord and the Situationists in the context of an innovative Marxist theory. This essay aims to study this concept according to the original intention of the theorists who formulated it. In order to do that, it is crucial to separate the *détournement* from copying and artistic-literary plagiarism related issues since its enunciation transcends these matters. The concept of *détournement* is linked to the film renovation project carried out by French Lettrism and taken up by some dissident Lettristes, the future Situationists, in order to create not only an aesthetic theory but also an attitude towards life, a new way of living. The most amazing thing about the theory of *détournement* is that it establishes a new connection with life, a different approach to perception of reality and artistic creation from the perspective of the new Marxist criticism. The *détournement* makes sense only in a broader context of social renewal. Its purpose is to change ordinary life inspiring new and deep symbolic transfigurations. Distancing themselves from orthodox Marxism considered obsolete, Situationists prognosticate the emergence of a new society where politics will be a form of art and "the arts in the future will be new situations or nothing".

Keywords: Détournement, Situationism, Lettrism, Plagiarism, Deviation, Marxism, Film theory, Guy Debord, Isidore Isou.

En este ensayo estudio el desarrollo teórico del concepto de *détournement* según es divulgado por la revista *Internationale Situationniste* (1958-1972), fundada y dirigida por el cineasta francés Guy-Ernest Debord¹. Mantengo el vocablo original en francés por el hecho de que las múltiples traducciones al castellano no expresan de forma exhaustiva el significado que le atribuyen los situacionistas². Las primeras teorías sobre el *détournement* hacen referencia a un original adaptado a un contexto nuevo, noción que tiene algunos antecedentes decimonónicos en la actividad literaria del poeta Isidore Lucien Ducasse, Conde de Lautreamont, que introduce en sus obras algunas citas alteradas y sacadas de su contexto originario. Además, la idea remite a las prácticas del reciclaje y del *collage* introducidas en el arte y en la literatura por los dadaístas y los surrealistas a comienzo del siglo XX. Sin embargo, la interpretación del *détournement* no puede ceñirse a cuestiones inherentes el plagio artístico y literario puesto que su teorización surge en el ámbito de un neovanguardismo de sesgo marxista cuyo punto de

partida es una dialéctica de desvalorización y revalorización de sentido a partir de la negación de la anterior organización. El movimiento Letrista de Isidore Isou, concretamente su *cinéma discrepant*, tuvo una influencia capital en la manera en que Debord y los otros situacionistas plantean y desarrollan el concepto de *détournement* aplicándolo sistemáticamente al cine y a las diferentes prácticas artísticas y literarias con el objetivo de transformar la cultura y la sociedad reinterpretando y ampliando la teoría marxista tradicional.

Las primeras teorizaciones sobre el *détournement* remontan al año 1956, fecha de la publicación del artículo “Modos de empleo del *détournement*” que Debord escribe en colaboración con el letrista Gil Wolman. En el texto se reconoce expresamente la influencia del Conde de Lautreamont exhortando a los lectores a seguir su ejemplo plagiando obras de autores ajenos y trasplantándolas en un contexto nuevo sin mencionar la fuente original³. Unos años después, en 1959, en un nuevo artículo titulado “El desvío como negación y como preludio”, publicado en el tercer número de la revista *Internationale Situationiste*, Debord retoma el concepto enfatizando “la pérdida de importancia - llegando hasta la pérdida de su sentido original - de cada elemento autónomo desviado, y la organización al mismo tiempo de otro conjunto significativo que confiere a cada elemento su nuevo sentido”.⁴ Se trataría, entonces, de una técnica de apropiación abocada a la reorganización semántica del modelo original a través de un nuevo empleo de los elementos tergiversados.

La técnica señalada por Debord había ya sido introducida en el cine por los dos poetas franceses fundadores del letrismo: Isidore Isou y Gabriel Pomerand. Particularmente el primero, junto con Maurice Lamaitre y sirviéndose también de la complicidad circunstancial de Gil Wolman, Françoise Dufrene, y del mismo Debord, estableció las bases del cine letrista. La novedad estalló en los ambientes parisinos a comienzos de los años cincuenta cuando el letrismo se emancipó del cine clásico promoviendo un novedoso acercamiento al medio cinematográfico basado en la divergencia entre el sonido y las imágenes. El nuevo cine letrista, bautizado por Isou con el nombre de *cinéma discrèpant*, se basa en el empleo de las imágenes y los sonidos de manera discordante; conjuntamente, Isou interponía el llamado “cincelado deconstructivo” interviniendo en el soporte filmico con incisiones manuales para alterar significativamente la secuencia de imágenes fragmentando de manera drástica la sintaxis cinematográfica hasta desintegrar la unidad narrativa. Esta técnica hizo que los letristas potenciaran el uso consciente del descarte cinematográfico, reciclando y reutilizando intencionalmente muchas imágenes descartadas durante el proceso de posproducción cinematográfica.

La polémica película titulada *Traité de Bave et d'éternité*, realizada por Isou entre 1950 y 1951 y estrenada este mismo año en ocasión del Festival de cine de Cannes, fue la puesta en práctica de sus ideas sobre el *cinéma discrèpant* expuestas posteriormente en sus escritos teóricos⁵. La película es dedicada a los grandes cineastas del pasado, de quienes Isou se despide simbólicamente proclamando “la muerte del cine”. La cinta original dura más de cuatro horas y media y muestra imágenes incoherentes que incluyen recortes de periódicos, carteles y señales de tráfico, barrios y calles de París, y el propio Isou desplazándose por distintos lugares parisinos. Lo más asombroso es que todas las secuencias no tienen un hilo narrativo lineal ni muestran aparente conexión entre ellas. A algunas de estas imágenes Isou sobrepone dos bandas sonoras: una donde graba su propia voz y otra desde que, entre chillidos y ruidos incomprensibles, destacan unos gritos de un público iracundo que le apostrofa duramente con epítetos insultantes mientras el cineasta enuncia su teoría sobre el cine⁶. La falta de conexión entre la secuencia de imágenes y el audio grabado representa la novedad principal introducida por el cineasta letrista que crea una curiosa relación que fragmenta el conjunto de la unidad fílmica. Además, la aplicación de la “cinceladura” a las imágenes fotográficas, a saber, la intervención directa sobre el soporte fílmico con cisuras, tajaduras e incisiones hechas con tijeras, cortaplumas y otros objetos cortantes, evoca artificialmente la asociación con películas muy viejas o dañadas.

La película de Isou tiene una influencia capital en la teoría de Debord y Wolman sobre el *détournement*. Este último, el año mismo en que Isou estrena su *Traité*, expone su propia concepción del cine realizando una proyección rítmica de efectos luminosos sobre un soporte esférico. El *Anticoncept*, título de la obra de Wolman, mostraba un globo lleno de gas, suspendido en el aire y asegurado al suelo con una cuerda, bombardeado por luces provenientes de distintos ángulos; una intervención radicalmente iconoclasta si se exceptúa la única referencia iconográfica: un círculo realizado a mano sobre la cinta. Siguiendo el ejemplo de Isou, también Wolman fragmenta la correlación entre sonido y elementos visuales asociando a esta proyección una grabación de textos leídos de forma bastante monótona, sin aparente sentido lógico y, a veces, incluso carente de sintaxis gramatical.⁷

El año siguiente, atraído por la propuesta de Wolman, Debord presenta su primera película: *Hurlements en faveur de Sade* (1952), cuya versión integral de ochenta minutos se estrena en un cineclub del Barrio Latino de París hasta ser interrumpida por el público tras gritos e insultos. El título de esta provocativa propuesta alude precisamente a la reacción del público pronosticada y provocada por el director quien plantea la superación

del cine a través de su banalización. Eliminando las posibilidades expresivas del medio cinematográfico, Debord, siguiendo el camino de Isou, proclama simbólicamente su muerte. La película se limita a presentar secuencias contrapuestas donde la pantalla se muestra, ora en blanco ora en negro, sin ningún tipo de referencia iconográfica. A las secuencias el cineasta sobrepone unas grabaciones sonoras que reproducen diálogos y monólogos que exponen contenidos de textos múltiples: citas literarias, extractos de la prensa, aforismos, disposiciones legislativas, y declaraciones subversivas. Todas ellas leídas por el propio Debord y otros teóricos letristas como Isou, Wolman, Barbara Rosenthal, y Serge Berna.

El estreno de la insólita película es también el pretexto de Debord para anunciar su divergencia del letrismo de Isou, de quien toma oficialmente distancia el mismo año aprovechando de la visita de Charlie Chaplin a París. En esta ocasión, algunos letristas disidentes distribuyeron textos muy injuriosos contra el cineasta británico apostrofándole duramente con epítetos como el de “insecto fascista”. Tres años después del acontecimiento, en un artículo en la revista *Potlatch*, Debord y Wolman explicaron los motivos de dicha protesta añadiendo que “el papel creador llevado a cabo por Chaplin en el cine lo situaba más allá de toda crítica”.⁸ Particularmente afirmaron que “El letrismo estético no fue solidario con esta acción” acusando también a Isou y a los otros letristas de preocuparse demasiado por cuestiones formales olvidando el originario propósito revolucionario y progresista del movimiento. Por esta razón tomaban la distancia de los letristas añadiendo:

Nuestra tarea no es una escuela literaria, una forma nueva de expresión, un modernismo. Se trata de una manera de vivir que tendrá lugar merced a exploraciones y formulaciones provisionales, que tiende ella misma a no ejercerse más que de una manera provisional”.⁹

Para entender la película de Debord y su relación con el *détournement* hay que tener en cuenta que esta acción de ataque simultáneo al letrismo y a Chaplin no pretende solamente amparar una forma nueva y peculiar de concebir el cine. La cuestión capital de los letristas disidentes es establecer la función del séptimo arte dentro de un nuevo contexto en que “Las artes futuras serán cambio de situaciones o nada”¹⁰. Una declaración que aparta definitivamente el situacionismo debordiano del camino estético de innovación formal y experimental emprendido por la vanguardia artística y literaria. Según afirma Debord:

La única vía experimental válida se basa en la crítica de las condiciones existentes y en su superación deliberada. Tenemos que significar de una vez por todas que

no se ha de llamar creación a lo que no es más que expresión personal en el marco de medios creados por otros. La creación no es la conciliación de objetos y las formas sino la invención de nuevas leyes sobre estas relaciones.¹¹

En el marco de estas ideas, Debord supone el nacimiento de una nueva ciencia, bautizada “ciencia de las situaciones”, que “tomará prestados algunos elementos a la psicología, a la estadística, al urbanismo a la moral” con el propósito de “concurrir en un objeto absolutamente novedoso: una creación consciente de situaciones”¹². La idea es anunciada por el propio Isou cuya voz que se oye al comienzo de la proyección de *Hurlements* afirma:

En el momento en que la proyección iba a comenzar Guy-Ernest Debord debía subir al escenario para pronunciar algunas palabras de introducción. Habría dicho simplemente: El cine está muerto, no puede haber más cine, pasemos, si lo desean, al debate”¹³.

Debord anuncia su propuesta usando la voz del autor del *Traité* quien, además de lanzar en su película duros anatemas en contra de los cineastas vanguardistas acusándolos de abusar de los elementos expresivos del medio cinematográficos¹⁴, es el primero en romper la relación armónica entre los dos elementos primarios de la película: las imágenes y el sonido. Dicha correspondencia había sido teorizada por Arthur Honegger en términos de reversibilidad, tratando la asociación de la imagen y del sonido como si se tratara de un conjunto unitario. Isou muestra que en realidad dicha asociación es puramente funcional puesto que no es inherente al medio cinematográfico sino introducida arbitrariamente en el mismo. Lo más interesante es que una vez eliminada la reversibilidad se acentúa y prevalece la crítica iconoclasta: “En el cine la foto te fastidia—afirma Isou en el *Traité*—ya es demasiado banal”. Y Debord completa la crítica haciendo desaparecer la imagen para dar paso a la “situación construida”. Una transposición iconoclasta que permite usar el cine como medio para traspasar al mundo real. Los situacionistas definen este tránsito como una “unidad de comportamiento en el tiempo [que] no se limita al empleo unitario de los medios artísticos que concurren en un ambiente, por grandes que puedan ser la amplitud espacio temporal y la fuerza de dicho ambiente”.¹⁵

Existe, sin embargo, una innegable dificultad para alcanzar lo que los situacionistas llaman “la situación construida” usando los medios artísticos tradicionales. En palabras de Debord y del situacionista Constant Nieuwenhuis: “La construcción de una situación es la edificación de un micro ambiente transitorio y el despliegue de acontecimientos para un momento único en la vida de varias personas”¹⁶. No obstante, el cine y las artes

plásticas tradicionales limitan estas perspectivas a medida que separan y aíslan el espectador del mundo real. Con todo, el situacionismo debordiano no plantea una renuncia al arte, en su sentido tradicional, creando nuevas prácticas artísticas que involucren situaciones construidas artificialmente; precisamente dichas situaciones artificiales son antitéticas al programa de los situacionistas. Debord aclara este punto:

El uso de la vida cotidiana, en el sentido de un consumo del tiempo vivido, está dominado por el reinado de la escasez: escasez del tiempo libre, y escasez de empleos posibles de este tiempo libre. [...] La extremada pobreza de la organización consciente de la creatividad de las personas en la vida cotidiana, traduce la necesidad fundamental de la inconciencia y de la mistificación en una sociedad explotadora, en una sociedad de la alienación. [...] Esta sociedad tiende a atomizar a las personas como consumidores aislados y a impedir toda comunicación. La vida cotidiana se hace así vida privada, dominio de la separación y del espectáculo.”¹⁷

En la época en que Debord y los situacionistas plantean la creación de “la situación construida” para suplantarse al cine la teoría marxista se había ampliamente discutido y los problemas inherentes a la nueva sociedad capitalista requerían un nuevo acercamiento al cine estimulando al público y creando un renovado interés por el séptimo arte. En este proceso de transformación social, Debord replantea la naturaleza y la función del cine de forma más compleja y ambivalente: por un lado, percibe el medio cinematográfico como el resultado de una carencia de acción y participación en la vida real que alimenta la disociación entre el individuo y el mundo circundante. Por el otro, la dialéctica le permite hacer frente a este problema haciendo que el público capte la presencia del medio cinematográfico como algo separado del contexto real. Debord, siguiendo el ejemplo de Isou, replantea la función del cine haciendo hincapié en dos conceptos primarios: la obsolescencia y la autosuperación. Ambas se expresan en la insistencia debordiana en mostrar la pantalla como un soporte vacío. La pantalla no puede reflejar ninguna sucesión coherente de imágenes ya que el relato cinematográfico ha perdido toda referencia con la “realidad” y es substituido por un flujo de imágenes que sólo pueden interpretarse a partir de una asociación genérica y una reflexión crítica sobre las mismas. Lo más curioso de este proceso es que el aspecto visual queda totalmente subordinado al soporte sonoro que se vuelve el vehículo principal de una narración crítica más que de una narración propiamente fílmica. A medida que lo visual pierde su función dominante la fluidez narrativa resulta entorpecida. La discrepancia entre lo visual y lo sonoro actúa entonces de manera sistemática conduciendo al cineasta a

operar, de acuerdo con su concepto de *détournement*, apropiándose de imágenes disgregadas y de enteras secuencias narrativas de películas ajenas. Obviamente, su objetivo es vaciarlas de los contenidos anteriores asociándolas a ideas distintas.

Luis Navarro, quien ha buscado algún mensaje oculto en el cine de Debord preguntándose por el significado de las secuencias de imágenes que se deslizan en la pantalla de forma incoherente, ha llegado a la conclusión que las imágenes del cine debordiano “no absorben al espectador [sino], más bien, le interrogan por su sentido”.¹⁸ Este aspecto es correcto a medida que se conecta con la idea del cineasta francés de favorecer la participación crítica del espectador. Sin embargo, la visión de esas películas no es fluida ni agradable puesto que, parafraseando al mismo cineasta, “no hacen concesión alguna al espectador”¹⁹. La confusión del público aumenta a medida que Debord emplea el *détournement* con la intención de articular un nuevo relato recomponiendo de manera narrativa los fragmentos dispersos de las películas reutilizadas. Para hallar algún hilo narrativo en sus películas, si es que queremos buscarlo, es necesario replantear el concepto mismo de narración, teniendo en cuenta que al cineasta no le interesa documentar lo que ocurre en el mundo sino apropiárselo y transformarlo. En un sentido práctico, podría decirse que Debord no quiere narrar historias sino crear las condiciones para el despliegue de la historia. Y es precisamente el concepto clave de *transformación* que aclara la función y el uso del *détournement*. Por ello hay que apartarse de la idea más trivial sobre este último a menudo asociada a la intertextualidad o al plagio artístico-literario. La cuestión principal estriba en que los críticos que plantean dicha asociación en general olvidan, o omiten intencionalmente, que los situacionistas antes que nada pretendían revolucionar la sociedad y la vida creando nuevas experiencias que transformaran la teoría en acción.²⁰ Es muy explicativo el hecho de que Wolman y Debord formulan su noción de *détournement* colocándose a debida distancia de las ideas de los dadaístas, particularmente apartándose del concepto de *object trouvé* de Marcel Duchamp, y eligen al teatro alemán de Bertold Brecht como fuente inspiradora de la práctica situacionista con énfasis marcadamente dialéctico:

Como la negación de la concepción burguesa del genio y del arte ha dejado de servir hace mucho, los bigotes de la Gioconda no presentan ningún rasgo más interesante que la primera versión de dicho cuadro. Ahora hay que proseguir este proceso hasta la negación de la negación. Cuando Bertold Brecht, revela en una entrevista concedida recientemente al seminario *France-Observatour* que introducía interrupciones en los clásicos del teatro para que la representación

resultara más felizmente educativa, se halla mucho más cerca de la consecuencia revolucionaria que reclamamos que Duchamp”.²¹

El teatro de Brecht, mucho más que el *readymade de Duchamp*, puede entonces considerarse el antecedente del *détournement*. Y con eso comprendemos porque tanto el *cinéma discrepant* de Isou como las películas de Debord, hechas con fragmentos de películas ajenas, actúan como hacía el dramaturgo alemán rompiendo el hilo narrativo y entorpeciendo el proceso de fruición del público. La narrativa es estorbada con todos los medios posibles: cortes, deformaciones y canceladuras en el soporte fílmico, mezcla de imagen de películas distintas, hasta hacer desaparecer de la pantalla toda referencia iconográfica como hace provocativamente Debord. Todo esto con el propósito de crear una disociación rotunda entre la película y el público, una falta de identificación muy parecida a la que se propuso Brecht usando su teatro como herramienta crítica y vehículo de difusión de sus ideas. Este aspecto se vincula al concepto de *sociedad del espectáculo* que Debord utiliza para teorizar un momento del desarrollo de la cultura Occidental, que correspondería con la tarda modernidad, en que el público habría dejado de ejercer cualquier tipo de influencia crítica en la sociedad:

La construcción de situaciones comienza tras la destrucción moderna de la noción de espectáculo. Es fácil ver hasta qué punto el principio mismo del espectáculo está ligado a la alineación del viejo mundo: la no-intervención. En cambio, vemos como las investigaciones revolucionarias más validas en la cultura han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para arrastrarlo a la actividad, provocando sus capacidades de subvertir su propia vida. La situación está hecha para ser vivida por sus constructores. La función del “publico” si no pasivo apenas figurante, he de disminuir siempre mientras aumentará la parte de aquellos que no pueden ser llamados actores sino, en un sentido nuevo del término, *vividores*.”²²

La dura crítica social debordiana vincula el marxismo con la teorización del *détournement* a medida que Debord reconoce la necesidad, ya planteada por Isou, de eliminar el cine a partir de la desconstrucción del lenguaje cinematográfico:

El cine es demasiado gordo, es obeso. Ha llegado a su punto límite, a su punto máximo. Para conquistar hay que dividir. ¡Eso es! La imagen y el sonido son los dos pilares del cine que hay que hacer en pedazos.”²³

Naturalmente, ni Isou ni Debord tienen el propósito real de aniquilar y suprimir el cine. Ambos plantean sus críticas desde el plano simbólico. Isou considera su muerte

metafóricamente como una transformación para reafirmarlo en el plano simbólico trascendiendo su obsolescencia. Igualmente, la crítica de Debord intenta transformar el cine a través de una superación dialéctica: “La teoría más ardua de todas -afirma Debord- es la construcción de un momento verdadero”.²⁴

En 1978, dieciséis años después del provocativo estreno de *Hurlements en faveur de Sade*, Debord presenta su quinta película, *In Girum imus nocte et consumimur igni*, perfeccionando la idea del *détournement* y aplicándola a su cine más maduro.²⁵ La película comienza mostrando en la pantalla, letra por letra, el palíndromo latino del título, cuya autoría es atribuida al orador romano Sindonio Apolinare: “Damos vueltas por la noche y somos devorados por el fuego”²⁶. La intención del cineasta se aquí retomar algunas ideas sobre el *détournement*, particularmente su vínculo con los conceptos de tiempo e historia. Concretamente, el deseo de revivir la historia rehaciéndola constantemente, readaptándose al paso del tiempo, sin incurrir en la simple duplicación, la repetición banal de lo anterior²⁷. En esta película el problema marxista de la alienación es replanteado por el cineasta francés a través del giro introspectivo que impone al público desde el comienzo. La idea clave de Debord es invertir la relación entre el público-observador y el objeto-observado mostrando en la pantalla las imágenes de un público de oyentes que mira hacia la sala donde se encuentra el espectador real como si esa última fuera una pantalla. De esta forma el cine metafóricamente cobra vida como si observara a su propio público. El espectador es obligado a asumir una actitud analítica, actitud reforzada por la frase que Debord pone al comienzo: “No haré en esta película concesión alguna a los espectadores”. La pantalla es simbólicamente concebida como un espejo artificial que apartando el público de la sala lo arrastra hacia un limbo imaginario favoreciendo su aislamiento. Así reza la voz superpuesta:

Separados unos de otro por la pérdida general de todo lenguaje adecuado a los hechos, perdida esta que le prohíbe todo dialogo; separados por su incesante competición, siempre aguijada a latigazos, por el consumo ostentatorio de la nada, y separados, por tanto, por la envidia más infundada y menos apta para hallar satisfacción alguna, se encuentran separados incluso de sus propios hijos²⁸.

Esta crítica de Debord es en parte aclarada por el mismo con otra paráfrasis, cuya fuente claramente identificable es la *Oración Fúnebre* de Bossuet, donde acusa el cine de haber contribuido a crear “imitaciones insensatas de una vida insensata [...] que sólo consigue consumirse inútilmente amontonado imágenes que el tiempo arrastra”²⁹. La percepción ficcional del tiempo creada por el medio cinematográfico se superpone a la percepción del tiempo real confluyendo ambas en una visión circular del tiempo donde nada

evoluciona puesto que el movimiento es ilusorio. En suma, una falsa impresión de movimiento donde, parafraseando el palíndromo del título de la película, el fuego no ha consumido nada³⁰. Afirma el cineasta:

La construcción de un presente en el cual la misma moda, desde el vestuario a los cantantes, se ha inmovilizado, que quiere olvidar el pasado y que no parece creer en un futuro, se consigue mediante la incesante transmisión circular de la información, que gira continuamente sobre una lista muy sucinta de las mismas banalidades, anunciadas de forma apasionada como importantes noticias [...] El fin de la historia es un placentero reposo para todo poder presente. Le garantiza absolutamente el éxito del conjunto de sus iniciativas, o al menos la repercusión del éxito [...] Con este resultado se medirá más que el bienestar general las terribles fuerzas de las redes de la tiranía”³¹.

El blanco es aquí claramente el sistema neocapitalista, según se configura en Europa a partir de finales de los años sesenta, que Debord define con su muy célebre epíteto de *sociedad del espectáculo*. Pero es curioso que Debord asocie el cine a este proceso de desrealización, o banalización de la realidad, acusándolo de favorecer la repetición constante de diálogos, gestos y sonidos que ya no significan nada, puesto que han sido arrancados de su contexto originario y trasplantados en un contexto ajeno donde ya “no sabemos que decir” puesto que “el sentido de las palabras se rehace constantemente, y los gestos se reconocen. Al margen de nosotros”.³² Es decir, es curioso que detrás de esta crítica del cine como *espectáculo* se oculte aquel proceso de dislocación de imágenes, palabras y sonidos anteriormente definido por Debord como la esencia misma del *détournement*. La única diferencia es que dicha separación en el *détournement* es buscada intencionalmente con una finalidad totalmente opuesta: recuperar la realidad desrealizada, convertida en espectáculo, confiriendo al espectador un nuevo papel activo. Quizá es por esa aparente paradoja que Debord, plantea una transformación del cine donde este último sea al mismo tiempo un examen histórico, una teoría, un ensayo, y un documento real de memorias: “No quiero conservar nada de este arte caduco, excepto quizá el contra-plano del único mundo que tal arte ha contemplado, y un *traveling* sobre las ideas pasajeras de una época”.³³ Un cine nuevo que debería por lo tanto acabar con “las piedras de las que estaba hecho todo el edificio del cine”³⁴ y que siga reflejando las viejas formas de concebir el teatro y la novela “solo que situados en un escenario más espacioso y más móvil, con ropa y entornos más directamente sensibles”.³⁵

Parece que Debord considera el uso del cine de su época muy por debajo de sus potencialidades expresivas, limitadas por su vínculo forzoso con la narrativa impuesta

por los géneros literarios, particularmente la novela y el teatro. Anselm Jappe considera a Debord, un cineasta que “define la cultura como reflejo y prefiguración de los medios de los que dispone una sociedad”.³⁶ Jappe, quien ha estudiado el pensamiento de Debord poniéndolo en relación con algunos aspectos de la teoría freudiana, particularmente el concepto de deseo, y con el problema marxista de la alineación, replantea el situacionismo desde la perspectiva de la teoría marxiana teorizada por Georg Lukács. Es muy sabido que dicha teoría encontró pocas aplicaciones en el contexto francés de los años sesenta, sobre todo porque los marxistas más influyentes, como Althusser, fueron notoriamente anti-hegelianos. Dejando aquí de lado las intrincadas cuestiones filosóficas que dividen las corrientes hegeliana y antihegeliana del marxismo, creo que la interpretación del situacionismo debordiano que hace el teórico alemán facilita la comprensión del concepto de *détournement* según me he propuesto dilucidar en este texto. Afirma el filósofo:

Debord concibe la alineación como un proceso de abstracción cuyo origen está en la mercancía y su estructura está desarrollando ciertas ideas que eran fundamentales en Marx pero que por azar han gozado de escasa fortuna en la historia del marxismo. Para Hegel la alineación está constituida por el mundo objetivo y sensible, hasta que el sujeto llega a reconocer en este mundo su propio producto. También por los jóvenes hegelianos (Feuerbach, Hessy y el primer Marx) la alineación es una inversión de sujeto y predicado, de lo concreto y lo abstracto. Ellos la conciben, sin embargo, de una manera exactamente opuesta a Hegel. El verdadero sujeto es el hombre en su existencia sensible y concreta, que se ve alienado cuando se convierte en predicado de una abstracción que el mismo ha puesto pero que no reconoce como tal y que se le aparece, por lo tanto, como un sujeto.”³⁷

De tal manera, Jappe, relaciona el problema del joven Marx con el problema fenomenológico hegeliano de la conciencia infeliz, la conciencia que se ha extraviado del mundo a medida que no halla la conexión entre ese último y su propia voluntad y deseos. La fórmula de auto-reconocimiento de la conciencia en el mundo empieza, según lo planteó Hegel, cuando la primera toma posesión de la realidad exterior:

La toma de posesión por sí, no real, pero representando únicamente mi voluntad, es un signo en la cosa, cuyo significado debe ser que Yo he colocado en ella mi voluntad [...] La completa totalidad de la actividad exterior, la vida, no es algo externo con respecto a la personalidad en cuanto ésta es tal e inmediata”.³⁸

Según Jappe, Debord, reinterpretaría a Marx y a Hegel, particularmente los conceptos afines de *propiedad* y de *expropiación*, esa última entendida como la imposibilidad del sujeto de la fenomenología hegeliana de conciliar el mundo exterior con la propia voluntad hasta la negación de la vida misma en todas sus manifestaciones concretas. La conciencia hegeliana, incapaz de proyectarse a sí misma hacia el mundo exterior, retrocede hacia sí misma. Jappe entonces concluye que Debord, en línea con Lukács, no plantea la reconciliación del sujeto con el mundo a través de la incautación de los medios de producción por parte del primero, idea que está a la base de la teoría marxista ortodoxa. Dicha apropiación es inútil puesto que todo el poder de los medios de producción se nulifica en el mundo de la mercancía del que son parte³⁹; sin embargo, la reapropiación debordiana es posible a través de la recuperación del tiempo:

Para elevar a los trabajadores al estatuto de productores y consumidores “libres” del tiempo-mercancía la condición previa ha sido *la expropiación violenta de su tiempo*. El retorno espectacular del tiempo sólo ha llegado a ser posible a partir de esta primera desposesión del productor.⁴⁰

La importante conexión explica el significado de lo que los situacionistas denominaron “tiempo libre”, “tiempo del ocio”, o “tiempo vivido”. El espectador, el “consumidor de imágenes”, eso es, ha sido despojado del tiempo vivido a medida que se ha vuelto incapaz de hallar los distintos momentos de su propia vida como momentos unitarios, situaciones dentro de un conjunto inseparable que se retroalimenta con la experiencia. Dicha percepción uniforme del tiempo ha desaparecido fragmentando la conciencia y convirtiendo la percepción del tiempo en rutina, la experiencia del tiempo como algo que puede consumirse, eso es, de la misma manera que se consume un producto que tiene una fecha de caducidad. El *tiempo del ocio* se configura entonces como antídoto contra el *tiempo del trabajo*, pero no por cuestiones relativas a la explotación de los trabajadores por los patronos según afirma la teoría marxista tradicional, sino porque el primero representa una alternativa frente al mundo del trabajo pre-configurado para mantener a los trabajadores aislados y desconectados de su tiempo vital⁴¹. Surge así el tiempo vivido en contra de la estandarización producida por el tiempo del trabajo; la separación entre “tiempo vivido” y “tiempo circular”, se muestra como un circuito sin salida donde imperan, “aguijándolos a latigazos”, la rutina programada y el aburrimiento.⁴²

Con todo, llegamos al motivo principal que empuja Debord a formular su teoría sobre el *détournement* y su inmediata aplicación al cine, siguiendo el ejemplo de Isou, que le permite hacer películas compuestas casi exclusivamente, o totalmente, reciclando

fragmentos de otras. Utilizando sistemáticamente esta técnica Debord llega incluso a plantear un uso más científico del cine, a medida que puede reconstruir la historia social partiendo de la base que no es necesario inventar nada nuevo puesto que, según recuerda Jappe, “todos los elementos para una vida libre están ya presentes, tanto en la cultura como en la técnica; sólo hace falta cambiar su sentido y componerlo de modo diferente”⁴³. El empleo del *détournement* situacionista pronto se extendió del cine a las artes plásticas y a la literatura. Cabe recordar los cuadros que el pintor situacionista Asger Jorn, adquiría en los bazares, repintaba y revendía; o la “pintura industrial” de Giuseppe Pinot-Gallizio cuyos largos rollos de tela coloreados con aerosol y resinas se vendían por metro cuadrado. También se difundió la práctica letrista de *la dérive* que asociada a la teoría situacionista del nuevo urbanismo unitario desembocó en los proyectos de “esculturas móviles” del arquitecto Constant Nieuwenhuis. En literatura también hubo libros y tebeos hechos totalmente con fragmentos reciclados de textos e imágenes de distintos periódicos y revistas, como las *Memories* de Deborn y Jorn, o el más célebre *Retour de la colonne Durrutti* de André Bertrand. El empleo sistemático del *détournement* produce nuevas formas expresivas y comunicativas que los situacionistas adoptan para reconstruir, o reorganizar, la historia cultural y la conciencia social utilizando los nuevos alcances tecnológico y productivos a través de la participación colectiva. Este tema aparece claramente en la tercera película de Debord, *Critique de la séparation* (1961), donde se critica el medio cinematográfico denunciando su poder engañoso: “No sabemos qué decir, el sentido de las palabras se rehace constantemente”⁴⁴, afirma la voz superpuesta del cineasta al comienzo de la película, aludiendo a la reutilización de gestos, imágenes y palabras, y el inexorable paso del tiempo. La trampa del cine, según Debord, “consiste en el presentar una falsa coherencia aislada, dramática o documental, como sustitución de una comunicación y de una actividad ausentes”⁴⁵. Esta denuncia alude al hecho que el cine opera recomponiendo artificialmente elementos de una totalidad previamente fragmentada. El *détournement* no es entonces ningún invento nuevo puesto que reproduce el *modus operandi* del medio cinematográfico; pero eliminado los aspectos engañosos que nos hacen creer que dicha coherencia artificial es algo natural y obvio. De esta forma, practicando conscientemente el *détournement* nos damos cuenta de que la coherencia o el tiempo narrativo sólo existen a medida que los creamos nosotros. Esta crítica adquiere un sentido muy peculiar dentro del proyecto ideológico de los situacionistas que se estructura en torno a la idea de fortalecimiento de la experiencia vivida. En este contexto el *détournement* se propone como medio que facilita la construcción de situaciones reales a partir de una crítica en acto de su penetración en la vida cotidiana. Según escribió el situacionista René Vienet:

El cine se presta particularmente bien, entre otras posibilidades, al estudio del presente como problema histórico, al desmantelamiento del proceso de reificación. Ciertamente la realidad histórica no puede ser alcanzada, conocida y filmada, más que a través de un proceso complicado de mediaciones que permite a la conciencia reconocer un momento en el otro, su fin y su acción en el destino, su destino en su fin y su acción, su propia esencia en esta necesidad. [...] Por otra parte los hechos han sido arrancados del conjunto de sus determinaciones, situados en un aislamiento artificial y mal empalmados en el montaje en el cine clásico.⁴⁶

Vienet pone en prácticas estas ideas en su película, *La dialectique peut-elle casser des briques?*, empleando el *détournement* para deconstruir una película de kung fu que pone en escena la resistencia coreana contra los invasores japoneses. Vienet cambia totalmente la banda sonora y transforma por completo los diálogos originales, añadiendo también, en ocasiones, voces superpuestas. La nueva película empieza significativamente recomendando a todos los espectadores que se hagan ellos mismos sus películas aplicando el *détournement* a las obras de los grandes directores de cine, desde Varda a Cayatte, de Pasolini a Godard, conectándose con el problema ya expuesto por Debord en *Critique de la séparation*:

La función del cine consiste en presentar una falsa conciencia aislada, dramática o documental como sustitución de una comunicación y de una actividad ausentes. [...] Mientras no podamos hacer nuestra historia nosotros mismos, crear libremente las situaciones, el esfuerzo hacia la unidad introducirá otras separaciones.”⁴⁷

Tanto Debord como Vienet empiezan sus películas con un apostrofe al público. Ambos creen que se puede rescatar el tiempo vital, la comunicación interrumpida entre el cine y público, rompiendo con la organización impuesta por el medio cinematográfico (romper metafóricamente los ladrillos según la alusión de Vienet en el título de su película); intentan entonces transformar el lenguaje del cine, siguiendo el ejemplo de Isou, y conectar la película con el mundo exterior. Para realizar todo esto, naturalmente no es necesario suprimir literalmente el cine, de la misma forma que por Brecht no fue necesario suprimir el teatro. El objetivo de los situacionista es hacer que “todas las formas de pseudo-comunicación sean llevadas hasta su completa destrucción, para llegar un día a la comunicación real y directa”.⁴⁸ Sin embargo, a quienes pensaran que esta forma de comunicación espontánea y directa pueda lograrse promoviendo “la participación de todos y cada uno” como si se tratara de un juego que “nos acucie

insolentemente a intervenir a un arte que se conoce tan poco”,⁴⁹ los situacionistas contestan muy duramente. Y acusan la vanguardia neoyorkina de finales de los años cincuenta, particularmente las prácticas artísticas de los *happenings*, de haber producido “la búsqueda de una construcción de una situación basándose en la miseria (miseria material, miseria de los encuentros, miseria heredada del espectáculo artístico, miseria de determinada filosofía que debe ideologizar la realidad de estos momentos)”.⁵⁰ En efecto, los situacionistas se ubican más allá de la cuestión de la museificación y mercantilización del arte e intentan superar la dicotomía entre el momento propiamente artístico, dedicado al goce y al disfrute de la obra, y los momentos ordinarios de la vida cotidiana. Para esto no niegan las artes particulares, sino tratan de integrarlas en la “unidad de ambiente material y comportamiento que es la situación”⁵¹. Buscan crear pasiones nuevas que no se limiten a representar la vida, sino que intenten ensancharla, ampliar la tensión pasional, transformar los deseos y no adaptarse a la ordinariedad y al conformismo del sentido común. Parafraseando un célebre retruécano debordiano, el problema estriba en que los espectadores encuentren lo que realmente desean y no se conformen deseando lo que encuentren.⁵²

Finalmente, el *détournement* a pesar de ciertas simples analogías con algunas prácticas vanguardistas que lo precedieron, es un procedimiento totalmente nuevo cuyo objetivo es revolucionar la manera misma de percibir el mundo. Practicando la *derive*, pintando provocativamente los muros y las calles de París, interrumpiendo manifestaciones, como en el caso muy famoso del Convenio de los críticos de arte internacionales en Bélgica el 12 de abril de 1958,⁵³ criticando el arte no sólo en cuanto institución, sino también en cuanto forma y reflejo de deterioro, estancamiento y descomposición de la cultura⁵⁴, los situacionistas no buscaban un simple cambio político y social, ni mucho menos crear una nueva corriente estética; ellos apostaron por algo mucho más ambicioso. Como sugiere Jappe: “Ellos aspiraban a la creación de una nueva civilización, a una verdadera mutación antropológica”.⁵⁵

Y volviendo a la cuestión del uso del *détournement* en las películas de Debord: cabe sugerir que todas ellas se presentan siempre inacabadas, parecen mostrar un ensamblaje de recuerdos pasionales de su propia vida; unas memorias aparentemente desordenadas y confundidas, como en su libro *Memoires*,⁵⁶ donde las experiencias aparecen fragmentadas. Debord transforma estos momentos en pretextos para incitar los espectadores al diálogo, hallando una comunicación diferente a través del uso del medio cinematográfico. Repite y perfecciona el modelo discrepante creado por Isou, con el propósito de inventar nuevos procedimientos comunicativos más que de crear nuevas

obras. Eso coincide también con la teoría de Isou quien afirmaba que en el desarrollo histórico de las prácticas artísticas puede hallarse la alternancia de fases “amplicas” y fases “cincelantes”⁵⁷; las primeras representan el momento de alcanzada perfección en el manejo de los instrumentos y de las técnicas (que correspondió a la expansión máxima del cine); la segunda de refinación y de destrucción de las mismas, lo que Isou se propuso cuando quiso atacar y hacer en pedazos a aquel “organismo flácido e impotente” en el cual el cine se había convertido, con el objetivo final de reconstruirlo desde sus cenizas⁵⁸.

Quiero añadir que dicha reconstrucción a través de la práctica del *détournement* no es de ninguna manera una práctica estética que se lleva a cabo arbitrariamente. Primeramente, porque todos los situacionistas criticaban el proceso creativo inconsciente, concretamente la aplicación de la escritura automática que se había puesto de moda con los surrealistas, considerándolo un procedimiento “aburrido [que] a menudo se ha convertido en una terapéutica contra el virus revolucionario”⁵⁹. Segundo, porque la teoría situacionista destaca precisamente por el deseo de encontrar nuevos principios lógicos y científicos para explicar los cambios sociales. Según afirmaron sus representantes en una declaración en 1959:

La *I.S.* puede compararse, en la cultura, a un laboratorio de investigación, y también a un partido en el que somos situacionistas y donde nada de lo que hacemos es situacionista. Esto no es una contradicción para nadie. Somos partidarios de un cierto futuro de la cultura, de la vida. La actividad situacionista es un oficio definido que no ejercemos todavía⁶⁰.

¹ La Internacional Situacionista (I.S.) fue una organización que reunió diferentes intelectuales, filósofos, artistas, poetas y escritores de ideas marxistas (el nombre procede de la Tercera Internacional) cuyo principal objetivo fue contrastar la ideología capitalista del mundo occidental. El movimiento se creó oficialmente en julio de 1957 en la localidad italiana de Cosio d’Arroscia. Su líder, el teórico y cineasta francés Guy Ernest Debord, hizo públicas sus ideas en los doce números de la sección francesa de la homónima revista, *Internationale Situationniste*, que desde 1958 fue el vehículo principal de difusión del grupo. La I.S. se disolvió oficialmente en 1972.

² Entre algunas traducciones posibles señalo: cambio de sentido; desviación o desvío; sustracción fraudulenta; secuestro; extravío; tergiversación.

³ Guy Ernest Debord, Gil J. Wolman “Modo de empleo del *Detournement*”, publicado originalmente en *Les Levres Neus* # 8, mayo de 1956. Desde ahora en adelante se citará la versión castellana incluida en: Guy Debord, *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, Trad. Luis A. Bredlow, Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 89-102.

⁴ Internationale Situationniste “El desvío como negación y como preludio”. Disponible en Internet en Archivo Situacionista: <http://www.sindominio.net/ash/is0303.htm> [última consulta 19/4/2019].

⁵ Las ideas de Isou fueron recogidas posteriormente en el volumen *Estetique du cinéma*. Paris: Centre de créativité, 1984. Desafortunadamente el texto hoy no se encuentra en comercio.

Una copia de la película puede consultarse en los archivos del MNCARS: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/traite-bave-et-deternite-tratado-baba-eternidad> [última consulta 19/4/2019].

⁶ En realidad, más que ofrecer una explicación teórica Isou repite afirmaciones por lo general incoherentes y tautológicas. Por ejemplo: “No me gustan los imitadores”. “Quiero aprender de los errores de los demás”. “Quiero para mí el Cielo y el infierno”. Frente a sus declaraciones la voz del público replica apostrofándolo con anatemas como: “Ridículo”. “Burgués”. “Egoísta”. “Anarquista”. “Sádico”... Isidore Isou, *Traite de Bave et Eternite*, Raymond Roauer ed., 1953.

⁷ Una copia de la película se encuentra disponible en los archivos del MNCARS: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/lanticoncept-anticoncepto> [última consulta 19/4/2019].

⁸ Guy Ernest Debord, Gil Joseph Wolmanm “¿Por qué el letrismo?” Disponible en Internet: www.sindominio.net/ash/presito4.htm [ultima consulta 19/4/2019]. Véase también Greil Marcus, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 2006, pp. 362-366.

⁹ Guy Debord, Gil Wolman, *ibid.*

¹⁰ Guy Ernest Debord, *Huerlements en faveur de Sade*, Paris, 1952. La cita del texto de la película en castellano es extraída de la traducción de Antonio Sarmiento que se encuentra disponible en Internet en: <http://www.sindominio.net/ash/cine01.htm> [ultima consulta 19/4/2019].

¹¹ Guy Debord “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional” disponible en Internet en: <https://sindominio.net/ash/informe.html> [ultima consulta 19/4/2019].

¹² Guy Debord, *Huerlements en faveur de Sade*.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ “Creo, en primer lugar, que el cine es demasiado opulento. Es obeso [...]. Las películas de los días de hoy tienen algo de acabado, de perfecto, de tranquilo”. Isidore Isou, *Traite de bave et d'éternité. Traducción mía*.

¹⁵ *Internacional situacionista* “Problemas preliminares a la construcción de una situación”. Texto disponible en Internet en <https://sindominio.net/ash/iso107.htm> [ultima consulta 19/4/2019].

¹⁶ Costant Nieuwenhuis y Guy Ernest Debord “Declaracio de Amsterdam”. Texto disponible en Internet en <http://www.sindominio.net/ash/iso213.htm> [ultima consulta 19/4/2019].

¹⁷ *Guy Debord* “Perspectivas de la modificación consciente de la vida cotidiana”. <http://www.sindominio.net/ash/iso606.htm> [ultima consulta 19/4/2019].

¹⁸ Luis Navarro “Recuperación de la aventura. Sesión continua con Guy Debord”. Disponible en Internet en: <http://www.contranatura.org/articulos/Filmes/Navarro-Aventura.htm> [ultima consulta 19/4/2019].

¹⁹ La paráfrasis de Debord se oye al comienzo de su película: *In Girum imus nocte et consumimur igni*. Véase notas 25 y 26.

²⁰ Con respecto al plagio, el crítico francés Nicolas Bourriaud ha utilizado el concepto situacionista de *détournement* para explicar las prácticas artísticas basadas en modelos situacionales y relacionales. Véase Nicolas Bourriaud. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007. Según sugiere acertadamente Domingo Hernández, los modelos intervencionistas y relacionales han evadido la cuestión capital planteada por el *détournement* eliminando “la parte más dura y crítica con lo que se recaería en los modelos situacionistas de intervención”. Hernández Sánchez, *Gemelos desaparecidos y artistas del guardar-como*,

Conferencia “El Arte de la copia”, Museo Patio Herreriano, diciembre de 2005. Con respecto a las cuestiones filosóficas sobre el accionismo véase el análisis de F.A. Savater, *Filosofía y acción*, Santander, Limites, 1999.

²¹ “Modo de empleo del détournement”.

²² Guy Debord “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”. Disponible en Internet en: <https://sindominio.net/ash/informe.html>

²³ *Traite de Bave et Eternite*, traducción mía.

²⁴ “Informe sobre la construcción de situaciones...”

²⁵ Guy Debord, *In Girum imus nocte et consumimur igni*, Paris, 1978, Simar films.

²⁶ Mantengo la traducción que hace el mismo Debord en la edición española, *In girum imus nocte et consumimur igni* op.cit. p.39. A partir de ahora todas las citas de la película remitirán a esta edición.

²⁷ El propósito es enfatizado al final con la frase “à reprende depuis le debut” que no es según Debord, una metáfora que anuncia el círculo eterno en el sentido nietzscheano, sino una continuación de lo anterior con el fin de mejorarlo resaltada a través del simbolismo del fuego cuyo poder entrópico consume metafóricamente la realidad al tiempo que la recrea constantemente.

²⁸ Guy Debord, *In Girum imus nocte et consumimur igni*, p. 56. La frase final alude a la desaparición del concepto marxista de *proletariado* habiendo perdido este último incluso su fundamento etimológico ya que no ejerce ni siquiera el control sobre la única posesión que le reconoce el marxismo ortodoxo.

²⁹ *Ibid.* p 22.

³⁰ Debord ya había formulado esta crítica en 1961 es su tercera película: *Critique de la séparation*. En 1988 denunciará el estructuralismo francés, y concretamente el cine estructuralista, por haber hecho desaparecer la conciencia histórica banalizando la misma historia y substituyendo la idea de movimiento temporal por la de repetición de formas idénticas. Efectivamente, la idea de repetición tiene muchas analogías con la de estructura puesto que esta última nos hace imaginar unas acumulaciones seriales que se repiten constantemente creando continuos “huecos” en la historia.

³¹ Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama, 1990, pp. 24-34

³² Guy Debord, *Critique de la séparation* disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=bDkLPyHpoQO> [última consulta 19/4/2019].

³³ *In Girum...*, p. 24.

³⁴ *Ibid.* p.23

³⁵ *Ibid.* p.24.

³⁶ Anselm. Jappe, *Guy Debord*. Traducción de L. Bredlow. Barcelona: Anagrama, 1998, p. 80.

³⁷ *Ibid.*, p.27

³⁸ G.F. Hegel, *Filosofía del derecho*, introducción de Karl Marx Buenos Aires, Ed. Claridad, 1955, p.81, p. 90.

³⁹ Jappe, *op cit.* p 45.

⁴⁰ Guy Debord, “El tiempo espectacular”, *La sociedad del espectáculo*, 159. Versión de Maldejo a la traducción de Luis Pardo (Pre-Textos, 1999). Disponible en Internet en: <https://sindominio.net/ash/espect.htm> [última consulta 19/4/2019].

⁴¹ Este aspecto aclara el significado de las polémicas pintadas que los situacionistas realizaron en las calles de París incluyendo la célebre frase “*ne travailler jamais*” cerca del Río Sena atribuida al mismo Debord. El trabajo es aquí claramente asociado al despojo del tiempo vital del trabajador favorecido por la organización del trabajo de la sociedad neocapitalista.

⁴² A propósito de este último punto, Jappe recuerda que los letristas consideraban que la práctica y el dominio de una técnica artística reduciría a sus ejecutores, una vez que hubiesen alcanzado el perfecto control de la misma, a triviales imitadores. Jappe, *Op cit.* p.74.

⁴³ *Ibid.* p.77.

⁴⁴ Guy Debord, *Critique de las séparation*, 1961. Una versión de la película con subtítulos en español está disponible en YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=CgpbE51PblA> [última consulta 23/4/2019].

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ René Vienet “Los situacionistas y las nuevas formas de acción en la política y el arte”, Disponible en Internet en: <http://www.sindominio.net/ash/is1104.htm> [última consulta 19/4/2019].

⁴⁷ *Critique de la séparation*.

⁴⁸ Guy Debord “Tesis sobre la revolución cultural” Disponible en Internet en: <http://www.sindominio.net/ash/iso110.htm> [ultima consulta 19/4/2019].

⁴⁹ Internationale Situationniste “La vanguardia de la presencia”. Disponible en Internet en: <http://www.sindominio.net/ash/iso802.htm> [ultima consulta 19/4/2019].

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ A. Jappe, *op cit.* p.81

⁵² Patafrasis de Debord “Refutación de todos los juicios, tantos elogiosos como hostiles, que hasta ahora se han hecho sobre la película *La sociedad del espectáculo*” . Disponible en Internet en: <https://sindominio.net/ash/cine02.html> [ultima consulta 19/4/2019].

⁵³ Internationale Situationniste “Acción en Bélgica contra la Asamblea de los críticos de arte internacionales”. Disponible en Internet en <http://www.sindominio.net/ash/iso116.htm> [ultima consulta 19/4/2019].

⁵⁴ Internationale Situationniste, “El sentido del deterioro del arte”. Disponible en Internet en <http://www.sindominio.net/ash/iso301.htm> [ultima consulta 19/4/2019].

⁵⁵ A. Jappe, *op cit.* p. 81.

⁵⁶ Guy Debord, *Mémoires : Structures portantes d'Asger Jorn / G. -E Debord ; suivi de "Origine des détournements"*, Paris : Allia, 2004.

⁵⁷ A. Jappe, *op cit.*, p. 66.

⁵⁸ En el *Traité* Isou afirma: “Quiero aprender de los errores de los demás”, aludiendo a que no quiere imitar a Eisenstein, Chaplin, Buñuel, y los otros grandes cineastas del pasado que no deja por eso de homenajear en su película.

⁵⁹ Internacional Situacionista “Amarga victoria del surrealismo”. Disponible en Internet en: <https://sindominio.net/ash/iso101.html> [ultima consulta 19/4/2019].

⁶⁰ Internationale Situationniste “El desvío como negación y como preludio”. Disponible en Internet en: <https://sindominio.net/ash/iso303.html> [ultima consulta 19/4/2019].