El movimiento situacionista

Patrick Marcolini

La fascinante historia
de una de las corrientes
más radicales del siglo xx

«El libro de referencia sobre
el situacionismo». *Le Monde*



arpa

EL MOVIMIENTO SITUACIONISTA

Patrick Marcolini

EL MOVIMIENTO SITUACIONISTA

Traducción de Daniel Esteban Sanzol

arpa

Título original: *Le mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*

© del texto: Éditions L'Échappée, 2013
© de la traducción: Daniel Esteban Sanzol, 2026
© de esta edición: Arpa & Alfil Editores, S. L.

Publicada por acuerdo con Éditions l'Échappée y sus agentes autorizados
Susanne Theune y Agence Deborah Druba.
Todos los derechos reservados.

Primera edición: mayo de 2026

ISBN: 979-13-87833-92-3

Diseño de cubierta: Anna Juvé
Imagen de cubierta: Édouard Boubat (1923-1999), París, mayo de 1968
Maquetación: El Taller del Llibre
Producción del ePub: booqlab

Arpa
Manila, 65
08034 Barcelona
arpaeditores.com

Reservados todos los derechos.
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio sin permiso del editor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

TRAYECTORIAS (DE 1952 A 1972)

- Abolición del arte
- Situaciones
- Psicogeografía
- Espectáculo
- Desvíos
- Romanticismo

CIRCULACIONES (DESDE 1972 HASTA HOY)

- Una continuidad: los postsituacionistas
- Un reconocimiento: los intelectuales
- Una superación: las artes y la literatura
- Una renovación: la acción política

CONCLUSIONES

NOTAS

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

EL MOVIMIENTO SITUACIONISTA goza a día de hoy de una celebridad paradójica. Así, se lo menciona a menudo como una referencia ineludible a juicio de los periodistas culturales, los activistas políticos o el público adepto a movimientos artísticos de carácter *underground*. Sin embargo, sus ideas —al igual que sus prácticas— siguen siendo todavía bastante desconocidas. Con frecuencia, se vincula el situacionismo a cosas como Mayo del 68, las maniobras de desvío presentadas en películas, eslóganes e imágenes publicitarias, por no hablar de las denuncias que apuntan a la «sociedad del espectáculo». Pese a ello, son muy pocas las personas que se han aventurado a hojear, por ejemplo, la revista *Internacional situacionista*, se han lanzado a la lectura de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord o sabrían explicar lo que propone realmente el *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, el otro libro insignia del movimiento, obra de Raoul Vaneigem.

El presente trabajo se propone, por un lado, ofrecer una introducción al conjunto de teorías propias del movimiento situacionista, así como a los conceptos que este grupo consiguió desplegar en sus casi dos décadas de existencia organizada (desde 1952 hasta 1972); y, por el otro, seguir el rastro al legado de todas estas ideas en la esfera cultural y política de la época contemporánea (es decir, desde 1972 hasta la actualidad). Desde este punto de vista, las páginas de este libro conforman una suerte de tratado de historia *intelectual*; un tratado que tiende a priorizar los instantes de eclosión o los cambios de rumbo en detrimento de los periodos estables o, aún

peor, de fosilización ideológica. Como el lector tendrá ocasión de comprobar por sí mismo, adoptar este enfoque no implica, en modo alguno, que desatendamos las actividades concretas gracias a las cuales todas estas ideas vieron la luz y se pusieron en práctica. En realidad, el trabajo que tienes ante los ojos es una historia *en contexto* que aspira a restituir —con la mayor fidelidad posible— la cotidianidad de sus protagonistas, así como el ambiente económico, político y hasta geográfico en cuyo seno estas teorías nacieron y se fueron transformando. Así las cosas, debemos reconocer que estas páginas son el resultado de un método de estudio de los hechos sociales e intelectuales que cabe calificar de materialista. Por lo tanto, nuestro ensayo pretende adoptar una actitud a la contra en relación con otros muchos estudios que, si bien intentan ofrecer una explicación exhaustiva de todos los aspectos que atañen al movimiento, acaban reconstruyendo —con mayor o menor finura— su corpus teórico-práctico a partir de un plan trazado por el intérprete de forma premeditada. A diferencia de lo que sucede en multitud de estudios similares, hemos procurado no levantar jamás el conjunto de vetos que los propios situacionistas se impusieron a sí mismos con respecto a algunos pensadores de su tiempo, disimulando así la influencia que estos últimos llegaran a ejercer sobre el devenir de sus teorías.

Además, teniendo en cuenta que cualquier saber se desarrolla en un marco social, no quisiéramos seguir adelante sin hacer mención a ciertas decisiones que han orientado la redacción de este ensayo. Y es que el trabajo que presentamos aquí —tanto por su impulso originario como por su ulterior culminación en forma de libro— es inseparable del compromiso político con que algunos colectivos intentan profundizar, tanto de palabra como de obra, en la crítica social puesta en marcha en su día por los situacionistas. Con todo, este ensayo vio la luz inicialmente como un primer borrador elaborado en el marco de una tesis doctoral de Filosofía,[1] cuya estructura fue objeto más tarde de una revisión a fondo con la mirada puesta en el presente libro.

Debo confesar que este desembarco en el ámbito de lo institucional —y, para más inri, dentro de una institución que los situacionistas habían criticado con tanta agresividad— responde a una elección deliberada. Pues, en mi opinión, no cabe ninguna duda de que la universidad sigue siendo un lugar de producción de un conocimiento especializado, a menudo escindido del mundo en el que viven el común de los mortales, lo que contribuye a reproducir una sociedad de clases. Pero, al mismo tiempo, se trata también de un espacio donde cobran forma por primera vez las herramientas intelectuales e incluso los ritos que nos garantizan —con solo apropiárnoslos (algo que, por desgracia, cada vez hacemos menos)— un distanciamiento frente al objeto estudiado, un rigor en nuestro análisis y cierta ponderación en los juicios y debates resultantes.



Corría el mes de junio de 1952 cuando, entre los círculos artísticos parisinos, y más concretamente en el seno del letrismo liderado por Isidore Isou, iba a surgir un grupo —bautizado con el nombre de Internacional Letrista (en adelante, IL)— que sentaría las bases del futuro movimiento situacionista. Entre sus primeros integrantes encontramos a Serge Berna, Jean-Louis Brau, Guy Debord y Gil J Wolman, quienes enseguida se verían secundados por Ivan Chtcheglov, Gaëtan Langlais y Michèle Bernstein (la futura esposa de Guy Debord), entre otros miembros. Surgida como una corriente interna del letrismo —más politizada y beligerante que el resto del movimiento—, la IL se acabaría oponiendo a la autoridad de Isou. La ruptura entre ambas facciones se acabaría produciendo en noviembre de 1952, momento en que el fundador del letrismo renegó de sus jóvenes acólitos después de que estos últimos salieran a la calle para protestar contra la recepción dispensada a Charlie Chaplin por el prefecto de la Policía de París.

Desde sus primeros pasos, la IL estableció en su programa la superación del arte: una vez alcanzada su propia independencia, la organización dedicará sus esfuerzos a convertir la vida como tal en una forma de arte, pues en ella es posible desplegar libremente la creatividad de cada individuo. Es lo que los jóvenes miembros de la flamante IL denominan «construir situaciones»: organizar las circunstancias propias de la vida cotidiana de tal modo que, en ellas, se multiplique el número de vivencias intensas. En verano de 1953, sobre todo gracias al trabajo de Chtcheglov, las modalidades de esta superación artística se van afinando. Así, no solo se trata de poner en práctica opciones de vida alternativas, sino de intervenir sobre el entorno urbano que las enmarca. Y es que el ambiente de un barrio, su composición social y su fisonomía arquitectónica son los elementos que deciden la existencia que viviremos en él, o el tipo de encuentros que pueden surgir. Con esta finalidad, los miembros de la IL inauguran un método de observación y una nueva disciplina científica que les permita estudiar estos fenómenos para luego transformarlos: respectivamente, se trata de la deriva y la psicogeografía. El boletín *Potlatch*, publicado a partir de junio de 1954, deja constancia con regularidad de los avances en esta investigación, mientras hace propaganda del modo de vida que los acompaña.

En los años siguientes, la Internacional Letrista dará comienzo también a una colaboración con los surrealistas belgas agrupados en torno a la revista *Les lèvres nues*, que comparten sus puntos de vista, al tiempo que estrechan lazos con el artista danés Asger Jorn y su Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI), fundado en 1953. En compañía de antiguos integrantes del movimiento Cobra —del cual el mismo Jorn había sido agitador unos años antes— y de personalidades tan inimitables como la del pintor italiano Giuseppe Pinot Gallizio, Asger Jorn lleva a cabo un combate encarnizado contra las tendencias funcionalistas tanto en el arte como en la arquitectura, cristalizadas de un modo paradigmático en el proyecto de inauguración en Ulm (Alemania) de una escuela de diseño

industrial que hacía suyos los valores de la Bauhaus de preguerra: la *Hochschule für Gestaltung* (o Escuela Superior de Diseño Formal) promovida por Max Bill. Para Asger Jorn y la IL, en el trasfondo de esta corriente racionalista y científica de las artes aplicadas nacida con la posguerra era posible entrever una idea escalofriante: la de una existencia conformista y estandarizada, despojada por completo de cualquier atributo realmente poético. La conferencia celebrada en julio de 1957 en la localidad italiana de Cosio d'Arroscia contribuye a sellar esta afinidad entre los puntos de vista de ambos grupos de artistas. Como consecuencia de ello, la IL y el MIBI se terminan fusionando, al tiempo que se les une la figura de Ralph Rumney y su Comité Psicogeográfico de Londres. La nueva organización creada tras esta fusión adoptará entonces el nombre de Internacional Situacionista (IS), en alusión al mencionado proyecto de construir situaciones, una labor que convierte en la médula espinal de sus preocupaciones.

Durante sus primeros años de vida, la IS dedica sus esfuerzos, además de a organizar diversos escándalos contra las instituciones y los medios artísticos de la época, a profundizar en las prácticas forjadas por la IL: los desvíos, la deriva y la psicogeografía, una labor que converge en los proyectos de «urbanismo unitario» elaborados por el situacionista holandés Constant, procedente asimismo del movimiento Cobra. Paralelamente, el colectivo esboza una teoría crítica de la sociedad capitalista que hunde sus raíces en la esperanza de transformar de un modo notable la vida cotidiana.

A pesar de que la IS es (y seguirá siendo) un grupo muy reducido —pues, en quince años de vida, apenas contó con setenta efectivos, algunos de los cuales pasaron por su existencia como un visto y no visto—, durante el periodo entre 1957 y 1960 llegó a contar con diferentes secciones en países como Alemania, Bélgica, Dinamarca, Francia, Holanda e Italia. Por si esto fuera poco, la Internacional cuenta con avanzadillas en el mundo anglosajón, gracias a la mediación del inglés Alexander Trocchi; en Argelia (por aquel

entonces, en plena guerra de Independencia), de la mano de Abdelhafid Khatib y Mohamed Dahou (quien ya había adoptado un papel activo en el seno de la IL); y en el círculo israelí cercano a Jacques Ovadia. Serán estas ramificaciones internacionales las que permitirán que los situacionistas ejerzan, a partir de los años sesenta, una influencia cada vez más intensa a través de minorías que dejan oír su voz, no solo en la esfera artística, sino en los márgenes de la extrema izquierda.

No en vano, la tendencia a aproximarse a las facciones antiestalinistas del movimiento obrero, aunque siempre formó parte del comportamiento propio de la IS, se concretiza entre 1960 y 1961 con la participación de varios situacionistas en las actividades llevadas a cabo por Socialismo o Barbarie, en especial por su vertiente política llamada Poder Obrero, tanto en Francia como en Bélgica. Este grupo, compuesto al mismo tiempo por trabajadores e intelectuales, entre los que destaca la figura de Cornelius Castoriadis, ha asumido el compromiso de reconstruir una teoría revolucionaria capaz de exponer con pelos y señales las evoluciones del capitalismo propio de posguerra y arrojar luz sobre el yugo burocrático que sufre el mundo moderno. Esta confluencia con las ideas de *Socialismo o Barbarie*, sumada a los debates entablados a su vez con el sociólogo marxista Henri Lefebvre —ante todo, los que giran en torno a los conceptos de «romanticismo revolucionario» y a la «crítica de la vida cotidiana»— emplazan a la IS directamente al terreno de lo que, poco después, se acabará llamando la «ultraizquierda»: el conjunto de militantes y organizaciones revolucionarias que, desde 1917, manifiestan una oposición frontal hacia el bolchevismo y el estalinismo, pero se mantienen fieles al proyecto comunista.[2]

Ante este cambio de tornas, que transforma de golpe «el más político de los movimientos artísticos en el más artístico de los movimientos políticos»,[3] un buen número de artistas se ven obligados a bajarse del barco: Constant es el primero en hacerlo, seguido de Asger Jorn; poco tiempo después, el colectivo Spur —que representaba

la médula espinal de la rama situacionista alemana— presenta su renuncia. Otro tanto sucede con diversos artistas disidentes agrupados en torno al pintor Jørgen Nash, que optan por reivindicar la «Segunda Internacional Situacionista» y proceden a fundar un «Bauhaus situacionista». En cuestión de pocos años, una nueva generación de activistas e intelectuales más propensos a la radicalidad reemplazará a estas figuras salientes: Attila Kotányi, Raoul Vaneigem, Mustapha Khayati o René Viénet, entre otros. No pasará mucho tiempo hasta que estos nuevos miembros retomen y profundicen las intuiciones de aquellos primeros días: nos estamos refiriendo al concepto de espectáculo y a las teorías sobre los roles sociales, la crítica del trabajo como un acto alienante, las reflexiones sobre el uso antideológico del lenguaje o el replanteamiento de la revolución como transformación de la vida cotidiana mediante una ruptura inmediata de los lazos sociales jerárquicos y capitalistas.

El periodo siguiente a estos cambios trae consigo un afianzamiento del corpus teórico de la IS. Cabe afirmar que, en su sentido más básico, el análisis del mundo social planteado hasta ese momento ha hallado su orientación definitiva, que mantendrá hasta la autodisolución del grupo en 1972. Otro hecho notable es que, a partir de 1963, el ritmo de publicación de la revista del grupo comienza a ralentizarse (pues cada nuevo número exigirá esperar cerca de un año y medio) en el preciso momento en que Guy Debord y Raoul Vaneigem empiezan a trabajar en los textos que, cuando vean la luz en 1967, se convertirán en las dos obras mayores del movimiento: hablamos de *La sociedad del espectáculo* y del *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, respectivamente. Mientras todo esto sucede, la Internacional Situacionista, cuyo núcleo irradiador radica aún en París, comienza a resonar cada vez con más fuerza en diversos colectivos, situados a mitad de camino entre las vanguardias artísticas y los grupúsculos revolucionarios, que se aproximan a ella —seducidos por su carácter híbrido—. Otro tanto sucede, de un modo más genérico, con el fuerte influjo que el situacionismo ejerce sobre un

montón de luchas que están teniendo lugar por todo el mundo, especialmente en el medio estudiantil.

En Francia concretamente, el «escándalo de Estrasburgo» es consecuencia directa de esta difusión de ideas entre un auditorio cada vez más amplio. Y es que, en mayo de 1966, un grupo de estudiantes de esta localidad, sometido a la influencia directa del núcleo situacionista, logran salir elegidos para presidir el comité local de la Unión Nacional de Estudiantes de Francia (UNEF). Y su primera medida, adoptada nada más tomar el cargo, consistirá en proclamar la autodisolución de la UNEF estrasburguesa con el fin de denunciar el carácter contrarrevolucionario del sindicalismo estudiantil. Su segunda medida pasará por imprimir y difundir por extenso —todo ello sufragado con los fondos de la UNEF— un panfleto que gozará desde entonces de notable fama y que lleva por título *De la miseria en el medio estudiantil*. En él, se denuncian las condiciones de vida que sufren los estudiantes, junto a su pasividad ante un panorama semejante. El texto carga asimismo contra las autoridades (ya sean universitarias, políticas o intelectuales) y les dispensa insultos sin contemplaciones. En buena medida, el asunto arma tanto revuelvo porque el célebre libreto, del que se habían impreso hasta diez mil ejemplares, llega a repartirse de forma oficial durante la ceremonia de inauguración del curso a todos los estudiantes, docentes y responsables de la Universidad de Estrasburgo. La reacción de las autoridades no se hace esperar: los líderes de la UNEF, el teniente de alcalde de la propia ciudad y otras figuras notables de la burguesía local interponen una denuncia penal de manera colectiva contra los situacionistas. Pero el daño ya está hecho. Nada de esto impedirá que el mencionado panfleto conozca sucesivas reediciones y se traduzca a distintos idiomas. Todo ello mientras, en varias universidades francesas, muchos grupos de estudiantes comienzan a asentar su actividad sobre bases situacionistas.

En Nanterre, uno de estos colectivos, que había tomado parte en las huelgas estudiantiles llevadas a cabo entre noviembre y diciembre

de 1967, se presenta bajo el nombre de *enragés* [furiosos, enrabietados] e inaugura en el curso de 1968 provocando una revuelta en el vestíbulo de la facultad que se acaba saldando con una veintena de heridos entre las fuerzas policiales. En menos que canta un gallo, dentro de un contexto de auge generalizado de la cólera estudiantil, la protesta se va radicalizando. Así, el 22 de marzo de 1968, los *enragés* se lanzan a ocupar las sedes administrativas de la universidad. Durante estos actos, incluso saquean la sala del Consejo. El 3 de mayo de ese mismo año, las fuerzas del orden reprimen en París una protesta convocada en apoyo de esos incendiarios de Nanterre, a quienes se había obligado a rendir cuentas frente a un comité disciplinario (entre ellos se encontraba René Riesel, *enragé* y futuro miembro de la IS). Poco después, en el Barrio Latino se levantan las primeras barricadas de esta manifestación. El 10 de mayo, tal como sucederá cada una de las noches siguientes, tanto los *enragés* como los miembros parisinos de la IS seguirán defendiendo esas mismas barricadas en pleno enfrentamiento con la policía. Su grado de implicación en los acontecimientos llevará asimismo a estos protagonistas a querer formar parte del primer Comité de ocupación de la Sorbona, reunido entre los días 14 y 17 de mayo. Y, una vez afianzados en este bastión, será desde donde lancen su importante llamamiento a ocupar de inmediato todas las fábricas de Francia, contribuyendo así a ampliar la iniciativa de ocupación y huelga salvaje emprendida apenas dos días antes por los trabajadores de las fábricas de Sud-Aviation de Nantes. Algo más tarde, tras abandonar el Comité de ocupación de la Sorbona, tanto *enragés* como situacionistas conformarán el Comité para el mantenimiento de las ocupaciones (CMDO), responsable de preservar activamente los movimientos huelguistas vigentes en las fábricas suministrándoles víveres, una labor que llevarán a cabo hasta el mes de junio, cuando se produzca el final de la revuelta.

A menudo se señala —y con razón—, que gran parte de las pintadas que fueron apareciendo en los muros de la Sorbona y del Barrio Latino en 1968 estaban tomadas de las publicaciones

situacionistas. Un porcentaje importante de la audiencia que se acercaba a la IS por aquel entonces era el resultado de la difusión de estas publicaciones. Una vez superado Mayo del 68, con el fin de responder a esta demanda, las editoriales Gallimard y Buchet-Chastel se ven obligadas a reeditar con urgencia los dos ensayos de Debord y Vaneigem. Por su parte, en el verano de 1969, el panfleto *De la miseria en el medio estudiantil*, que ya ha sido traducido hasta a seis lenguas distintas —alemán, inglés, español, italiano, japonés y sueco —, acumula una tirada total de casi 300 000 ejemplares. En septiembre de ese mismo año, se imprimirán hasta 10 000 copias de una tacada para el n.º 12 de la revista *Internacional situacionista*, en lugar de las 5.000 habituales.

Comienza así un periodo que supone, a un mismo tiempo, el apogeo y el declive de la IS. La organización conoce un aumento de sus integrantes, al acoger a diversos agitadores jóvenes que, durante los sucesos de mayo, habían dado su apoyo a los situacionistas. Como resultado de ello, el movimiento comprende a partir de ahora dos nuevas secciones: una primera implantada en Estados Unidos; y la otra activa en Italia —pues la antigua sección italiana había desaparecido en 1960 tras la exclusión de sus miembros—. Pero la crisis interna que se venía cerniendo desde 1966 debido a la ausencia de renovación teórica y al desinterés por la actividad comunitaria explotará en mitad de unos debates sobre el rumbo de la IS que, a priori, estaban llamados a encauzar el rumbo estratégico del movimiento. En lugar de ello, se instaura una sensación de impotencia e insostenibilidad. Las dimisiones y las exclusiones se van sucediendo. En cuestión de poco tiempo, casi todas las figuras principales se ven obligadas a abandonar la IS. En el fondo, el objetivo de esta operación autodisolutiva, culminada en 1972 con la publicación por parte de Guy Debord y Gianfranco Sanguinetti del libro *La Véritable Scission dans l'Internationale*, consistía en sabotear el dominio carismático que la Internacional Situacionista habría podido ejercer sobre los colectivos contestatarios posteriores al 68.

❧

Como vemos, en apenas veinte años de existencia, el movimiento situacionista fue capaz de poner sobre la mesa conceptos tan novedosos como psicogeografía, espectáculo o desvío, con los que logró hilvanar una serie de maniobras intelectuales, acompañadas de prácticas específicas, que han dejado una profunda huella no solo en la historia de las ideas, sino también en la historia social de la segunda mitad del siglo XX. Precisamente por ello, recrear las trayectorias descritas por estas operaciones constituye una tarea tan crucial, como lo es estudiar sus consecuencias para el panorama cultural y político de nuestra era.

TRAYECTORIAS
(DE 1952 A 1972)

ABOLICIÓN DEL ARTE

«SE ACABÓ EL TIEMPO DE LOS POETAS HOY ME ECHO A DORMIR».

GIL J WOLMAN, *EL ANTICONCEPTO* (1952)

EN LA FRANCIA de comienzos de los años cincuenta, los jóvenes intelectuales que poblaban las esferas literarias y artísticas compartían un mismo parecer: haber entrado en combate, en todos los sentidos, «con la batalla acabada». La mitad de siglo que quedaba a sus espaldas había visto el surgimiento de un sinfín de corrientes de vanguardia —del cubismo al surrealismo, pasando por la abstracción y el movimiento Dadá, por mencionar los ejemplos más célebres— capaces de agotar, en virtud de un aluvión incesante de experiencias novedosas en completa ruptura con la estética tradicional, el terreno de la creatividad. No en vano, las tentativas de regeneración cultural surgidas de la posguerra dejaron pronto muy claro su limitado alcance: de un lado, la poesía nacida con la Resistencia, debido a su retorno hacia un clasicismo trasnochado, apenas suponía una renovación endeble; de otro lado, la ruptura de Sartre con Camus y con Merleau-Ponty parecía presagiar el declive del propio existencialismo entendido como empresa colectiva; por último, el «realismo socialista» no lograba seducir más que al artista mediocre o al autor sujeto al yugo del Partido Comunista o a la URSS de Stalin. Significativamente, las pocas provocaciones que estas corrientes artísticas de los años de posguerra lograban llevar a cabo no conseguían inmutar ni a la prensa ni a los críticos. Como mucho, se

traducía en comentarios pasotas y socarrones. Únicamente el letrismo encabezado por Isidore Isou aún se mostraba capaz de alimentar el escándalo, al tiempo que atesoraba —como iremos viendo en las páginas siguientes— la clave teórica para este agostamiento propio de la creación contemporánea.

Por lo que se refiere al campo de acción revolucionario, que durante cinco décadas había sido la obsesión de todos los movimientos vanguardistas habidos y por haber, el panorama tampoco era muy halagüeño. La gran aventura de la Resistencia se cerraba, al mismo tiempo, con una derrota y con una victoria: pues el triunfo obtenido sobre las tropas fascistas y su afán invasor se había visto empañado por el desmantelamiento de los comités sindicales instaurados en las fábricas con la Liberación, algo a lo que se sumaba el fracaso de las grandes huelgas insurreccionales de 1947. Fue así como, a ojos de los más jóvenes, la Resistencia empezó a convertirse en un terreno exclusivo de los viejos combatientes —con toda su retahíla de desfiles y conmemoraciones—, al tiempo que la verdadera lucha dejaba atrás los combates armados típicos del maquis para depender de las negociaciones entabladas desde los escaños de la Asamblea Nacional. A su vez, encumbrados por su papel en la Liberación, los estalinistas parecían ostentar el monopolio de las políticas revolucionarias.[1] Los grandes combates de los años treinta quedaban muy lejos: tanto socialistas como comunistas apelaban al recuerdo de las ocupaciones fabriles de 1936, orquestadas bajo el signo del Frente Popular, con tal de eludir sus rasgos más subversivos; a su vez, la revolución española ya era poco más que «la guerra de España», una guerra perdida que valía más olvidar para mayor regocijo de esa otra contienda, esta vez victoriosa, en contra del fascismo que acababa de llegar a su fin. En resumen: corrían «tiempos de reflujo», como iba a calificarlos el propio Guy Debord en junio de 1957 en su *Informe sobre la construcción de situaciones*, un trabajo con valor preparatorio de cara a la fundación de la Internacional Situacionista. A juicio de Debord, se había iniciado una época

caracterizada por una «crisis esencial de la historia»: por un lado, una crisis política, habida cuenta de que el estalinismo vigente en los países del bloque del Este había frustrado, en las últimas tres décadas, el surgimiento de una auténtica política revolucionaria; y al mismo tiempo, en el plano cultural, la crisis correspondía al sentir de impotencia generalizado que se manifestaba tanto en la repetición estéril de manidas fórmulas, heredadas de las vanguardias históricas, como en cierta obsesión por la nada como tema posible del quehacer literario o artístico —por no hablar de las burdas tentativas por restaurar, sin más, los valores culturales anticuados.[2]

Pese a ello, Debord insistía en recalcar que, durante estos periodos de repliegue, las únicas corrientes que se mantienen vivas y pujantes son esas tendencias más minoritarias surgidas en los resquicios de las antiguas vanguardias, con frecuencia a modo de reacción contra su asimilación dentro de la cultura dominante. Pues bien, es justo en ese contexto donde es preciso inscribir la emergencia del situacionismo como movimiento a inicios de los cincuenta, tanto en Francia como fuera de ella: por debajo de los movimientos dominantes —ya institucionalizados y, en el fondo, venidos a menos—, comienza a brotar una plétora de pequeñas corrientes marginales, tan descoordinadas como dispares, que acabarán agrupándose hasta marcar una clara hoja de ruta compartida en abierta oposición a la cultura convencional. Entre estas corrientes, enmarcadas en campos y en modos de actividad muy diferentes, cabe citar el espacialismo de Lucio Fontana, el llamado movimiento de fotografía subjetiva, el Movimiento Nuclear vinculado a Enrico Baj, la corriente *Phases* a cargo de Edouard Jaguer o el equipo de arquitectos de Team X. Hablamos de un sinfín de colectivos y movimientos diversos cuyas trayectorias se irán entrelazando con las de las dos organizaciones fundadoras del movimiento situacionista: el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI) y la Internacional Letrista (IL).

Conviene señalar que, en la esfera política, estamos asistiendo a un proceso idéntico, en cuyo seno irrumpirá con fuerza el situacionismo

(de hecho, cabe afirmar que su incursión dentro de este campo se viene fraguando gracias a este proceso). En los años cincuenta, casi en toda Europa, una sucesión de colectivos atípicos se van distanciando de la extrema izquierda tradicional y van evolucionando, a partir de la década siguiente, hacia la inesperada reconfiguración de una ultraizquierda que casi se había extinguido tras el fracaso de las revoluciones europeas vividas entre 1917 y 1924. Esta nueva ultraizquierda, cuyas ideas prefiguran las revueltas antiautoritarias que estallarán a finales de la década de 1960, se caracteriza por su voluntad de superar la noción de partido político y regresar a formas más espontáneas de autorganización de las clases subalternas. A esto se suma el propósito de restaurar las condiciones que permitan el diálogo entre esas dos corrientes enfrentadas del movimiento obrero, a saber, marxismo y anarquismo. En Francia, por citar apenas un par de ejemplos en cercana relación con el situacionismo, las novedosas corrientes que acabamos de nombrar son hijas del trotskismo y el movimiento libertario.

En el interior de la Federación Anarquista, y en oposición a su consabida tradición «sintética» —basada en la convivencia de tendencias dispares e incluso incompatibles (como, por ejemplo, el anarquismo individual, el humanismo de aspiración libertaria o el anarquismo «social» circunscrito al mundo del trabajo)—, asistimos en 1950 a la formación de una tendencia secreta asociada al comunismo libertario denominada Organisation-Pensée-Bataille, tendencia que se acabará escindiendo en 1953 con la fundación de una efímera Federación Comunista Libertaria. Entre los grupos que, a partir de bases comunistas libertarias, se desgajan de la Federación Anarquista, cabe hallar también en 1955 los Grupos Anarquistas de Acción Revolucionaria (GAAR), que empezarán a editar, desde el año siguiente, la revista *Noir et Rouge*, cuyo revelador título pone de manifiesto la intención de aliar marxismo y anarquismo; de hecho, acabará siendo una de las publicaciones de referencia para los estudiantes izquierdistas de finales de los años sesenta. Por último, con

respecto al trotskismo, será en el seno del Partido Comunista Internacionalista (PCI) —sección francesa de la Cuarta Internacional — donde en 1946 vea la luz una corriente contestataria que concibe la URSS, ya no como un mero «Estado obrero degenerado», sino un auténtico capitalismo de Estado. Esta corriente, liderada por Cornelius Castoriadis y Claude Lefort, terminará abandonando el PCI en 1949 para fundar la revista-colectivo *Socialismo o Barbarie*, activa hasta mediados de los años sesenta y cuya relevancia será crucial tanto en la difusión de las ideas subyacentes a Mayo del 68 como en la formación de un buen número de intelectuales franceses que decidieron unirse a sus filas (sin ir más lejos, los propios Castoriadis y Lefort, convertidos para entonces en reputados filósofos, pero también Jean-François Lyotard, el psicoanalista Jean Laplanche, el teórico de la literatura Gérard Genette, etc.).[3] De este modo, será esta confluencia entre los regueros más minoritarios de las vanguardias artísticas y las vanguardias políticas lo que instaure el hábitat adecuado para que evolucione la Internacional Letrista y, tras ella, la Situacionista.

CONTRA EL DISEÑO INDUSTRIAL: LA BAUHAUS IMAGINISTA

En el dominio del arte, una de las tendencias minoritarias propia de las vanguardias surgidas en esta época es el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI), fundado en 1953 por Asger Jorn. Hasta cierto punto, se podría considerar el mencionado proyecto como una suerte de intento por prolongar y profundizar en las investigaciones del movimiento Cobra, que el mismo Jorn había encabezado entre 1948 y 1951 de la mano del pintor Constant y del escritor Christian Dotremont. La práctica libre de la experimentación artística; la revalorización del folklore y el arte naíf, primitivo y

popular; la orientación del automatismo psíquico de los surrealistas (considerado demasiado idealista) hacia una espontaneidad de índole materialista guiada por los deseos; y, a fin de cuentas, el rechazo radical de todas las corrientes racionalistas, neoconstructivistas o funcionalistas en el mundo del arte: estos eran los rasgos distintivos del movimiento Cobra, cuyos fundadores procedían originalmente de corrientes surrealistas marginales del norte de Europa —de ahí el nombre de Cobra, acrónimo de las principales urbes en las que este movimiento gozaba de implantación: COpenhague-BRuselas-Ámsterdam.[4] El proyecto de experimentación total del movimiento Cobra abarcaba deliberadamente todos los campos de la creación artística: poesía, pintura y escultura, pero también fotografía, cine, arquitectura y artes decorativas. Como los miembros de Cobra consideraban que el arte debía asumir, dentro de la sociedad, un papel revolucionario, habían abrazado la doctrina marxista, ya que daba pie (metodológicamente hablando) a una comprensión materialista y dialéctica de los procesos creativos, al tiempo que trazaba las líneas generales de una intervención social comunista y revolucionaria. A pesar de esta adhesión al marxismo dentro de un contexto de Guerra Fría, el movimiento Cobra supo conservar su independencia con respecto a los partidos estalinistas, con cuyo dogmatismo ideológico y cultural tuvieron que lidiar algunos miembros del grupo.[5]

Tras varios años de intensa actividad, presa de cismas internos y debilitado por la salida de Jorn y Dotremont (ambos diagnosticados de tuberculosis), el movimiento Cobra toma la decisión de disolverse en 1951. En cierto sentido, la constitución del Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista dos años más tarde supuso una vía de retomar las cosas en el punto donde se habían quedado.

La causa coyuntural de esta reunificación fue, en primer lugar, la necesidad por parte de Jorn de mostrar su oposición a la fundación, a cargo de Max Bill, de una escuela de diseño —presentada como la nueva Bauhaus— acorde con el contexto socioeconómico e industrial de la Alemania de posguerra: la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm,

presentada literalmente como una «escuela superior de diseño formal». El propio Max Bill, en su día estudiante de la primera Bauhaus,[6] se muestra partidario de una idea de diseño ultramoderna, depurada hasta límites abstractos, que integra las exigencias de las técnicas de fabricación en serie y asume como criterio único de belleza formal la adecuación perfecta entre el objeto y su uso. Se trata, pues, del mismo tipo de estética fría y despojada que triunfará durante los años cincuenta y sesenta a través de los electrodomésticos Braun, los muebles Knoll y las cámaras de foto Instamatic, por citar un puñado de ejemplos. La *Hochschule für Gestaltung*, ideada y concebida íntegramente por Bill —desde su currículo pedagógico hasta su aspecto arquitectónico—, se encuentra en las antípodas de las aspiraciones defendidas por Jorn y de las iniciativas puestas en marcha por el movimiento Cobra unos años antes. Aun así, la enseñanza del centro es multidisciplinar y responde fielmente a la polivalencia de su creador, pues comprende el diseño industrial, la arquitectura, el urbanismo o la comunicación visual (foto, cine, etc.). Sin embargo, mantiene una vocación esencialmente profesional que deja escaso margen a la espontaneidad del alumnado y frustra cualquier afán autodidacta que permita a estos dar rienda suelta a su imaginación y su creatividad. Valga un hecho crucial: mientras disciplinas como escultura o pintura quedan excluidas del programa académico, las técnicas científicas y las matemáticas ocupan, en cambio, un lugar preponderante. Por añadidura, el trabajo colectivo se orquesta sobre un modelo basado en laboratorios. Aunque las asignaturas se encuentran encaminadas hacia el embellecimiento de la vida práctica de grandes masas sociales (tal como ocurría en la antigua Bauhaus), el principal objetivo sigue siendo «formar diseñadores capaces de sumarse al ciclo de producción actual».[7]

La actitud adoptada por Max Bill es, a juicio de Asger Jorn, totalmente equivocada desde sus mismos cimientos: «al apuntalar esta interdependencia entre forma y función, una relación a partir de la cual surgiría la belleza, lo que se está haciendo es negar a esta última

su propia autonomía».[8] La dimensión simbólica, el poder de la esfera imaginaria e incluso la poesía misma se ven relegados de un modo sibilino en favor de cierto culto a la racionalidad, utilidad y eficacia. Frente a esta desastrosa iniciativa, inaugurada con la fundación de la *Hochschule für Gestaltung*, Jorn propone su contramodelo: la Bauhaus imaginista, donde este último término ya no alude tanto al movimiento surgido bajo este mismo nombre en la Rusia bolchevique, sino al legado de los imaginistas suecos, activos desde finales de 1945 y emparentados con el movimiento Cobra.[9] En esta otra Bauhaus de espíritu renovado, se aspiraba a ejecutar una suerte de síntesis artística y a impartir aptitudes politécnicas a los futuros artistas, solo que en un sentido completamente distinto: insumiso para con las normas de producción capitalista y centrado en la subjetividad creadora de individuos unidos entre sí, más que en la adquisición de competencias técnicas especializadas. Jorn llega incluso a censurar las convicciones pedagógicas del propio Max Bill, al que acusa de aspirar a convertir su «escuela» en una «universidad». Precisamente por ello, Jorn propone un modelo lectivo de índole comunitaria que anula la distinción entre profesor y alumno, donde todo el mundo participa de un proceso colectivo de aprendizaje basado en probaturas, tanteos e inspiración mutua.

Estrictamente hablando, la Bauhaus Imaginista esbozada por Jorn jamás llegó a gozar de una existencia sólida. De hecho, su mismo ideólogo bromeaba sobre este asunto y empleaba la expresión «Bauhaus *imaginaria*», un juego de palabras que tan pronto endosaba a su propio proyecto como al de Max Bill. Aun así, podemos considerar que las cuatro experiencias que se pusieron en marcha entre 1954 y 1957 bajo el paraguas del MIBI entrañan un valor premonitorio. Las dos primeras de ellas vieron la luz en la localidad italiana de Albisola, una villa célebre por su artesanía cerámica. No en vano, será este medio, heredado del acervo popular y apto para un abordaje que invita a experimentar, el que ocupe el centro de los trabajos del MIBI: «Por su ductilidad, por la expresividad de la

materia (que conserva la huella de la mano moldeadora), por la dimensión aleatoria de las modificaciones sufridas durante la cocción y por las diversas posibilidades de incrustación del color, los objetos cerámicos [ofrecen] una alternativa válida a los objetos ascéticos creados por el diseñador».[10] La primera de las dos manifestaciones del MIBI ve la luz en el verano de 1954, gracias a varios artistas (y amigos de Jorn) que, ayudados por algunos artesanos de Albisola, trabajan codo con codo para fabricar esculturas y vasijas de cerámica. La segunda experiencia, vivida en el verano de 1955, irá un paso más allá, al dar a un grupo de chavales la posibilidad de decorar libremente un centenar de platos de porcelana. A este respecto, Jorn ensalzará la calidad estética de este resultado, obtenido en ausencia de profesionalización y por «puro instinto». Pese a todo, el uso reiterado de la cerámica como medio de trabajo no debería invitarnos a pensar que el paradigma propuesto por Asger Jorn consiste en la oposición de la artesanía manual frente a la gran industria. Muy por el contrario, lo que Jorn reivindica es la posibilidad de que cualquier individuo (sea artista o no) se apropie creativamente de cuantos medios técnicos tenga a su disposición, tanto si proceden tradicionalmente de la artesanía como si se trata de otras disciplinas creadas en el marco de la gran industria. La cuestión, en el fondo, es entender el diseño —o cualquier realidad que reciba este nombre— como una obra colectiva, y no como el monopolio de una casta de expertos. De ahí la apertura de esta hipotética Bauhaus Imaginista a toda la población. La idea, por consiguiente, es establecer un marco que permita dominar la tecnología moderna y ponerla al servicio del ser humano —en flagrante oposición a lo que plantea el *industrial design*, basado en la conversión de los obreros en meros ejecutores de lo que ordenan las máquinas).

En el curso de la sesión veraniega de 1955, Jorn traba conocimiento con Giuseppe «Pinot» Gallizio, un químico y farmacéutico de formación con una mentalidad tan genial como polifacética —a un tiempo pintor, botánico, arqueólogo, confitero y,

si la ocasión lo exige, incluso asesor municipal de la ciudad de Alba en el seno de la izquierda independiente (antiestalinista)—. El encuentro adquiere gran importancia para los dos implicados, ya que funda su amistad y los lleva a crear juntos, en septiembre de 1955, el «Laboratorio experimental» del MIBI en el taller de Gallizio, ubicado en un convento de Alba levantado en el siglo XVII. Como resultado de ello, todos los artistas cuya actividad gravita alrededor del MIBI visitarán el taller en un momento u otro, cumpliendo con ello el ideal de Asger Jorn con respecto a la creación colectiva y multiforme. Durante unos cuantos años, el laboratorio experimental de Alba se convertirá en un auténtico taller cooperativo, un verdadero crisol para el trueque de prácticas e ideas en favor de la creación irrestricta, reacia a acatar las normas capitalistas.

La oposición ininterrumpida ejercida por Jorn a la tendencia funcionalista que atraviesa el arte —y, más en particular, al proyecto de una neo-Bauhaus desplegado en Ulm— empujará a este autor a redactar una serie de textos polémicos y a atacar públicamente a Max Bill. Tales actitudes se acabarán saliendo con la suya en 1956, después de que Bill tome la decisión de abandonar su puesto de rector en la *Hochschule für Gestaltung*.[11] Sin embargo, esta victoria no consigue poner fin a las dinámicas instauradas con la apertura del Laboratorio en Alba y con los frecuentes encuentros entre todos los artistas federados en el marco del MIBI.

Si la tercera manifestación del MIBI da continuidad a las investigaciones previas sobre la posibilidad de una reapropiación de las artes decorativas y las técnicas artesanales en aras de la experimentación libre —por poner un ejemplo, estamos hablando de los tapices semimprovisados confeccionados por Jorn junto con su amigo Pierre Wemaëre a partir de juegos simétrico-asimétrico—, la cuarta manifestación del grupo demuestra, por el contrario, que se han superado con creces algunas barreras. En efecto, el resultado es de una naturaleza completamente distinta, pues adopta la forma de dos mapas de París editados en mayo de 1957, uno de ellos en forma de

cartel (*The Naked City*) y, el otro, a modo de desplegable (*Discours sur les passions de l'amour*). Ambos planos, realizados por Debord, tienen la peculiaridad de que no reproducen el espacio urbano de manera objetiva, como sí ocurre en el caso de los mapas que emplean usualmente los turistas, sino que presentan trocitos de París colocados en función de los trayectos que unen dichas porciones la mayoría de las veces —sobre todo, por poco que los viandantes estén dispuestos a abandonar sus rutas utilitarias en favor de un paseo sin objeto preciso —. Sin embargo, no es posible comprender estos planos debordianos al margen de las exploraciones que llevó a cabo su autor en el París de la época, pues representan, a un tiempo, su manifestación gráfica y una guía elaborada para cuantos individuos deseen lanzarse al descubrimiento de nuevas zonas y de nuevos barrios. Desde este punto de vista, la cuarta experiencia del MIBI se aleja de los registros artísticos asociados a la producción de obras para lanzarse a un terreno diferente: la transformación de nuestros comportamientos en la vida cotidiana. A su vez, su propuesta se hace eco de todas las reflexiones sobre las alternativas al funcionalismo arquitectónico que se habían desplegado en el seno del movimiento Cobra,[12] si bien desplazándolas con originalidad hacia el campo de los usos urbanos y de la percepción subjetiva de los paisajes construidos.

El motivo de esta evolución tan destacada acaecida en 1957 es, en el fondo, sencillo: durante los meses previos tiene lugar el encuentro con la Internacional Letrista (IL).[13] Tras una colaboración durante más de un año con este colectivo, las dos organizaciones se acabarán fusionando el 27 de julio de 1957 en la recién bautizada Internacional Situacionista, que tomará su nombre durante su primer congreso, celebrado en la localidad italiana de Cosio d'Arroscia. Las afinidades entre la Internacional Letrista y el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista cabía resumirlos del modo siguiente: el lugar central asignado a la experimentación, sumado a una oposición de fondo al funcionalismo y a cualquier forma de arte cómplice con la industria capitalista; a esto se suma también la convicción de que toda

creación válida debería estar orientada a transformar la vida cotidiana de la población, junto con la intuición de que la arquitectura podría encarnar la matriz de una nueva síntesis artística encaminada hacia esta dirección.

Pese a que conviene no subestimar el papel de Asger Jorn y del propio MIBI en la fundación de la Internacional Situacionista, es de gran importancia examinar de cerca la aportación específica que brindó al proyecto el colectivo letrista, cuya relevancia fue considerable —tanto en el ámbito experimental (relativo a los intentos de superación del arte) como en virtud de su capacidad para trasladar la teoría estético-productiva hacia el terreno político—. Además, fue del seno de la IL de donde surgieron quienes acabarían siendo los cabecillas más duraderos del situacionismo: por un lado, Guy Debord, presente de principio a fin de su convulso periplo; pero también Michèle Bernstein, que fue miembro de la IS hasta 1967.

SABOTEAR LAS ARTES: LA INTERNACIONAL LETRISTA

Llamada «Internacional» en honor del programa revolucionario de las organizaciones del movimiento obrero que portaban ese nombre, y «Letrista» por reunir a los miembros más jóvenes del grupo letrista fundado en su día por Isidore Isou, la IL ve la luz en junio de 1952 de la mano de Serge Berna, Jean-Louis Brau, Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman.[14] En ese momento, representa la facción más salvaje del letrismo, sobre todo en el sentido de que radicaliza sus métodos, pero también por el hecho de que cultiva el escándalo y hace todo lo posible por presentarse como indeseable a los ojos de la burguesía y de la adocenada *intelligentsia* apoltronada en Saint-Germain-des-Prés.

En sus inicios, toda la ambición de Isidore Isou, responsable de fundar en París el movimiento letrista en 1946, consistía en urdir una nueva hermenéutica de la historia del arte que permitiera explicar el marchitamiento de las formas culturales tradicionales desatado durante la segunda mitad del siglo XIX y cuyo culmen parece coincidir con la inmediata posguerra. Isou centra sus pesquisas en torno al concepto de *representación*, que le permite exponer a la luz dos fases diferenciadas de la evolución de cada disciplina artística: una fase *ámplica* seguida de una fase *cincelante*. La primera corresponde a un periodo de perfeccionamiento de la representación alcanzado gracias a la multiplicación de los temas tratados y a la adopción de otras operaciones suplementarias destinadas a enriquecer los medios miméticos de cada disciplina. Por poner un ejemplo: la pintura desarrolla y utiliza, entre otras cosas, el trazo, la paleta de colores, la perspectiva, las proporciones y la disposición de formas. Pero, en cuanto se ha alcanzado este punto culminante —momento en el cual la representación es lo más exacta posible—, cada disciplina artística desanda el mismo camino: la citada fase ámplica deja paso, de este modo, a una fase cincelante, caracterizada por una destrucción progresiva de la representación. Poco a poco, los aspectos específicos de cada disciplina se van desorganizando, dejando al desnudo los procedimientos que han presidido la confección de la obra. Cada gesto, cada técnica, cada elemento de base, se convierte en un objeto en sí mismo hasta convertirse al fin en el único tema de la obra de arte. Esto es precisamente, a juicio de Isou, lo ocurrido a la pintura a partir de finales del siglo XIX: el impresionismo lleva a cabo una disolución de las formas; el cubismo subvierte las reglas de la perspectiva; el expresionismo confiere a los colores una preponderancia exagerada; y así un largo etcétera. El objeto, representado de manera cada vez menos clara, se ve despojado de sentido de forma progresiva, tal como sucede en las producciones deliberadamente absurdas del movimiento dadá, hasta esfumarse del todo con el paso a la abstracción —culminación que ilustra a la

perfección el lienzo *Cuadrado blanco sobre un fondo blanco* de Malévich, entre otros ejemplos equivalentes—.[15] Pero lo que es válido para la pintura, también sirve (poco más o menos) para la escultura, la poesía, la música, la arquitectura… En un sentido global, Isou sitúa este punto de inflexión entre la fase ámplica y la fase cincelante en torno al ecuador del siglo XIX, momento en que todos los campos de la creación artística, entendidos como una única entidad, quedan sometidos a las mismas leyes generales de crecimiento y transformación.

En plena posguerra, cuando se asistía al comienzo de una crisis que afectaba a la renovación de las producciones culturales, el análisis de Isou tenía el mérito de restaurar cierta legibilidad a la historia del arte de los últimos dos siglos, que hasta entonces daba la impresión de haber avanzado hacia un atolladero formal de lo más desalentador. Y es que, a los creadores que aspiraban a ser «absolutamente modernos», esta mentalidad les confería la misión histórica de llevar a término el agotamiento de las antiguas formas artísticas, sobre todo allí donde estas últimas no habían logrado aún completar su fase cincelante (como ocurría, por ejemplo, en la poesía o el cine). Todo ello tenía lugar mientras se anunciaba la apertura de un nuevo campo de intervención estética a partir de los elementos primordiales de la creación, revelados a través del citado desmantelamiento de las formas: la letra, y más ampliamente el signo, considerado como una entidad sonora, gráfica o plástica.[16] Este razonamiento reposaba en la idea de que la letra es para la creación cultural lo mismo que el átomo para la creación natural.[17] Tras esta reinterpretación moderna de la antigua doctrina del *stoicheion*, se afirmaba en realidad una visión demiúrgica del artista, un creador a la altura de Dios, que iba a culminar en la fundación por parte de Isou de la llamada «hiperteología» donde el propio inventor del letrismo ocupaba el puesto de mesías.[18]

Este afán simultáneo de renovación y destrucción en las artes que Isou había instaurado como meta del letrismo, sumado a un espíritu

orgulloso y burlón típico de las vanguardias, consiguió despertar algunos resquemores entre los entornos intelectuales de la época: una pelea a mamporros tras un altercado en una conferencia de Tristan Tzara, censura y prohibición contra algunas películas, libros y ponencias, etcétera.[19] La reiteración de este tipo de escándalos contribuyó a alimentar el incipiente entusiasmo manifestado por algunos de los jóvenes de Saint-Germaindes-Prés que se habían mostrado refractarios tanto al surrealismo como al existencialismo. Pese a ello, estos escándalos ocasionaron también un profundo malentendido entre lo que podríamos llamar la primera generación letrista (integrada por sus fundadores: Isidore Isou, Gabriel Pomerand o Maurice Lemaître) y la segunda generación, conformada esencialmente por aquellos miembros que acabarán fundando la Internacional Letrista. El primero de estos bandos generacionales veía en el letrismo un método creativo que permitiría una renovación íntegra de toda la cultura occidental, e incluso de toda forma de actividad intelectual y material.[20] El segundo, en cambio, se quedaba únicamente con lo más corrosivo del planteamiento letrista, pues pensaba utilizarlo para hacer añicos el conjunto de superestructuras culturales propio de la sociedad burguesa —y, en última instancia, esta sociedad a secas—. En resumen: mientras para los primeros el letrismo fijaba las leyes de una evolución edificante y perpetua, para los segundos forjaba las armas de una negatividad absoluta que se debía desplegar sobre la totalidad del mundo existente. Dos ejemplos notables dan perfecta cuenta de este malentendido: la poesía fonética y el cine cincelante, dos campos predilectos para quienes sentarían con el andar del tiempo las bases del movimiento situacionista por medio de la IL.

La poesía fonética que practicaba el letrismo se fundaba sobre «la organización de letras o fonemas tomados en puridad, no en un sentido conceptual»:[21] ante todo, era una poesía oral, construida íntegramente a partir de los sonidos primarios que puede emitir la boca en ausencia de cualquier voluntad significante. En paralelo a esta

poesía fonética, Gil J Wolman creará en 1950 —en compañía de Jean-Louis Brau— los llamados *meganeumas*, una poesía expectorante que, partiendo de la descomposición isouana (que troceaba las palabras en sus diferentes letras), avanza un paso más lejos y disuelve dichas letras en un simple jadeo: la pura respiración que les confiere vida. Esto se consigue gracias a una serie de técnicas vocales de lo más complejas, que introducen variaciones alterando el ritmo de la vocalización (a veces más lento, a veces más raudo), modificando el volumen (desde gritos a susurros) o ajustando el tono (que puede ser hilarante, triste, amenazador, quejumbroso, etc.) para aportar un color emotivo a cada meganeuma. El efecto logrado consiste en una serie de «estertores ahogados, descaradas toses, eructos acompasados, jadeos, gemidos y gárgaras, entre otro sinfín de ruidos fonatorios».[22] Como señala Greil Marcus, Gil J Wolman y Jean-Louis Brau «no remitían el lenguaje a sus elementos constitutivos, sino que lo devolvían a su origen estrictamente físico».[23]

Una figura cercana a los autores letristas de los años cincuenta nos relata en sus memorias lo que solía vivirse durante una sesión de poesía meganéumica:

> Jamás me olvidaré de la velada vivida en el círculo Paul-Valéry, al que acudí en compañía de Jean-Louis Brau y de Gil J Wolman. El asunto planteado para aquella sesión pasaba por debatir la evolución paralela de música y poesía. ¡Un asunto peliagudo el que se traía entre manos ese grupo de barbudos, enfrascados hasta el fondo con la importancia del tema! A la vista de que, poco a poco, el hastío iba calando entre los asistentes a esta tetería del boulevard Saint-Germain, su animador, Gil J Wolman —que se presentó a sí mismo como poeta de vanguardia— tuvo la ocurrencia de proponer el análisis de un poema «meganéumico» por los asistentes. Gil procedió entonces a expeler sobre el rostro de su público todo un batiburrillo de estruendosos alaridos y febriles improperios que, según nos dijo, llevaba por título «41° y 5/10e». Bajo esta avalancha verbal desarticulada, hasta los más versados en poesía moderna quedaron anonadados. Tampoco faltó quien se tapó los oídos de forma descarada a modo de protesta. Los cristales del salón vibraban con tal fuerza que hasta el encargado consideró oportuno dejar las puertas cerradas para no molestar al resto del vecindario. Entre el calor agobiante de esta tarde de verano y semejante alboroto, muchos de los asistentes tuvimos la sensación de lidiar

físicamente con nuestros propios límites. Como si esta buena gente nos tomara por un grupo de tarados que acabaran de fugarse del asilo de Sainte-Anne. La velada terminó de manera escandalosa, entre una sarta de insultos y un montón de vasos tirados por el suelo. Nos largamos de allí con la cabeza bien alta, escoltados por los mozos del café [...].[24]

De idéntico modo, las experimentaciones cinematográficas de los jóvenes miembros de la IL llevaban a término las planteadas por la primera generación de letristas. El letrismo originario estimaba que se había labrado un hueco en la historia poética, pues entendía su propuesta como el punto culminante de la fase cincelante y, a su vez, el comienzo de una nueva fase ámplica. En otras palabras: encarnaba el parteaguas de dos épocas distintas. Sin embargo, en el caso del cine, los letristas juzgaban que su lugar en la historia consistía en haber introducido dentro de esta disciplina los métodos cincelantes, sin los que sería imposible reparar sus carencias y ponerla a la altura de lo que estaba ocurriendo en el resto de las artes. El primer ejemplo de intrusión letrista dentro de estas lides, bautizada como «cine cincelante», fue una obra del propio Isou que vería la luz en 1951 bajo el título *Tratado de baba y eternidad*. En esta película, el autor echa mano de una técnica conocida por el nombre de *montaje discrepante*, que disocia la banda sonora de la banda de imágenes con el fin de tratarlas de forma independiente. Gracias a un procedimiento tan innovador, «la imagen y el sonido adquieren poderes nuevos que actúan en paralelo, sin interferir los unos con los otros. Por decirlo de otro modo: cada una de estas columnas —de un lado, la imagen; del otro, el sonido— nos cuenta una "historia" que avanza en todo momento plegada sobre sí misma, es decir, sin entrometerse nunca en la columna vecina ni apelar al exterior. [...] A partir de ese momento, deja de tener sentido valorar la relación entre el ritmo de despliegue de la imagen y el de la emisión sonora en términos de armonía o "desarmonía"».[25] Aun así, es la yuxtaposición de estos dos elementos lo que permite alumbrar nuevos efectos estéticos y crear formas de sentido inéditas. He aquí una lección que tendrán muy presente los

jóvenes miembros de la IL (en particular, Debord y Wolman) a la hora de teorizar, unos años más tarde, su concepto de desvío, emparentado también con la idea de discrepancia —y, por consiguiente, con la yuxtaposición o el *montaje* de dos fragmentos extraños trabajados de manera autónoma.

Con la mirada puesta en desestructurar completamente la forma cinematográfica, Isou se vale de otro recurso: mezclar unas cuantas tomas registradas por sí mismo para la ocasión con fragmentos de otras pelis sacados de aquí y de allá —desde escenas de pesca o paisajes junto al Sena hasta imágenes de la guerra de Indochina, fragmentos de escorzos o cifras de recaudación—. Asimismo, trabaja con la película, cincelándola en el sentido más físico del término: a base de rayas, arañazos o desgarrones efectuados por medio de punzones, tijeras o agujas —en lo que supone una serie de ataques al principio mismo de representación—. Por último, la banda sonora es sometida a toda una serie de operaciones destinadas a disolver su unidad y a enmarañar su recepción por parte de los espectadores: tan pronto como la voz en *off* paraba de locutar la historia de amor de turno, se empezaban a oír poemas fónicos letristas o, en su lugar, la grabación de un coloquio celebrado dentro de algún cineclub durante el cual se había sacado punta a esa misma película hasta la saciedad. Por momentos, el conjunto de consideraciones sobre el cine y la creación que se daban cita en este *Tratado de baba y eternidad* convertían esta película casi en un manifiesto del cine letrista. En la misma línea, cuando se reproducían algunos fragmentos de música comercial, los ruidos producidos a la hora de transferir las piezas musicales hasta la banda sonora (golpes, crujidos, jadeos…) también se habían explotado para fastidiar la escucha y desviar la atención hacia la condición material del filme.[26]

Todas las técnicas aplicadas por Isou en el citado trabajo las retomarían de un modo radical los jóvenes letristas que, poco tiempo después, fundarán la IS. En septiembre de 1951 —es decir, apenas cuatro meses después de que viera la luz el *Tratado de baba y*

eternidad—, Gil J Wolman proyectó ante el mundo la primera peli *carente de imágenes* de la historia cinematográfica: *El anticoncepto*.[27] Su banda sonora estaba compuesta a base de meganeumas, a los que se sumaba una serie vacilante de frases entrecortadas, tan pronto declamadas sin entonación alguna como formuladas entre canturreos o a pleno pulmón. Por su parte, el celuloide se limitaba a mostrar una sucesión de esferas de tonos intercalados (unas, blancas; otras, negras) que causaban sensación de centelleo. Si tenemos en cuenta que el proyecto original pretendía proyectar la película sobre un globo sonda inflado con helio, este centelleo resultaba tan intenso que «durante la primera representación, los espectadores que cerraban los ojos percibían el movimiento a través de sus pupilas. Ni siquiera las personas que se habían dado la vuelta podían librarse de aquello: el movimiento inundaba la sala».[28] No es de extrañar, por tanto, que la primera proyección de la película, celebrada el 11 de febrero de 1952 en el «Cineclub de vanguardia» del Museo del Hombre, suscitara un escándalo: «Por curtido que estuviera el público de la sala, aún no se había superado ni un tercio de la sesión cuando una fila tras otra fue quedando eclipsada», señaló un periodista que había acudido expresamente a la cita.[29] Con el fin de culminar, desde esta misma lógica, la senda destructiva dirigida en contra de la representación, unos meses más tarde (más concretamente el 30 de junio de 1952) será Guy Debord quien presente en ese mismo escenario su propio largometraje: *Aullidos en favor de Sade*.

> Esta película […] no estaba compuesta por ninguna imagen. La banda sonora, a base de tirones, apenas si duraba unos veinte minutos para una proyección de una hora y media en total. Las interrupciones del sonido, siempre muy prolongadas, sumían la pantalla y la sala en la obscuridad más absoluta. Las intervenciones las llevaban a cabo una serie de voces bastante inhabituales y de lo más monótonas. El uso casi constante de recortes de prensa, fragmentos jurídicos y citas sacadas de su sentido impedía todavía más entender esos diálogos.[30]

Para más inri, la peli se cerraba con una secuencia a oscuras y en silencio sepulcral de veinticuatro minutos de duración.[31] Como no podía ser menos, volvió a estallar el escándalo y se montó una trifulca en pleno cineclub. No habían transcurrido aún ni veinte tristes minutos cuando la organización decidió bajar los plomos.[32]

En los primeros compases de *Aullidos en favor de Sade*, una de las voces en *off* explicaba: «En el preciso momento en que iba a dar comienzo la proyección, Guy-Ernest Debord debía subir al escenario para pronunciar unas palabras a modo de introducción. Tan solo se esperaba que dijera una cosa: "No hay película alguna. El cine está muerto (y, junto con él, se han acabado las pelis). Pasemos, si les parece, directamente al debate"».[33] En junio de 1952, precisamente en los días en que Guy Debord terminaba su película, él mismo uniría sus fuerzas con las de Berna, Brau y Wolman para crear juntos la Internacional Letrista, cuyo acto fundacional acabaría siendo, simbólicamente, la primera película de la historia del cine que contenía una secuencia totalmente ciega y muda.

Es evidente, por tanto, que la IL se percibía como una fuerza motriz entregada a una labor: disolver por completo las artes sin aspirar, por ello, a ninguna clase de renovación estética —en contraste directo con las tesis del letrismo ortodoxo—. Los 24 minutos de absoluto silencio que cerraban *Aullidos* —cuya idea se le había ocurrido a Debord mucho antes de que naciera la IL— significaban la muerte del cine y resumían, de paso, el silencio exigible a toda expresión artística que quisiera ver la luz en esa era de posguerra. En 1950, cuando apenas tenía dieciocho primaveras, Debord solía enviar a su amigo Hervé Falcou sucesivas cartas en las que redactaba sentencias como estas: «Podemos ahorrarnos tanta literatura»,[34] o incluso «En estos momentos, me apasiona Rimbaud. Pero no lo que este ha escrito, sino su silencio. Su silencio aterrador».[35] Como señalará Jean-Michel Mension (quien fuera el primer miembro que se afilió a la IL tras su fundación), si Debord se había acercado al movimiento letrista, lo había hecho porque entendía que este era, en

aquel momento, «la vanguardia artística y creadora con mayor capacidad para desestructurar el ámbito estético».[36]

La influencia ejercida por Isou sobre Debord en todo lo que atañe a criticar las artes sigue siendo todavía un tema poco estudiado. Aun así, salta a la vista en cuanto se lleva a cabo la lectura comparada de los textos de Isou y los que, desde entonces hasta casi vísperas de fundar la IS, empezó a escribir Debord. En este sentido, no hay nada más elocuente que la clara afinidad entre la clase de críticas que Isidore Isou dedicara al surrealismo en 1947 y las que expresó Debord una década más tarde. Por poner un ejemplo, veamos lo que escribía el fundador del letrismo en plena resaca de la Segunda Guerra Mundial:

> Lo que permanece incólume en la escritura de Breton parece ser su «fe en el *automatismo* entendido como sonda», pero no solo en cuanto método expresivo dentro del plano literario y artístico, sino también como punta de lanza para una revisión a fondo de los modos de conocimiento. Con todo, hasta el peor manual de psicología actual nos enseña que el *automatismo* no puede deparar novedad creativa alguna (de hecho, el surrealismo, al margen de este descarrío, no ha aportado nada nuevo), pues lo único que hace es *desajustar las cosas*. Se trata, pues, de un desorden de los datos *antiguos* y no tanto de una sonda hacia hallazgos inéditos. En la medida en que es un desarreglo *mecánico*, el *automatismo* supone una *repetición* que acaba desembocando en el *hábito*.[37]

En 1957, la crítica al surrealismo expuesta por Debord en el acta fundacional de la Internacional Situacionista caminará por idéntica senda:

> El error que está en la base del surrealismo es la idea de la riqueza infinita de la imaginación inconsciente. La causa del fracaso ideológico del surrealismo es haber apostado que el inconsciente era la gran fuerza, finalmente descubierta, de la vida. Haber revisado la historia de las ideas en consecuencia y haberse detenido ahí. Ahora sabemos que la imaginación inconsciente es pobre, que la escritura automática es monótona, y que todo un género de lo «insólito», que muestra de lejos la inmutable marcha surrealista, es extremadamente poco sorprendente.[38]

En clave general, no cabe ninguna duda de que haberse topado, en abril de 1951, con el grupo letrista en el Festival de Cannes,[39] sumado al descubrimiento de las teorías de Isidore Isou relativas a la fase cincelante de las artes, permitieron a Debord cultivar las herramientas conceptuales necesarias para pulir y ordenar sus primeras intuiciones con respecto al declive de las artes durante el siglo XX —que preludiaba una crítica de la representación artística donde, poco después, echará sus raíces la teoría del espectáculo—. Pese a todo, Debord nunca comulgó del todo con la tesis isouana de acuerdo con la cual, una vez completada la fase cincelante de una disciplina artística, volvería a brotar una nueva fase ámplica donde esa «parcela estética renovaba su impulso dentro de un marco genérico semejante al antiguo».[40] No en vano, cuando en 1960 vuelva a echar un vistazo al sistema de Isou, Debord ironizará sobre este postulado: «La confesión involuntaria, por parte de Isou, de la desaparición de las artes supone un reflejo de la auténtica superación artística. Pero Isou, que se encuentra a sí mismo —ya sea por culpa del azar o en virtud de su genio— instalado en la planta baja de la cultura, se apresura a colmar ese vacío por medio de una cultura simétrica cuyo fatal desenlace será deshacerse, en cuanto quede reducida a escombros, en los ingredientes de toda la vida».[41]

ISOU + MARX

A partir de mediados de los años cincuenta, Debord y sus camaradas irán llevando a cabo, sin prisa pero sin pausa, un obstinado trabajo de asimilación sobre los conceptos más sustanciales de la tradición marxista. De algún modo, se diría que su meta consistía, principalmente, en marcar ciertas distancias con el grupo letrista originario. A fin de cuentas, Isou y sus primeros discípulos se vanagloriaban de haber «superado» a Marx al englobar sus análisis

dentro de lo que llamaban «economía nuclear», una novedosa ciencia cuya proyección política planteaba un «levantamiento de la gente joven» y, en un sentido más amplio, la revuelta de cuantos individuos seguían estando excluidos de los ciclos de intercambio, consumo y producción.[42] Empero, a decir verdad, este trabajo de apropiación (o de reapropiación) de la doctrina marxista viene guiado por una honda exigencia intelectual y política: reaprovechar los análisis de Isou acerca de la cultura dentro de una comprensión más amplia de la sociedad moderna. Como escribirá Debord poco tiempo más tarde: «El conocimiento de los hechos empíricos sigue teniendo un carácter abstracto y superficial, pues aún no se ha conseguido concretarlo mediante su integración dentro del conjunto —única manera de superar el problema de la parcialidad y la abstracción para alcanzar su *esencia concreta*, e implícitamente su significado».[43]

Y es que, a mediados de los años cincuenta, el marxismo es sin duda la doctrina que parece ofrecer —si dejamos a un lado el terreno artístico— las mejores herramientas para esta comprensión de la realidad social. Por medio de un lenguaje con pretensiones científicas, el marxismo propone una teoría construida desde el conocimiento de las infraestructuras económicas, así como una interpretación —de idénticos fundamentos— no solo de las luchas sociales, sino de toda evolución ideológica, cultural y moral. Por decirlo de otro modo: el marxismo supone la traducción al plano teórico de la acción revolucionaria llevada a cabo por la clase obrera, hasta el punto de que un buen puñado de organizaciones —del Partido Comunista a ciertos grupos trotskistas—, sumamente activas tanto en el sector fabril como dentro de los barrios populares, recurren a ella. Por lo que atañe a la IL, tomar la teoría marxista como vara de medir con el fin de interpretar las realidades sociales supone tender la mano al proletariado en su afán revolucionario. Pero eso no es todo: también significa tomar posesión de una idea muy clara de lo que se entiende por «revolución», conocer la naturaleza exacta de cuantos obstáculos impiden alcanzarla y emprender una *reforma intelectual* de la

vanguardia artística que consiga empaparla de las teorías sociales más exigentes, tanto filosófica como políticamente.

El lenguaje utilizado en las diversas publicaciones de la Internacional Letrista da cuenta de este enfoque: hasta 1955, Debord y compañía apenas atesoran una noción tangencial —e incluso bastante vaga— sobre la obra de Marx. Lo que saben sobre el tema han debido de aprenderlo por bocas ajenas (por ejemplo, leyendo a Lenin o a Trotski, a quienes roban conceptos o de quienes citan alguna frase rotunda solo para provocar); tampoco es descartable que lo hayan ido adquiriendo del ambiente de la época, un momento histórico en el que el Partido Comunista ocupa un lugar preponderante del escenario político e intelectual. La lectura de los periódicos de extrema izquierda,[44] el trato frecuente con algunos militantes revolucionarios o las disputas políticas con los parroquianos asiduos a los cafés de Saint-Germain-des-Prés desempeñaron un papel crucial durante esta primera aproximación. Sea como fuere, nada de esto impidió que los jóvenes letristas internacionales siguieran manejando, bien entrados los años cincuenta, un corpus marxista bastante rudimentario, repleto de alusiones lapidarias a los conceptos centrales (ya sean económicos como filosóficos) de esta corriente de ideas: hablan de proletariado, burguesía y lucha de clases; esgrimen la querella entre idealistas y materialistas. Poco más. Habrá que esperar a los años siguientes para que Debord, en particular, se lance de lleno a emprender una lectura atenta y sistemática del corpus de Marx y Engels (así como de los textos de sus herederos). Será así como empiecen a aflorar, a partir de 1955 y 1956, los conceptos de dialéctica, infraestructura y superestructura en sus propios escritos, testimoniando con ello el deseo de apropiación que se había iniciado el año anterior. De hecho, el uso directo y reiterado de los textos de Marx en las producciones debordianas de esa época (como, por ejemplo, las técnicas de desvío reflejadas en el *Manifiesto comunista* que se aprovecharán luego en el guion de «La valeur éducative», publicado entre enero y marzo de

1955 en la revista *Potlatch*, pero también en el «Mode d'emploi du détournement», publicado en mayo de 1956 en *Les Lèvres nues*).[45]

Durante el lapso de tiempo que precede a la fundación de la Internacional Situacionista, la adopción de este rasero analítico de corte marxista permite, pues, a los miembros de la IL dejar atrás las teorías estéticas de Isou en aras de una crítica más fina. La cuestión de la fase cincelante propia de las artes (es decir, su irreversible etapa autodestructiva) se replantea desde el interior de las dinámicas socioeconómicas que rigen el mundo moderno. Esta maniobra intelectual atraviesa una serie de modificaciones que aplican materialmente el legado teórico de Isidore Isou. En un artículo redactado a cuatro manos durante el verano de 1955, Debord y Wolman recalcan que el letrismo ortodoxo «otorgaba a la creación de formas novedosas el valor más alto de los quehaceres humanos».[46] Por ende, todo el afán de Debord —secundado sin fisuras por Wolman— consistirá en hilvanar una concepción *materialista* de las transformaciones históricas en el campo de la estética, entendiendo con ello la creación artística como una producción y reintegrándola en las relaciones productivas de su época.[47] A partir de este momento, la crisis cultural que atraviesa Occidente desde la posguerra se comprende ya como un mero fragmento de una crisis más generalizada: la de la civilización capitalista: «Estamos aprisionados dentro de relaciones de producción que se contradicen con el desarrollo de las fuerzas productivas, algo que atañe *también* a la esfera cultural».[48] En este ámbito, «la fase destructiva con respecto al arte sigue siendo un estadio social históricamente necesario para conseguir una producción artística que responda a ciertos fines y se esfume junto a ellos».[49]

Pero, entonces, ¿para qué habían servido hasta la fecha las producciones artísticas?, se preguntaban los intelectuales que pronto fundarían la Internacional Situacionista. Pues bien: a su juicio, la principal función del arte había consistido en paliar la nuda pobreza de la vida cotidiana. No en vano, los individuos eran incapaces de dar

rienda suelta a sus facultades creativas con total libertad en el entramado de su propia existencia. El motivo era simple: esta última se hallaba, en primer lugar, totalmente reprimida en lo comportamental por culpa de un sinfín de convenciones sociales y de normas morales; y, en segundo término, no podía aspirar a una transformación de sus condiciones materiales de existencia debido al subdesarrollo de las técnicas exigibles para ello y al monopolio de dichas técnicas por parte de ciertos grupos sociales. Por ende, tales facultades creadoras solo podían ejercerse en el ámbito cerrado de las representaciones artísticas, entendidas como figuraciones de cuanto la existencia *podría llegar a ser* o incluso de lo que *ha sido* en ciertos momentos excepcionales. Por su parte, el espectador de la obra de arte, que compartía la misma impotencia del artista para moldear su propia existencia, hallaba en estas representaciones una compensación a la carencia afectiva de su propia vida.

Será el desarrollo de lo que los marxistas denominan fuerzas productivas, es decir, del conjunto de técnicas industriales y sus nuevas posibilidades para «dominar la naturaleza» (por emplear otra vez una fórmula marxista), lo que ponga patas arriba estos planteamientos. A fin de cuentas, dicho desarrollo garantiza condiciones estables tanto a la producción como a la reproducción de la existencia e incluso permite contemplar una construcción más rica y compleja del marco vital. A su vez, la acción corrosiva que ejerce el desarrollo material sobre las costumbres antiguas ensancha los límites de las capacidades para inventar nuevos comportamientos. A tenor de todo esto, la fase cincelante postulada por Isou se acaba convirtiendo, cuando se formula en términos marxistas, en el síntoma de una «época de descomposición en el terreno de las ideas y los modos de existencia dominantes»,[50] esto es: un momento de la historia en el curso del cual se van disgregando las superestructuras ideológicas de la sociedad burguesa —cuya descomposición se debe, al mismo tiempo, a los movimientos de estas infraestructuras—. Los futuros situacionistas resumen esta idea del modo siguiente:

> Nuestra época ha alcanzado un nivel de conocimientos y de medios técnicos que posibilita la construcción plena de estilos de vida. Solo las contradicciones inherentes a la economía reinante retrasan su uso. Es justo la existencia de esas posibilidades lo que acaba condenando a la actitud estética, sobrepasada en cuanto a sus ambiciones y sus capacidades, tal como el dominio de las fuerzas naturales ha mandado al garete la misma idea de Dios.[51]

Así pues, el paso a «una organización superior de los medios de acción propios de nuestra época con respecto a la cultura»[52] debería entenderse como una suerte de acción *revolucionaria* en la esfera cultural: un proceso que persigue la disolución de las antiguas formas artísticas, unida a la agrupación de nuevas vías de intervención sobre los comportamientos de los individuos y los grupos sociales, así como sobre el mundo habitado por ellos.

La primera vertiente de esta acción revolucionaria se limita a prolongar la que había sido la actividad central de los jóvenes letristas internacionales, desde su antipoesía a base de meganeumas y su anticine, trufado de películas sin imagen ni sonido. Esta continuidad entre la IL y la IS en pos del derrumbe de las superestructuras de la cultura dominante representa ante todo, para los situacionistas, el resultado de una exigencia histórica. De hecho, los propios situacionistas no se sienten al margen de tal descomposición. Por poner un ejemplo, en 1957, Debord describe su obra *Aullidos en favor de Sade* como una película «que no constituye ni una mistificación ni, menos aún, una realización situacionista, pero que es deudora de complejos motivos letristas propios de esta época (los trabajos sobre el cine a cargo de Isou, Marc'O y Wolman), y participa de lleno de la fase descompositiva, precisamente en su forma más extrema, sin tener siquiera —al margen de algunas alusiones programáticas— la voluntad de alcanzar desarrollos positivos [...]».[53] La conciencia de ser parte integrante de un movimiento general histórico (una mentalidad típica de las vanguardias y de formas de pensar emparentadas con cierta idea de progreso) ya cabía entrever la idea que Debord había transmitido a Gil J Wolman poco después de

proyectar *Aullidos en favor de Sade*: «Me he enterado (gracias a la lectura del 32.° número de *Lettres nouvelles*) de que, el año pasado, un músico americano llamado John Cage ofreció un concierto en el que ofreció a su público diez minutos de inmaculado silencio. ¡El avance de la Historia, caballero!».[54]

Sin embargo, cuando los situacionistas asocian la evolución formal de las artes con el desarrollo de las fuerzas productivas, no están practicando el brutal reduccionismo que solían llevar a cabo los marxistas ortodoxos en relación con la estética. Y, si no actúan así, esto se debe a que, en primer lugar, las superestructuras ideológicas gozan de su propia lógica evolutiva en función de cierta causalidad de cara al descubrimiento de invenciones formales: «Lo útil que resulta destruir desde dentro cualquier formalismo es más que evidente, pues no cabe duda de que las disciplinas intelectuales, sean cuales sean las relaciones de interdependencia que estas establezcan con los demás movimientos de la sociedad, están sometidas (como cualquier otra técnica) a vaivenes relativamente autónomos, a descubrimientos requeridos por su propio determinismo».[55] Por otra parte, de la IL a la IS, esta persistencia de una voluntad destructora en la esfera de las artes también es el resultado de una acción concertada: como el desarrollo de las fuerzas productivas acontece siempre interaccionando con otros factores, conviene hallar la forma de acentuar el derrumbe general con el fin de alumbrar una revolución cultural cuyo papel político y social no es nada despreciable: «Si ciertas experiencias de este siglo XX nos han enseñado algo es precisamente esto: que el conjunto de torpezas y meteduras de pata cometidas en las superestructuras acaban retrasando los cambios necesarios en la infraestructura», apunta Debord en 1957.[56] Por consiguiente, prosigue, «hasta que no se barran a la fuerza las condiciones sociales que imponen la replicación de superestructuras podridas (cuyo proceso intelectual ya ha terminado), cualquier postura constructiva que llegue a surgir contendrá, nos guste o no, un aspecto negativo de herencia dadaísta».[57] Así es como se explica la

insistente alusión al dadaísmo por parte de la IS en la justificación de sus propias intervenciones culturales (e incluso políticas) desde finales de los años cincuenta hasta bien entrada la década de 1960. Esta continuidad reivindicada quedará, asimismo, confirmada por la relación de aprecio y admiración entablada a mediados de los sesenta entre Guy Debord y Raoul Hausmann (una de las figuras más importantes del dadá berlinés). De hecho, el segundo de ellos reconocerá en la IS una especie de heredero natural del dadaísmo, hasta el punto de que traducirá al alemán (por puro placer) el panfleto situacionista *De la miseria en el medio estudiantil*.[58]

AL ASALTO DE LA INSTITUCIÓN ARTÍSTICA

El hecho de haber pasado, en cuestión de pocos años, de una comprensión estrictamente formal de la evolución artística —propia de Isou y sus discípulos— a una refundación de la estética sobre el sustrato social bajo la influencia del marxismo explica la inflexión producida en la actividad colectiva de todos aquellos que, dentro de nada, se pondrán la etiqueta de situacionistas hacia finales de los años cincuenta. En efecto, la supresión del arte en cuanto que registro de formas, técnicas y disciplinas se irá viendo, con el paso de los días, reemplazada por la supresión del arte entendido ahora como un campo social bien establecido, regulado por instituciones y regido por la economía de mercado. Estamos hablando de un tipo de acción que el propio Asger Jorn ya había sabido prever, hasta el punto de convertir el MIBI en una máquina de guerra orientada contra una institución —la Escuela Superior de Diseño de Ulm— responsable de una llamada al orden dirigida contra los artistas, puestos al servicio de los intereses de la industria capitalista. Entre tanto, la IL ya había dado de qué hablar sobradamente debido a sus constantes ataques contra los veteranos de las antiguas vanguardias, convertidos ahora en

figuras del *establishment* artístico: en particular, el grupito surrealista era blanco habitual de esta socarronería, especialmente Breton, al que tildaban de mercachifle y chanchullero y apodaban con sarcasmo «Dédé-les-Amourettes», en alusión a los trapicheos que este practicaba con el arte de vanguardia.[59] Más tarde, los situacionistas la tomarán también con el Nouveau Roman —«esa fantasmada triste e indigesta»— o con las películas de la Nouvelle Vague, caracterizadas «en primer lugar, por su flagrante y total carencia de novedades artísticas, ni siquiera a modo de tentativas».[60] Esta actitud belicosa contra todos los artistas habidos y por haber ya había deparado al grupo letrista cierto tipo de fama o consagración en los círculos sociales vinculados al arte y sus instituciones (la crítica artística, la prensa especializada, las galerías, los museos, los festivales, etc.), provocando la ruptura entre la propia IL y la vieja guardia letrista con motivo del «escándalo Chaplin».

Cuando, en octubre de 1952, Charlie Chaplin llegó a Francia para asistir al estreno de su filme *Candilejas*, la Policía de París organizó un encuentro con el cineasta con el fin de entregarle una medalla en nombre del prefecto. Durante una conferencia de prensa organizada en el Ritz, los miembros de la IL violaron el cordón de seguridad y consiguieron lanzar puñados de octavillas en las que se leía *Finis les pieds plats* [Basta de bajezas] y que acusaban a Chaplin de actuar como un «lacrimógeno Stavisky, un perrillo faldero al servicio de las madres y chiquillas desvalidas, al pie de los huerfanitos de Auteuil», «un trilero sentimentaloide, un chantajista de las tribulaciones». Por si esto fuera poco, la IL le pintaba este duro retrato:

> Como se arroga usted el papel de vulnerable y oprimido, ponernos en su contra sería como meterse con la gente indefensa. Pero lo cierto es que, tras su tierno bastón de madera, hay quien logra entrever sus aires policiales. Usted quiere mostrarse como «aquel que pone la otra mejilla, que ofrece la otra nalga». ¡Ay, pero nosotros, que somos guapos y jóvenes, cada vez que pretendéis hablarnos de sufrimiento, gritamos «Revolución»! [...] La llama encendida en esas candilejas ha logrado disolver la

máscara de este genio, cuyo mimo ha dado paso a un vulgar anciano siniestro y aprovechado. *Go home, Mister Chaplin!*

El furibundo rechazo con que respondió el gran público a este ataque de la IL incitó a Isidore Isou (y al resto de sus adláteres) a partir peras con los jóvenes letristas internacionales. Por su parte, estos últimos decidieron emprender una nueva escisión que los llevó a constituir un organismo autónomo.

En el debate que tuvo lugar, a partir de ese instante, entre los letristas ortodoxos y los miembros de la IL, mediado por revistas y octavillas, los primeros defendieron a Chaplin como «un gran creador en la historia del cine» y plantearon que era preferible sumarse «a aquel homenaje dedicado al cineasta por parte del populacho» que hacerle pagar los platos —en el preciso momento, además, en que estaba litigando con los tribunales estadounidenses, dispuestos a castigarlo por su proximidad al Partido Comunista—. En la posición opuesta se encontraban, por lo tanto, los miembros de la IL, que veían justificadas las diatribas contra Chaplin: «*En su día*, sí que apreciamos la importancia de sus obras, pero tenemos muy claro que, en los tiempos que corren, estas se encuentran muy lejos de ser algo novedoso. De hecho, pensamos que "las verdades que dejan de tener gracia se convierten en mentiras" (Isou). A nuestro modo de ver, no existe tarea más liberadora que echar abajo los ídolos, sobre todo cuando estos intentan adueñarse de la idea de libertad».[61]

Constreñir esta serie de andanadas a una lectura edípica de la confrontación equivaldría, por desgracia, a desdeñar bastante el alcance y las declaraciones de aquellos intelectuales que pronto van a formar la Internacional Situacionista. Pues al cargar contra Isou o tomarla con Breton no se está procediendo (al menos, no en exclusiva) a asesinar al padre. La intención tampoco era tomar distancias, en términos simbólicos, con la avejentada generación de vanguardistas para que los jóvenes pudieran labrarse un hueco. El propósito, más bien, era desatar un ataque en toda regla contra el mundo del arte y su

achacosa mitología del genio artístico individualista (que los futuros situacionistas pretenderán reemplazar por un régimen colectivo de la creación). Y el situacionismo en ciernes encaró esta batalla con una tenacidad apabullante, si tenemos en cuenta que la mayoría de sus integrantes procedían asimismo del mundo del arte y seguían participando —y, en buena medida, dependiendo— del mismo a través de los museos, las galerías o los coleccionistas.

Uno de los primeros escándalos provocados por la IS demuestra a las claras esta aspiración a destruir desde dentro la institución artística: cuando, el 14 de abril de 1958, se reúne en Bruselas la Asamblea General de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) —presidida a la sazón por James Johnson Sweeney, exconservador del MoMA y director del Museo Guggenheim de Nueva York—, el situacionista Walter Korun (*alias* Piet de Groof), compinchado con sus colegas Maurice Wyckaert y Guy Debord, se trocó en estratega de una ofensiva pluriforme emprendida contra la institución. Para empezar, tras haberse procurado los números de teléfono de las habitaciones hoteleras donde se alojaban todos los críticos de arte invitados para la ocasión, Korun y sus compinches los despertaron en plena madrugada para recitarles, al otro lado de la línea, un panfleto convenientemente urdido por los situacionistas con antelación. Al término de una perorata en la que afeaban a los críticos su complicidad con un «entramado social del todo periclitado» y su tendencia a promover una pose artística propia de especialistas que se mostraba incapaz de comprender la cultura como una totalidad, el panfleto decía así:

¡Desapareced, críticos de arte, imbéciles parciales, incoherentes y divididos! En vano montáis el espectáculo de un falso encuentro. No tenéis nada en común más que un guion que seguir; habéis mostrado, en este mercado, uno de los aspectos del comercio occidental: la palabrería confusa y vacía sobre una cultura descompuesta. La Historia os desprecia. Hasta vuestras audacias pertenecen a un pasado del que ya no surgirá nada. Dispersaos, fragmentos de críticos de arte, críticos de fragmentos de artes. Ahora es en la Internacional Situacionista donde se organiza la actividad

artística unitaria del futuro. No tenéis ya nada que decir. La Internacional Situacionista no os dejará ningún lugar. Os reduciremos al hambre.[62]

A la mañana siguiente, una vez superada esa noche tan movida, los críticos que acudieron a la Casa de la Prensa para tomar parte en la Asamblea General de la AICA celebrada en Bruselas fueron testigos de un segundo escándalo: en pleno discurso de todo un ministro, el hermano de Walter Korun, que se las había ingeniado para colarse en la sala, lanzó hacia los asistentes centenares de copias del panfleto que, esa noche, algunos de los presentes habían podido escuchar a través del teléfono. La crispación tocó techo. Y, pese a todo, los críticos aún tuvieron que aguantar alguna otra jugarreta: a la mañana siguiente, en el Teatro de la Moneda, algunos situacionistas —apostados en lo alto de un edificio cercano— les tiraron a la cara unos cuantos ejemplares de la dichosa octavilla. Por si esto fuera poco, el contenido del mismo se les coló en el programa de mano que estaban repartiendo las acomodadoras. Korun y Wyckaert eran los responsables de esta nueva triquiñuela. ¿Supuso esto el remate de tan ardua campaña de acoso y derribo? Pues no. Una última sorpresa aguardaba a los críticos en el Museo Municipal de Diest, donde iba a tener lugar una pomposa presentación oficial de la joven pintura belga. Cuando los invitados llegaron al lugar, Walter Korun se les había adelantado y, pertrechado con un bote de cola, ¡había pegado copias de la infame octavilla sobre el propio lienzo de los cuadros expuestos en la sala![63]

Conductas como estas admitían perfectamente el nombre de vandalismo. Sin embargo, la admiración fetichista que se concedía a las obras seguía constituyendo uno de los pilares de la institución artística. Los situacionistas estaban empeñados en acabar con ello. Desde 1957, venían practicando una iconoclasia coherente con la llamada «*rivoluzione di Venezia*»: un escándalo ocurrido en el hogar de la célebre coleccionista Peggy Guggenheim durante el cual a su hija Pegeen y a su yerno, el situacionista Ralph Rumney, les dio por

destruir varios de los cuadros de enorme valor propiedad de la anfitriona.[64] Al año siguiente, la IS ofreció su apoyo a Nunzio Van Guglielmi, un artista italiano responsable de «dañar ligeramente un cuadro de Rafael (*La coronación de la Virgen*) tras pegar en su cristal protector una pancarta autógrafa que rezaba: "¡Viva la revolución italiana! ¡Fuera el gobierno clerical!"». De hecho, solo esto ya había bastado para que Guglielmi acabara encerrado en un asilo psiquiátrico. Los situacionistas manifestaron que «este gesto hostil en contra de la Iglesia y del caduco valor cultural de los museos» no suponía en modo alguno una prueba de locura: «Los motivos de Guglielmi constituyen la médula del arte moderno, desde el futurismo hasta nuestros días. [...] El ataque frontal contra el pobre Guglielmi supone, por lo tanto, una agresión directa con el espíritu de la Modernidad. De la misma manera, los actos de Guglielmi suponen un ataque contra la fraudulenta idealización artística de nuestro pasado».[65] Más tarde, ya en 1963, los situacionistas presentarán aún como un acto ejemplar el ataque a mano armada de una exposición celebrada en Caracas en torno al arte francés por parte de un colectivo de estudiantes revolucionarios: en el curso del mismo, los pupilos habían llegado a robar hasta cinco lienzos, que estaban dispuestos a devolver a sus dueños si antes se liberara a ciertos presos políticos. Ante el fracaso de sus exigencias, acabaron intentando destruir las obras robadas, prendiéndoles fuego y tirándoles dos bombas en el propio camión con que las transportaban. Debord vio en aquellos actos «una manera ejemplar de ajustar cuentas con el arte del pasado, de entregárselo a la vida y poner de relieve su verdadera importancia».[66] Finalmente, a modo de guinda para esta actitud anticonservadora y antifetichista, en 1964, Asger Jorn, para entonces desvinculado de la IS pero todavía en contacto con Debord y otros situacionistas, fundará su «Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparado», de herencia directa con las investigaciones de su instigador en torno al «papel del vandalismo en la historia del arte».

Entre ellas, publicará por ejemplo una monografía sobre los grafitis dibujados en las iglesias de Eure y de Calvados.[67]

En los últimos compases de los años cincuenta, a partir de un impulso semejante pero con diferentes medios, el situacionista Giuseppe Pinot Gallizio empezó a cargar las tintas contra otra parcela de la esfera artística: el prestigio simbólico y financiero asociado al carácter único de las obras de arte —y, por ende, al mercado artístico en su integridad—. Para lograr su objetivo, Gallizio había acuñado un concepto propio: la «pintura industrial».

Desde finales del año 1956, el autor italiano venía preparando una instalación bastante estrafalaria en los inmensos sótanos de su propio taller (rebautizado, por cierto, como el Laboratorio Experimental del MIBI). Sobre unos largos tableros de una treintena de metros, y provisto de un material heteróclito que tan pronto echaba mano de las técnicas de imprenta, la pintura al óleo o diversas resinas de su propia cosecha, Gallizio había empezado a pintar —con la ayuda de su hijo Giors Melanotte— extensos trozos de tela de forma ininterrumpida. Según algunos testigos, el primer rollo de tela medía setenta y cinco centímetros de alto y se prolongaba cerca de sesenta y ocho metros.[68] A lo largo de los años siguientes, Gallizio fue poniendo en marcha paulatinamente una suerte de cadena productiva semimecanizada que comprendía diferentes fases: preparar la tela, proyectar los colores, secar la pintura y evaporar las sustancias disolventes mediante un sistema combinado de calefacción y aspiración.[69] Los enormes paños confeccionados en esta cadena (algunos de los cuales alcanzaban los noventa metros de largo) guardaban un pasmoso parecido con el arte informal, muy de moda por aquel entonces, y en especial con los trabajos pictóricos del movimiento Cobra.[70] A partir de 1958, cuando Gallizio ya se había convertido en miembro de la IS de pleno derecho, el italiano empezó a celebrar sus primeras muestras de pintura industrial, durante las cuales exponía sus rodillos de tela, que se vendían «al corte» para estupor de un público asistente que, sin embargo, no tardó en sentirse entusiasmado ante la originalidad de

semejante propuesta. De hecho, Gallizio llegó incluso a plantearse deslocalizar estas jornadas de venta de su pintura industrial fuera de las galerías, sacándolas a la calle, a los mercados o a los grandes almacenes.

Una imagen adecuada, aunque aderezada con una pizca de provocación, de tales iniciativas nos la ofrece Michèle Bernstein:

> No es nada sencillo abarcar de un plumazo todos los adelantos presentes en tan asombroso invento. Por decirlo a las bravas: aquel trasto liquidaba los problemas de formato, pues cortaba la tela ante la mirada del comprador satisfecho; se acababan asimismo las épocas de sequía, pues la inspiración de la pintura industrial (deudora de una sabia mezcolanza entre el azar y las máquinas) era ajena a los bajones; y se acababan también los temas metafísicos, inadmisibles en la pintura industrial; adiós igualmente a las copias cutres de obras maestras eternas; chao a tanta *vernissage*. Y, como es natural, en cuestión de poco tiempo, se acabarían también los pintores (incluso en Italia). […] La grandeza de Gallizio radicaba en haber conseguido, por puro tesón, exacerbar sus investigaciones hasta un punto que acababa por completo con cualquier vestigio del antiguo universo pictórico.[71]

Emparentado aún con el dadaísmo pero en franca oposición a todos los movimientos contemporáneos que seguían reivindicando a Dadá —ya se trate del *pop art*, de Fluxus o de los Nuevos Realistas—, Gallizio fue capaz de sumir el arte en una nueva crisis por medio de esta industrialización de la pintura.[72] Del mismo modo que las vanguardias históricas habían destruido la pintura en cuanto que representación, *él destruía la pintura como tal*, demostrando que su rol podría asumirlo perfectamente una máquina (mientras que el pintor, en cambio, acababa reducido a un mero ingeniero). Al operar de esta forma, puenteaba oficios intermediarios tales como galeristas o distribuidores, y abocaba a la inutilidad a museos o coleccionistas —pues todos participaban del citado fetichismo ante el carácter único de las obras—. El mercado del arte también salía mal parado, ya que el objetivo de esta industrialización pictórica consistía en ocasionar, a través de su difusión masiva, una devaluación que impidiera especular. De hecho, «aspiraba en última instancia a provocar la pérdida de todo

valor económico».[73] En su «Discurso sobre la pintura industrial y sobre un arte unitario aplicable», Gallizio emitirá este alegato: «Los artistas pasarán a convertirse en los *teddy boys* de la cultura anticuada. Todo lo que no hayáis destruido, ya nos ocuparemos de reventarlo nosotros para poder olvidarlo [...]».[74]

Los propios museos, esa institución crucial dentro de la esfera artística, se verán sometidos por los situacionistas a una tentativa de deconstrucción sin duda menos frontal, pero no por ello menos radical. Así, en 1959, W. J. H. B. Sandberg, director del Museo Stedelijk de Ámsterdam, invitó a los miembros de la IS a servirse de ese espacio expositivo con el fin de organizar una manifestación llamada a desbordar su propio marco. Al año siguiente, los propios situacionistas redoblan la apuesta: proponen emplear, mientras llevan a cabo una exploración colectiva del viejo casco urbano de la capital holandesa, dos salas del museo para instalar en ellas un laberinto donde se reproducen las condiciones mercantiles de una ciudad anónima. La propuesta exponía los resultados —que los visitantes podían experimentar por sí mismos— de las investigaciones «psicogeográficas» sobre la capacidad de ciertas disposiciones del tejido urbano para condicionar el comportamiento de los individuos. Sin embargo, al mismo tiempo, los situacionistas exigen al director del museo que una de las fachadas del citado laberinto corresponda a «una pared levantada de tal forma que, actuando como una puerta de entrada, permita abrir una brecha para luego atravesarla». El resquicio en la pared «garantiza el carácter insumiso de la obra con respecto a la mentalidad de los museos».[75] Con ello se lograba transgredir una de las normas fundacionales de la museística: su principio de cierre y separación con respecto a la vida social ordinaria. Por supuesto, el director del Stedelijk rechazó la idea, lo que echó al traste el proyecto expositivo.

Más allá de los museos, las celebridades, las galerías o el mercado del arte, había aún otro elemento que estaba llamado a recibir los ataques de los situacionistas: las propias políticas culturales, es decir,

el yugo impuesto por los poderes públicos y las instituciones internacionales sobre la vida cultural contemporánea. De aquí brota, por ejemplo, una fantasiosa empresa: adueñarse de la Unesco por medio de un *putsch* para refundarla luego sobre ideas situacionistas. En 1960, tras entonar su lamento por «la burocratización a escala mundial que emponzoña el arte y la cultura» —y que nadie simboliza mejor que la propia Unesco—, los situacionistas declaran: «Como la existencia misma de esta concentración vertical de la cultura, constreñida en un único edificio, fomenta una apropiación de índole golpista; y como esta institución es radicalmente ajena a cualquier forma de sensatez a menos que lo remedie nuestra actitud subversiva, tenemos la convicción de que a nuestros coetáneos les parecerá más que justificado que tomemos las riendas. ¡Y eso haremos!».[76] Los preparativos de esta intervención contra la Unesco (cuyos pormenores no salieron a la luz) llegaron a debatirse en diversas ocasiones en el seno de la IS, primero durante su cuarto congreso, celebrado en Londres entre los días 24 y 28 de septiembre de 1960, y más tarde durante la primera reunión de su Comité Central, celebrado en Bélgica del 4 al 6 de noviembre de ese mismo año. Pese a todo, es probable que este proyecto de golpe de Estado cultural, que había suscitado un enorme entusiasmo entre los situacionistas, se acabara posponiendo hasta vísperas del verano de 1961, antes de ser descartado.[77]

El motivo de este aplazamiento fue que, hacia el año 1960, los situacionistas fueron evolucionando hacia la adopción de una nueva táctica que, en lugar de aspirar a provocar una crisis en la faceta institucional del arte sin más que anular sus herramientas representativas, pretendía *abandonarlo* simple y llanamente como parcela social. En línea con esta idea, en 1961, se tomó la decisión de endosar la etiqueta «antisituacionista» a casi cualquier obra que pudieran producir los propios situacionistas.[78] Esto no quiere decir que se fuera a renunciar a seguir ejerciendo las prácticas artísticas en un sentido amplio. Tal como explicaron hasta la saciedad sus mismos ideólogos, el uso de los medios artísticos podía seguir entendiéndose

como una suerte de «propaganda favorable a un deseo renovado»,[79] pues permitía vehicular un conjunto de valores, conceptos, formas de vida e incluso estados de ánimo que resultaban ajenos —por no decir hostiles— a la sociedad burguesa y la cultura dominante. Esta propaganda se nutrirá también con la escritura de libros y el rodaje de películas, junto con una serie de escándalos en el espacio público (en línea con la mejor tradición vanguardista de comienzos del siglo XX, desde el futurismo hasta el surrealismo, pasando por Dadá).

En 1963, la última maquinación de la IS en el terreno artístico propiamente dicho —una manifestación denominada *Destruktion af RSG-6*— expondrá de maravilla este cambio de tornas: su objetivo no era otro que dar a conocer el sabotaje llevado a cabo en Inglaterra por los «Spies for Peace», un grupo de pacifistas responsable de sacar a la luz ante la opinión pública la existencia de un refugio atómico secreto reservado únicamente, en caso de sufrir un ataque nuclear, a los miembros del gobierno, aunque la gente corriente estuviera condenada a morir a la intemperie. El espacio cultural que acogió esta manifestación, una galería de arte danesa, se había transformado para la ocasión en un altavoz destinado a la difusión de todo un abanico de documentos políticos, rematados por una concienciación de lo más intensa del espectador, que se topaba de bruces con las consecuencias de un posible apocalipsis nuclear.[80] Se aprecia, por consiguiente, que el arte como tal quedaba en segundo plano en beneficio de un uso concreto de los medios artísticos, supeditados ahora en favor del combate político revolucionario.

SITUACIONES

«COMO EL HOMBRE ES PRODUCTO DE LAS SITUACIONES QUE LE TOCA ATRAVESAR, NUESTRA TAREA CONSISTE EN CREAR SITUACIONES HUMANAS. COMO EL INDIVIDUO QUEDA DEFINIDO POR SU SITUACIÓN, ESTE ANSÍA GOZAR DEL PODER PARA CREAR SITUACIONES ACORDES CON SUS DESEOS».

LE QUESTIONNAIRE, IS, N.° 9 (AGOSTO DE 1964)

SU JOVEN CORRESPONDENCIA así lo atestigua. Mucho tiempo antes de que se fundara la Internacional Letrista, Guy Debord ya concebía el fin del arte como un hecho, es decir, la culminación del movimiento distintivo de la cultura occidental desde mediados del siglo XIX. Sin embargo, este fin no debe entenderse simplemente como la desaparición del arte, tal como se estableció en el Protocolo de Aubervilliers y por el cual se selló la escisión de la IL del grupo letrista de Isou. Jean-Louis Brau, el propio Guy Debord, Serge Berna y Gil J Wolman redactaron dicho protocolo en forma de programa el 7 de diciembre de 1952 en la Conferencia de Aubervilliers. De hecho, en el segundo punto del protocolo, tras admitir tanto la correcta posición del letrismo ortodoxo sobre la fase cincelada de las artes como la imposibilidad de alcanzar una nueva fase amplificada en la sociedad moderna, se ratificó «la adquisición de la crítica de las artes y algunas de sus aportaciones» añadiendo: «Es en la superación del arte donde hallamos un camino todavía por recorrer».[1] Para Debord y otros, esta superación solo se lograría a través de una transformación cualitativa de la vida cotidiana, de manera análoga a nivel colectivo, a lo que las obras de arte pudieran producir sobre los sentimientos y la moral de

un individuo. Aunque de un modo difuso, la idea ya estaba presente en las cartas del joven Debord que envió a su amigo Hervé Falcou entre 1950 y 1951. Por ejemplo, escribió:

> En el plano estético, creo haber vislumbrado una expresión muy cercana a nuestra vida —¡ay, esta vida nuestra!— y tan fluida como ella. Es lo que daré en llamar *el poema móvil*. Pues, aunque se trata de un poema *escrito*, nunca estará fijo, sino que será objeto de una perpetua transformación siempre fruto del momento (y SIN RELACIÓN QUE VALGA CON NINGÚN PRURITO DE PERFECCIÓN FORMALISTA). Pues la poesía debe ser algo inmediato. […] Me imagino a ese poeta consagrado por entero a un único gran poema —retomado sin cesar, reanudado con el paso de los meses—. La poesía podría acabar consistiendo, por clásico que suene, en la sucesión de las diversas versiones de un mismo poema. […] ¿En cuanto a los lectores? Siempre los he despreciado.[2]

Resultaría erróneo ver una contradicción entre el proyecto de nueva poesía y el rechazo proclamado a «hacer literatura»: el poema se convierte de hecho en un *work in progress* cuyo movimiento perpetuo es la vida misma del escritor. En realidad, el principio que inspira este concepto es el de desmaterializar la poesía mediante su inclusión en un proceso y, por tanto, abrirla más allá de la propia obra para trasladarla a otro plano de existencia. Por tal motivo, sin importar quién sea el público objetivo, la poesía trata de lo que el poeta hace y siente, y no tanto de lo que intenta transmitir y representar para los demás. Otra carta de la primavera de 1951 es un claro indicio de lo rápido que maduraron esas intuiciones iniciales. En ella Debord afirmó: «La poesía solo sobrevivirá si queda destruida. […] Lancémonos a vivir aventuras intelectuales capaces de devolvernos la pasión por la vida. Aprendamos a perder: pero a perder de verdad».[3] Destruir la poesía y hacer la vida más apasionante era la fórmula rectora de lo que iba a ser el programa situacionista durante los primeros años de la IS. Unos meses más tarde, Debord añadió: «He sentado las bases de un manifiesto que define una nueva poesía (ajena al surrealismo o al letrismo). Llevaremos un paso más lejos la liberación ética planteada por Breton. Por mi parte, voy más allá que

Isou al defender el SILENCIO, la acción directa, etc. Declaro la muerte de cualquier idea de creación artística (tan querida por mi amigo Jean-Isidore [Isou])». A partir de ahora, cualquier manifestación neoartística deberá vincularse a la categoría de *Propaganda* (escándalo y provocación, subproductos de la acción). Este texto lleva por nombre: MANIFIESTO POR UNA ETERNIDAD DE LA VIOLENCIA».[4] En una de las versiones de este primer manifiesto, Debord escribió: «Preservar este desorden es nuestro único disfrute. Si escribimos, es por pura propaganda, una expresión indirecta de la acción terrorista abierta a las sociedades secretas todavía por fundar. El escándalo, la provocación, la inscripción en las paredes son apenas el cortejo de nuestro *neopoema*, desprovisto de cualquier justificación estética que permita reducirlo a un mero título».[5]

El modelo que Debord y, poco después, los demás miembros de la IL tenían en mente cuando imaginaron ese nuevo tipo de acción poética fue, sin duda, el famoso «escándalo de Notre-Dame», que ocupó la primera plana de la prensa francesa en 1950. Aquel año, un puñado de provocadores se infiltró en la catedral de Notre-Dame de París y consiguió que uno de sus cómplices, disfrazado de fraile dominico, subiera al púlpito. Ante unos diez mil feligreses, el hombre pronunció un largo discurso en el que proclamaba la muerte de Dios… Durante los disturbios que siguieron, los enfurecidos cristianos atacaron al pequeño grupo de blasfemos, el cual quizá habría sido linchado si la policía no hubiera intervenido para rescatarlo. El hecho tuvo una enorme repercusión. Al día siguiente, fue portada de toda la prensa y, durante nueve días, llenó las páginas del periódico *Combat*, lo que generó una veintena de artículos y reacciones contradictorias de intelectuales tan diversos como Jean Paulhan, Louis Pauwels, André Breton, Benjamin Péret, Gabriel Marcel, Pierre Emmanuel, Maurice Nadeau, René Char, entre otros.[6]

Todos los autores del escándalo de Notre-Dame se movían en la esfera de influencia del letrismo. Como ya hemos visto, Jean-Louis Brau y Serge Berna (quien escribió el texto del discurso) participarían

dos años más tarde en la fundación de la IL, Jean Rullier era una figura familiar en el grupo de Isou, y Ghislain Desnoyers de Marbaix, aunque no era miembro formal, mantenía una estrecha relación con aquella banda. Más tarde se convertiría en un amigo muy cercano de Debord, pues colaboró en el montaje de una de sus películas. El dominico, por su parte, era Michel Mourre, quien más tarde alcanzó la fama por redactar el diccionario enciclopédico de historia que hoy lleva su nombre (tras haber publicado en 1951 una palinodia en la que negaba su acto blasfemo). Por último, los letristas Gabriel Pomerand y Marc'O también estuvieron presentes en la catedral de Notre-Dame, pero en un segundo plano. Tal y como recuerda Greil Marcus, ese escándalo fue «el primer acontecimiento que Debord y los demás asumieron como propio. Aunque todavía no se conocían cuando el hecho tuvo lugar, dos años más tarde, al formarse el grupo, decidieron que era su crimen fundacional».[7] Esto también explica por qué Brau, Debord y Wolman insistieron en que Berna fuera miembro de la IL, pese a que su participación real en las actividades del grupo fue prácticamente nula.[8]

LA BOHEMIA

En medio del escándalo, disfrutar del placer que produce romper con violencia las categorías morales que constituyen la base del *ethos* burgués era, propiamente dicho, una primera forma de experiencia estética. No obstante, hacer del escándalo una forma de arte en sí mismo, tal como lo concebían los miembros de la IL, era insertarse en una determinada historia del «espíritu moderno», cuya característica era promover lo nuevo al rango de criterio para juzgar el gusto y descubrir los recursos estéticos de la sorpresa, lo extraordinario y lo bizarro.

A partir de finales del siglo XVIII, la modernidad en el arte se distinguió por la aparición de una marcada predilección por lo fantástico, lo maravilloso y las experiencias límite como la angustia, el horror y el asco. Desde el romanticismo hasta el surrealismo, el estatuto particular concedido en la representación literaria a estados afectivos como la desesperación, el amor-pasión o el amor loco, así como el creciente interés por los estados afines al delirio, no fueron más que un rasgo de una tendencia general a reconocer el exceso, sea cual fuere, como fuente deseable de emoción estética. Y en segundo plano de la cultura moderna, la presencia cada vez más relevante del alcohol, las drogas y las diversas formas de alteración de la conciencia, todos ellos asociados a la excitación, la embriaguez y el éxtasis,[9] es la expresión final del deseo de liberación de una época, a menudo por medios en sí mismos alienados, de las formas de experiencia y visión del mundo promovidas por la burguesía, por ejemplo, el afán de trabajo, la cuantificación del tiempo y la mecanización de las actividades en aras de la rentabilidad, así como la normalización de los comportamientos bajo la bandera del pragmatismo y el espíritu de seriedad. El conformismo y el aburrimiento se habían convertido en los males de la modernidad, y solo las formas de existencia aventureras o perturbadoras podían considerarse liberadoras.

Partiendo de esta base existencial, aún en la época moderna, numerosos artistas e intelectuales se relacionaron con el *lumpemproletariado*, dando lugar a lo que se denominó la *bohemia* en la década de 1840. Tanto si habían roto con sus orígenes burgueses como si se veían obligados por la pobreza y la precariedad de sus fuentes de ingresos a recurrir a medios de supervivencia en mayor o menor medida ilegales, empezaron a vivir en contacto diario con las «clases peligrosas». Tras compartir su condición económica, adoptar sus estrategias de supervivencia, frecuentar los mismos lugares que el lumpemproletariado, terminaron por adoptar el mismo estilo de vida, incluso la misma visión del mundo.

Como señala Jerrold Seigel en su estudio *Paris bohème*, para los románticos franceses de la década de 1830, las clases peligrosas eran un ejemplo: «Estos obreros pobres, a menudo personas marginadas y desesperadas, suscitaban [...] cierta fascinación. La extrañeza de sus vidas alimentaba la imaginación romántica, pues sugería que la vida moderna liberaba toda clase de fuerzas, cuya suma de amenazas y promesas, pura novedad e incertidumbre, se entrelazaban inextricablemente. [...] Los bajos fondos de las ciudades atraían a los profanos deseosos de estudiar unas posibilidades humanas que solo entonces, y allí, el mundo había conocido».[10] Durante más de un siglo y una vez superado el romanticismo, varias generaciones de poetas y artistas se unirían así a la vida de los miserables, los ladrones, los estafadores y las prostitutas. La violencia física y la tensión nerviosa indispensables para sobrevivir en un entorno hostil; el difícil trajinar de una existencia precaria, conformada de aventuras diversas, llena de riesgos y peligros, y las fuertes emociones que ello conlleva; el consumo de todos los productos que inducen a la embriaguez o al olvido (las clases peligrosas solían tener el monopolio de su comercio en la ilegalidad); por último, el carácter tumultuoso de las experiencias amorosas y, en mayor medida, de todas las manifestaciones del erotismo, tal y como Georges Bataille lo definió:[11] desde la perspectiva de los escritores, pintores y otros creadores hartos de la burguesía y de su solemnidad habitual, las condiciones de existencia del lumpemproletariado no carecían de cierta poesía, que es preciso transponer no solo a sus obras, sino a «este arte de vivir tan particular que corresponde al estilo de vida del artista, dimensión fundamental de cualquier empresa de creación artística».[12]

A principios de los años cincuenta, el movimiento situacionista fue el heredero y aquel que dio continuidad a esta historia, como nos lo recordaría Debord tiempo después, el pequeño grupo de la IL «[...] se hallaba entonces muy mezclado con las clases peligrosas. Cuando se vive junto a ellas se acaba llevando en gran medida su vida. Quedan, evidentemente, huellas duraderas».[13] La participación de la IL en la

bohemia de Saint-Germain-des-Prés (aunque algo oscura, muy diferente de la que rodeaba a Sartre y a los existencialistas, como veremos más adelante) fue, sin duda, un elemento decisivo en la paulatina constitución de su programa teórico y de sus formas de acción.[14] La negación del arte y el deseo de cambiar la vida plasmados en las obras y acciones de los jóvenes miembros de la IL se hicieron eco del nihilismo con un determinado número de individuos que frecuentaban los cafés de la margen izquierda, a quienes «solo era posible definir negativamente, por la sencilla razón de que carecían de oficio alguno, no realizaban ningún estudio y no practicaban ningún arte».[15] Todos ellos pertenecían a la bohemia más miserable y a lo que Debord consideraba el negativo de toda sociedad, «aquello que es, las más de las veces, objeto de repudio y que, sin embargo, ha existido siempre: el hampa indomable, la sal de la tierra».[16] El término *pègre* [hampa] no era incorrecto, ya que entre los que rodeaban a los letristas internacionalistas de la época, «la población escogida contaba cierto número de ladrones, y ocasionalmente de homicidas».[17] También había algunos exiliados y personas jóvenes, quienes habían roto el vínculo con sus familias: «Eran muchos los que habían participado en las guerras recientes, dentro de alguno de los distintos ejércitos que se habían disputado el continente: el alemán, el francés, el ruso, el ejército de Estados Unidos, los ejércitos de los dos bandos españoles y muchos otros más. El resto, que eran unos cinco o seis años más jóvenes, había llegado allí directamente, porque había comenzado a disolverse la idea de familia, como todas las otras».[18] Se trataba en particular de «alumnas que se habían escapado de la escuela, con ojos orgullosos y labios dulces», «chicas que aún no tenían dieciocho años»,[19] motivo por el cual la policía se encargaba de aprehenderlas y devolverlas a sus familias, o las internaba en reformatorios. Una de las chicas que vivía entonces con la IL recordó el grupo que formaban: «Se trataba de críos desarraigados procedentes de todos los rincones de Europa. Muchos de ellos no tenían techo, padres ni papeles. Para los polis, su estatus legal era el de

“vagabundos”. De ahí que la mayoría se acabaran reencontrando en la cárcel de la Santé. Vivían en plena calle, en los cafés, como si fueran una jauría de chuchos sarnosos».[20]

Para los futuros situacionistas, el escándalo y la provocación propios de las clases peligrosas constituían una primera forma de plantearse la vida como una obra de arte, es decir, de impregnarla de forma deliberada de una serie de conmociones que le conferían una cualidad particular. No obstante, los jóvenes miembros de la IL muy pronto se dieron cuenta de que aquellos recursos no eran suficientes para intensificar su experiencia y buscaron otras formas de comportamiento más poéticas, algunas de las cuales tenían más que ver con las clases peligrosas que con la historia del arte. Volar la Torre Eiffel con dinamita alegando que sus luces perturbaban el sueño de los vecinos, cruzar el Sáhara haciendo autoestop, visitar las catacumbas por la noche para conseguir tubos de plomo para vender, beber todo tipo de alcohol, probar toda clase de drogas, seducir a las más jovencitas, experimentar con la homosexualidad y todas las formas de sexualidad paralelas, robar objetos de las habitaciones de hotel mientras sus ocupantes dormían, asaltar un reformatorio y, sobre todo, no trabajar nunca.[21] Todos estos gestos extravagantes no eran anécdotas o aventuras arbitrarias, eran los inicios de una modificación completa del estilo de vida, que se entendía como el único arte que realmente podía contemplarse de cara al futuro; eran acciones que los miembros de la IL llevaban a cabo con la idea, más o menos consciente, de superar un conjunto de formas de vida obsoletas. En el segundo número de la revista *Internacional Letrista*, publicaron un manifiesto donde podemos leer: «Casi todo nos está prohibido. La sustracción de menores y el consumo de estupefacientes son causa de castigo, como cualquier otro gesto, en un sentido más amplio, que llevemos a cabo para salir del paso. Alzamos nuestra voz contra las penas infligidas a todas esas personas que se han dado cuenta de algo importante: la necesidad de no trabajar más».[22]

REINVENTAR LA VIDA

Si pretendían sumergirse en tan novedoso ámbito —el de la creación artística carente de obras—, cuya radicalidad apelaba de lleno al comportamiento de los individuos y a su entorno social, Debord y sus camaradas debían proveerse antes de nuevas categorías. Para ello, era preciso sistematizar primero su «búsqueda fragmentaria de un nuevo modo de vida»,[23] así como dotarlo de un aparato teórico capaz de analizar los resultados y abrir nuevas sendas experimentales. Así, ya desde comienzos de 1952, surge rápidamente un concepto importante: la idea de *situación*, un término que designa el conjunto de circunstancias materiales y morales que envuelven a una persona —dando a entender con ello que una vida es siempre el entramado de situaciones concretas—. El concepto, por tanto, pretende subrayar nuestra localización, la posición que ocupamos dentro de un espacio dado, nuestro «lugar» (por recurrir a la jerga fenomenológica). Como tendremos ocasión de comprobar, este asunto de la espacialización será determinante para los situacionistas, pues entronca directamente con la idea de deriva y psicogeografía. Pero es que, además, el concepto remite a nuestra condición psicológica, al estado afectivo que atraviesa una persona en un momento preciso de su evolución. Precisamente por eso, el término situación resulta inseparable de la temporalidad, pues comprende a los sujetos dentro de su trayectoria, de un periplo vital cuya autoría recae (o podría recaer) sobre sus propias manos. A fin de cuentas, las situaciones son algo transitorio por naturaleza, realidades sujetas a constante mudanza pese al carácter cíclico de muchas actividades, que provocan sin cesar la aparición de situaciones idénticas.

Para completar esta definición, conviene añadir un matiz importante: ninguna situación tiene jamás un carácter estrictamente individual o subjetivo. Esto se debe, en primer lugar, a que siempre se encuentra determinada en todos sus aspectos por un contexto social,

económico, político… Y, por otra parte, porque siempre cabe interpretarla desde el exterior como el resultado de un conjunto, entramado o *bloque* formado por todas las personas que integran a la vez un espacio confinado y unos acontecimientos, que contribuyen a transformar desde dentro por medio de sus reacciones. Vista así, la situación quedaría constituida por lo que se denomina, en lenguaje filosófico, la copresencia humana, su entorno material y la maraña que emparenta ambas. Se trataría, por tanto, de una unidad entre sujeto y objeto socialmente evolutiva, determinada y dúctil en sentido temporal, pues todos sus elementos se muestran solidarios entre sí y pueden afectarse recíprocamente. La IS resumirá esta noción con la fórmula siguiente: «La situación […] se compone de todos los gestos contenidos en el decorado de cada momento. Dichos gestos, de hecho, no son sino el producto de ese decorado. Y, a su vez, producen otros decorados y otros nuevos gestos».[24]

A partir de estos mimbres, surgirá una reflexión que, poco tiempo después, Debord enunciará con las palabras siguientes:

> La vida de un hombre es un cúmulo de situaciones fortuitas, y si ninguna de ellas es similar a otra, al menos estas situaciones son, en la inmensa mayoría, tan indiferenciadas y sin brillo que dan perfectamente la impresión de similitud. El corolario de este estado de cosas es que las escasas situaciones destacables conocidas en una vida retienen y limitan rigurosamente esta vida. Tenemos que intentar construir situaciones, es decir, ambientes colectivos, un conjunto de impresiones que determinan la calidad de un momento.[25]

Se podría afirmar que, en este breve párrafo, se encuentra encerrada la totalidad del programa situacionista: otorgarle a la vida una textura poética, aumentar su intensidad alterando los factores que la determinan. Esta hoja de ruta ya la había esbozado Debord en 1953 a través de un escrito algo más titubeante (aunque también más lírico): su *Manifiesto por una construcción de situaciones*, que reivindicaba la necesidad de llevar a cabo, una vez culminada la superación del arte, «una acción directa sobre nuestra vida cotidiana», ejercer «soberanía

[…] sobre nuestras aventuras, entregadas a peripecias comunes»; en suma: a responder al «deseo de una vida más plena, toda ella puro juego».[26]

Pero ¿cómo alcanzar una meta tan alta? Y, aparte, ¿con qué instrumentos? El pasaje en que el concepto hace su aparición por primera vez —en abril de 1952, antes incluso de que vea la luz la Internacional Letrista— nos ofrece algunas pistas. Se trata de la primera versión del guion elaborado para *Aullidos en favor de Sade*, donde Debord nos advierte: «Tenemos ante nosotros el deber de construir una ciencia de las situaciones, que pedirá prestados diversos elementos a la psicología, la estadística, la moral y el urbanismo. Estos ingredientes deberán sumar fuerzas en pos de un objetivo completamente insólito: la creación consciente de situaciones».[27] Tras esta declaración de intenciones, hallamos la convicción de que los seres humanos debemos aprender, de una vez por todas, a entender las circunstancias que condicionan de lleno el curso de nuestra vida; que ha llegado el momento de dejar atrás nuestra usual pasividad sobre esos condicionantes y atrevernos a transformar la vida, interviniendo sobre los contextos, las personas y los sitios que pueblan nuestra existencia. Para ello, es clave sintetizar aquellos conocimientos relativos a las causas materiales de la vida cotidiana. A partir de estas premisas, el urbanismo nos muestra hasta qué punto la forma de las ciudades favorece o impide cierto tipo de encuentros entre las personas, canaliza sus desplazamientos o va compartimentando las clases sociales, las distintas profesiones o los saltos generacionales dentro del espacio urbano. Por su parte, la estadística, al ir recabando datos acerca de los bienes de consumo y su utilización, o sobre la cantidad de personas que acude a ciertos lugares en tales momentos de la noche o el día, nos ofrece una mirada más amplia de las condiciones que sostienen la existencia de las masas humanas modernas. La psicología, a su vez, se ocupa de comprender la influencia del entorno familiar y social sobre la totalidad de conductas y afectos. Por último, la moral trata de identificar el conjunto de normas y valores que, al

ser inherentes a una realidad social, van permeando sus prácticas cotidianas.

A partir de este proyecto de pretensiones científicas, se despliegan tres modelos llamados a guiar las investigaciones de la IL —primero— y de la IS —después— hacia una construcción consciente de las situaciones. El primer modelo corresponde al escándalo: en particular, nos estamos refiriendo al vivido en Notre-Dame, un ejemplo al que ya nos referimos y que volverá a surgir numerosas veces en forma de intervenciones-comando por parte de la IS contra instituciones de diversa índole. Y, en cada ocasión, tan turbulentas maniobras darán la oportunidad a sus protagonistas de vivir la experiencia —especialmente intensa a la par que gozosa— de poner patas arriba el orden establecido.

El segundo modelo inherente al carácter de los situacionistas no es otro que la fiesta. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en el texto presentado a los lectores de *Potlatch* en 1954, a medio camino entre un recetario y unas reglas de juego para disfrutar de una situación plena:

> En función de lo que busque, elija una comarca, una ciudad más o menos poblada y una calle más o menos concurrida. Construya una casa. Amuéblela. Saque el mejor partido posible de su decoración y de sus alrededores. Escoja un día y una hora. Reúna a las personas adecuadas y los discos y bebidas alcohólicas convenientes. La iluminación y la charla serán claramente circunstanciales, como el tiempo que hace o sus recuerdos. Si sus cálculos no contienen errores, la respuesta debe ser satisfactoria.[28]

Salta a la vista, por tanto, que construir situaciones tiene que ver asimismo con generar el ambiente y las condiciones aptas para la profusión de formas de sociabilidad comunitarias, cordiales, alejadas del trabajo y centradas, más bien, en el ocio y el esparcimiento.

El tercero y último de los citados modelos para construir situaciones goza de un carácter un poco más íntimo: estamos hablando del encuentro amoroso. Esta clase de vivencias, rara vez

evocadas de manera directa —sin ninguna duda, para no alimentar «la dichosa propaganda burguesa que presenta el amor como la única aventura posible bajo las condiciones modernas de existencia»—,[29] asoma una y otra vez en las producciones más poéticas de ciertos miembros de la IS (pongamos por caso, en las películas de Debord o en las inclasificables obras que este fue publicando en compañía de Asger Jorn, como *Fin de Copenhague* o el libro *Memorias*) pero también, de manera velada, en el imaginario erótico que va poblando las páginas de la revista *Internacional situacionista*, que abordan el tema con gran ironía.[30] Pues, si algo priorizan los situacionistas cuando hablan de amor, no es tanto la pureza de nuestros sentimientos ni la fidelidad hacia nuestra pareja, sino el puro *deseo*, que nos une a una persona en un momento dado y resume, en sí mismo, la forma de cualquier aspiración en favor de una vida más intensa y plena. Aun así, «la dirección realmente experimental de la actividad situacionista es el establecimiento, a partir de deseos identificables de manera más o menos clara, de un campo de acción provisional favorable a esos deseos».[31] Lo que ocurre, por desgracia, es que el encuentro amoroso es un objeto espinoso con un encaje difícil dentro de cualquier teoría, ya que es una realidad de lo más incontrolable, aleatoria e inexplicable: desde este punto de vista, el amor representa al mismo tiempo el punto de quiebre entre las situaciones *construidas* y su verdad más profunda (debido a su insuperable carga afectiva y su aspecto irreversible), lo que permite entenderlo como la invención, en un marco de desorden transitorio, de un nuevo orden naciente.

Por encima de sus muchas diferencias, estos tres modelos tienen en común su carácter lúdico. Pues amor, fiesta y escándalo siempre son una ruptura respecto al funcionamiento de la vida cotidiana. Los tres consiguen abrir todo un espacio de juego en cuyo interior tenemos la libertad de inventarnos unas reglas y gozar con ellas. De hecho, el concepto de juego atraviesa buena parte de estas investigaciones, ya que los situacionistas se inspiran con frecuencia en los célebres

trabajos del historiador neerlandés Johan Huizinga, responsable de demostrar la existencia, más allá del *Homo faber* y del *Homo oeconomicus*, de un *Homo ludens* caracterizado por su inherente inclinación al juego. En 1951, el libro de Huizinga que portaba ese título se acababa de lanzar en su traducción francesa y había causado una fuerte impresión sobre Debord y los jóvenes miembros de la IL —en realidad, los miembros neerlandeses de Cobra, como Constant, habían podido leerlo en versión original al poco de publicarse en 1938—. En la mencionada obra, su autor ponía de relieve la dimensión lúdica de un enorme número de actividades humanas, pero también (de un modo más general) el papel central que desempeña el juego en la vida cotidiana —lo que no solo atañe al juego formalizado, como serían el ajedrez o los naipes, sino a cualquier conducta de carácter lúdico, véase el amor, los ritos sociales, la creación artística y un largo etcétera—. La ambición de *Homo ludens* era llevar a cabo un replanteamiento antropológico que diera preponderancia a la dimensión inutilitaria de la existencia humana. Una meta, por supuesto, que los situacionistas secundaban por completo, pues lo que ellos defendían era generalizar esas dinámicas lúdicas a la cotidianidad; querían crear un «gran juego» donde tuviera cabida la sociedad entera.

Para los situacionistas, construir situaciones equivalía a jugar, ya que era un proceso que conducía a probar el placer de comportarnos de manera inusual, extraña e incluso arriesgada, al despojar nuestros lazos sociales de toda su pesadez y sus convencionalismos. «Al romper radicalmente con un tiempo y un espacio lúdicos encorsetados», señala Debord, esta construcción ampliaba la idea de juego hasta regiones nuevas, donde ya no se trataba de una mera actividad, sino de una auténtica visión del mundo que entendía el instante como un enorme abanico de posibilidades y nos alentaba a comunicar «del modo más perfecto posible la preciosa maraña vital».[32] Un bonito ejemplo de ello lo tenemos en el juego de la «cita posible», propuesto por Debord en 1956: en él, sus participantes podían experimentar

situaciones novedosas concertando una cita en algún sitio público con un desconocido, lo que obligaría a ambos a conversar entre sí. Además, se proponía dar continuidad al juego «proponiendo por teléfono otra "cita posible" a una tercera persona que también ignorara el lugar del encuentro».[33]

Los miembros del grupo Spur, que integraron la sección alemana de la IS entre 1959 y 1962, fueron tal vez quienes más profundizaron en esta noción de juego. Tanto es así que supieron transformarla con la ayuda de su propia tradición: en su «Manifiesto de enero», se adueñaban de la vieja idea del *Gaudi*, un concepto bávaro que designa al mismo tiempo goce, fiesta y juego, para urdir en torno a él un proyecto artístico cuyo alcance comprende la realidad al completo y, por tanto, se rebela contra todo lo existente: «Cualquier artista digno de su nombre ha venido al mundo para transformar su entorno. […] El mundo entero es el sitio donde puede desplegarse el impulso creador, reservado en exclusiva a la fiesta». Desde este punto de vista, era imprescindible *jugárselo todo*, en el sentido más propio de la expresión. «Las personas incapaces de reconocer el juego que habita en la política, el Estado, la Iglesia, la economía, el ejército, los partidos políticos o las organizaciones sociales no tienen nada que ver con nosotros. ¡Pongamos patas arriba todos los sistemas y convencionalismos sin más que contemplarlos como juegos frustrados!». La conclusión de los miembros de Spur era, pues, la siguiente: «Al igual que Marx fue capaz de emparentar revolución y ciencia, nosotros deduciremos la revolución a partir de la fiesta. […] Pues una revolución sin espíritu festivo no es revolución que valga».[34]

DESATAR LAS AVENTURAS

De forma bastante inusual, el concepto de situación, que es el epicentro de lo que se autodefine como movimiento «situacionista»

desde 1953,[35] es sin duda uno de los que ha sido más difuso. Solo algunos artículos en los primeros años de la IS intentan profundizar en su significado y su alcance, pero muy pronto, desde el principio de los años sesenta, las problemáticas que abarcaba son relegadas a un segundo plano. Como lo reconocerá Debord en una carta a un corresponsal a finales de 1960, la noción de situación era «la menos clara, la más abierta y sujeta a dudas» de todos los conceptos situacionistas.[36]

No es evidente el origen mismo del concepto. Su uso en el campo intelectual de los años de la posguerra solo podía asociarse a Jean-Paul Sartre, que lo había convertido en uno de los temas centrales de *El ser y la nada* en 1943, y que acababa además de publicar los tres volúmenes de *Situaciones*, que reunían sus diferentes posturas teóricas sobre la literatura, el arte y la política. La noción de situación propuesta por Sartre poseía unos cuantos puntos en común con la que defendían los situacionistas: como en su caso, se podía plantear como una unidad sujeto-objeto, inscrita al mismo tiempo en el espacio y en el tiempo, y como el lugar de una transformación dialéctica: de esta manera Sartre decía que, «al "hacer" la situación, [el sujeto] "se hace", e inversamente»,[37] lo que los situacionistas reformularon de la siguiente forma: «El constructor de situaciones, si recuperamos la fórmula de Marx, "al actuar con sus movimientos sobre la naturaleza exterior y transformarla [...], transforma, a su vez, su propia naturaleza"».[38]

A pesar de esos parecidos, los situacionistas siempre se opusieron a que se les asociase con Sartre tan categóricamente que su actitud tenía que haber despertado sospechas a cualquier buen entendedor.[39] Sospechas que confirman sobre todo esta anécdota contada por Michèle Bernstein a Andrew Hussey. Tras escuchar a Debord utilizar la palabra «situacionista» por primera vez en torno a 1955, ella le preguntó qué podía significar ese término y dónde lo había escuchado Debord por primera vez. Vio entonces cómo este se explicaba de

forma confusa señalando que «aquel podía tener que ver, en cierto modo, con Sartre, o no guardar relación con él en absoluto» [...].[40]

Y sin embargo... La idea de que la vida cotidiana pueda ser conscientemente organizada para multiplicar las situaciones emocionantes, aunque tenga evidentemente su origen en la vida que tenían los jóvenes letristas en 1952-1953, había sido ya formulada en un fragmento de *La náusea*, donde Roquentin y Anny discuten una teoría de los «momentos perfectos».[41] Aquí efectivamente se evoca lo que los personajes de Sartre llaman las «situaciones privilegiadas»: «Eran situaciones que gozaban de una cualidad tan rara como preciada; tenían su estilo, por decirlo así», explica sobre todo Anny, antes de dar como ejemplos la muerte o el amor y admitiendo al mismo tiempo que existen infinitos.[42] En particular, el fragmento siguiente resulta muy evocador:

—[...] Primero están los signos anunciadores. Después, la situación privilegiada, lenta, majestuosamente entra en la vida de las personas. Entonces se plantea la cuestión de saber si uno quiere convertirla en momento perfecto.

—Sí —digo—, he comprendido. En cada una de las situaciones privilegiadas hay que realizar ciertos actos, adoptar ciertas actitudes, decir ciertas palabras, y otras actitudes, otras palabras están estrictamente prohibidas. ¿Es así?

—Si tú quieres...

—En suma, la situación es la materia; esta exige un tratamiento.

—Así es —dice Anny—; ante todo era preciso estar sumido en algo excepcional y sentir que uno imponía orden allí. Si se hubieran realizado todas esas condiciones, el momento habría sido perfecto.

—En suma, era una especie de obra de arte.

—Ya me lo has dicho —replica irritada—. Pero no: era un... deber. *Había* que transformar las situaciones privilegiadas en momentos perfectos. Era una cuestión moral. Sí, puedes reírte: moral.[43]

Debord conocía este texto, ya que en una carta enviada a Ivan Chtcheglov en otoño de 1953, parafrasea una frase de *La náusea* sacada del mismo fragmento, unas páginas más adelante. La frase original de Sartre era: «Cuando representábamos el aventurero y la aventurera, tú eras aquel a quien suceden aventuras; yo la que las

hacía suceder».[44] Debord reescribirá: «Aventurero no es tanto quien vive las aventuras, sino quien tiene la capacidad de desatarlas».[45] Esta frase será luego retomada en el 7.° número de la revista *Potlatch*, publicada el 3 de agosto de 1954, apenas modificada: «Aventurero no es tanto aquel que vive aventuras, sino quien tiene la capacidad de darles vida». En su carta a Ivan Chtcheglov, Debord pretendía parafrasear a Lautréamont: ¿se trata de un olvido involuntario o intenta esconderlo de forma consciente? Sea como sea, el cambio sigue siendo aleccionador, aunque reemplace Sartre, el innombrable, por el nombre del reverenciado Lautréamont.[46]

Si profundizamos en lo que los personajes de Sartre dicen en este texto, concuerda con la doble preocupación de Debord y de los jóvenes letristas de aquella época. La noción de situación permite primero conceptualizar que se sobrepasa al arte: «Las artes del futuro consistirán en alterar situaciones… o no serán nada en absoluto»,[47] escribe Debord en 1952, y el año siguiente: «Decididamente, más allá del limitado juego de las formas, la nueva belleza deberá ESTAR SITUADA».[48] En el texto de Sartre, al igual que en los escritos del joven Debord y de la IL, se entiende así que una situación va más allá de la obra de arte y que además es una «materia dúctil», es decir, una cosa que puede ser transformada de manera ilimitada. Y, en la medida en que compone el tejido mismo de la existencia dentro de lo que tiene de notable, la situación «privilegiada» también es el punto de partida desde el que se manifiesta la exigencia ética, «un deber», «un asunto moral»: la transformación global de las costumbres según un conjunto de normas nuevas que se tienen que promulgar («ciertos actos que es preciso ejercer, actitudes que debemos adoptar, palabras que hay que decir»). En resumen, la situación privilegiada actúa sobre una mutación del *ethos* cuyo medio, añadirán los situacionistas, solo puede ser una revolución social. La imperiosidad de esta mutación, al igual que la excepcionalidad de la que es paradójicamente la regla, habían sido resumidas por los miembros de la IL en su «Manifiesto»

de 1953: «Las relaciones humanas deben tener como base la pasión, si es que no el terror».[49]

Debord conocía por lo tanto este texto «presituacionista» de Sartre en otoño de 1953. Nada demuestra que lo haya leído antes de 1952 y sus declaraciones sobre la necesidad de una ciencia de las situaciones, en el guion de *Aullidos en favor de Sade*. Sin embargo, esta hipótesis está lejos de ser improbable ya que las novelas de Sartre tuvieron muy pronto un cierto éxito en el círculo de los jóvenes letristas (así lo atestigua, sobre todo, el hecho de que retome la figura de Ivich como mujer fatal, sacada de la trilogía de *Los caminos de la libertad*, publicada por Sartre entre 1945 y 1949).[50] Ni qué decir del concepto de situación, es decir, la teoría situacionista futura tampoco podía nacer fuera de las prácticas de intensificación de lo vivido que ocurría en el seno del grupo letrista, y que fueron sistematizadas por la IL. Por consiguiente, el texto de Sartre tiene probablemente el vocabulario necesario para formular la teoría de estas prácticas, más que su contenido propiamente dicho.[51]

Más aún, el término *situación* no procede quizás únicamente de Sartre. Una carta de Debord con fecha de noviembre de 1950 atestigua por ejemplo su lectura de *El amor loco* de André Breton.[52] Ahora bien, el comienzo de este libro evoca esas personas extrañas y fascinantes que suelen encontrarse, estos «seres teóricos» que Breton interpreta como los que tienen las claves: «*llevan las llaves de las situaciones*, lo cual significa para mí que conservan el secreto de las actitudes más significativas que deberé tomar ante los raros acontecimientos que me habrán perseguido con sus trazas».[53] Es muy posible que Debord haya tomado prestado de Breton este uso del término situación: en gran parte, la teoría situacionista puede efectivamente entenderse como una forma de retomar de manera crítica investigaciones surrealistas del día a día. Hay que destacar además que la frase de Breton demuestra ella también una exigencia ética: las situaciones implican un cierto comportamiento para poder ser plenamente vividas – y solo el encontrarse con ciertos seres da

lugar al principio de inteligibilidad de la situación y de este comportamiento. El nuevo concepto de las relaciones sociales que unían la IL era una consecuencia de esta adecuación entre una situación dada y un comportamiento razonado: «Como es natural, las estupideces que un individuo se abstiene de cometer no son suficientes como para considerarlas algo meritorio. Ni siquiera su alineamiento ideológico basta para ello. El criterio decisivo está en la idoneidad de su vida privada. Pese a todo, un juicio semejante siempre es revocable si las circunstancias revelan un bajón en el comportamiento de dicho sujeto».[54] El hecho de *estar a la altura de la situación*, es decir, también ser capaz de modificar esta situación y crear nuevas, era garante de la calidad revolucionaria del individuo. La creatividad invertida para inventar *nuevas maneras de ser* en cualquier circunstancia era el criterio del juicio estético, ético y político que permitía permanecer o dejar de pertenecer al grupo revolucionario, un «grupo portador de la poesía» que, como tal, debía servir «de modelo a la nueva organización social».[55]

Por consiguiente, el concepto de situación ha podido nacer de un contacto entre una práctica interna del movimiento y un discurso venido de fuera, que es el que procede de Sartre o de Breton: pero este discurso, en ningún caso, ha dado lugar a la práctica que le correspondía. Si la lectura de *La náusea* o de *El amor loco* (incluso los dos en aquella misma época) es probablemente el origen de la elección del término «situación», hay que destacar que, tanto en un caso como en el otro, se trata primero de una noción literaria, *estética*. Así, cuando en Sartre la noción de situación desarrollada de forma literaria en *La náusea* está evidentemente ligada al concepto *filosófico* de situación que desarrollará más tarde en *El ser y la nada*,[56] Debord rechazará deliberadamente hacer un uso filosófico de la noción de situación, aunque su definición situacionista pueda introducir, por ejemplo, consideraciones fenomenológicas (así una fenomenología del encuentro, o una fenomenología de la ciudad). Como lo precisará la IS en 1964, se trata más bien de «reemplazar la frontera fija de las

situaciones-límite —que la fenomenología se ha hartado de describir hasta la saciedad— por la creación práctica de situaciones», y, por lo tanto, proceder a la construcción de una fenomenología, pero de «una *fenomenopraxis*».[57] Al preferir lo existencial al existencialismo, al ignorar lo ontológico en beneficio de lo social, Debord elegirá entonces rebatir hasta el final el concepto de situación sobre un materialismo estricto, de inspiración sociológica o psicológica, para ponerlo siempre a prueba dentro de un experimento concreto.

UNA CIENCIA SITUACIONISTA

Esta vuelta a lo social encuentra además su prolongación en el diálogo que compromete a Debord con el sociólogo y filósofo marxista Henri Lefebvre, a finales de los años cincuenta. Lefebvre acaba de publicar *La Somme et le Reste*, una larga reflexión sobre su recorrido intelectual, desde que empezó a frecuentar el grupo surrealista en los años veinte hasta su ruptura en 1958 con el Partido Comunista, del que fue uno de los filósofos más destacados.[58] En uno de los capítulos de este libro, Lefebvre presenta los primeros esbozos de una «teoría de los momentos» que primero llama la atención a Asger Jorn. Le recomienda a Debord que lo lea y este se toma la molestia de contestar a Lefebvre en un artículo con el título significativo «Teoría de los momentos y construcción de las situaciones», publicado en el 4.° número de *Internacional situacionista* en junio de 1960.

Lo que interesa a Debord en la teoría lefebvriana es que se integra a un análisis sociológico de la vida cotidiana, que detecta en ella episodios recurrentes pero discontinuos, separados por lapsos —de tiempo más o menos importantes. Estos episodios, los «momentos» se caracterizan por una identidad de comportamientos, modos de conciencia, estados afectivos —en resumen, una identidad de forma—. Así, por ejemplo, se pueden identificar el momento del juego, del

amor, del trabajo, del descanso, de la lucha, etc.: cada uno de ellos es «una modalidad de la presencia» que «ofrece al pensamiento y al vivir un absoluto».[59] En este sentido, cada momento posee un conjunto de reglas, rituales y convenciones que ordenan su práctica. Por consiguiente, estos momentos son, al mismo tiempo, sociales e individuales: informados por el colectivo a través de un imaginario y de códigos (lo que Lefebvre llama la memoria de los momentos), pero también elegidos, adaptados, transformados por los individuos. «El momento que voy a vivir debo recrearlo para poder vivirlo; lo descubro, pero como forma, de suerte que, para hacer mía esta forma, debo reinventarla reinventando la disposición de sus elementos. Esta forma "es válida" para mí; yo la recibo, pero sin que se me imponga; yo me la pongo delante y, aun así, despliego en ella mi propia actividad».[60]

Aquí la teoría de los momentos se articula en torno a lo que Lefebvre había llamado en 1947 la «crítica de la vida cotidiana», es decir, el análisis marxista de las condiciones existenciales dentro del capitalismo avanzado:[61] si las civilizaciones extranjeras o antiguas han conseguido implementar la vida colectiva —y, por lo tanto, individual — que hace de cada momento una obra de arte, el Occidente moderno se distingue, sin embargo, por la ausencia de estilización coherente de la vida. La existencia no es más que una serie de momentos inconexos, desprovistos de estructura, de planificación, mezclados y separados al mismo tiempo. Se trata, por lo tanto, de proceder a instaurar nuevamente esa vida: «Esta intervención se podría traducir, en relación con la vida cotidiana, en un mejor reparto de sus elementos y de sus instantes propios de cada "momento", de modo que aumente en intensidad el rendimiento vital de la cotidianidad, así como su capacidad comunicativa e informativa, pero también su propensión al goce, al permitirnos definir nuevos modos de disfrute en nuestra vida natural y social».[62]

Se ve bien en qué se distingue la propuesta lefebvriana de una construcción de situaciones elaborada por la IS en aquella misma

época: define el momento como aquello que «envuelve y tiende a constituirse en un absoluto»; un programa de intervención consciente dentro de la vida cotidiana para «introducir en ella la riqueza que le falta»;[63] y en definitiva el proyecto de creación de una nueva civilización que se basa en estos principios. Con respecto a esto, Debord escribirá a Jorn: «Creo que estas reflexiones [de Lefebvre] están en la misma médula de los problemas "situacionistas". Pues estos últimos, en la medida en que logren alcanzar el solemne umbral de esas fuerzas negativas que constituyen el coto privado de las vanguardias burguesas, tienen como aspiración exponer a la luz una imagen completa de la cotidianidad, que podríamos moldear de manera mucho más compleja».[64] Si Debord, en relación con la teoría lefebvriana de los momentos, rechaza la separación de categorías tales como el juego, el amor, etc., que según él tienen que atravesar todas las situaciones construidas, el descubrimiento de esta teoría va a permitirle reformular con un nuevo lenguaje, más claro y más «científico», algunos de los objetivos del movimiento. Por analogía con el momento que «designa cierta constancia en curso del despliegue del tiempo, un elemento común a un conjunto de instantes, sucesos, coyunturas y movimientos dialécticos»,[65] volverá a definir, por ejemplo, el proyecto de situación construida «como un intento de estructurar lo coyuntural».[66] Y la situación que «se presta a una infinidad de combinaciones» y no puede dotarse realmente de fronteras se verá reinterpretada, en el marco de la teoría de los momentos, como un elemento transicional —permitiendo con ello considerar la construcción de situaciones como la construcción de «momentos de ruptura y aceleración; como *revoluciones en la vida cotidiana de los individuos*—».[67] Así se encontraba inventado un sintagma que parecía que iba a tener un brillante provenir dentro del movimiento situacionista: el de la «revolución de la vida cotidiana».[68]

Sin embargo, que investigaciones situacionistas se inscriban dentro del marco sociológico solo es una opción entre muchas; al mismo tiempo, Asger Jorn mira hacia otro campo de investigación científica

(o paracientífica, ya que para él la patafísica no estaba muy lejos),[69] y afirma: «a medida que avanzamos en el estudio de los datos situacionistas, nos damos cuenta de que la cuestión es inventar [...] una situología, una situografía e incluso, si cabe, una situometría».[70]

Retomando la definición de la situación como unidad espaciotemporal, empieza por mostrar cómo esta pone en peligro los datos clásicos de la geometría, que subyacen bajo los problemas antiguos del arte, sobre todo en el campo de la perspectiva: «En la geometría euclídea, más tarde transmitida a otros sistemas no euclídeos, *el punto se define como un lugar espacial carente de dimensión espacial*. Esta formulación nos ha llevado a olvidar que *ese punto desprovisto de dimensiones espaciales entraña, sin embargo, debido a su duración, una dimensión temporal*. Si lo entendemos así, *el punto supondría la introducción de la dimensión del tiempo en la organización del espacio, lo que da lugar a una nueva geometría elemental*».[71] Una geometría reconstruida sobre esta base, que es la de una temporalización y de una nueva concepción del espacio para sus elementos constitutivos, serían por lo tanto para esta situación lo que la antigua geometría era a la obra de arte clásica. La antigua geometría permitía efectivamente modelizar en arte espacios y dispositivos perspectivos, ventanas y cuadrículas que estructuraban (pero, por lo tanto, también fijaban) el contenido de la representación. Contrariamente a esto, la nueva geometría que propone Jorn se adapta a la especificidad de la situación, «fundado en la objetividad de una producción artística»[72] (como resultado de una voluntad de creación y de construcción), pero concibiendo al mismo tiempo «como lo contrario de la obra de arte, que es un intento de valorización absoluta (y de conservación) del instante presente».[73] Debido a su plasticidad intrínseca integra así las restricciones propias a su objeto: la evolucionalidad, la continuidad, «la exclusión de los ceses y las interrupciones, la constancia de intensidad y el sentido único de la propagación de los procesos que definen una situación».[74]

Sin embargo, esta nueva geometría llamada situología, de la que se puede observar la maduración en las tres intervenciones teóricas sucesivas de Jorn dentro de la revista *IS* en 1959-1969, se caracteriza también por la articulación de la temporalización con la espacialización inherente a cualquier situación tomada en un conjunto de coordenadas materiales, geográficas, disposicionales. Por lo tanto, atañe también a la topología que Jorn llama el *análisis situ*: el estudio de los sitios en los que las situaciones tienen lugar, el reconocimiento y la modelización de los elementos que favorecen en ellos la producción de tal o cual tipo de situación.

Esotérica y clandestina, reservada a los chamanes y a las asociaciones de tejedores que, «desde la Antigüedad, han sabido legar de un modo curioso un conjunto de enseñanzas revolucionarias a través de formas más o menos raras, mistificadoras y sinuosas». No en vano, «el conocimiento de los secretos topológicos siempre se ha llevado a cabo con la presencia de signos, nudos, cuerdas, lazos, laberintos…».[75] Hay que inspirarse en esta tradición para inventar instrumentos de esta «ciencia de las situaciones» soñada por Debord durante su juventud. Sin embargo, también hay que buscar modelos del lado de los poetas y visionarios como Swedenborg o Novalis, artífices de una reconciliación de la pasión con la lógica, de la poesía con el espíritu de sistema: «El hecho de que Swedenborg y Novalis fueran ingenieros de minas es más importante que todos los postulados cogidos con pinzas que haya emitido Jaspers —y que, como mucho, nos invitan a pensar en un ejercicio de locura esquizofrénica—. Pues la clave no está en que un hecho semejante pueda establecerse de manera científica, sino en que este campo apela a un pensamiento de tipo topológico, como el de los tejedores, lo que podría encaminarnos a observaciones preciosas para el establecimiento de una situología», declarará Jorn en 1960.[76] Unos años más tarde, tras dimitir de la IS, seguirá explorando el potencial científico y poético de esta situología: en la revista *The Situationist Times*, fundada por Jacqueline de Jong justo después de su exclusión

de la IS, Jorn, que mantenía una aventura con ella y sostenía este proyecto editorial, convertirá la topología en el tema central de un proceso auténticamente enciclopédico, que reúne todos los trabajos estéticos o científicos sobre el tema del laberinto, del anillo o de los lazos.[77]

Sea como sea, que sea a través de la sociología lefebvriana de la cotidianidad reinterpretada por Debord o a través de las extrapolaciones topológicas de Jorn, la intención de los situacionistas era llegar a lo que su compañero André Frankin había llamado una planificación de la existencia individual y social, que no excluía, sino todo lo contrario, «*reencontrando el azar*».[78] Con este fin, incluso se planearon «planes de situación», similares a guiones, con un sistema especial de anotaciones. Este proyecto, mencionado en varias ocasiones, anunciado en el 2.° número de *Internacional situacionista* bajo la forma de un «primer esbozo del Plano de la situación n.° 17», será finalmente declarado en el número siguiente aplazado para más adelante.[79] ¿Cómo serían estos planos de situación? ¿A los que dibujan los arquitectos para indicar el emplazamiento de las construcciones en un terreno? ¿A un giro de guion de los que se sirven los cineastas? ¿A partituras gráficas similares a las utilizadas en la música experimental y la danza contemporánea? ¿O quizás a diagramas compuestos de imágenes y de arborescencias lógicas, similares al folleto titulado *Nouveau théâtre d'opérations dans la culture*, publicado por la parte francesa de la IS en 1958?[80] Probablemente nunca obtengamos una respuesta: el abandono de este proyecto a principios de los años sesenta implicaba en realidad que la construcción de situaciones se volvía imposible de plantear fuera de un movimiento de liberación más general, capaz de tumbar el orden social dominante. Finalmente, la IS se preguntará en 1964: «¿Qué es lo que debemos poner en situación? A niveles diferentes, podría ser nuestro planeta, nuestra época (una civilización, en el sentido que Burckhardt le da a este término, por ejemplo) o un momento en la vida de cualquier individuo. Y ahora, ¡que suene la música!».[81]

PSICOGEOGRAFÍA

«LA FÓRMULA PARA DERRUMBAR EL MUNDO NO LA BUSCAMOS EN LOS LIBROS, SINO ERRANDO».

GUY DEBORD, *IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI* (1978)

UNA DE LAS PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS del movimiento situacionista es la de haber colocado en el centro de sus preocupaciones, desde sus inicios, la ciudad moderna y las profundas modificaciones que graba en las vivencias de sus habitantes. La multiplicidad y la intensidad de las relaciones sociales que se despliegan, las nuevas formas de conciencia que aparecen, liberadas de las tradiciones y las convenciones, la riqueza y a veces la extrañeza de los encuentros que se producen al azar en calles y cafés, la variedad de los decorados que se dejan descubrir en cada recorrido y la influencia que ejercen en los estados de ánimo y las disposiciones afectivas de los individuos: todas ellas parecen ser, a los ojos de los situacionistas, las primicias de un nuevo mundo.

Habían recorrido este territorio como batidores en el transcurso de largas travesías en París, Ámsterdam, Londres o Venecia, tanto de día como de noche, en una absoluta indiferencia por todas las actividades socialmente útiles y siempre bajo la influencia más o menos fuerte del alcohol. Una vida *a la deriva*: la «deriva», esta nueva manera de desplazarse por las ciudades que habían definido como un «modo de comportamiento experimental ligado a condiciones de la sociedad urbana»[1] o con mayor precisión como una «técnica de desplazamiento sin finalidad» basada en la influencia del decorado,[2] en el «paso apresurado por ambientes variopintos».[3] La única motivación de

quienes practican la deriva es de orden estético: alcanzar la sensación de un «desarraigo completo» mediante un continuo cambio de paisaje.[4]

Este trance del desarraigo o la desorientación, con los placeres y las penas que le son propios, es lo que la deriva tiene en común con el viaje —pero, al contrario que este, la deriva casi nunca tiene un punto fijo o un destino que alcanzar, es potencialmente indefinida (si bien está limitada por el aguante físico y psicológico de quienes la practican)—. En este sentido la deriva es una forma moderna de nomadismo aplicada a los espacios urbanos. También se aproxima mucho al paseo o al vagabundeo tal como los practicaban Rousseau, Baudelaire o Walter Benjamin;[5] no obstante, a diferencia de estas prácticas, la deriva no se integra en la división habitual del tiempo social entre trabajo y ocio: presupone la invención de un nuevo empleo del tiempo que se le consagra por entero (y por lo tanto, como corolario, la utopía de la abolición del trabajo). Pero por encima de todo, la deriva es una *forma de vida*, y una forma de vida *poética*, asociada a vivir de forma inmediata e intensa las situaciones que representan a distancia la poesía o el arte.

Convencidos de haber efectuado un descubrimiento de capital importancia, adelantándose a lo que podría ser la existencia de una humanidad liberada del trabajo mediante el progreso técnico (la creciente automatización de la producción industrial permitía entrever el advenimiento de una civilización del ocio),[6] los situacionistas van a plantearse el objetivo de desarrollar nuevas herramientas de investigación para comprender las leyes objetivas y subjetivas de los desplazamientos no utilitarios en el espacio urbano. Se tratará, valiéndose de la deriva, de llegar a una nueva ciencia, la *psicogeografía*. Retomando los términos empleados por Guy Debord en 1955:

> La geografía [...] se ocupa de la acción determinante de las fuerzas naturales genéricas, como la composición del suelo o los regímenes climáticos, para la

formación económica de una sociedad, y por ende, para la concepción que esta puede formarse acerca del mundo. Por su parte, la *psicogeografía* propondría el estudio de las leyes exactas y de los efectos precisos del entorno geográfico, planificados conscientemente o no, que afectan directamente al comportamiento emocional de los individuos. El adjetivo *psicogeográfico*, cuya pronunciación presenta una cadencia bastante agradable, se aplicaría por tanto a los datos recabados por este tipo de investigaciones, a los resultados de su influencia sobre los sentimientos humanos e incluso, de un modo más amplio, a cualquier situación o conducta que parezca brotar de este mismo afán por el descubrimiento.

Entre los fenómenos que atañen al psicogeógrafo estarían «el cambio brusco de ambiente en una misma calle, a pocos metros de distancia; la división manifiesta de una urbe en distintas zonas con climas psíquicos marcados; la trayectoria aún más empinada —sin que esto tenga que ver con la nivelación— que experimentan los paseos sin destino preciso; el carácter agobiante e incluso hostil que emana de ciertos sitios».[7]

LA DERIVA

Las exploraciones realizadas valiéndose de la deriva y de la psicogeografía, así como «la observación de ciertos procesos asociados en las calles al azar y a lo previsible»,[8] llevaron con bastante rapidez a definir algunas de las leyes que guían la evolución de los individuos en las grandes ciudades. Resulta de ello en primer lugar que quien deriva en busca de situaciones poéticas, conmovedoras o apasionantes queda a la merced de la atmósfera que atraviesa, dejándose llevar por su encanto, su extrañeza o incluso su carácter repulsivo. Sus recorridos en el espacio urbano son guiados, ciertamente, por una comprensión global y sintética del entorno material cuya disposición está integrada de forma inconsciente en los esquemas psicomotores que orientan la marcha, pero también por multitud de elementos difusos —formas, iluminaciones, colores, sonidos, olores— que vienen a ejercer su

influencia subliminal en la psique y que confieren a cada paisaje su particular tonalidad afectiva: es lo que los situacionistas llamarán *clima* o *ambiente*. Pero esta noción de ambiente debe volver a examinarse con respecto a su uso corriente:

> La gente sabe muy bien que hay algunos barrios tristes y otros, más agradables. Pero, por lo general, intentan convencerse de que las calles elegantes suscitan un sentimiento de satisfacción, mientras que las calles pobres son más deprimentes y anodinas, como cortadas por un mismo rasero. En realidad, la variedad de combinaciones posibles entre estos muchos ambientes —análoga a la disolución química de los cuerpos puros en el número infinito de posibles mezclas— despierta unos sentimientos tan diversos y complejos como los que ocasiona cualquier otro espectáculo. Y hasta la más mínima prospección desacomplejada expone a la luz un hecho: que ninguna distinción, sea esta cualitativa o cuantitativa, de las influencias que emanan de los diversos decorados construidos dentro de una ciudad puede reducirse a su época o su estilo arquitectónico (y, menos aún, a sus condiciones de habitabilidad).[9]

Dicho de otra forma, no existe una univocidad del ambiente. No todos los inmuebles construidos en la *belle époque*, por ejemplo, determinan necesariamente un mismo tipo de sentimientos o emociones: estos varían en función de las construcciones que los rodean, de la hora del día o de la noche, de las diferentes personas que los habitan o frecuentan, así como de los acontecimientos que se desarrollan en ellos (tanto si pertenecen a la vida íntima de la persona derivante como a la vida pública de las multitudes). La belleza urbana es siempre una belleza *situada*. Como ya había hecho notar Georg Simmel, no se limita nunca a la belleza concreta de las construcciones en sí mismas; pues «la verdadera gracia de la belleza tal vez sea que reside siempre en la forma de unos elementos que, de por sí, son indiferentes y ajenos a la belleza y que solo adquieren valor estético gracias a su conjunción».[10]

La sensibilidad de quien recorre las ciudades a esta belleza se integra en el marco más general de las mutaciones del gusto artístico en la era moderna. En efecto, este ya no se orienta por un principio de

armonización sino que prioriza más bien el contraste y la sorpresa —de ahí la estética del montaje que se expresará tan bien en los *collages* cubistas o dadaístas y en el cine de vanguardia, en especial el de Dziga Vertov, Eisenstein o Jean Vigo—. El efecto de montaje aparece con frecuencia como un efecto psicogeográfico en los escritos del movimiento situacionista. Debord declara, por ejemplo, que «Claude Lorraine es psicogeógrafo por cuanto que coloca un barrio de palacetes al lado del mar»[11] porque los cuadros de Claudio de Lorena representan habitualmente «la misma frontera de dos ambientes urbanos diferentes a más no poder».[12] En un informe de deriva, Debord y Wolman, extraviados cerca del estanque de la Villette, «se topan de improviso con la admirable rotonda de Claude-Nicolas Ledoux, casi reducida a escombros, abandonada a un increíble abandono y cuyo encanto aumenta de manera notable con el paso en curva, a una distancia muy corta, del metro elevado». De inmediato se les sugiere la siguiente evocación: «Enseguida te viene a la mente la preclara visión del mariscal Tujachevski, en su día mencionada en *La revolución surrealista*, sobre lo mucho que Versalles realzaría su belleza si alguien se animara a construir una fábrica entre el palacio y la charca».[13] Vemos aquí claramente en qué medida son tributarios los situacionistas, por intermediación de Dadá y del surrealismo, de la estética moderna del montaje, que se vale del choque y la disparidad pero para transponerla a la propia existencia: en la medida en que los ambientes influencian los comportamientos, el paso inmediato de un ambiente a otro conduce a la persona a la deriva a cambiar constantemente de estado anímico, llevando a una sucesión más rápida y más rica (al ser más contrastada) de situaciones.

En este sentido, la deriva investiga la desaparición de cualquier fase de transición entre los instantes cualitativamente diferentes de la vida; esto supone, en la práctica, una cierta velocidad de desplazamiento capaz de borrar las zonas de transición que unen los ambientes entre sí y de producir esa completa desorientación evocada por los situacionistas en repetidas ocasiones: «Hoy en día, las

diferentes unidades de atmósfera y habitabilidad no están ya tan marcadas, sino que se delimitan con márgenes fronterizos más o menos prolongados. El cambio más radical que la deriva trata de proponer consiste en reducir esos márgenes de manera constante hasta borrarlos del todo».[14] He aquí por qué la deriva es una «técnica de paso *apresurado* por ambientes diversos» que se basa en «amor por la velocidad».[15] El ritmo de la marcha debe ser suficientemente alto como para hacer que se sucedan los montajes; en caso de necesidad puede recurrirse al taxi o al metro: «Sabemos de la importancia del taxi dentro de esas distracciones que agrupamos bajo el nombre de "deriva", y de la que esperamos los resultados educativos más logrados. Ya solo el taxi permite una libertad de trayectos extrema. Al recorrer distancias variables en un tiempo dado, contribuye a lograr una desubicación automática. El taxi, intercambiable, no impone un compromiso sobre el "viajero", dado que este último puede abandonarlo donde le venga en gana y tomar otro al azar. El desplazamiento sin meta precisa, modificado arbitrariamente en plena ruta, no puede ser más acorde con los recorridos eminentemente fortuitos que efectúan los taxis».[16] Mejor aún, el metro, que suprime cualquier visualización del trayecto efectuado, aumenta el efecto de desorientación y permite un montaje más abrupto de ambientes y, por lo tanto, de situaciones.[17]

Como señala Thierry Davila, hay una estructura y un ritmo *cinematográficos* de la deriva perceptibles en «la rapidez y la discontinuidad de la deambulación, el hecho de que este concepto se haya construido a base de divergencias, como un distanciamiento, de la misma manera que una película solo es capaz de mostrar el movimiento al instaurar intervalos entre las imágenes que forman el carrete (ya sea materialmente, como fotogramas, o formalmente, mediante el montaje)».[18] En este sentido los efectos de montaje producidos por la deriva están en consonancia con el interés de los situacionistas por el cine o el cómic, que Michèle Bernstein presenta como las «dos estructuras de la comunicación más vivas a día de

hoy»:[19] en ambos casos el montaje es el principio formal que estructura estos medios, que traduce en impactos visuales la sorpresa, el flechazo amoroso, el terror, en fin, todo lo que hace azarosa una vida.

INFLUENCIAS SURREALISTAS

En la medida en que la belleza de los ambientes urbanos es también una belleza «de situación», ya que es una belleza que se engendra dentro de la relación entre el paisaje urbano y la propia persona a la deriva, cuya vida está en constante variación, es heredera también del paseo surrealista, colmado de coincidencias entre la vida del sujeto que recorre las calles, los encuentros que tiene y los objetos, imágenes y palabras descubiertos en el momento, que se le aparecen como otros tantos signos a interpretar. Así, un paseo surrealista transporta por azar a Nadja y a André Breton de la place Dauphine al bar Le Dauphin, situado en la rue Saint-Honoré. Varios hechos perturbadores cristalizan en torno a esta primera coincidencia: Breton ha vivido un tiempo en la place Dauphine y allí sitúa uno de los episodios más extraños del *Pez soluble*, libro donde aparece una fugaz historia de amor que prefigura en muchos sentidos el encuentro con Nadja;[20] finalmente, según su propia confesión, en el juego de las analogías, dentro de la categoría animal el delfín es aquel con el que se le identifica más a menudo.[21] Todos estos signos parecen anunciar así un vínculo entre Breton y Nadja, entre la *dauphine* [delfina] y el delfín, sobre todo porque el propio ambiente de la place Dauphine anticipa en sus matices más sutiles la naturaleza del problema que Nadja le genera a Breton: «Esta place Dauphine es uno de los lugares más profundamente apartados que yo conozca, uno de los peores descampados de París. Cada vez que he estado allí, he sentido cómo me abandonaba poco a poco el deseo de ir a otra parte, he debido

luchar conmigo mismo para desprenderme de un abrazo muy dulce, demasiado agradablemente insistente y, mirándolo bien, desgarrador».[22] En otro ejemplo de paseo surrealista encontramos a Breton subiendo y bajando a grandes pasos el boulevard Bonne-Nouvelle, «[…] casi siempre sin una razón precisa, sin nada que me decida a hacerlo más que esa oscura seguridad de que lo que tenga que pasar (?) ocurrirá allí»,[23] hasta el día en que la esperanza contenida en el nombre del bulevar se materializa en las «fabulosas jornadas conocidas por el nombre "de Sacco y Vanzetti"».[24] Esta buena nueva que permite augurar una revolución próxima no deja de evocar a su vez, por otro lado, otras predicciones: las que realiza una cierta señora *Sacco*, vidente de profesión, que Breton consulta con regularidad.[25]

Breton resume el sentimiento surrealista de la vida cuando dice: «Es posible que la vida exija ser descifrada como un criptograma».[26] Como el paseo surrealista, la deriva situacionista saca provecho de todos los signos que encuentra en su camino. Interpreta constantemente los elementos del paisaje circundante y los acontecimientos que se desarrollan a su paso, mezclándolos con lo subjetivo y lo objetivo, añadiendo así a los montajes de ambientes una serie de montajes hermenéuticos propicios para acrecentar la riqueza, la complejidad y la plasticidad de las situaciones. En el sentido más simple, los carteles, los rótulos y las placas de calle pueden orientar el discurrir de ciertas situaciones al conferirles un sentido particular; Ivan Chtcheglov da algunos ejemplos de sus recursos poéticos o humorísticos en su *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, redactado en 1953 bajo el seudónimo de Gilles Ivain: Zoo Notre-Dame, Alimentation des Martyrs, Hormigón translúcido, Scierie Main-d'or, Hôtel des Étrangers, rue Sauvage… «Y la piscina de la rue des Fillettes. Y la comisaría de policía de la rue du Rendez-vous. La clínica médico-quirúrgica y la oficina de empleo del Quai des Orfèvres. Las flores artificiales de la rue du Soleil. El hotel des Caves du Château, el bar l'Océan y el café Va et Vient. El hotel de l'Époque».[27] El rótulo hallado por Debord y Wolman en el trascurso de una deriva en 1956

señalando la tienda Charcuterie-Comestibles A. Breton adquiere así múltiples sentidos. Ya es cómico de por sí imaginar al fundador del surrealismo ejercer el oficio de charcutero, de acuerdo con las leyes de una asociación que es surrealista en sí misma. La imponente figura de André Breton se ve así derrocada y llevada al terreno de la más pura trivialidad. Una especie de sacrilegio que les encanta a los jóvenes letristas —que habían hecho de Breton uno de los principales blancos de sus ataques—. Es más, la aparición de Breton como propietario de la tienda confiere a su actividad literaria y artística un carácter comercial sobre el que ya ironizaba la IL en octubre de 1954: «Hoy, señor Breton, es usted un fracaso. Hace ya demasiado que su empresa arroja pérdidas. Y salta a la vista que sus asociados no serán quienes lo saquen del hoyo. ¡Pero si no saben si sentarse a la mesa! Ya no lo atienden a usted como antaño. Va siendo hora de tirar la toalla».[28] Pero la aparición de Breton bajo el signo de «comestible» reviste igualmente otro significado para Debord y sus amigos, que se *alimentan* literalmente de sus obras, llegando a desviarlas habitualmente en sus publicaciones. Más allá de sus sarcásticas declaraciones, los miembros de la IL habían reconocido efectivamente en Breton al iniciador de un movimiento cuyo «programa de reivindicaciones» aparecía «como un *minimum* cuya urgencia se impone»:[29] «no se trata de poner en entredicho el surrealismo de tiempos dorados», declaran en 1953.[30]

Así, la deriva siempre es también *deriva de sentido*. En este punto, «la deriva (con el curso de los actos, con sus gestos, encuentros y paseos) [es] exactamente, *para la totalidad*, lo mismo que el psicoanálisis (claro está, el decente) es para el lenguaje. "¡Déjese llevar por el fluir de las palabras!", dice el psicoanalista. Y este va escuchando hasta que llega el momento en que se detiene para denunciar algo o para alterar (esto es, para *desviar*) alguna palabra, una expresión o una definición».[31] De la misma manera, la persona a la deriva atraviesa los espacios urbanos, los diferentes momentos de la vida cotidiana, se deja llevar de un ambiente a otro hasta el momento

en que encuentra un signo en su entorno que, por su coincidencia con la realidad presente, ofrece la ocasión de un desplazamiento de sentido mediante el cual la situación puede abrirse a un nuevo aspecto exterior, adquirir una nueva dimensión existencial mediante un desarrollo inesperado.

La deriva de sentido que vendría a desdoblar la deriva urbana es también la prueba de que cada lugar, cada *sitio*, tiene su *reverso*. Este reverso en particular puede ser el catastro imaginario que viene a desdoblar cualquier catastro de una ciudad real. «Todas las ciudades son realidades geológicas», afirma Ivan Chtcheglov, «por lo que es imposible dar tres pasos seguidos sin toparse con fantasmas armados con el prestigio que les dan sus leyendas».[32] Toda deriva es una ocasión de poner al descubierto un estrato suplementario de esta geología histórica, literaria, de cuyo interior la persona a la deriva extrae los materiales imaginarios necesarios para sus montajes hermenéuticos. Así, la decisión adoptada por la IL en agosto de 1954 de suprimir, tanto en la correspondencia postal como en las conversaciones, «la desagradable palabra "santo" [que] sigue apareciendo colgada en las paredes de un montón de calles parisinas con la exigencia de que la pronunciemos»[33] evoca el hecho de que, en pleno corazón del barrio «situacionista» de París, en el número 2 de la rue Fossés-Saint-Jacques, «la abreviatura "St." de dos antiguos nombres tallados en la piedra de ese inmueble esquinero entre la rue Saint-Jacques y su homóloga des Fossés-Saint-Jacques se pulió hasta borrarla en tiempos de la Revolución».[34] Y cada uno de estos estratos puede a su vez, en virtud de una especie de deslizamiento psicogeográfico del terreno, volver a aparecer en el presente cuando el reconocimiento de ciertos lugares habitados, atravesados o evocados por escritores o personalidades célebres actualiza nuevas potencialidades poéticas en el seno de una situación. Así, el viejo pueblo de Cagnes-sur-Mer aparece bruscamente rodeado de la *barranca* de *Bajo el volcán*, la novela de Malcolm Lowry,[35] mientras

que la sombra de Van Gogh surge a la vuelta de una esquina en una calle de Ámsterdam.[36]

Pero más allá de su valor existencial, la deriva contiene también una política. Y las propias condiciones en las que aparece como práctica consciente de sí misma, en el verano de 1953, nos permiten comprender sus problemáticas.

Entre las aventuras que forman parte del día a día de la IL en 1952-1953, algunas contienen ya el germen de una tendencia hacia la deriva: son «fragmentos de búsquedas en pos de conductas próximas».[37] Como señalará Debord un poco más tarde, «algunas diversiones cuyo gusto es, digamos, cuestionable, pero que en mi entorno yo siempre he apreciado —como, por ejemplo, colarse de noche en los edificios a punto de demoler, atravesar París sin parar haciendo autoestop durante una huelga de transportes con la excusa de azuzar la confusión mediante esta conducción sin meta ni destino; o errar por las galerías de las catacumbas prohibidas al público; todo esto tiene que ver con un sentimiento más generalizado que podríamos llamar "sentimiento de deriva"».[38] Jean-Michel Mension y Ralph Rumney, recordando esta época, dan igualmente otro origen a la deriva, el de las marchas para ir de un punto a otro de París o de sus suburbios cercanos, para ir de un café a otro, de un bar a un restaurante, o sencillamente para volver a casa: «Íbamos dando tumbos de un café al siguiente, dirigiéndonos allí donde nos llevaban nuestros pasos y nuestras inclinaciones».[39] «Las primeras derivas dignas de su nombre no distaban mucho de las cosas que hacíamos el resto del tiempo. Pues teníamos la costumbre de dar algunos paseos. De hecho, había uno en concreto que estaba a la orden del día»:[40] la que empezaba en Saint-Germain-des-Prés para llegar al barrio chino, rue Chalon, cerca de la Gare de Lyon, atravesando así el Sena y tres distritos sucesivos, con frecuencia bajo los efectos del alcohol. Era el más extenuante de los viajes, hasta tal punto que Mension y sus amigos lo llamaban «la marcha forzada»: «En grupos de diez o doce, botellas en mano, hacíamos escala en unos ultramarinos cercanos a

Saint-Paul, donde comprábamos anchoas en salazón para aumentar nuestra sed. Acto seguido, la horda reanudaba su periplo a todo meter. Por aquel entonces, las dos grandes virtudes del barrio chino eran sus precios tirados y la ausencia casi íntegra de otro tipo de franceses. Allí nos llenábamos el buche a base de vino y pasta salteada de toda condición. Los únicos que regresaban al barrio eran aquellos que, tras estas peripecias, aún se mantenían en pie y recordaban el camino de vuelta».[41] «Algunos lo conseguían, pero otros no eran capaces de completar el regreso. Un último grupo se desmoronaba a mitad de camino».[42]

De acuerdo con Jean-Michel Mension, el elemento determinante en la formalización de la deriva como tal es la huelga general de los servicios públicos que tiene lugar en el mes de agosto de 1953:

> Aquel fue un periodo de lo más especial. Los trenes se encontraban en huelga, al igual que el resto de transportes públicos de París. Mucha gente paraba y te montaba en su coche. Incluso fue necesario recurrir a camiones militares para poder transportar a la gente. Así pues, durante aquellos días, el autoestop se volvió una forma bastante habitual de moverse por París. Acudíamos hasta el hall de la estación de Lyon a apoyar a los huelguistas y burlarnos de la gente que esperaba los trenes. Tampoco era posible tirarse allí mucho tiempo; de lo contrario, te acababas llevando una buena tunda. Las primeras derivas en las que participé las viví con Guy [Debord], Éliane y su novia Linda. Eran de lo más sencillo: levantábamos el dedo y, a los cinco vehículos, alguno paraba; acto seguido, Guy se acercaba a la tienda y compraba unas cuantas botellas de vino que nos íbamos bebiendo, para retomar después la marcha. Íbamos repitiendo ese procedimiento hasta que estábamos borrachos como cubas.[43]

Sin evocar ningún acontecimiento en particular, Ralph Rumney, por su parte, da como elemento desencadenante el apartamiento respecto a los caminos habituales: «Descubríamos rutas para llegar de un lugar a otro que eran equivalentes a dar un amplio rodeo».[44]

Sea como sea, en cada uno de los casos mencionados la deriva comienza en el momento en el que los trayectos se alejan del camino más corto, e incluso en el momento en el que pierden cualquier

destino preciso: paralizados por la fatiga y desorientados por el alcohol, se pierden en el camino que lleva del barrio chino a Saint-Germain-des-Prés, hacen autoestop dando a los conductores destinos fantasiosos o visitan inmuebles totalmente vacíos sin una razón precisa. Incluso la exploración de las catacumbas no escapa a esta regla: en principio se trata de encontrar allí plomo para revenderlo a buen precio, pero la deriva comienza cuando se deambula por el solo placer de andar sin rumbo fijo bajo el pavimento parisino, por subterráneos que nadie frecuenta.[45] Es particularmente significativo que sea una *huelga de transportes* la que permite a los letristas internacionalistas tomar conciencia de que la deriva es un objeto de estudio con todas las de la ley. Ir a trabajar se hizo casi imposible: los trenes, los autobuses y el metro no circulaban y el único medio de transporte que les quedaba a los parisinos, el coche, se había vuelto inútil debido a los atascos que inmovilizaban la capital. Todas las actividades sociales habituales estaban en suspenso y los desplazamientos en París podían, por lo tanto, liberarse de cualquier meta utilitaria. Debord insistirá más tarde en el hecho de que las personas que se entregan a la deriva «renuncian, durante un lapso de tiempo más o menos prolongado, a los motivos que causan habitualmente sus desplazamientos y sus actos, así como a las relaciones, quehaceres y pasatiempos que les resultan propios, con el fin de plegarse a las exigencias del terreno y a los encuentros consiguientes».[46] En el verano de 1953, con la huelga de transportes, todo París ofrecía la oportunidad de una gran deriva.

UNA CRÍTICA DE LA CIUDAD MODERNA

De una forma más general, la dimensión política de la deriva no puede entenderse si no es en el marco de la ciudad moderna. Esta aparece, en efecto, como una yuxtaposición de destinos separados que

corresponden a todos los sectores diferenciados de la vida social —donde la primera de estas separaciones atañe a ocio y trabajo—.[47] La ciudad moderna se convierte en un conjunto de islotes de tierra conocida unidos por pasarelas o aceleradores de desplazamiento (ascensores, carreteras, etc.) y aislados por un conjunto de paredes, esclusas, barreras, que condicionan todos los movimientos en el espacio. Resulta de ello una compartimentación cada vez mayor de las zonas de actividad que impide al paseante el acceso a numerosos lugares y que hace imposible atravesar una buena parte del espacio urbano (basta comparar desde el exterior la superficie real de un edificio con el espacio exterior realmente visitable). Todas las parcelas de este espacio imposible de atravesar, como todas las zonas que se extienden entre los destinos de los trayectos, son en sentido estricto no lugares,[48] *espacios muertos* (igual que se habla de tiempos muertos). Llega a ocurrir que las coerciones espaciales sean directamente policiales: es lo que debe de experimentar el situacionista Abdelhafid Khatib al no poder completar su exploración psicogeográfica de Les Halles: «Nuestro colaborador ha sido víctima de los ajustes de cuentas de la policía que, desde el mes de septiembre, prohíbe la permanencia en la calle a los norteafricanos a partir de las 21:30 h. El principal cometido de A. Khatib tenía que ver, como es evidente, con ambientar la zona de Les Halles durante la noche. Tras dos arrestos y, por ende, tras pasar dos noches hospitalizado en los «Centros de triaje», no le ha quedado otra que renunciar a su puesto».[49]

En este contexto, los movimientos en el espacio urbano se reducen a poco más que trayectos de un punto a otro. Los lugares de ocio, los lugares de trabajo, los lugares de habitación son otros tantos puntos abstractos en el espacio entre los que los desplazamientos trazan trayectorias rectilíneas. En última instancia, los desplazamientos en el espacio urbano se someten a la misma racionalidad que ordena el sistema capitalista: una racionalidad instrumental que determina los medios más eficaces para alcanzar fines establecidos desde el exterior. En lugar de inventar sus fines específicos, de vehicular su propio

contenido, el desplazamiento urbano, en la medida en que está sometido a la racionalización técnica y económica, tiene por objetivo un destino preciso que corresponde a la actividad que se debe efectuar allí. Es, asimismo, el producto de mediciones del tiempo y del espacio y de un cálculo que evalúa las relaciones más eficaces posibles entre los medios y las metas a alcanzar. Y este cálculo conduce por lo general a la fórmula más simple, es decir, la menos costosa desde todos los puntos de vista: el viaje en línea recta. El espacio vivido, el espacio cualitativo, se ve así geometrizado, matematizado, transformado en espacio cuantitativo. Por tanto, la ciudad, en la medida en que se somete a la codificación capitalista, no es más que una superficie abstracta sobre la que se desplazan constantemente flujos, ya sean de mercancías o de seres humanos (siendo también los propios seres humanos mercancías en este marco). Con la abstracción de este espacio cuantificado, sobre el que se deslizan flujos de objetos cuyas cualidades se subsumen todas en la categoría de la utilidad, se corresponde la racionalización abstracta de los modos de pensamiento que se desarrollan en relación con el auge del capitalismo y la industria.[50]

La deriva es en sí misma una lucha contra esta racionalidad de los trayectos en el espacio urbano: su principio no es la línea recta, no quiere economizar tiempo, rechaza los destinos obligatorios. Más allá de la anécdota, no debe pasarse por alto el hecho de que la mayor parte de las derivas se hagan bajo los efectos del alcohol: como señala con humor Jean-Michel Mension, «conviene no olvidar que estábamos ebrios y que las distancias, cuando se ha empinado el codo, dejan de ser las mismas: ya no caminas en línea recta y todo parece estar mucho más lejos».[51] En el flujo laminar de los desplazamientos urbanos, la deriva comienza siempre como un *clinamen* introducido por un comportamiento desviante. Y contra los puntos muertos del espacio homogéneo, geometrizado, por el que se extiende la sociedad capitalista, el proyecto situacionista es un proyecto de búsqueda y de establecimiento de puntos destacables a partir del cual se puede llegar

a la concepción de un espacio heterogéneo en el que ciertos lugares importan más que otros, como el Continente Contrescarpe descubierto en París por Ivan Chtcheglov,[52] o ese cruce de Cannes en el que Gil J Wolman cree ver en 1952 «el centro del mundo».[53] Más allá de las distancias, todos estos lugares remiten los unos a los otros y constituyen finalmente una trama secreta del espacio urbano que permite por ejemplo a Gil J Wolman describir una *calle subjetiva* que parte de la rue Cascades, sigue por las calles Ménilmontant y Oberkampf antes de detenerse en el boulevard Filles-du-Calvaire —¡para retomar después la rue Racine, del otro lado del Sena, a dos distritos de allí!—.[54]

En una película rodada en 1959, Debord recuerda:

> Los demás seguían adelante sin detenerse a pensar en los caminos aprendidos de una vez por todas hacia su trabajo o su casa, hacia su previsible porvenir. Para ellos el deber ya se había convertido en un hábito, y el hábito, en deber. Eran incapaces de percibir la precariedad propia de su ciudad. La pobreza de sus vidas les parecía natural. Nosotros pretendíamos escapar de ese condicionamiento y partir en busca de un uso distinto del paisaje urbano. Descubrir nuevas pasiones.[55]

El sentido político de la deriva se ve con claridad en su oposición a este condicionamiento, a la compartimentación de la ciudad, a la canalización de los trayectos, a la devaluación de los lugares. Está en la guerrilla que los andarines libres libran contra la parcelación y la gestión del espacio que hace necesarias una sociedad basada en la división del trabajo y la lucha de clases. «Todo el tiempo nos imponen a dónde debemos ir, qué camino hay que seguir. Con la deriva, ocurre al contrario. […] Descubrimos trayectos insospechados en medio de las ciudades, los pueblos o las calles», declarará el situacionista Ralph Rumney.[56] Para quebrantar esta coerción espacial propia del encierro, por más que este sea *dinámico*, ligado a una estabilización y una normalización de los flujos en el espacio, la deriva despliega toda una serie de técnicas de perturbación, de interferencia y de despiste. Debord aconseja, en esta línea, inspirarse en la experiencia de uno de

sus amigos, que «acababa de recorrer la región alemana del Harz con ayuda de un plano de Londres cuyas indicaciones había seguido a ciegas».[57] Algún tiempo después, Ralph Rumney hará lo propio: «Mandadme a una ciudad desconocida y ya veréis cómo encuentro los lugares a los que hay que ir. En una ocasión, mientras estaba en Colonia, me desorienté sin que tuviera manera de pedirle ayuda a nadie, pues yo no hablaba alemán; sin embargo, eché mano de un plano de Londres y, en un santiamén, encontré el restaurante Spoerri y la dirección de George Brecht».[58]

VAGABUNDEOS

Una de las formas extremas de la deriva es, no cabe duda alguna, la que toma el mundo entero como terreno de exploración —deriva de la que Wolman y Brau, con su proyecto de atravesar el Sahara haciendo autoestop, son sin duda los precursores—.[59] Ralph Rumney cuenta así una deriva de escala planetaria que tuvo ocasión de hacer tras su exclusión de la IS:

> Me acuerdo de una noche en la que había bebido una barbaridad junto a un amigo sueco. Nos encontrábamos en el cruce que forman la rue des Canettes y la rue du Four. Estábamos de un humor de perros, pues nos acababan de expulsar del hotel donde dormíamos. Nos decíamos sin parar que ya estábamos hartos de tanta patochada. Recuerdo que yo dije: «Vamos a separarnos; tú tiras para un lado —el que tú prefieras: derecha o izquierda— y yo voy para el otro. Nos vemos en Nueva Delhi». Así era la deriva. Cada cual debía vivir la suya. La idea era que me buscara la forma de llegar a Delhi a base de autoestop, Dios sabe cómo. El caso es que salí y conseguí llegar tan solo hasta Sicilia, a una pequeña islita que se llama Marittimo. Tiempo después, me llegaría una carta enviada por el sueco donde me ponía a parir. ¡Resulta que el gilipollas se había plantado allí! Había llegado hasta Nueva Delhi y no me había encontrado a las puertas del American Express. Que conste que yo pensaba llegar, pero mis pasos no me permitieron avanzar más lejos.[60]

Pero la deriva puede igualmente limitarse a zonas estrechamente circunscritas o a espacios familiares. Debord reconoce que, en la deriva, «el gusto por el barrio —como tal, desconocido y todavía inexplorado— no interviene para nada»: «Siempre puedes [...] deambular por barrios que hayas recorrido antes hasta la saciedad».[61] La deriva permite de hecho redescubrir de forma diferente los barrios que solemos frecuentar, sea porque modifica la percepción habitual que tenemos de ellos (por ejemplo, no siguiendo las calles habituales, no caminando en la misma dirección, cambiando el ritmo de la marcha y con ella la visualización del decorado, etc.), sea porque lleva a nuevos encuentros, provoca acontecimientos inesperados, crea situaciones nuevas. Esto explica que los jóvenes letristas, en 1952-1953, deriven esencialmente en una zona muy limitada: «El área de desplazamiento de este grupo era muy reducida. A las mismas horas, se acababa en idénticos sitios», hace notar Debord.[62] Y, como informa por su lado Ralph Rumney: «Hemos practicado la deriva dentro de París, en un medio urbano extremadamente restringido. [...] En mi caso, París fue durante mucho tiempo una pequeña parcela cuyo perímetro estaba formado por Montparnasse, Saint-Germaindes-Prés y la rue de la Huchette. Cada vez que salíamos por ahí, era toda una aventura. [...] En tiempos de los letristas, aún no cabía hablar de un perímetro autorizado, pues carecíamos de reglas que prohibieran superarlo. En realidad, nos autoconfinábamos al interior de un sencillo círculo».[63] Al definir en 1956 la extensión mínima de una deriva, Debord llega a limitarla a «una pequeña unidad ambiental: un solo barrio, o incluso un solo islote, si este merecía la pena (en casos extremos, podíamos practicar una deriva estática pasando todo el día sin salir de la estación de Saint-Lazare)».[64]

Pero «las dificultades de la deriva son las mismas que las de la libertad», va a escribir Debord.[65] Si la aprehensión de los espacios arquitectónicos de las grandes ciudades se hace ante todo mediante el hábito, el acostumbramiento, los gestos constantemente retomados, entonces la ciudad aparece como un espacio en el que se ejerce un

determinismo aplastante. Aquí el error consistiría en creer que el vagabundeo, confiando los viajes al azar, se libera de este determinismo. Al contrario, «los sucesos son fruto del azar únicamente cuando se desconocen las leyes generales que gobiernan su esfera»:[66] el caminante, avance por terreno conocido o de forma aleatoria, siempre está sometido a un conjunto de estímulos que orientan su recorrido, condicionan sus movimientos, sus gestos y sus afectos:

> La acción del azar resulta conservadora por naturaleza y tiende, dentro de un nuevo marco, a conducir todo hacia la alternancia de un número limitado de variantes, así como a la costumbre. Si tenemos en cuenta que el progreso jamás ha sido otra cosa que la mera ruptura de uno de los campos donde se ejerce el azar —mediante la creación de nuevas condiciones más acordes con nuestros deseos—, se puede afirmar que las casualidades propias de la deriva son diametralmente opuestas a las del simple paseo, pero, al mismo tiempo, las primeras virtudes que se le van descubriendo a la psicogeografía entrañan el riesgo de fijar al sujeto o al grupo derivante en torno a nuevos ejes rutinarios, donde todo los empuja sin cesar.[67]

La libertad no consiste, por tanto, en destruir determinismos, sino en comprenderlos con el fin de multiplicarlos, de disponerlos de una manera suficientemente compleja como para crear *efectos de turbulencia* situacionista.

Así, se puede, en un primer momento, desatornillar las placas de calle «para intervenir en ellas y desorientar a la muchedumbre».[68] Se puede también elegir frases «marcadas con tiza o con la ayuda de algún otro medio en ciertas calles concretas que vengan a sumarse al significado intrínseco de dichas calles —suponiendo que lo tengan—. Estas inscripciones deberían irradiar su efecto, promoviendo insinuaciones psicogeográficas u otras subversiones de lo más sencillas». He aquí algunos ejemplos: «Para la rue Sauvage (en el distrito XIII), escribimos: “Si no morimos aquí, ¿llegaremos más lejos?”; en la rue Aubervilliers (entre los distritos XVIII y XIX), podía leerse: “La revolución, con nocturnidad”; en los aledaños de las fábricas Renault, en ciertos puntos del extrarradio y algunas

ubicaciones de los distritos XIX y XX, colocamos una frase de Louis Scutenaire: "Dormid a la salud del patrón"».[69] Raoul Vaneigem afirmará más tarde, en el mismo sentido:

> El trazado de una ciudad, con sus calles, sus muros, sus barrios, forma un entramado de signos organizados de manera extraña. ¿Cuál de tales signos podemos reconocer como propio? Algunos grafitis, pintadas de repulsa o gestos prohibidos, colocados deprisa y corriendo, cuyo interés solo parece a la altura de las personas sabihondas cuando los contemplan en los muros de Pompeya o en alguna ciudad fosilizada. Pero si existe algún fósil, es el de nuestras ciudades. Lo que realmente queremos es vivir en un país dispuesto a conocerse, repleto de signos vivos como esas amistades que nacen cada día.[70]

Se puede igualmente dar a las razones habituales para desplazarse un carácter más urgente, exigiendo un desplazamiento precipitado a partir del cual se puede verificar el «principio situacionista de la catapulta»: «una aceleración muy fuerte en la travesía del espacio social, organizada temporalmente y bajo pretextos utilitarios, podía tener por efecto el proyectar bruscamente a los sujetos, en el momento en que cesa la aceleración, a una deriva que recorren a la velocidad adquirida».[71]

Para los situacionistas, esta interacción constitutiva de la deriva entre limitaciones y libertad encontraba su expresión en la forma simbólica del *laberinto*. Tanto en el laberinto como en los espacios urbanos el sujeto está aprisionado en un conjunto de recorridos condicionados por la disposición de lo construido. Pero hay también un *placer del laberinto* que radica en el sentimiento de lo posible en el cruce de caminos y en la exploración de todas las vías, de las que solo una debe llevar hacia un sitio distinto, hacia una liberación. Los laberintos abundan en todas las producciones del movimiento: ilustraciones en las revistas,[72] metáforas en las películas de Debord («El laberinto era lo más indicado para retener a los viajeros», dice entre otras cosas para referirse el corazón de París, en el que vivían los miembros de la IL),[73] referencias en todos los escritos sobre la deriva y la psicogeografía («el laberinto ridículo del Jardin des Plantes en cuya

entrada podemos leer la siguiente norma, sumun de la estupidez —como si Ariadna se tomara un descanso—: *Se prohíben los juegos dentro del laberinto*»),[74] hasta el proyecto abortado de laberinto en el Museo Stedelijk de Ámsterdam, previsto para 1960, que mencionamos en un capítulo anterior.[75]

Las delimitaciones que puede encontrar una deriva normal en una gran ciudad, cuya naturaleza es a la vez azarosa y previsible, se experimentan y se reflexiona sobre ellas detenidamente para poder formular algunas leyes generales: así, «desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de cada ciudad, provisto de corrientes constantes, puntos fijos y torbellinos que permiten acceder o salir de ciertas zonas bastante complicadas».[76]

Las enseñanzas de la deriva permiten extraer las primeras conclusiones con respecto a un tratamiento psicogeográfico de la ciudad moderna. Más allá del reconocimiento de las unidades ambientales, sus componentes básicos y su ubicación espacial, identificamos sus principales ejes de tránsito, sus salidas y sus zonas prohibidas. Esto nos conduce a establecer una hipótesis: que las ciudades cuentan con placas tectónicas psicogeográficas. Para comprobarlo, medimos las distancias que separan realmente dos regiones urbanas, cuya separación nada tiene que ver con la que da a entender un vistazo rápido al plano de la urbe.[77]

CARTOGRAFÍAS

La siguiente fase de esta empresa de «dominio de las variaciones psicogeográficas mediante el estudio y el cálculo de sus posibilidades»[78] consiste en transformar los resultados de la deriva en algo explotable.

Al principio, el propio inventor de la deriva, Ivan Chtcheglov, trató de representar los efectos de la misma alejándose del método letrista de la metagrafía, consistente en integrar, dentro del material pictórico, «todos los alfabetos fonéticos, léxicos, silábicos e

ideográficos que existen».[79] La combinación de sistemas de signos geográficos que logra al pegar pedazos del mapamundi en el plano del metro de París (de manera que, por ejemplo, China aparece en pleno distrito XI) da buena cuenta de esa «suma de posibilidades» ocultas en los pliegues del espacio urbano a la que se refería Debord: ante la mirada ajena, la capital se vuelve una tierra desconocida, un nuevo terreno de exploración.[80] No obstante, este tipo de documento no contenta a los miembros más jóvenes de la IL: por mucho que constituya la manifestación de una nueva práctica del espacio urbano, aún no se trata de un registro preciso de los ambientes concretos. Además, sigue estando vinculada a prácticas artísticas convencionales, y su único valor reside en su capacidad de incitación a la deriva. Los futuros situacionistas renunciarán a ese tipo de figuración y procurarán aprovechar en su lugar los recursos lingüísticos, apartándose del formato tradicional de diario de viaje que habían utilizado los primeros exploradores. El resultado serán los dos informes sobre la deriva publicados en noviembre de 1956 en el n.º 9 de la revista *Les lèvres nues*. Escritos de forma anónima (los nombres propios de los miembros de la deriva se sustituyeron por sus iniciales), estos informes no contienen ninguna explicación sobre los hechos ocurridos —acontecimientos que, por otro lado, muchos habrían considerado extraordinarios. La experiencia de los ambientes que describen, por su parte, adquiere una fuerza inesperada, similar a la que puede transmitir una obra de arte o un poema, pero sin perder una objetividad que roza lo científico. Ahora bien, los letristas internacionales pueden decantarse de vez en cuando por el modelo aún más impersonal de la «descripción razonada», que prohíbe terminantemente cualquier licencia poética en virtud del principio según el cual, «lo que es posible escribir tan solo vale como contraseña para este enorme juego» que es la deriva.[81]

En cualquier caso, la invención de una cartografía adaptada a las particularidades de la psicogeografía se sigue considerando el acontecimiento más relevante de aquellos años. En este ámbito,

merece la pena mencionar la influencia que Paul-Henry Chombart de Lauwe ejerce sobre los futuros situacionistas, sobre todo porque hasta ahora había pasado relativamente desapercibida. Durante la posguerra, Chombart de Lauwe, al que en Francia se considera padre fundador de la sociología urbana, había ido conformando un círculo cercano de investigadores en un esfuerzo por modelizar las interacciones sociales y los desplazamientos cotidianos de población en el marco de una gran ciudad. Los resultados de esta labor se reflejarán en 1952 en *Paris et l'agglomération parisienne*, una obra de dos tomos publicada bajo su mando en PUF.[82] El libro sorprende por su creatividad en términos cartográficos, pues anticipa lo que en los años ochenta se llamará coremática, y además alimenta los sueños de esos niños «enamorados de mapas y estampas» que son los situacionistas.[83] No obstante, la obra también cautiva por las asombrosas ideas que sugiere en torno al espacio vivido de los habitantes, a la ciudad tal como la experimentan y conocen en realidad. Un buen ejemplo de ello, ya famoso, es el esquema de los trayectos efectuados durante un año por una estudiante del distrito XVI, que se publicó tal cual, en 1958, en el primer número de la revista de la IS: la pobreza de la existencia de aquella joven se podía observar literalmente en el carácter totalmente limitado del aire que cubría con sus desplazamientos (que en resumen se reducían a viajes de ida y vuelta entre su domicilio, sus clases de piano y la facultad de Ciencias Políticas).[84] Asimismo, en sus producciones, los situacionistas retomarán el principio de las vistas aéreas de París del equipo de Chombart de Lauwe (quien, en Francia, fue pionero en el uso de la fotografía aérea con fines científicos),[85] además de otro aspecto metodológico importante que también había aportado el sociólogo: el estudio cuantitativo de los estilos de vida de la población, el empleo de estadísticas para comprender su forma de consumir y sus hábitos. En este sentido, los situacionistas lo tomarán como referente e insistirán en la utilidad de la estadística para la psicogeografía, o, por ejemplo, proyectarán, no sin sorna, la creación de un «Proyecto de cartilla de

racionamiento para el letrista de base» que, para un plazo de un año, incluiría lo siguiente: «900 litros de vino corriente. 3 kilogramos de estupefacientes. 5.000 kilómetros en ferrocarril. 1.000 kilómetros en taxi». Y, para un mes, «una habitación de hotel (con agua corriente). 4 números de *Libertaire*. 10 entradas para el cine. 30 raciones de cuscús (sin carne) en la calle X. Privas. 30 cafés con leche en el Dupont-Latin. 30 bocadillos en el bar del Tonnal».[86]

Pero, sobre todo, la influencia de Chombart de Lauwe se hará patente en el uso de métodos cartográficos originales para los que utilizarán procedimientos gráficos y símbolos adaptados a la descripción de las zonas, las unidades espaciales, las dinámicas y los recorridos que conforman la trama del espacio urbano. Basta con comparar los planos diseñados en 1952 por Chombart de Lauwe con los bosquejados por los situacionistas cinco años más tarde para advertir su clara similitud. Gracias al inventor de la sociología urbana en Francia, los situacionistas dispusieron de los datos estadísticos y los modelos heurísticos necesarios para analizar las interacciones sociales en el medio urbano, los encuentros que se producen o se dejan de producir, así como las causas de esas convergencias o elusiones. Tomando todas estas innovaciones como fuente de inspiración,[87] en 1956 Debord propondrá la implantación de una nueva cartografía que allane el camino para una modificación coherente del medio urbano a partir de datos psicogeográficos (o sea, para preparar la construcción de ciudades apasionantes). «Con la ayuda de antiguos mapas, fotografías aéreas y derivas experimentales, es posible trazar una cartografía sugestiva que aún brilla por su ausencia en el momento presente y cuya indefinición actual, inevitable hasta que se lleve a cabo el enorme trabajo que tenemos por delante no es mucho peor que la que acompañaba a los primeros portulanos. La diferencia está en que, en esta ocasión, no se trata de delimitar de manera precisa continentes estables, sino de cambiar por completo la arquitectura y el urbanismo».[88]

Un año después, Debord rematará varios planos, entre ellos, *The Naked City* y *Discours sur les passions de l'amour*,[89] cuyos títulos parodian los de una película de cine negro estadounidense de 1948 y un opúsculo atribuido a Pascal. Estos planos están elaborados a base de trozos recortados de un mapa de París, separados los unos de los otros, pero conectados entre sí por flechas rojas. Cada trozo es una «unidad ambiental» compuesta por varias calles o, por lo contrario, conformada por un barrio entero. Las flechas que salen de la misma o que llevan a ella representan «las tendencias espontáneas de orientación propias de un sujeto que atraviesa este medio sin tener en cuenta la cadena de hechos prácticos —ya sean estos relativos al trabajo o para su distracción— que suelen condicionar sus conductas».[90] Sin embargo, estos dos mapas alteran la estructura del verdadero plano de París: no representan la capital en su conjunto como un plano normal (muchas de las calles que deberían aparecer no aparecen), y los trozos que los componen se orientan sin tener en cuenta las coordenadas habituales norte-sur y este-oeste (por consiguiente, en *The Naked City*, los ejes paralelos que dibujan el Pont-Neuf y el Pont des Arts son casi perpendiculares). Por último, las distancias entre los trozos de la ciudad no corresponden a distancias medibles sobre el terreno.[91] Así pues, los planos psicogeográficos reproducen el espacio vivido y, para ello, dejan a un lado los instrumentos que hasta entonces se habían utilizado para representar el espacio geométricamente. A diferencia de la topografía, que proyecta una cuadrícula matemática *sobre* el mundo para objetivarlo, ellos proponen un cambio de perspectiva en función del cual el individuo que vive *en* el mundo es quien produce su propio sistema de conocimientos a partir de su posición subjetiva. Afirman, entonces, que son los pasos los que hacen que la ciudad exista, y no al revés: como argumentará Michel de Certeau más adelante, en el espacio urbano lo localizable no son los trayectos, sino que la existencia del propio espacio urbano depende de los trayectos que realizamos en el mismo. Por ello, los planos psicogeográficos redistribuyen los trozos

de barrio según los trayectos que promueven. «Los procesos del caminante pueden registrarse en mapas urbanos para transcribir sus huellas (aquí pesadas, allá ligeras) y sus trayectorias (pasan por aquí pero no por allá). Pero estas sinuosidades en los trazos gruesos y en los más finos de su caligrafía remiten solamente, como palabras, a la ausencia de lo que ha pasado».[92] Por lo contrario, al transformar los mapas según los trayectos de las derivas, los planos psicogeográficos muestran *la presencia de lo que podría ocurrir*.

Entre 1957 y 1958, Ralph Rumney llevará aún más lejos la experimentación y logrará establecer «los primeros elementos de un plano de Venecia cuya técnica de marcación supera con creces la de toda la cartografía psicogeográfica conocida hasta la fecha».[93] En realidad, se trataba de una parodia de la novela-foto, en la que las fotografías ya no contaban una historia de amor cualquiera, sino que ilustraban los ambientes con los que uno se encontraba tras una larga deriva por los barrios menos conocidos de Venecia, aquellos que los turistas nunca pisan. Con este nuevo tipo de guía psicogeográfica, titulada *The Leaning Tower of Venice*, Ralph Rumney combinaba las aportaciones positivas de la imagen en materia de figuración realista del medio urbano con las de la narrativa, cuyo poder comunicativo de la experiencia es difícil de igualar.[94] La intención estaba clara: se trataba de «rebajar la espectacularidad veneciana proponiendo trayectos inéditos».[95]

Sin embargo, las «descripciones razonadas» y *The Leaning Tower of Venice* fueron los últimos documentos producidos con fines puramente psicogeográficos. A partir de 1960, la deriva entendida como una actividad colectiva cuyo objetivo es la investigación psicogeográfica tiende a desaparecer; eso sí: durante mucho tiempo los situacionistas seguirán realizando derivas para su propio entretenimiento.[96]

Durante el intervalo entre los últimos ensayos de figuración cartográfica y el abandono progresivo de la deriva en tanto que medio de investigación propio de la IS, las investigaciones psicogeográficas

realizadas a finales de los años cincuenta se verán sobre todo reflejadas en las maquetas de las ciudades que quieren construir, realizadas por Constant en el marco del proyecto de urbanismo (o antiurbanismo) situacionista, de tintes claramente utópicos.[97]

UNA NUEVA BABILONIA

En 1953, el «Formulario por un urbanismo nuevo» compuesto por Ivan Chtcheglov había descrito el proyecto utópico de una ciudad basada en el juego e íntegramente construida para derivar por ella sin descanso. En este ensayo, que la IS considerará un documento fundacional (hasta el punto de publicarlo cinco años después en el primer número de su revista), Chtcheglov reconocía que «la necesidad de construir situaciones» era «uno de los deseos básicos sobre los que se fundaría la civilización en ciernes». De esta forma, trasladaba a la arquitectura el principio de las unidades ambientales que habían identificado en las grandes ciudades a través de barrios que correspondían «a amplio catálogo de sentimientos que lo asaltaban a uno *al azar* durante la vida común y corriente»: «Barrio Raruno – Barrio Alegre, más acorde para usos residenciales – Barrio Noble y Trágico (para los chiquillos avispados) – Barrio Histórico (con museos y escuelas) – Barrio Útil (provisto de hospital y tiendas de provisiones) – Barrio Siniestro, etc.».[98] La decoración de cada barrio se disponía para transmitir al visitante los matices afectivos del lugar; huelga decir que la idea era ir pasando de uno a otro de forma indefinida. Otra particularidad: algunos elementos de esta ciudad se habían diseñado para ser ajustables y transformables para así satisfacer la «necesidad de *jugar* con la arquitectura, el tiempo y el espacio».[99] Ivan Chtcheglov insistía en el carácter fundamentalmente concreto, realista y realizable de su utopía urbana: se trataba, ante todo, de una ciudad experimental, una primera etapa hacia la generalización de un modo

de vida cuya validez esta urbe habría demostrado con creces ante todo el mundo.

El encuentro entre Debord y Constant acabaría conduciendo a los primeros intentos serios por concebir y construir esta ciudad experimental soñada por Chtcheglov, pero cuyo proyecto no pudo concluir debido a su expulsión de la IL y a su posterior ingreso en un psiquiátrico.[100] La base teórico-práctica residió en el concepto de urbanismo unitario propuesto en 1956 por quienes acabarían integrando la rama italiana del movimiento situacionista.[101] El adjetivo «unitario» abarcaba en este caso un sinnúmero de reflexiones desarrolladas desde principios de los años cincuenta por los futuros fundadores de la IS. Al haber concebido la ciudad como una nueva *Gesamtkunstwerk*, el primer paso era unificar todas las artes y técnicas que debían contribuir a esta construcción total. En 1951, en sus teorías sobre «el arte integral», Wolman había explicado el carácter unitario de dicha cooperación: aquellos que, como Wagner, habían tratado de lograr una obra de arte total reuniendo el conjunto de disciplinas artísticas habían fracasado porque habían intentado *agregar* dichas disciplinas. No obstante, el arte integral debía *multiplicarse*: «música × pintura × poesía, etc.».[102] En última instancia, también implicaba que el arte y la ciencia se englobarían definitivamente dentro de una misma praxis: «Todos los medios pueden emplearse, siempre y cuando sirvan para llevar a cabo una acción unitaria. La coordinación de los medios artísticos y científicos debe conducir a su fusión completa».[103]

El carácter unitario del urbanismo situacionista también se debía a que, más allá de la división de la obra artística, deseaba restablecer la unidad entre los artistas y el resto de la población, e incluso hacer desaparecer la función del urbanismo especializado: todos los individuos debían convertirse en creadores de su propio ambiente, y por lo tanto de su propia vida, gracias a la implantación de la propiedad colectiva de las herramientas y experiencias que antaño se reservaban solo a unos pocos. En ese sentido, «el urbanismo unitario

no [era] exactamente una doctrina urbanística, sino más bien una crítica del propio urbanismo».[104] Como había dicho Constant en su «Manifiesto» de 1948, se trataba de fomentar el surgimiento de un verdadero *arte popular*, «una expresión vital, directa y colectiva»: «Está llamada a nacer una nueva libertad que permitirá a los hombres satisfacer su deseo creador. Pero este desarrollo destronará al artista profesional de su posición privilegiada».[105] Por último, el urbanismo situacionista también era unitario en tanto que construcción integral de las condiciones de vida, que consideraba todos los aspectos del día a día de forma global y orgánica, alejándose de las divisiones artificiales llamadas a desaparecer, como la que imponía el capitalismo avanzado entre el trabajo y el ocio.[106] A diferencia del resto de formas de planificación urbana que se habían planteado hasta entonces, este urbanismo pretendía pensar y ampliar la interdependencia entre los complejos arquitectónicos y los estilos de vida, entre los lugares y los comportamientos, así como fomentar su evolución común: era unitario en el sentido de la unidad entre lo estructural y lo circunstancial que Debord, tras Lefebvre, había encontrado en la situación.

A partir de dicho concepto de urbanismo unitario, Constant y Debord trabajarán juntos en la elaboración de «New Babylon» [Nueva Babilonia], una ciudad experimental que debía constituir la materialización de aquellas orientaciones principales. Con el paso del tiempo, se irán acumulando los ensayos en forma de esbozos, de ensayos descriptivos, de fotografías y de planos retocados, pero sobre todo de maquetas de madera, metal y plexiglás, que ocupan de media una superficie de un metro cuadrado.[107] ¿Por qué «Nueva Babilonia»? Al margen de la referencia directa a la torre de Babel y a las construcciones ciclópeas de las civilizaciones antiguas que tanto fascinaban a los situacionistas, el nombre también suponía una especie de desaire a la religión cristiana (sobre todo, a la protestante) para la que Babilonia representaba el mal absoluto. Era, además, una doble referencia a la Comuna de París: marxista y cinematográfica. En un

célebre pasaje de una de sus cartas a Kugelmann, Marx hablaba de la Comuna como de la heroica hazaña de «estos parisienses prestos a tomar el cielo por asalto»,[108] y comparaba a los obreros parisinos con los habitantes de Babilonia, que habían querido construir una ciudad y una torre cuya cima llegara a los cielos.[109] Por otro lado, *La Nueva Babilonia* también era el título de una de las obras maestras del cine mudo ruso, que Raoul Vaneigem afirmaba haber adorado durante mucho tiempo:[110] en efecto, la trama de la película tenía lugar en la Comuna de 1871, y una de sus escenas más míticas mostraba la construcción de una barricada por parte de los obreros parisinos.[111] El sentido de este doble homenaje a la Comuna no solo se explica por la importancia que los situacionistas le concedían a nivel histórico. También sabían apreciar como debían el carácter al mismo tiempo destructivo y constructivo de los actos de aquellos disidentes en el espacio urbano de París: el derrocamiento de la columna Vendôme[112] o los actos de vandalismo contra las edificaciones religiosas y los símbolos arquitectónicos del poder burgués.[113] Llegaron a la siguiente conclusión al respecto: «La Comuna representa hasta nuestros días *la única realización de un urbanismo revolucionario*, pues logró impugnar los signos petrificados de la organización previa que dominaba la vida y supo ensalzar el espacio social en términos políticos, pues nunca creyó que los monumentos fueran inocentes».[114]

Por lo tanto, Nueva Babilonia surge como una imagen utópica de la Comuna, que por fin ha cantado victoria a pesar de los contratiempos de la historia. Así, la utopía se perfilaba como un «desvío» de la historia «atravesado por un optimismo absoluto», que corregía esta «para mejorarla, hasta un grado más logrado y revolucionario de lo que había sido nunca».[115] Dicha mezcla de utopía e historia revolucionaria materializada en el nombre de Nueva Babilonia volverá a hacer su aparición en 1973, cuando Debord se valga de la imagen utópica de la torre de Babel en la película *La sociedad del espectáculo* para ilustrar la tesis 222 de su ensayo de

teoría crítica, en el que expone las conclusiones políticas de la investigación urbanística de la IS:

> La revolución proletaria es esta crítica de la geografía humana a través de la cual los individuos y las comunidades deben construir los lugares y los acontecimientos que corresponden a la apropiación, no ya solamente de su trabajo, sino de su historia total. En este espacio movedizo del juego y de las variaciones elegidas del juego se puede reencontrar la autonomía del lugar sin reintroducir una vinculación exclusiva al suelo y con ello recobrar la realidad del viaje, y de la vida comprendida como un viaje que tiene en sí mismo todo su sentido.[116]

Este cambiante espacio lúdico que encarnaba ya la Nueva Babilonia en los proyectos de Constant se puede describir como una ciudad-red tanto por su estructura laberíntica, compuesta por multitud de niveles, colores y compuertas en cuyo interior vivirían los hombres y mujeres nómadas del futuro, como por su técnica de construcción, que se basaba en una compleja maraña de tuberías metálicas. Montada sobre pilares como si de una ciudad lacustre se tratase, su arquitectura flotante quedaba suspendida sobre unos postes gigantescos; estaba dotada de una estructura cambiante en forma de islotes esparcidos en medio de la civilización actual, pero destinados a irse uniendo los unos a los otros, a medida que las poblaciones cambiaran por el modo de vida que allí se adoptaría, hasta conformar archipiélagos.[117]

El elemento más atractivo del modo de vida de los habitantes de Nueva Babilonia era la *ausencia de trabajo*, alcanzada gracias a la automatización integral de la producción, lo que acarrearía dos consecuencias: la ampliación del ocio al conjunto de la vida social,[118] y la implantación de un nomadismo generalizado: «La independencia con respecto al lugar de trabajo tiene como consecuencia la independencia con respecto al hábitat, al lugar de residencia; y, por ende, la movilidad de cada persona dentro del espacio urbano se ve acrecentada».[119] Cada persona sería «libre para utilizar su tiempo durante toda su vida; libre para ir donde quiera, cuando le venga en

gana».[120] Ahora bien, este nomadismo no era un modo de vida vacío. La configuración interna de Nueva Babilonia, cuya experiencia fundacional no dejaba de ser la deriva, seguía los dictados de un urbanismo *dinámico*, que rechazaba la construcción de edificios inmóviles o inalterables en paisajes fijos, para así poner en valor «el carácter dúctil o variable de los elementos arquitectónicos» como «condición para establecer una relación flexible con los acontecimientos que se vivirán en ellos».[121] Así pues, la deriva de los habitantes de Nueva Babilonia no era sino una exploración de los nuevos espacios, siempre cambiantes, trenzada de encuentros con conocidos o desconocidos. Y es que a los habitantes de las ciudades utilitaristas y funcionales no les queda otra que recorrer un espacio estrictamente definido por su domicilio fijo, su lugar de trabajo y las casas de algunos amigos, de manera que durante toda la vida se ven confinados a la red relativamente limitada de sus relaciones sociales cotidianas, conformada por sus familiares, compañeros de trabajo y algunos amigos íntimos. En cambio, tal y como afirmaba Constant, «el neobabilonio ha dejado atrás estas dinámicas limitadoras»: «Su espacio social no conoce límites. Como este individuo carece de "arraigo", puede circular con total libertad; de hecho, será aún más libre si cabe, dado que el espacio que atraviesa cambia sin parar de forma y atmósfera, lo que le permite, en cada ocasión, ser una persona nueva. La movilidad (y la desorientación) que todo esto entraña favorece los encuentros mutuos. Los vínculos se estrechan y relajan sin dificultad alguna, lo que aporta a los lazos sociales una apertura idónea».[122]

Dichos encuentros múltiples, dicho florecimiento de las relaciones sociales, primero a escala urbana y luego planetaria (ya que el objetivo último de la Nueva Babilonia era convertirse *en el mundo*), se veían fomentados por el vínculo *lúdico* que el arquitecto creaba entre el ser humano y su entorno:[123] al poder modificarlo a su antojo y, como resultado, no parar de generar nuevas situaciones, se le permitía ejercer sus facultades creativas con total libertad, sorteando así la

agresividad social que se produce cuando dichas facultades se ven bloqueadas.[124]

Al igual que el resto de intentos situacionistas por erigir las primeras materializaciones del urbanismo unitario en la tercera isla de París o en una isla deshabitada cercana a la costa meridional de Italia,[125] el proyecto de la Nueva Babilonia reproducía la insularidad física y simbólica propia de cualquier utopía desde Thomas More. Ahora bien, también se hacía eco del socialismo utópico que marcó la primera mitad del siglo XIX, sobre todo del fourierismo: gracias a su estudio de los cambios que se debían introducir en la arquitectura de las ciudades o de «la atracción soberana que Charles Fourier atribuía al libre despliegue de las pasiones»,[126] la IS acabó encontrando sus propias preocupaciones en materia de urbanismo[127] o de los comportamientos susceptibles de conferir a la vida «una calidad pasional superior».[128]

Sin embargo, estos proyectos llegaron a su fin con la dimisión de Constant en el verano de 1960. En abril de 1959, durante el tercer congreso de la IS en Múnich, el Bureau de recherches pour un urbanisme unitaire [Oficina de investigación para un urbanismo unitario], del que era cabecilla, ya había manifestado su rechazo a la interacción entre el programa de revolución cultural de la IS y el «derrocamiento revolucionario de la sociedad actual», para el que las condiciones, según él, no se daban. En cambio, lo que deseaba era que la IS se marcase como misión principal la llevada a la práctica del urbanismo unitario.[129] Como resultado de su escepticismo respecto a la posibilidad de una revolución inminente, e incluso a la existencia de un proletariado revolucionario, Constant acabó optando por abandonar la IS para apostarlo todo a la investigación urbanística y a la propaganda a toda costa,[130] mientras que Debord decidió «ensanchar la utopía experimental del flamante urbanismo hasta una nueva praxis revolucionaria que daba prioridad a la acción política: "Elegir —decía él— entre la descripción de la Edad de Oro y la época austera de su preparación"».[131] Así pues, entre 1960 y 1969, Constant

prosiguió desarrollando el proyecto de Nueva Babilonia en solitario, en condiciones cada vez más cuestionables, como, por ejemplo, trabajando en una serie de proyectos de fábricas en 1961,[132] antes de representar a los Países Bajos en la XXXIII Bienal de Venecia de 1966, lo que lo consagró como «el artista oficial de la Holanda Real», un sobrenombre acuñado con ironía por sus excompañeros.[133] En 1974, la segunda gran exposición de Nueva Babilonia en el museo municipal de La Haya acabará confirmando su integración definitiva en una sociedad contra la que, sin embargo, siempre había luchado. Su amigo Henri Lefebvre se pronunció al respecto con tintes amargos: «Se fundó un insigne certamen hecho a su medida, cuyo galardón recibió de manos del príncipe Bernhardt —un honor acompañado de a saber cuántos florines—. Y tan distinguida personalidad le dijo: "Señor Nieuwenhuys, a la sociedad que usted tanto desprecia y se empeña en combatir no le tiembla el pulso a la hora de encomiarle y condecorarle". Fue un sagaz agasajo que puso de manifiesto la inteligencia de la burguesía, siempre hábil a la hora de salvar los muebles».[134]

La propia Internacional Situacionista solo evitó por los pelos este tipo de aprietos. Tras la partida de Constant, los situacionistas, reunidos por Paolo Marinotti —un magnate de la industria textil italiana y gran apasionado del arte contemporáneo—, se vieron proponiendo los descomunales medios técnicos y financieros necesarios para construir una ciudad experimental denominada «Utópolis» en una isla desierta frente a las costas italianas. Sin embargo, el proyecto acaba fracasando debido a las exigencias de la IS, que resultan demasiado radicales para Marinotti.[135]

Hasta cierto punto, y por mucho respeto que la visión artística de Constant acabe inspirando *a posteriori*, la verdad es que Karl Marx y Friedrich Engels probablemente tuvieran razón acerca del riesgo político que asumen quienes piensan que la construcción de una utopía aquí y ahora podrá cambiar la sociedad transformando a las masas con el ejemplo:

Continúan soñando con la realización experimental de sus utopías sociales: establecimiento de falansterios aislados, creación de colonias interiores, fundación de una pequeña Icaria, edición en dozavo de la *Nueva Jerusalén*; y para la construcción de todos estos castillos en el aire se ven forzados a hacer llamamientos al corazón y a la bolsa de los filántropos burgueses. Poco a poco caen en la categoría de los socialistas reaccionarios o conservadores [...] y no se distinguen más que por una pedantería más sistemática y una fe supersticiosa y fanática en la eficacia maravillosa de su ciencia social. Opónense, pues, con encarnizamiento a toda acción política de la clase obrera, pues semejante acción no puede provenir, a su juicio, sino de una ciega falta de fe en el nuevo evangelio.[136]

ESPECTÁCULO

«ALLÍ DONDE HAY REPRESENTACIÓN INDEPENDIENTE, EL ESPECTÁCULO SE RECONSTITUYE».

GUY DEBORD, *LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO* (1967)

DE ENTRE TODOS LOS CONCEPTOS PLANTEADOS por los situacionistas, sin duda el de «sociedad del espectáculo» es el que ha tenido una mayor difusión desde la publicación del libro de Guy Debord del mismo nombre en 1967. A costa, no obstante, de un malentendido fundamental, ya que este término se emplea la mayor parte de las veces para designar la hegemonía de los medios de comunicación en el ámbito público o el surgimiento de una civilización de la imagen en el siglo XX. Sin embargo, estos son solo los aspectos más superficiales del fenómeno que describen los situacionistas. Guy Debord ya procura precisarlo, «el espectáculo no puede entenderse como el abuso de un mundo visual, el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes»: «no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes». Los «medios de comunicación de masa» no son sino «un aspecto restringido», una «manifestación superficial».[1]

Para comprender mejor el concepto de espectáculo tal como ha sido teorizado por los situacionistas se hace necesario volver al contexto en el que aparece, en 1957, en lo que ha quedado como el documento fundacional de la IS: el *Informe sobre la construcción de situaciones*. En él se define el espectáculo en relación con la situación como el fenómeno directamente antagónico de esta, en primer lugar en un plano psicológico pero también en un plano social. Esto es así

por una buena razón: el espectáculo designa en primer lugar la relación que instauran tradicionalmente las obras de arte entre su público y aquello que dan a ver. Como reflejan el vocabulario y las referencias utilizadas por Debord, el arquetipo del espectáculo —basta con volver sobre el sentido ordinario de la palabra— es la representación teatral. He aquí lo que escribe Debord: «En los Estados obreros, solo la experiencia iniciada por Brecht en Berlín está próxima, por su cuestionamiento de la noción clásica de espectáculo, de las construcciones que nos importan hoy».[2] Y después, algunas páginas más adelante:

> 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 alienación del viejo mundo: la no-intervención. En cambio, vemos cómo las investigaciones revolucionarias más válidas en la cultura han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para arrastrarlo a la actividad, provocando sus capacidades de subvertir su propia vida. La situación está hecha para ser vivida por sus constructores. La función del «público», si no pasivo apenas figurante, ha de disminuir siempre, mientras que aumentará la parte de aquellos que no pueden ser llamados actores, sino, en un sentido nuevo de este término, vividores.[3]

En el fragmento se advierte la referencia a Brecht, especialmente en el uso de términos como «héroe», «público», «figurante», «actores», etc. Así pues, los marcos conceptuales de la teoría del espectáculo se toman claramente del registro teatral, tanto en este texto como también en la mayoría de los escritos sobre la deriva y la psicogeografía, en los que se mencionan de forma habitual por parte de los situacionistas la ciudad y los entornos construibles como «decorados», mientras que el concepto de «unidad» que con frecuencia se evoca —«unidades de ambiente», la situación como «unidad de comportamiento en el tiempo»—[4] recuerda a la unidad de tiempo y de lugar propia del teatro clásico. De hecho, ¿acaso la Internacional Letrista no había escrito previamente que «la construcción de situaciones supondrá [...] el paso de uno a otro de

estos decorados y el tránsito entre uno y otro conflicto cuyos personajes trágicos mueren en cuestión de 24 horas»?[5] La situación no es tanto el antimodelo del teatro como su contramodelo; su imagen invertida, tomando los mismos elementos pero en otro orden y con una intención diferente. Tiene además una rica historia como categoría teatral, desde las tentativas del crítico Georges Polti en 1895 para identificar un número determinado de situaciones dramáticas básicas[6] —anticipando así una de las problemáticas de Henri Lefebvre en su teoría de los momentos— hasta la proposición de Sartre formulada en 1947 de crear un «teatro de situaciones» (en su sentido filosófico existencialista).[7] Por otro lado, la IS dudará a la hora de tomar prestados del teatro los procedimientos que permiten una construcción de situaciones, como se aprecia en especial en algunos proyectos que remiten prácticamente a la puesta en escena, evocados en el n.º 1 de *Internacional situacionista* de 1958 o en la proposición de «unidad escénica» incluida en *Personne et les autres*, sugerencia planteada por André Frankin en el n.º 5 de la misma revista en 1960.[8]

LAS MISERIAS DE LA NECESIDAD

En este contexto, la referencia a la obra brechtiana adquiere un sentido muy particular que queda confirmada por su reiteración en 1958 en el primer número de la revista de la IS, donde se afirma que «Pirandello y Brecht han expuesto ante nosotros la destrucción del espectáculo teatral, junto con otras reivindicaciones que apuntan aún más lejos».[9] En efecto, muy probablemente los situacionistas deben al dramaturgo alemán la problemática central del espectáculo, que van a transferir del campo estético al campo social: el fenómeno de la identificación psicológica del espectador con la cosa contemplada, ya se trate de un personaje en el que se reconoce o de un objeto con un fuerte valor simbólico. Esta identificación produce un doble efecto de

estupefacción y de aprobación por el que el espectador, aunque sea mantenido a distancia y en un estado de pasividad, participa afectivamente en lo que se le muestra. El teatro de Brecht intentará romper precisamente esta identificación, saliendo así de los marcos del teatro tradicional.

Extrañamente, quienes han señalado la mención de Brecht en el contexto primitivo de enunciación del concepto de espectáculo, e incluso quienes han inferido la importancia del paradigma teatral en el pensamiento de Debord sobre este tema,[10] no han hecho una reflexión profunda sobre las relaciones que podrían existir entre este concepto y las teorías de Brecht sobre el teatro épico. Sin embargo, los años en los que Debord y los situacionistas se vuelcan sobre el espectáculo son los mismos en los que el descubrimiento de Brecht ocupa la primera plana del panorama intelectual francés, suscitando abundantes debates: representaciones de *Madre Coraje* y *El círculo de tiza caucasiano* por la Berliner Ensemble en el Teatro de las Naciones de París en 1954 y 1955, aparición en la prensa especializada y generalista numerosos artículos comentando la escritura y el método brechtianos (en particular bajo la firma de Roland Barthes, de quien Debord es un atento lector en esa época), y publicación a partir de 1955 de las obras completas del dramaturgo alemán en edición de L'Arche (que publicará también, dicho sea de paso, la *Crítica de la vida cotidiana* de Henri Lefebvre). El fallecimiento de Bertolt Brecht en agosto de 1956 no hará sino acrecentar esta ola editorial. Si bien Debord puede haberse creado una impresión general de su obra y de los principios teóricos que la guiaban desde 1952 con *Tiempos modernos*,[11] el hecho de que no se haga referencia a él en los escritos de la IL antes de 1956[12] incita más bien a fechar en este año el interés de los situacionistas por Brecht. Es quizás en el número especial de la revista *Europe* consagrado al dramaturgo en 1957 donde Debord puede haber leído este pasaje del *Pequeño Órganon* (que todavía no se había traducido en Francia) en el que la descripción del espectáculo teatral

anticipa de manera sorprendente la que pronto harán los situacionistas del espectáculo social:

> En torno a nosotros, siluetas inmóviles sumidas en un estado desconcertante. Estos espectadores parecen sacudir todos sus músculos con un violento ademán, o sumirse en un estado de profundo agotamiento. Ni la más mínima comunicación entre ellos, como si se tratara de una reunión de durmientes agitados por horribles sueños… No miran: beben con los ojos. No escuchan: «absorben» por las orejas. Mirar y escuchar son, en ocasiones, actos placenteros, pero estas personas parecen ajenas a cualquier actividad, como si las «manejaran» contra su voluntad. El estado de extravío en el que están inmersas —como entregadas, parece, a impresiones confusas pero violentas— se hace más profundo cuanto más capaces son esos actores.[13]

El espectáculo se ve, por lo tanto, caracterizado como un dispositivo de captación de la atención que organiza la pasividad de los espectadores, los aísla entre sí y los hace reaccionar por encargo a través de emociones primarias hábilmente provocadas —todo ello recordando más a un sueño poblado de pesadillas que a la realidad de una sala de teatro—. Debord caracteriza el espectáculo a finales de los años cincuenta y durante los años sesenta en estos mismos términos, a veces con las mismas categorías, cuando pone de relieve la analogía que existe entre el teatro y el conjunto de la sociedad —que analiza desde entonces, partiendo de su lectura de Marx, como determinada por el modo de producción capitalista—. En ambos casos, una masa de espectadores, un «público», asiste a un conjunto de acontecimientos de la vida sin poder intervenir en ellos. Y Debord escribirá en ese sentido: «El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada que no expresa finalmente más que su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de este sueño».[14]

La fuerza de este espectáculo, su poder de fascinación, proviene únicamente del hecho de que las masas se identifican con los personajes y las escenas que se les muestran. Y en «el espectáculo cinematográfico mundial»,[15] forma modernizada del espectáculo teatral, los personajes con los que se identifica el público no son ya solo los individuos de ficción interpretados por actores, sino *los*

actores mismos: las divas, las estrellas, todas las personalidades rodeadas de un aura de gloria. En una película realizada en la misma época, Debord explica: «En última instancia, si se analiza el fenómeno con atención, vemos que las estrellas no son fruto del talento, ni de la ausencia del mismo, ni tampoco de la industria cinematográfica o la publicidad, sino que son hijas de nuestra pura necesidad de que existan. Es la miseria de la necesidad, de nuestra vida moderna y anónima, lo que ansía poder expandirse hasta las dimensiones de la vida fílmica. La vida imaginaria desplegada en la pantalla es producto de esta necesidad real. Las estrellas son solo la proyección de esa carencia».[16] Aquí se encuentra formulado el secreto de la longevidad del espectáculo, y por lo tanto de la alienación moderna con la que comparte un principio de no intervención: el espectáculo, al dar al público mediante mecanismos de identificación psicológica la posibilidad de vivir una vida de la que está alejado en lo concreto, ejerce igualmente un efecto *compensatorio*. Reconstituye la ilusión de una actividad dentro de las condiciones propias de la pasividad.

A esto cabe añadir que el espectáculo cinematográfico —pero también el espectáculo teatral— procede por «sustitución de una comunicación y una actividad ausentes»,[17] ya que la relación establecida entre el público y el objeto de contemplación es de una única dirección y viene a sustituir las relaciones sociales de encuentro, de debate o de cooperación que pueden entablarse en una multitud reunida en torno a un mismo acontecimiento. Dado que impide que se establezca cualquier forma de comunidad inmediata capaz de acción y reorganiza la masa de individuos atomizados en torno a la recepción pasiva de sus propios signos, el espectáculo es esencialmente una forma de «pseudocomunicación».[18] Ahí tenemos otro elemento que Brecht señalaba en el extracto de *Pequeño Órganon* que reproducía la revista *Europe*.

De hecho, a través de la crítica brechtiana del espectáculo teatral y de su propia crítica del espectáculo social, que empieza a desarrollar en los años 1957-1960, Debord encuentra por fin las características de

la vieja representación artística de la que se había ocupado en la época de su pertenencia al movimiento letrista. Y una de las primeras formas de espectáculo que hace objeto de su crítica es por tanto la de la obra como «espectáculo artístico»,[19] cuyas raíces son también el principio de no intervención y el carácter compensatorio de la participación afectiva a distancia. En efecto, «el objetivo tradicional de la estética no es otro que suscitar, a través de la privación y la carencia, ciertos elementos de la vida pasada que, por mediación del arte, se logra elevar por encima de la confusión propia de las apariencias», es decir, elementos inolvidables dotados de un valor «eterno».[20] El espectáculo sustituye, así, la pobreza concreta de la vivencia actual por la riqueza artificial de las representaciones del pasado o de lo posible. De la misma manera, dado que utilizan como medio de expresión materiales y dispositivos que solo permiten la transmisión de imágenes, de sentido y de afectos en una única dirección, del artista al espectador, las «artes de la pasividad» son, como todo espectáculo, «formas alienadas de comunicación».[21] Su voluntad de fijar un momento memorable con el objetivo de preservarlo del paso del tiempo supone la imposibilidad para el espectador de modificar a su vez la obra producida, cuya intangibilidad garantiza su perennidad. La expresión artística es, por lo tanto, en última instancia, una «expresión unilateral en conserva».[22] En *Sobre el paso de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta*, su segunda película, producida en 1959, al describir la inmovilización de la vida auténtica en el interior de la representación cinematográfica, Debord escribirá: «Cuanto se había vivido de forma directa, reaparecía fijo en la distancia, inscrito en los gustos y las ilusiones de una época, como anclado a ella». Esta será, con apenas modificaciones, la primera tesis de *La sociedad del espectáculo* en 1967: «Todo lo que era vivido directamente se apartaba en una representación».[23] La continuidad de la crítica del espectáculo, desde el arte hasta la sociedad, se revela así hasta en el mimetismo de las fórmulas utilizadas para describirlo: de

una crítica de la representación restringida pasamos a una crítica de la representación ampliada.

Esta transición se percibe de manera notable en la función que asume la teoría de los roles sociales desarrollada por Raoul Vaneigem en el momento de su ingreso en la IS en 1961, y que se inspira en trabajos de Henri Lefebvre de la misma época.[24] En la encrucijada entre la estética y lo político, esta teoría convoca las categorías teatrales para comprender el espectáculo como «fabricación concreta de la alienación»[25] en cada situación en que la existencia está sometida a la expansión de la economía capitalista y a las formas de organización determinadas por esta.

Raoul Vaneigem plantea así como postulado que «la evolución del teatro como género literario esclarece bastante bien la organización de la apariencia», de la que es «la forma más simple». Siguiendo la evolución histórica del teatro, de la tragedia a la comedia pasando por el drama, advierte que «si bien el teatro no es, en el siglo XIX, más que una diversión entre otras, no nos confundamos: en realidad, desbordando la escena tradicional, *reconquista todo el espacio social*».[26] Y esta reconquista se hace por medio de una *distribución de los roles sociales* a los que los individuos deben adaptarse para obtener su reconocimiento en el seno de la sociedad capitalista:

> De la confusión sabiamente mantenida entre el teatro y la vida; como si fuera natural que cien veces al día deje de ser yo mismo para deslizarme en la piel de personajes cuyas preocupaciones y significación no quiero asumir. Ciertamente, puede suceder que me comporte libremente como actor, que por juego o por placer asuma un papel. Pero el papel al que me refiero no está ahí. El actor encargado de representar a un condenado a muerte en una pieza realista tiene toda la libertad de seguir siendo él mismo —¿acaso no es la paradoja del buen comediante?—, pero si goza de tal libertad es porque el cinismo de sus verdugos no lo golpea en su carne, sino que golpea únicamente la imagen estereotipada que encarna a fuerza de técnica y de sentido dramático. En la vida cotidiana, los roles impregnan al individuo, lo mantienen alejado de lo que es y de lo que quiere ser auténticamente; son la alienación incrustada en lo vivido.[27]

Vaneigem da un ejemplo de la sucesión de los roles que adopta un individuo en una jornada: «Tomemos un hombre de treinta y cinco años. Cada mañana toma el coche, entra en la oficina, clasifica fichas, almuerza en la ciudad, juega al póquer, vuelve a clasificar fichas, deja el trabajo, bebe dos Ricard, vuelve a casa, encuentra a su mujer, besa a los niños, come un filete teniendo de fondo la televisión, se acuesta, hace el amor, duerme». Así, nuestro hombre asume sucesivamente el rol de conductor, de empleado, de cliente, de jugador, de telespectador, de esposo y de padre de familia.

> ¿Quién reduce la vida de un hombre a esta lastimosa continuidad de clichés? ¿Un periodista, un policía, un investigador, un escritor populista? En absoluto. Es él mismo, es el hombre del que hablo quien se esfuerza en descomponer su jornada en una serie de poses escogidas más o menos inconscientemente entre la gama de estereotipos dominantes. […] Los roles asumidos sucesivamente le procuran un cosquilleo de satisfacción cuando logra modelarlos fielmente según los estereotipos. De su vehemencia en alejarse de sí, en negarse, en sacrificarse, obtiene la satisfacción del rol bien cumplido.[28]

¿Cómo oponerse entonces a esta alienación consentida, cómo desmantelar esta gigantesca industria de la sumisión voluntaria que es la sociedad del espectáculo? En esto, los situacionistas se aproximan a Brecht a través de sus proposiciones concretas de ruptura con el principio de identificación. Frente al poder hipnótico del espectáculo, Brecht propone la puesta en marcha de procedimientos de «distanciamiento» con el fin de alcanzar lo que llama el «*V-Effekt*», es decir, el *Verfremdungseffekt*. En esencia, consiste en crear un efecto de extrañamiento mediante el cual el sujeto deja de estar en contacto con la situación en la que se encuentra, y en ver algo obvio en el mundo que lo rodea. A partir de ahí sigue un proceso de cuestionamiento de las evidencias sociales cuyas potencialidades políticas deben explotarse en un sentido revolucionario.[29] Ahora bien, el efecto de distanciamiento que quieren producir a su vez los situacionistas es precisamente este, provocando rupturas en el orden social que obliguen a los individuos a salir de sus roles «hasta que se crea una

situación que no permite volverse atrás».[30] Así, por ejemplo, el cuarto punto del «Programme élémentaire du Bureau d'urbanisme unitaire» [Programa elemental de la Oficina de urbanismo unitario] propuesto en 1961 por Attila Kotányi y Raoul Vaneigem, titulado «La distanciation devant le spectacle urbain» [El distanciamiento ante el espectáculo urbano] reza como sigue: «La totalidad del espectáculo que aspira a integrar a la población se manifiesta por igual tanto en la distribución de las ciudades como en las redes permanentes de información. Se trata de un marco sólido destinado a proteger las condiciones existenciales de nuestras vidas. Nuestro primer cometido consiste en conseguir que la gente deje de identificarse con los entornos y las conductas modelo».[31]

EL ENSUEÑO DE LA LIBRE ELECCIÓN

Con todo, la teoría del espectáculo no alcanza su forma definitiva hasta el comienzo de los años sesenta, al amparo de una reelaboración marxista análoga a la que había tenido lugar antes con el concepto letrista de fase cincelante de las artes. A este respecto, igual que hemos hablado de una labor de reapropiación de los conceptos de Marx en los años 1955-1958, debemos hablar de una labor de apropiación directa de la tradición marxista en los años 1959-1963; no en el sentido de que habría una solución de continuidad entre las dos (ya que, durante todo ese periodo, Debord probablemente no ha dejado de leer a Marx y a quienes se identifican con él), sino en el sentido de que, tras haber leído el texto de las obras de Marx que no conocía de verdad (o solo de segunda mano), Debord se propone descubrir a los autores malditos de la tradición marxista «herética»: György Lukács (cuya *Historia y conciencia de clase* se publica en primer lugar por capítulos en la revista *Arguments* en 1957-1958 antes de aparecer en versión íntegra en la editorial Minuit dos años después); Henri

Lefebvre, como hemos visto, cuya obra Debord estudia con diligencia;[32] y pronto Cornelius Castoriadis, después las corrientes procedentes de la Escuela de Fráncfort (en particular Herbert Marcuse) y el comunismo consejista (Anton Pannekoek, etc.).

La influencia del marxismo se deja notar especialmente en el uso de la teoría del espectáculo para analizar la lucha de clases en el mundo del trabajo. Debord propone como axioma de partida que «la exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa».[33] Eso es también lo que pasa en la producción capitalista: ya no se deja la iniciativa al trabajador, le dictan su comportamiento no solo sus superiores jerárquicos sino toda la estructura técnica y organizativa de la empresa moderna. El taylorismo en las cadenas de montaje y la gestión que hace furor en los confortables despachos de las grandes firmas no son sino la presentación doctrinal, ideológica, de esta desposesión generalizada.

Por tanto, para los situacionistas el trabajo moderno puede definirse como espectáculo en la medida en que la división del trabajo y la escisión dirigentes/ejecutantes en el seno de la producción moderna contribuyen a hacer de ella una *actividad pasiva*. Marx ya lo señala en los *Manuscritos de 1844*: el trabajo del obrero en cuanto «actividad extraña, que no le pertenece», ya se describía como «una actividad que es pura pasividad».[34] Y György Lukács lo dirá de nuevo en *Historia y conciencia de clase* en 1923: la mecanización de la producción hace del trabajador un «espectador impotente de todo lo que le ocurre a su propia existencia».[35] La característica principal de la producción capitalista radica, en efecto, en la «separación generalizada del trabajador y de su producto»:[36] el obrero o el empleado no controlan en ningún momento los fines de su propia actividad, las formas que puede tomar o el tiempo que le dedican. El espectáculo, así, es «lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y la corrección de sus obras».[37] Solo los dirigentes tienen el poder de definir los objetivos de la producción; y son los

únicos que poseen la comprensión real del proceso productivo, tanto en su totalidad como en cada una de las actividades fragmentarias que conforman sus sucesivas fases. Desde el punto de vista de los subordinados, «el trabajo tiende, de este modo, a quedar reducido a una ejecución pura, lo que lo vuelve absurdo».[38] «En el mundo de la producción mercantil, la praxis no se persigue en función de un fin determinado, de forma autónoma, sino bajo las directrices de potencias exteriores. […] El principio de la producción mercantil es la pérdida de sí mismo en la creación caótica e inconsciente de un mundo que escapa totalmente a sus creadores».[39]

La actividad pasiva a la que por lo tanto se reduce el trabajo alienado en la sociedad del espectáculo no es, a pesar de ello, menos fatigosa: su absurdidad es tan extenuante como podían serlo las antiguas formas de trabajo penoso. Es más, «no puede haber libertad fuera de la actividad, y en el marco del espectáculo toda actividad está negada»:[40] la reducción del trabajo a una falsa actividad supone su transformación en *coerción*. En consecuencia, no es exagerado decir, con Raoul Vaneigem, que «en las condiciones queridas por el capitalismo y la economía sovietizada, toda llamada a la productividad es una llamada a la esclavitud».[41]

El tedio, el abatimiento o la resistencia frente a las exigencias de la economía mercantil en su fase productivista se pueden compensar a través del espectáculo de diferentes modos puestos a disposición del trabajador, en función de sus roles. Así, el trabajador puede compensar la dureza de la actividad identificándose con su fábrica o su empresa, como si fuesen una familia o una comunidad. Puede también, siguiendo el modelo estadounidense del *self-made man*, identificarse con su jefe con la esperanza de alcanzar el estatus de directivo a través del esfuerzo cotidiano; o, siguiendo el modelo ruso del *estajanovismo*, identificarse con el obrero irreprochable que ve recompensadas su constancia y devoción con un conjunto de gratificaciones simbólicas. Pero la compensación más simple está fuera

de la esfera de la producción, en el hecho de que la remuneración de la forma de trabajo permite acceder a bienes de consumo en abundancia.

Efectivamente, «como el capitalismo ha despojado la actividad productiva —desde los talleres a los laboratorios— de todo significado intrínseco, se ha tomado la molestia de trasladar el sentido de la vida al campo de los placeres y de reorientarlo todo a partir de la productividad. Así, de acuerdo con la moral vigente, si la producción resulta un infierno, la auténtica vida estaría en el consumo, en el uso de los bienes».[42] Pero cualquier intento de recuperar la vida perdida en la actividad productiva está necesariamente destinado al fracaso, ya que está sujeto al hecho de que los objetos y los entretenimientos que se desean están disponibles *solo como mercancías*. El desarrollo de la sociedad de consumo y de la industria del ocio es, por lo tanto, asimilable a una «colonización de la vida cotidiana» en la medida en que «el espectáculo señala el momento en que la mercancía ha alcanzado la ocupación total de la vida social».[43]

Pero el hecho de que los bienes producidos por todos no estén disponibles sino a través de una mediación dineraria no explica por sí solo la alienación que va de la mano del consumo. Estos bienes no tienen un valor consumible si no es en la medida en que han sido previamente objetos de admiración.[44] El espectáculo también designa, por lo tanto, esta concentración de la mirada social sobre la mercancía que puede describirse como *propaganda*, y cuya forma más evidente es la publicidad. La mistificación fundamental de la publicidad consiste en asociar objetos e ideas de felicidad: televisión, automóvil, electrodoméstico, etc.[45] Así, cada mercancía, al ser a la vez *objeto* e *imagen*, es una mediación concreta dentro del espectáculo hacia una representación de la felicidad material. Para el consumidor, la expectativa perpetua de esta felicidad que mantiene el espectáculo se ratifica tras cada compra de un producto con una nueva decepción, pero se renueva con la misma regularidad con la esperanza de una futura satisfacción. La razón de ello está en la contradicción entre el aura que se otorga a la mercancía, que supone su unicidad absoluta,

su singularidad mágica, y la infraestructura industrial que ha permitido la reproducción múltiple y la distribución a gran escala de esta mercancía, es decir, su *banalización*.[46]

En última instancia, por lo tanto, el ámbito del ocio queda sometido a la esfera del trabajo, ya que solo la venta de su fuerza de trabajo permite al individuo acceder al ocio, y que este ocio es en sí mismo un consumo de mercancías: la inactividad que se supone que caracteriza al ocio «no está en absoluto liberada de la actividad productiva: depende de ella, es sumisión inquieta y admirativa a las necesidades y resultados de la producción; ella misma es un producto de su racionalidad. [...] Así la actual "liberación del trabajo", o el aumento del ocio, no es de ninguna manera liberación en el trabajo ni liberación de un mundo conformado por ese trabajo. Nada de la actividad perdida en el trabajo puede reencontrarse en la sumisión a su resultado».[47]

Asimismo, esta inactividad es en sí misma una ilusión: igual que el trabajo en la sociedad del espectáculo es una actividad pasiva, «la pasividad del consumidor es una pasividad activa». Como espectador, su función es «asimilar roles para mantenerlos después según las normas oficiales».[48] Como hemos visto antes, el consumidor se deja condicionar pasivamente por estereotipos que le son comunicados por la publicidad, la televisión, etc.; pero también modela su comportamiento de manera activa partiendo de los estereotipos sociales que le han sido dados como espectáculo. Así, donde se despliega la abundancia de productos, se despliega también la abundancia de roles que crean la ilusión de la elección entre los «tipos de personalidad» y los «estilos de vida» disponibles en el mercado, listos para servir como «modelos de identificación».[49]

Como sabemos, frente a tal situación, el «socialismo real» representaba para muchos una alternativa al sistema capitalista —ya se encarnara en la Rusia «soviética», en la Yugoslavia «autogestionaria» o en la China de Mao—. Y, para muchos revolucionarios sinceros, la adhesión a los sindicatos y partidos

comunistas occidentales parecía la traducción práctica de una adhesión a los ideales del movimiento obrero. Un error en el que no caen los situacionistas: para ellos, la división del mundo en dos bloques, la oposición entre el Este y el Oeste de la época dorada de la Guerra Fría, no es de hecho sino una «*división mundial de tareas espectaculares*», que permite conservar «la generalidad del orden existente».[50] En efecto, lejos de creer en la naturaleza socialista de los regímenes de la URSS y de los países del Este, los situacionistas denuncian «el establecimiento y desarrollo de un nuevo modo de explotación, el *capitalismo burocrático de Estado*», del que los partidos comunistas occidentales no son sino «sucursales destinadas a defender y difundir su modelo» por todo el mundo.[51] En la URSS, como en el partido bolchevique original y como en las organizaciones reformistas surgidas del movimiento obrero, reina una misma lógica que es en esencia la del espectáculo: «la *representación obrera* se ha opuesto radicalmente a la clase».[52] De manera que, en los países occidentales, «los sindicatos y partidos políticos forjados por la clase obrera para su propia emancipación se han convertido en simples reguladores del sistema, propiedad privada de dirigentes que trabajan para su emancipación particular y encuentran un estatuto en la clase dirigente de una sociedad que nunca piensan poner en cuestión. […] Son el complemento estático y necesario para la autorregulación del capitalismo burocratizado; la contradicción indispensable para el mantenimiento de su humanismo policíaco».[53] El problema central de la política revolucionaria es que, mientras el espectáculo como relación social no se ponga en tela de juicio, este tiende a reconstituirse incluso en el interior de las organizaciones constituidas para acabar con la sociedad dominante. Así, incluso entre los movimientos de extrema izquierda que intentan esbozar una política revolucionaria libre de la tutela de Moscú o conceptos organizativos leninistas, esta política se reduce a «la actividad especializada de los cabecillas al frente de los grupos y partidos, que extraen de la

pasividad organizada propia de sus militantes la fuerza opresiva de su poder futuro».[54]

De una manera general, cualquier forma de política que se ejerza en el seno de un partido o de un Estado, sea cual sea, ya es una expresión del espectáculo imperante. En las estructuras llamadas democráticas, la no intervención de las masas en el control real de su propia vida queda asegurada por el mecanismo de la elección periódica de representantes especializados que, dado que han hecho de la política una actividad profesional, monopolizan su ejercicio: la única responsabilidad que asumen de veras los electores es «dejar todas las responsabilidades en manos de jefes incontrolados».[55] Y en aquellos países donde el Estado se ha apropiado de la totalidad de las esferas de la vida social, es decir, tanto la Alemania nazi como la URSS de Stalin, lo que se muestra a las poblaciones pasivas es su propia alienación bajo la forma del admirable y absoluto poderío del jefe totalitario, o su propia condición de multitudes manipuladas mostrándose como espectáculo a sí mismas en ceremonias masivas.

OTRO USO DE LA VIDA

La situación parece, por tanto, bloqueada. Pero la extensión y el refuerzo de la sociedad del espectáculo no implican, sin embargo, que la población esté satisfecha con sus nuevas condiciones de existencia en el capitalismo moderno, ni que el obrero se resigne a su condición de consumidor pasivo. El trabajo alienante, «el vacío del ocio y la imposibilidad del descanso»,[56] el hecho de que «cada elemento de comodidad se nos echa encima con el aspecto de la liberación y el peso de la servidumbre»,[57] todo ello tiende a acrecentar los sentimientos de insatisfacción, de opresión, de aburrimiento y de desesperanza. Ahora bien, como lo plantea Asger Jorn desde el arranque del movimiento situacionista, «el tedio es una sensación completamente opuesta a la

indiferencia, a la estupidez, a la grotesca tontada de una existencia demasiado previsible, firmada de antemano. Su reacción es *el puro deseo de lo inesperado – la sed de sorpresas – el ansia de lo absurdo – y el atractivo de lo anómalo – en resumen, la diversión, la juerga, la deriva*».[58] Y, como decía por su parte Raoul Vaneigem, «quien ha experimentado la opresión hasta que sus huesos ya no pueden soportarla, ¿cómo no se arrojará a la voluntad de vivir sin reservas, como si fuera su último recurso?».[59]

La sociedad del espectáculo está, por tanto, preñada de una revolución que se desarrollará tanto en el plano colectivo como en el plano individual. En efecto, para los situacionistas todo se desarrolla en el nivel que llaman la *subjetividad radical*: el poder jerarquizado obliga a «cada subjetividad individual a objetivarse, es decir, a convertirse en un objeto que pueda manipular».[60] Contra esta tendencia generalizada a la cosificación —los situacionistas retoman aquí el concepto marxista desarrollado por Lukács—,[61] es normal que «la teoría radical emana del individuo, del ser en cuanto sujeto» y que «penetra en las masas por lo que hay de más creativo en cada individuo, por la subjetividad, por la voluntad de realización».[62] Ser revolucionario consiste entonces en «dejar de ver con los ojos de la comunidad, de la ideología, de la familia»: «es entenderse a sí mismo sólidamente, elegirse como punto de partida y como centro. Fundarlo todo sobre la subjetividad y seguir su voluntad subjetiva de ser todo».[63] Contra «la facticidad de la necesidad de consumo, creado de arriba abajo y estimulado sin cesar por la industria moderna»,[64] el individuo debe afirmar la realidad y el carácter imperioso de sus propios deseos. Pero también debe tomar conciencia de que «todos los hombres obedecen a una misma voluntad de realización auténtica, y que su subjetividad se refuerza con la voluntad subjetiva percibida en los demás. Esta manera de partir de uno mismo y de resplandecer menos hacia los otros que a lo que se descubre de uno mismo en ellos, confiere a la espontaneidad creadora una importancia estratégica

parecida a la de una base de lanzamiento»;[65] de ahí partirán todas las empresas revolucionarias.

El proyecto revolucionario se reconstruye así en un plano colectivo a través de este reconocimiento mutuo y esta alianza de base entre las subjetividades radicales. En efecto, para los situacionistas «asistimos, en los tiempos que corren, a un nuevo reparto de las cartas para la lucha de clases: y no en previsión de que esta desaparezca, ni tampoco de que se lleve a cabo según los viejos esquemas».[66] El proletario debe redefinirse como «aquel que no tiene ningún poder sobre el empleo de su vida, y que lo sabe»,[67] mientras que el único criterio que permite calificar a una persona, un acto o un movimiento como revolucionarios reside en su «voluntad de *darle otro uso a la vida*»,[68] algo que en absoluto puede reducirse a cambiar solamente la forma jurídica de la propiedad o el origen social de los dirigentes.[69] Bajo esta nueva luz, la realidad social del capitalismo moderno aparece surcada por contradicciones que pueden desembocar en cualquier momento en una protesta revolucionaria. Efectivamente, «el rechazo de la vida tal y como está montada»[70] caracteriza un gran número de conflictos de nuevo cuño que emergen en los años sesenta. Los situacionistas citan por ejemplo las huelgas salvajes que llevan a los obreros a enfrentarse al marco sindical reformista y «a definirse en términos negativos como un "Frente contra el trabajo forzoso"»,[71] y analizan la revuelta de los estudiantes americanos contra sus estudios y la jerarquía universitaria, así como su rechazo a integrarse en las empresas a las que sus estudios los destinaban de forma natural, como una «revuelta contra todo el sistema social basado en jerarquías y en la dictadura de la economía y del Estado». Finalmente, rompiendo con el desdén de los teóricos marxistas hacia el *lumpenproletariado* (que Debord y los miembros jóvenes de la IL frecuentan con asiduidad), los situacionistas mencionan también la revuelta nihilista de los *rockers*, su afirmación de «una irresistible pasión de vivir» y su insurrección espontánea «contra el tedio cotidiano y el tiempo muerto que el viejo mundo continúa segregando» a través del «urbanismo de grandes bloques,

[…] la extensión de un ocio cada vez más aburrido, el control humanístico-policial cada vez más extendido a toda la vida cotidiana, la supervivencia económica de la célula familiar privada de todo significado».[72] En general, como escribían los situacionistas en 1966 (con una clarividencia sorprendente si se tienen en cuenta los acontecimientos que se producirían dos años más tarde), «la rebelión de la juventud contra el modo de vida que se le impone, en realidad no es más que el signo precursor de una subversión más amplia que englobará al conjunto de los que experimentan, cada vez más, la imposibilidad de vivir el preludio de la próxima etapa revolucionaria».[73]

METAMORFOSIS DE LO POLÍTICO

Sigue pendiente la pregunta de las modalidades bajo las que se puede conformar esta alianza de base entre las subjetividades radicales. En esto la IS parece haber dudado largo tiempo, y encontramos en su discurso varias actitudes que se suceden o que a veces incluso se superponen.

El primer impulso de la IS fue, antes que nada, buscar una interacción con el movimiento obrero. Esta es en particular la perspectiva defendida por Debord en 1957 cuando escribe en el *Informe sobre la construcción de situaciones*: «Debemos sostener, junto a los partidos obreros o en las tendencias extremistas que existan en los partidos, la necesidad de afrontar una acción ideológica consecuente para combatir, sobre el plano pasional, la influencia de los métodos de propaganda del capitalismo evolucionado».[74] Esta postura había conducido principalmente a la IL a apoyar organizaciones tales como la Fédération Communiste Libertaire en el momento de la guerra de Argelia[75] y a reconocer interlocutores válidos en las organizaciones trotskistas reagrupadas en el seno de la Cuarta

Internacional.[76] Dicha postura implicaba reunir a los artistas e intelectuales revolucionarios en cuanto «trabajadores de la cultura» en el seno de una organización propia que hubiera podido mantener un diálogo constante con los sectores no estalinianos, incluso libertarios, de las organizaciones proletarias que por entonces se reivindicaban como comunistas.[77] La idea de que la autodeterminación de los artistas como un «nuevo proletariado minoritario»[78] podía llevar consigo un valor revolucionario continuará encontrando partidarios en el seno de la IS durante largo tiempo, en particular en las secciones escandinava y alemana. En el mismo sentido, Asger Jorn, Attila Kotányi o Alexander Trocchi defenderán, por ejemplo, el proyecto de creación de «bases situacionistas» ligadas entre sí y encargadas de inventar de inmediato formas de vida colectiva alternativas y de propagar conocimientos subversivos.[79] Como hemos visto, en el caso de Asger Jorn este proyecto se remonta a los años de oposición a la Escuela Superior de Diseño de Ulm, a cargo de Max Bill, cuando se propuso experimentar con su Bauhaus imaginista una institución antipedagógica de un nuevo tipo, preparando la futura indiferenciación entre artistas y no artistas. En 1960 propondrá, en el mismo sentido, que se establezca «un nuevo tipo de universidades populares, alejadas del consumo pasivo de la antigua cultura» que confirmarían «el derecho, no solamente para los jóvenes, sino para cualquier individuo, de realizarse siguiendo sus libres deseos mediante una creación y un consumo autónomos». Estas universidades populares se conciben como «centros utópicos pendientes de construir [...], liberados por completo de la vida cotidiana predominante» y que actúan «como cabezas de lanza para la conquista de esa cotidianidad, en vez de aspirar a alejarnos de ella».[80] Es más, en febrero de 1962 la IS someterá a estudio «el desvío creativo de una "universidad popular" propia de Dinamarca»[81] y, si bien este proyecto no se llevará a cabo, tendrá una especie de segunda vida en las «universidades de la praxis», llamadas también «antiuniversidades», de la mano del situacionista Alexander Trocchi en 1963: una reunión a escala

internacional de todos los intelectuales y artistas revolucionarios en el seno de universidades paralelas, autónomas y también experimentales, capaces de desatar una «insurrección invisible» a escala mundial. Como consecuencia de la influencia soterrada ejercida por estas antiuniversidades en la cultura y las costumbres contemporáneas, esta insurrección se produciría para las masas «como un cambio de estación: se [encontrarían a sí mismas] allí dentro, obligadas por la coyuntura a recrearlo todo de manera consciente a partir de dicha situación».[82]

Pero, en la misma época, otra parte de la IS, en torno a Guy Debord, André Frankin y recién llegados como Raoul Vaneigem, emprende un camino contrario que pasa por una *fusión* con las organizaciones más radicales del movimiento obrero; el objetivo, llegar a una síntesis definitiva entre vanguardia artística y vanguardia política.

Por ello, varios situacionistas comienzan a participar en Socialismo o Barbarie y en su formación política, conocida como Pouvoir ouvrier. Socialismo o Barbarie (mencionado a menudo como «S o B») es un grupo formado por varias docenas de militantes salidos de una escisión de la Cuarta Internacional que se produce a finales de los años cuarenta. Al contrario que sus antiguos camaradas trotskistas, los militantes de S o B están convencidos de que la URSS no es un «Estado obrero degenerado» (la fórmula empleada por el propio Trotski), sino una forma inédita de capitalismo de Estado. El advenimiento de esta forma radicalmente nueva de dominación sobre la clase obrera significa que todos los componentes de la lucha de clases y del combate revolucionario cambian, tanto en Rusia como en Occidente. Al abandonar la definición trotskista de la burocracia como una capa social específica que posee intereses propios, S o B pasa a una descripción de la burocratización como fenómeno sociológico y político que invade todas las formas de vida colectiva tanto en el Este como en el Oeste. Por otra parte, el grupo se propone estudiar las manifestaciones concretas de oposición proletaria al

capitalismo y a la burocracia no ya dentro de los partidos y los sindicatos, sino mediante la autoorganización de los trabajadores en los lugares de trabajo. Este último punto en especial lleva al grupo de vuelta sobre las experiencias de los consejos obreros de la Rusia de 1905 y de 1917, pero también de la Hungría de 1956. Así es como S o B se encuentra con la tradición del comunismo consejista y de lo que pronto se llamará comúnmente ultraizquierda.[83]

De manera simultánea, el colectivo se embarca en un reexamen de la tradición marxista heredada para librarla de sus impurezas economicistas, cientifistas y autoritarias —un recorrido que llevará finalmente a varios de los organizadores de S o B a romper pura y llanamente con el marxismo a lo largo de los años setenta—. Será particularmente el caso de los filósofos Cornelius Castoriadis, Claude Lefort y Jean-François Lyotard, figuras eminentes del grupo que se convertirían después en intelectuales de renombre.

Para los situacionistas, que comienzan a ver los límites del marxismo clásico y de las organizaciones trotskistas no solo en su análisis del capitalismo moderno, sino también en sus modalidades de intervención política, el grupo y la revista reunidos bajo el nombre de *Socialismo o Barbarie* representan la posibilidad real de renovar la teoría y la práctica revolucionarias. Hablar con ellos es, por lo tanto, concretar sus ideas relativas a la colaboración entre revolucionarios de la infraestructura y revolucionarios de la superestructura, en un primer momento mediante un «hermanamiento» organizacional y después, llegado el caso, mediante una fusión directa de las organizaciones. La correspondencia de Debord da fe de esta ambición, como también las alusiones que aparecen en la época en la revista de la IS. Todo empieza en 1959, cuando los situacionistas envían su revista a S o B. El grupo, que en esta época lidera Cornelius Castoriadis, encomienda a Daniel Blanchard (alias Patrick Canjuers) que establezca contacto con Guy Debord y Michèle Bernstein. A principios de 1960 comienzan las conversaciones entre el joven «sociobárbaro» y los dos situacionistas, en especial (y con toda lógica)

en torno a las relaciones existentes entre el capitalismo y la cultura.[84] Estas conversaciones llevarán en junio de 1960 a la publicación de un opúsculo titulado *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire* que sintetiza las perspectivas de S o B y de la IS.

Debord y Canjuers conciben los *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire* como una «plataforma de debate dentro de la IS; y por su vínculo con los militantes revolucionarios del movimiento obrero»; ambos se comprometen a hacerla circular y comentarla en su grupo respectivo.[85] Desde el verano de 1960, Debord, confiado en las posibilidades de llegar a un acercamiento entre la IS y Socialismo o Barbarie, empieza a sostener entre los situacionistas posiciones que parten cada vez más nítidamente de una definición clara de los objetivos revolucionarios de la IS *también* en el plano político. Con ello se opone a la sección alemana de la IS (el grupo Spur) y a sus allegados dentro de la sección escandinava, partidarios todos ellos de la autodeterminación de los artistas como fuerza revolucionaria única. Pone en acción toda la energía de la que dispone para contrarrestar esta tendencia defendiendo sin descanso, y de forma argumentada y coherente, la dimensión indisociablemente política *y* cultural de la revolución pendiente.[86] Por desgracia en esos momentos el texto de *Préliminaires* no encuentra demasiado eco en el seno de S o B, y Daniel Blanchard, preguntado mucho más tarde por un historiador del grupo, reconocerá «que no ha insistido lo suficiente para que su organización debata el asunto de manera formal, como tampoco para que aborde de un modo más global las posiciones de la IS».[87] A esto se añade su partida fuera del país en otoño de 1960 para hacer el servicio militar en Guinea: será entonces Pierre Guillaume, otro miembro de S o B, quien toma el relevo ante Debord y los situacionistas.

Es un cambio de dirección total: durante sus encuentros no se trata «del arte ni de los artistas», aunque Debord y Bernstein, que envían a Pierre Guillaume una invitación a una exposición, deben de tener en

mente continuar el diálogo en este terreno y juzgar la receptividad de su nuevo interlocutor en los temas culturales (su tosca reacción en este sentido debe de haberles decepcionado).[88]

En esta época Guy Debord y Michèle Bernstein empiezan a asistir a las reuniones de S o B y participan en las actividades militantes de Pouvoir ouvrier (PO) —en particular durante la gran huelga general que estalla en Bélgica en el invierno de 1960-1961, secundada por un millón de trabajadores y que durará un mes entero (en algunas regiones como el Borinage la situación será casi de insurrección)—. Poco tiempo después también los situacionistas André Frankin, Attila Kotányi y Raoul Vaneigem se relacionarán con los grupos de PO en Bélgica.[89]

Desde su llegada, Debord intenta atraer la atención del grupo de Castoriadis sobre la importancia de los temas de orden cultural. En febrero de 1961 en particular da difusión a un artículo titulado «Pour un jugement révolutionnaire de l'art» [Por una valoración revolucionaria del arte] en respuesta a un artículo de otro miembro de S o B sobre la película de Godard *Al final de la escapada*.[90] Debido a la presencia de varios situacionistas en los grupos de militantes revolucionarios pertenecientes a PO en Bélgica, pero también a la audiencia que encuentra entre los miembros más jóvenes de S o B, Debord sin duda confía en redirigir PO hacia una colaboración o incluso una fusión con la IS. Escribe a André Frankin el 4 de febrero de 1961 a propósito de una reunión entre los militantes franceses de PO y sus camaradas belgas: «Creo que el movimiento puede ejercer un papel decisivo para el establecimiento de una organización de auténtica vanguardia, y que los lazos internacionales (que se esbozan también con Inglaterra e Italia) pueden contribuir a desapoltronar la tendencia rutinaria de S o B». Propone entonces concretar la influencia situacionista en el seno de PO haciendo que los otros militantes admitan «la adopción de una actitud manifiestamente revolucionaria *en el campo de la cultura*, entendida esta en su sentido más amplio, como llevamos tiempo tratando de definir».[91]

Pero el proyecto de una actividad transfronteriza que reúna a militantes belgas y franceses en el seno de la misma revista, y potencialmente de la misma organización, termina por fracasar; la reunión lleva solamente a la creación de una organización llamada Pouvoir ouvrier belge, gemela de su homónima francesa.[92] De todas maneras, Debord continúa manteniendo algunas esperanzas respecto a una convergencia entre Socialismo o Barbarie y los grupos de ultraizquierda extranjeros que permita a la IS hacer oír sus posturas y contribuir a la creación de una organización revolucionaria de nuevo cuño: internacional, consejista, antijerárquica y que abarque a la vez revolución social y revolución cultural. En una carta a André Frankin fechada el 19 de febrero de 1961, escribe:

> Dado que me resulta imposible concebir la IS al margen del movimiento revolucionario [...], y habida cuenta de que no podemos pasarnos toda la vida actuando como intelectuales puros, aislados, emitiendo críticas o alimentando ilusiones desde el exterior sobre tal o cual partido, tengo la convicción de que deberíamos sumarnos a un reagrupamiento revolucionario que opera actualmente en Bélgica —aunque también fuera de ella— sobre la base de una crítica que no se haga ilusiones e intente alcanzar acuerdos sobre las perspectivas fundamentales. Considero que este acuerdo podría llegar a lograrse gracias a la plataforma erigida por iniciativa de S o B, y yo mismo trataré de sumar a ella al conjunto del movimiento situacionista.[93]

Además de los miembros del PO francés, participarán en esta «reagrupación internacional en marcha»[94] los italianos de Unità Proletaria, los ingleses de Solidarity y el grupo Pouvoir ouvrier belge.[95] Se celebrará una conferencia internacional entre estas diferentes organizaciones el 22 de mayo de 1961, pero parece que en la práctica el resultado fue muy decepcionante: si se cree en el testimonio de Pierre Guillaume, las organizaciones belga e italiana casi no están representadas y no se aplica ninguna de las decisiones tomadas.[96] El fracaso de esta conferencia internacional es probablemente el elemento determinante en la decisión de Debord de hacer oficial su salida del grupo PO, una salida que probablemente barajaba desde hacía algún

tiempo, al no encontrar ninguna aprobación de las tesis de la IS en Castoriadis y los militantes más antiguos de S o B.[97] De hecho, en su carta de renuncia dirigida a finales de mayo de 1961 a los miembros de PO, Debord señalará como las razones de su decisión la indiferencia de Socialismo o Barbarie a nuevos planteamientos (es decir, probablemente a los elaborados en el seno de IS); la necesidad de un nuevo tipo de organización revolucionaria, cuyos fundamentos teóricos plantea S o B pero sin llegar a ponerlos en práctica (reconstituyendo en su seno la vieja alienación de la política especializada bajo la forma de relación *espectacular* entre personalidades que hacen el papel de educadores y un público de alumnos-militantes); finalmente, el hecho de que el problema de las relaciones con la IS no volviera a abordarse tras la partida de Blanchard.

El curso que toma la acción situacionista a partir de 1962 es la consecuencia de este paso por el seno de Socialismo o Barbarie, tanto en un sentido positivo como negativo. Los situacionistas extraen de esta experiencia principalmente el esquema de consejos obreros como forma de autoorganización del proletariado: a través de su funcionamiento basado en la democracia directa y el mandato imperativo (que excluyen cualquier forma de delegación incontrolada), se supone que los consejos garantizan la autonomía del proletariado tanto frente a los dirigentes como frente a los políticos profesionales salidos de sus propias filas.[98] Y los situacionistas retienen igualmente la crítica de la división fundamental entre dirigentes y ejecutantes en el seno de las sociedades contemporáneas, que prolongarán enfatizando de manera sistemática formas de organización antijerárquicas. Pero a lo largo de su corto viaje en el mundo de la ultraizquierda llegan a la conclusión de que la mayoría de las organizaciones existentes, incluidas las que se han dado por objetivo la superación de la antigua política especializada, no consiguen llevar este objetivo a la práctica, al recrear en su interior la relación pasiva y contemplativa del militante respecto a su

organización y a sus figuras más visibles, y al concentrar de forma exclusiva la acción revolucionaria en la transformación de la infraestructura económica de explotación. Para los situacionistas, al contrario, la alienación está en todas partes, presente en todas las esferas de la vida social, tanto en la producción como en el consumo, en la cultura como en la política. El único criterio válido para juzgar el valor y la eficacia de una acción revolucionaria es por tanto, para ellos, el de la *totalidad*: hay que adoptar el punto de vista que toma por objeto la sociedad capitalista en su conjunto —pero también aprender a descubrir esta totalidad *inmanente* e inadvertida que es la vida cotidiana de todo individuo dentro de esta sociedad—: «Esconder bajo la alfombra el problema político que supone la miseria de la vida cotidiana equivale a soslayar la profundidad de las reivindicaciones que apelan a una posible riqueza de esa misma vida; reivindicaciones que si aspiran a algo es a reinventar el concepto de revolución».[99] Por consiguiente, se trataría de «conceder a la cotidianidad un lugar central», pues «cada proyecto parte de ella, y cada avance adquiere allí su significado».[100] Esta constatación llevará finalmente a los situacionistas a una reflexión sobre los rasgos esenciales de una nueva organización revolucionaria cuya culminación será la «Définition minimum des organisations révolutionnaires» [Definición mínima de las organizaciones revolucionarias] adoptada en la VII Conferencia de la IS en julio de 1966.[101]

Así, en el periodo que se abre en 1962 tras la experiencia con S o B, la IS rechaza el conjunto de las organizaciones revolucionarias clásicas o disidentes en favor de una aproximación pragmática que privilegia las relaciones con colectivos que cumplen con ciertos criterios de base: crítica del capitalismo, crítica del Estado y de cualquier forma de poder separado, rechazo de la URSS, China y los países llamados «socialistas» como cualquier tipo de alternativa viable, convicción de que las transformaciones revolucionarias se realizan de la manera más inmediata en la vida cotidiana. Los colectivos con los que la IS entra en contacto a lo largo de los años

sesenta, si bien son numerosos y demuestran la audiencia internacional de la organización, son también muy diferentes en su composición. Los situacionistas llegarán a dialogar, por ejemplo, en Francia con los primeros grupos de estudiantes izquierdistas ganados para su causa, en especial en Estrasburgo; en Dinamarca con los movimientos antimilitaristas opuestos a las maniobras de la OTAN en su territorio; en España con los militantes de extrema izquierda de Acción Comunista que trabajaban clandestinamente en la reconstitución de un movimiento revolucionario aplastado por el régimen franquista.[102] Más allá de las fronteras europeas, se entablan conversaciones en Estados Unidos con los organizadores de Rebel Worker, a la vez grupo y revista que reúne a jóvenes militantes ganados al surrealismo y a viejos militantes procedentes del sindicalismo revolucionario; pero también con los representantes de las corrientes más a la izquierda de la Zengakuren, la Federación Japonesa de Asociaciones Estudiantiles, fogueada en manifestaciones callejeras y métodos de acción violenta; o incluso con los partidarios argelinos de una autogestión separada del yugo del FLN, entre los que difunden sucesivamente y en árabe un *Adresse aux révolutionnaires d'Algérie et de tous les pays* en julio de 1965 y el folleto *Les luttes de classes en Algérie* en diciembre del mismo año. La propaganda situacionista alcanza incluso el África central, ya que Debord y sus camaradas (entre ellos el congoleño Ndjangani Lungela) llegarán a entablar un diálogo con algunas personas cercanas al difunto Lumumba, desde Anicet Kashamura (que había sido su ministro de Información y Cultura) hasta estudiantes partidarios de Pierre Mulele (también antiguo ministro de Lumumba), para quienes Debord redactará las veintiuna tesis tituladas *Conditions du mouvement révolutionnaire congolais*.[103]

Mediante esta actividad de relacionamiento con multitud de grupos y partiendo de las declaraciones de la IS sobre la necesidad de una nueva organización revolucionaria, aparece a lo largo de los años

sesenta una última forma de política —o de superación de la política — propia del movimiento situacionista: la política de grupos.

Así, Debord escribe en 1963:

> La nueva oposición de la que hablan los situacionistas cunde ya por todas partes. En los vastos espacios de la incomunicación y el aislamiento orquestados por el orden actual van surgiendo señales, a través de escándalos de una nueva especie, de un país a otro, de uno a otro continente. Sus formas de intercambio acaban de comenzar. La labor de la vanguardia, en cualquier lugar que ocupe, consiste en emparentar estas experiencias y personas entre sí. En unificar, junto con estos grupos, la base coherente de sus propios proyectos. Tenemos el deber de dar a conocer, explicar y desarrollar estos primeros gestos de la próxima era revolucionaria.[104]

Por su parte, Vaneigem, desviando los modelos del foquismo cubano tan en boga en la intelectualidad castrista de los años sesenta, afirma: «La larga revolución nos encamina hacia la edificación de una sociedad paralela, opuesta a la sociedad dominante y a punto de reemplazarla; o mejor aún, hacia la constitución de microsociedades coaligadas, verdaderos focos de guerrilla en pugna por la autogestión generalizada». Y da por misión a la IS «reconocer o suscitar grupos autónomos revolucionarios, de radicalizarlos, de federarlos sin asumir nunca su dirección. La función de la Internacional Situacionista es una función axial: estar en todas partes como un eje que la agitación popular hará girar y que propaga a su vez, multiplicándolo, el movimiento inicialmente recibido».[105]

Extraña operación teórica nunca explicitada realmente por la IS pero ampliamente retomada y puesta en práctica por sus partidarios, esta promoción del grupo con funciones de actor revolucionario en toda regla bien puede haberse inspirado en lo que se escribe algunos años antes en la revista *Arguments*, el laboratorio de la «nueva izquierda» de estilo francés entre 1956 y 1962. No olvidemos, en efecto, que a pesar de sus invectivas contra esta revista,[106] Debord y sus camaradas eran asiduos lectores de la misma y que un situacionista, André Frankin, incluso publica tres artículos en ella (dos de ellos siendo miembro de la IS).[107] En las páginas de *Arguments*

pueden familiarizarse en particular con la obra de juventud de György Lukács, conocer la existencia de Socialismo o Barbarie (el 4.° número, donde se presentan las tesis del grupo, contiene precisamente un artículo de André Frankin), o incluso descubrir autores que se convertirán en sus referencias, como Karl Korsch, Herbert Marcuse o Joseph Gabel (publicados además poco después por la editorial Minuit en la colección «Arguments», prolongación directa de la revista).

Bajo la influencia de intelectuales como Jean Duvignaud o Georges Lapassade, *Arguments* se había embarcado en una reflexión sobre los callejones sin salida de la política clásica inspirándose al mismo tiempo en la pedagogía institucional, las corrientes libertarias o de ultraizquierda y los enfoques psicosociológicos de la dinámica de grupos. Esta reflexión había conducido a los organizadores de la revista, la mayoría antiguos compañeros de fatigas del PC, a buscar los medios de superar la forma partido sin abandonar por ello los ideales del socialismo o del comunismo. Si bien una buena parte de la experiencia de *Arguments* desemboca en la formación del PSU y en una tentativa de revitalización interna de la UNEF,[108] las reflexiones que acoge en sus páginas constituyen, no obstante, el momento inaugural de la política de grupos que se difunde a continuación en todo el campo político de izquierdas de los años setenta. Desde 1959, Jean Duvignaud propone así a los revolucionarios «que intervengan en los grupos que forman la sociedad para animarlos, fomentar su espontaneidad y estimular la creatividad de las comunidades reales asociadas a las diferentes clases sociales». Se trata, según él, de provocar el advenimiento de formas locales y concretas de socialismo bajo la forma de «comunidades orgánicas que hacen añicos las estructuras actuales de nuestra sociedad y reaniman la movilidad social anquilosada por las instituciones y las ideologías marchitas».[109] Esta propuesta de «microsocialismo» será largamente discutida después en el seno de la revista y pasada por el filtro de las perspectivas más diversas, desde la teoría crítica de la Escuela de Fráncfort hasta el psicoanálisis freudiano, pasando por la sociología

de las organizaciones. Con un nuevo concepto en el punto de mira: la autogestión —varios colaboradores de *Arguments* como Daniel Guérin, Yvon Bourdet, Henri Lefebvre, Pierre Naville o el propio Jean Duvignaud se encuentran en el seno de la revista *Autogestion* varios años más tarde.

Es evidente que no todas las contribuciones publicadas en *Arguments* tienen el mismo factor de radicalidad política. Algunos se acercan peligrosamente incluso a las proximidades de un reformismo renovado con el propósito de integrar a las masas en la sociedad del espectáculo por medios más «participativos». Pero a pesar de estos límites y ambigüedades, podemos preguntarnos si esta idea de una política de grupos no influye a la propia IS, haciéndola cobrar conciencia de su propia existencia como grupo revolucionario autónomo con un programa global de transformación social ya encarnado en su funcionamiento colectivo y capaz por sí mismo de entablar combate con el orden social dominante. En todo caso, esto explicaría por qué en la IS de los años sesenta las cualidades que se aprecian hasta entonces en los consejos obreros se ven transferidas de forma subrepticia a la Internacional Situacionista como tal.

Sea como sea, esta innovación incitará a la IS a cambiar de estrategia y a pasar de un modelo arquitectónico de la revolución —la construcción paciente de una organización y un movimiento revolucionarios— a una concepción *energética*: «Nosotros tan solo nos ocupamos de crear el detonante: la explosión debería tener lugar con una libertad que nos supere por completo, así como a cualquier otra forma de control que quepa imaginar».[110] Dicho de otra forma, a partir de un punto bien delimitado en el espacio y en el tiempo, una simple acción, única e irremediable, puede liberar inmediatamente una energía que se propague cada vez más y más lejos, causando transformaciones hasta una distancia muy alejada del punto de origen. Es más o menos lo que ocurrirá en Francia en 1968 después de que salte una chispa en el polvorín que representaba el gueto estudiantil de Nanterre.

DESVÍOS

«NUNCA SERÁ POSIBLE IMPUGNAR DE VERDAD UNA ORGANIZACIÓN DE LA EXISTENCIA SIN IMPUGNAR ANTES LAS FORMAS DE LENGUAJE QUE LE CORRESPONDEN».

GUY DEBORD, *SOBRE EL PASO DE UNAS CUANTAS PERSONAS A TRAVÉS DE UNA UNIDAD DE TIEMPO BASTANTE CORTA* (1959)

EN SUS POESÍAS publicadas en 1870, Lautréamont escribía: «Las ideas mejoran, el sentido de las palabras participa de ello. El plagio es necesario: el progreso lo implica. Sigue de cerca la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, elimina una idea falsa, la sustituye por otra adecuada».[1] Casi un siglo después, Guy Debord señalaba en *La sociedad del espectáculo*: «Las ideas se mejoran. El sentido de las palabras participa en ello. El plagio es necesario. El progreso lo implica. Da más precisión a la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, elimina una idea falsa, la reemplaza por la idea justa».[2]

Como habrá notado el lector, se trata de dos textos idénticos: un plagio puro y duro. Guy Debord copió directamente las frases de Lautréamont y las incluyó al pie de la letra en su ensayo, convirtiéndolas en la tesis 207 de su obra. Pero Debord no tomó un fragmento cualquiera: plagió un elogio del plagio, elogio que el propio Lautréamont puso en práctica, puesto que plagió en sus obras, varias veces, a Buffon, Pascal, La Rochefoucauld o Vauvenargues, entre otros. Hay humor en ese elogio plagiado del plagio, pero, como dice una de las expresiones favoritas de los situacionistas, es un humor bajo el que se esconde «la mayor seriedad».[3] Obviamente, Debord no

intenta hacerse pasar por el verdadero autor de las frases escritas por Lautréamont: si así fuera, habría intentado disimular que lo había copiado. Sin embargo, en este caso el plagio se presenta de forma nítida, bien destacado como único contenido de la tesis 207. Tampoco hay que ver en este plagio un simple homenaje a Lautréamont: no, en realidad se trata de una *declaración programática*, cuya aplicación comienza en el momento en que se formula.

Si recuperamos el contexto original de las frases de Lautréamont, esto es lo que se lee inmediatamente después: «Una máxima, para estar bien hecha, no necesita corrección. Necesita que se la desarrolle».[4] Desarrollar esa máxima sobre el plagio significa desarrollar su significado, explicitar sus retos estéticos y políticos, dilucidar las condiciones teóricas y prácticas de lo que los situacionistas llamarán *détournement* [o desvío], una operación técnica que será fundamental en una historia que empieza en las vanguardias artísticas y termina en las luchas revolucionarias de los años sesenta y setenta.

ALABANZA DEL PLAGIO

El desvío es una técnica que consiste en reutilizar uno o varios fragmentos de textos ya existentes, escritos por otros, dentro de un nuevo texto que se escribe, sin indicar la inserción de esos textos con comillas ni mencionar tampoco el origen de los textos utilizados. En *Mode d'emploi du détournement*, publicado en mayo de 1956 en la revista *Les Lèvres nues*, quienes se autodenominarán unos meses después «situacionistas» explican:

> Todos los elementos, de donde sea que procedan, pueden ser objeto de nuevas imbricaciones. Los descubrimientos de la poesía moderna sobre la estructura analógica de la imagen demuestran que, entre dos elementos cualesquiera, cuyo origen puede ser tan ajeno como se quiera, se establece siempre cierta relación. […]

La interferencia de dos mundos sentimentales, la confluencia de dos expresiones independientes, sobrepasa el alcance de sus elementos primitivos para dar lugar a una organización sintética de una eficacia superior. Todo puede ser útil. Huelga decir que no solo es posible corregir una obra concreta o integrar diversos fragmentos de obras periclitadas para crear otra nueva, sino también cambiar el sentido de dichos fragmentos y manipular como a uno le venga en gana eso que los idiotas se empeñan en llamar citas.[5]

Por tanto, el desvío puede adoptar dos formas. O bien su autor reutiliza el texto tal cual, sin cambiar nada, aunque integrándolo en un nuevo conjunto en el que adquiere un nuevo sentido (como en el ejemplo que hemos puesto con las frases de Lautréamont que utilizó Debord); o bien retoma ese texto modificando solo una palabra o expresión, como hace Debord en *La sociedad del espectáculo*, concretamente en la primera frase del libro: «Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*».[6] En este caso, se trata de un desvío de la primera frase de *El capital* de Karl Marx: «La riqueza de las sociedades en las que domina el sistema de producción capitalista se nos presenta «como una inmensa acumulación de mercancías».[7] ¿Por qué utilizó en este caso Debord la primera frase de *El capital*? Porque parte de las premisas de la crítica marxista de la economía política para construir su propio estudio de la sociedad capitalista que ha llegado al estadio de «sociedad del espectáculo». Pero ha pasado un siglo desde los análisis de Marx y han cambiado muchas cosas en la estructura y el funcionamiento de esta sociedad. Así que se trata de modificar la teoría marxista, de conservar lo que sigue siendo cierto de ella y de cambiar lo que ha sido superado por el propio movimiento de la sociedad capitalista en su incesante desarrollo. «Para salvar el pensamiento de Marx, tenemos la obligación de precisarlo, corregirlo y reformularlo permanentemente a la luz de estos cien años de alienación redoblada, con sus nuevas posibilidades negadoras. Lo que Marx necesita es que aquellas personas que seguimos avanzando por

esta senda histórica nos atrevamos a desviar sus ideas, en vez de seguir citándolas de manera estúpida, tal y como hacen sus miles de exégetas».[8]

Debord resume lo que ha cambiado en un siglo en la tesis 17 de *La sociedad del espectáculo*: «La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social había implicado en la definición de toda realización humana una evidente degradación del ser en el tener. La fase presente de la ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un deslizamiento generalizado del tener al parecer, donde todo "tener" efectivo debe extraer su prestigio inmediato y su función última».[9] Si Debord sustituye en la frase de Marx «mercancías» por «espectáculos», es porque a partir de ahora «es, como exponente general de la racionalidad del sistema, y como sector económico avanzado que da forma directamente a una multitud creciente de imágenes-objetos, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual».[10] Si sustituye «la riqueza» por «toda la vida», es porque ahora el problema de la alineación se plantea a escala de la vida social en su conjunto y ya no solo del proceso productivo. El espectáculo no es una riqueza, sino la expresión de una desposesión, puesto que los objetos que producen los trabajadores se les arrebatan para presentárselos después como mercancías, es decir, como objetos que deben pagar para poder disfrutarlos. Es por tanto la vida cotidiana, en la medida en que ha sido colonizada literalmente por la mercancía y los comportamientos espectaculares que esta determina, lo que se ha convertido en el objeto de la alienación. Y eso significa que se ha convertido también en el lugar y en el meollo de la revuelta contra esa alienación. Si hubiera que aplicar con Lautréamont la técnica del desvío con el fin de explicar la tesis situacionista, sin duda se podría formular esa idea así: en su desvío, Debord diseccionó la frase de Marx, utilizó sus expresiones, suprimió los análisis obsoletos históricamente y los sustituyó por unos análisis más adecuados. De ese modo, se mejoraron las ideas, modificando el sentido de las palabras. El plagio, es decir, el

desvío, es necesario para que se produzca un avance en la conciencia de los mecanismos de alienación.

El desvío situacionista de los textos de Marx no es por tanto una falsificación ni una desnaturalización de su pensamiento. Al contrario, es el único modo de ser fiel a la teoría de Marx, sometiendo su verdad a la prueba de la realidad presente, frente a los militantes estalinistas, trotskistas o izquierdistas, frente a los intelectuales marxistas que se limitan a citarlo y comentarlo religiosamente, siempre en los mismos términos.

En este sentido, el «desvío de todas las adquisiciones de la crítica anterior»[11] tiene una función *antideológica*: la maniobra de desvío es la herramienta preferida de lo que Debord llama el «lenguaje de la contradicción»,[12] es decir, el lenguaje en el que debe comunicarse la teoría crítica en lucha contra la ideología. Es lo que explica en *La sociedad del espectáculo*, concretamente en las tesis que preceden y siguen a la tesis 207, y en el marco de las cuales debe releerse esta:

206. […] El desvío arrastra a la subversión las conclusiones críticas pasadas que se han fijado como verdades respetables, es decir, transformadas en mentiras. Kierkegaard ya lo empleó de modo deliberado, añadiéndole su propia denuncia: «Pero pese a tantas idas y venidas, así como la mermelada siempre va a parar a la despensa, siempre terminas deslizando algún dicho que no te pertenece y que inquieta por el recuerdo que despierta» (*Migajas filosóficas*). Es la obligación de la *distancia* hacia lo que ha sido falsificado como verdad oficial lo que determina este empleo del desvío, confesado así por Kierkegaard en el mismo libro: «Una única observación todavía a propósito de tus numerosas alusiones referentes todas al prejuicio de que yo mezclo a mis dichos conceptos prestados. No lo niego aquí ni ocultaré tampoco que esto era voluntario y que en una nueva continuación de este folleto, si alguna vez la escribo, me propongo llamar al objeto por su verdadero nombre y revestir el problema con una investidura histórica».

207. Las ideas se mejoran. El sentido de las palabras participa en ello. El plagio es necesario. El progreso lo implica. Da más precisión a la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, elimina una idea falsa, la reemplaza por la idea justa.

208. El desvío es lo contrario de la cita, de la autoridad teórica falsificada siempre por el solo hecho de haberse convertido en cita; fragmento arrancado de su

contexto, de su movimiento y finalmente de su época como referencia global y de la opción precisa que ella era en el interior de esta referencia, exactamente reconocida o errónea. El desvío es el lenguaje fluido de la antideología. Aparece en la comunicación que sabe que no puede pretender que detenta ninguna garantía en sí misma y de modo definitivo. Es en el mayor grado el lenguaje que ninguna referencia antigua y supracrítica puede confirmar. Es por el contrario su propia coherencia, en sí misma y con los hechos practicables, la que puede confirmar el antiguo núcleo de verdad que transmite. El desvío no ha fundado su causa sobre nada exterior a su propia verdad como crítica presente.[13]

El desvío situacionista es, de hecho, la superación de la oposición existente entre los dos usos principales de los textos en la era moderna: su apropiación militante o el respeto filológico de su integridad original. Igual que la apropiación militante, el desvío *violenta* el texto, pero las modificaciones que le hace no tienen nada de falsificación. Debord afirma que la verdad de un texto de teoría crítica no reside en mantener íntegra su sustancia, sino en su relación con el momento histórico en el que se enmarca, con «su época como referencia global», según los términos del propio Debord.[14] Por eso, la filología y el comentario erudito, que suponen que la verdad de un texto siempre está en su inmanencia, es decir, en su materia y su tiempo, no pueden sino transformar en mentiras las «conclusiones críticas pasadas», puesto que las aíslan de la historia actual para devolverlas a una época pasada; del mismo modo, hay falsificación cuando esas conclusiones críticas se promulgan «verdad oficial», es decir, cuando se declaran válidas para siempre, *ahistóricas*, como le sucedió al pensamiento de Marx en los países del bloque del este. En la misma época, Raoul Vaneigem, que había estudiado *filología* románica, escribía en su *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*: «La ideología es la mentira del lenguaje; la teoría radical, la verdad del lenguaje».[15] El desvío, por su parte, saca a la vieja teoría crítica de su coraza filológica o dogmática para devolverle un significado y una verdad *actuales*, en el presente del análisis y de las luchas, *en situación*.

La militancia, desde la perspectiva de los situacionistas, significaba entre otras cosas la subordinación total del pensamiento individual a una ideología. En este sentido, la técnica de desvío, en cuanto «lenguaje fluido de la antideología», aparece como una *reapropiación antimilitante* de los textos. Si dejamos de lado la acepción situacionista del término «militancia» y volvemos al significado común de la palabra —la puesta en marcha de una acción sistemática al servicio de una causa—, se puede decir incluso que el desvío es antimilitante en un sentido superior: no está al servicio de una causa, es *la propia causa*. Como dice Debord, «El desvío no ha fundado su causa sobre nada exterior a su propia verdad como crítica presente»,[16] en otro desvío de una primera frase célebre, la de *El único y su propiedad*, de Max Stirner: «He fundado mi causa en la nada».[17]

En el *Mode d'emploi du détournement*, Debord y Wolman insisten en el hecho de que el desvío es al mismo tiempo el medio y el fin de la lucha que están librando. En efecto, «al chocar frontalmente contra todos los convencionalismos mundanos y jurídicos, [la técnica del desvío] está llamada a ser un poderoso instrumento cultural al servicio de cierta lucha de clases digna de su nombre. Lo asequible de sus productos explica la contundencia con que esta artillería permite dinamitar cualquier muralla china de la inteligencia. He aquí, pues, un primer esbozo de lo que podría ser un aprendizaje artístico de carácter proletario; una aproximación al *comunismo literario*».[18] La maniobra del desvío, al apoderarse a su antojo de textos ya escritos para crear otros nuevos sin remitirse a los autores originales, procede a disolver *de facto* la propiedad privada en materia literaria. En un artículo publicado en la misma época y que no se les pudo escapar a los futuros situacionistas, el crítico Maurice Saillet decía de Lautréamont que anunciaba «la era del plagio sistemático y generalizado —ese comunismo de la genialidad que marcará la abolición de la propiedad en las letras y las artes—».[19] La fórmula que figuraba en cada número de la revista de la Internacional Situacionista —«todos los textos publicados en *Internacional situacionista* se pueden reproducir,

traducir o adaptar libremente»— era la aplicación directa de ese comunismo a la comunicación de la teoría en sí.

Pero el desvío también es un comunismo literario porque autoriza una ruptura radical con la ideología de la creatividad reinante en las sociedades capitalistas, que contribuye a mantener en ellas las relaciones sociales dominantes; ideología que justifica que la creación artística esté reservada a algunos individuos especializados y que establece así implícitamente una jerarquía entre los seres humanos, al suponer la preeminencia de determinadas personas dotadas de facultades superiores que se consideran innatas.[20] Por el contrario, el desvío, por su facilidad de uso que ofrece a todo el mundo medios para producir una obra literaria y artística,[21] permite aplicar al pie de la letra otra consigna de Lautréamont: «La poesía debe ser hecha por todos».[22]

Por último, si el desvío instaura en el ámbito de las artes y la literatura el comunismo que deberá extenderse a la vida social en su conjunto, es también porque rompe «esta dicotomía inamovible y ajena a la dialéctica entre crear y fabricar sobre la que reposa la estética de la creatividad» de la que hablaba Walter Benjamin en los años treinta.[23] Efectivamente, mientras que los situacionistas aspiraban a «la supresión del *trabajo* y su sustitución por un nuevo tipo de actividad libre»,[24] cuyo modelo sería el juego y que llevaría así a reintegrar la creatividad en la actividad productiva, con el desvío aspiraban a reintroducir en el ámbito de la creación literaria la dimensión de la fabricación en el sentido más materialista del término: el texto considerado como material explotable y transformable sin limitaciones; una posición que equivaldría a una suerte de materialismo poético.

Pero la supresión del autor que lleva a cabo el desvío no tiene como única finalidad abolir la noción de propiedad privada, sino que también permite acabar con los mecanismos de seducción y fascinación que suelen acompañar a la referencia a un autor. Dicho de otro modo, la técnica del desvío disuelve el principio de *autoridad* que

tiende de forma insidiosa a hacer que el lector pierda su capacidad de razonamiento crítico y autónomo ante un texto. Eso es lo que lo convierte exactamente en lo contrario de esa «autoridad teórica» que es la citación, como dice Debord, porque «es, en el mayor grado, el lenguaje que ninguna referencia antigua y supracrítica puede confirmar».[25] Así quien recurre a la técnica del desvío habla desde «esta región libertaria que escapa todavía a las garras de poder pero es su única heredera universal posible».[26] Se trata, pues, de una escritura antiautoritaria, *anarquista* «por cuanto que se define como el rechazo apasionado, durante la escritura, de instituir, de obrar a favor de la *institución* […] con respecto a cualquier *autoridad* que valga, ya sea la suya propia —es decir, la autoridad de la misma escritura— o cualquier otra».[27]

Los situacionistas escribían: «Proponemos la liberación real del lenguaje, pues lo que planteamos es introducirlo en una práctica libre de cualquier constricción. Rechazamos *cualquier autoridad*, sea lingüística o no: solo la vida real *permite* hablar de sentido, y únicamente la praxis permite verificarlo. Las disputas sobre la realidad o la irrealidad con respecto al sentido de una palabra aislada de su práctica es una cuestión puramente escolástica».[28]

Lo fundamental en el desvío es, como vemos, la conexión dialéctica entre la teoría y la práctica: es al mismo tiempo la expresión de una práctica revolucionaria y una nueva práctica de la expresión revolucionaria. Implica la invención de una expresión *comunista libertaria* tanto en el fondo como en la forma.

En el *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Raoul Vaneigem afirmaba: «De una manera general, el combate por el lenguaje es el combate por la libertad de vivir. Por la inversión de perspectiva. En él se enfrentan los hechos metafísicos y la realidad de los hechos; quiero decir: los hechos captados de manera estática en un sistema de interpretación del mundo y los hechos captados en su devenir, en la *praxis* que los transforma».[29]

El desvío debe efectivamente su poder antideológico a la verificación de su coherencia en la práctica. El lenguaje en el que debe comunicarse la teoría crítica requiere que sea eficaz. Debe mantener su coherencia consigo mismo, entre la radicalidad de lo que dice y la radicalidad de cómo lo dice, y al mismo tiempo adquirir una intensidad y una energía tales que inciten al lector a actuar para convertir la teoría en «fuerza práctica». «[…] La crítica teórica del mundo del poder es inseparable de una actividad práctica que ayude a destruirlo […]», reza la revista de la Internacional Situacionista.[30] Vemos que todos los enunciados sobre el desvío están compuestos por textos sujetos al *détournement*: Guy Debord hace un elogio del plagio plagiando a Lautréamont; explica el desvío utilizando la primera frase de *El único y su propiedad* de Max Stirner; o incluso comenta el valor del desvío aplicándoselo al *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx.[31] ¿Cuál es el resultado en todos los casos? Unos *enunciados performativos*.

Lo *performativo* es el punto extremo de la fusión entre teoría y práctica, el momento en el que dejan de diferenciarse. El propio enunciado de la teoría es *ya* su puesta en práctica; en consecuencia, lo que se comunica adquiere una fuerza ejecutoria inmediata. Este *inmediatismo* absoluto de la teoría es sin duda lo que constituye la naturaleza de la teoría situacionista, es decir, su fuerza práctica directa, inmediata. Debord decía ya en 1959: «La única empresa interesante es la liberación de la vida cotidiana, y esto no solo desde la perspectiva histórica, sino *lo antes posible y por nuestro propio bien*. Esta tarea implica el abandono de las formas alienadas de comunicación».[32] Por tanto, a la teoría crítica no le da tiempo a fosilizarse como ideología, puesto que el propio movimiento de su puesta en práctica la arrastra consigo. En este sentido, Debord explica, en la tesis 209 de *La sociedad del espectáculo*: «Aquello que, en la formulación teórica, se presenta abiertamente como *desviado*, al desmentir toda autonomía durable de la esfera de lo teórico expresado, y haciendo intervenir *por esta violencia* la acción que

trastorna y arrebata todo orden existente, recuerda que esta existencia de lo teórico no es nada en sí misma y no puede conocerse sino con la acción histórica y la *corrección histórica* que es su verdadera fidelidad».[33] Por último, el desvío es, en el ámbito de las letras, lo que el consejo de los trabajadores debe ser en el ámbito de la reconstrucción de la vida cotidiana en una sociedad libre de capitalismo y de Estado: «la disolución de todo poder exterior» al de los individuos, «la democracia directa y plena» de la creación, «la unificación práctica de la decisión y la ejecución» de la teoría, «la abolición de la jerarquía y especializaciones independientes» en el campo de la creación cultural y, por ende, «la participación creativa de las masas de forma permanente».[34]

El desvío marca así la pertenencia de la Internacional Situacionista a la larga historia de las revoluciones sociales y políticas, dado que «toda teoría revolucionaria se ha visto obligada a inventar sus propias palabras, destruir el sentido dominante de otros vocablos y aportar nuevas posiciones en el "mundo de los significados" acordes con la nueva realidad en ciernes».[35]

LIBERAR EL LENGUAJE

Pero esas aplicaciones y esas implicaciones políticas del desvío, derivadas del lugar especial que se da a la lucha de ideas en la medida en que orienta la lucha real, no deben ocultar los usos estéticos del desvío: así se puede, gracias a él, producir una obra entera únicamente a partir de textos preexistentes, como hizo Gil J Wolman en 1956, en *J'écris propre*, totalmente compuesta con líneas recortadas con tijera de libros o periódicos y pegadas en hojas de papel.[36] En ese caso, se trata de una aplicación «literaria» del desvío (aunque muy alejada de las convenciones literarias de la época). De forma general, teniendo en cuenta que la Internacional Situacionista se definía «a la vez como una

vanguardia artística, una investigación experimental sobre la forma de construir libremente nuestra cotidianidad y, en última instancia, una contribución al edificio teórico y práctico de una nueva oposición revolucionaria»,[37] su concepto de desvío lleva necesariamente la impronta de esta historia, de este combinar lo estético con lo político. Si plasma la voluntad de llevar la revolución a la expresión, es sobre todo para cuestionar las formas de lenguaje vinculadas a la sociedad capitalista.

Ahí se ve bien en qué aspectos coinciden los situacionistas con las vanguardias artísticas, ya que todas ellas intentaron revolucionar el lenguaje, desde las «palabras en libertad» de los futuristas hasta el *cut-up* de Brion Gysin y William Burroughs. Y el desvío, cuando es plagio (es decir, sin modificar el texto utilizado), es muy cercano a lo que podría ser un *ready-made* literario o a lo que fue el *collage* que practicaban los cubistas o los dadaístas. De hecho, los situacionistas admitían que eran «los hallazgos de la poesía moderna sobre la estructura analógica de la imagen» los que habían originado su teoría del desvío, ya que habían demostrado «que, entre dos elementos cualesquiera, por distinta que fuera su procedencia, se establecía siempre cierta relación».[38] Se referían así, ya antes que el surrealismo, a lo que escribió Pierre Reverdy en la revista *Nord-Sud* en 1918: «La imagen es una creación pura de la mente. Así, no es tanto fruto de la comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas entre sí. Cuanto más lejanas sean esas realidades que se aproximan, más fuerte será la imagen formada —pues mayor será su carga emotiva y su intensidad poética—».[39] Esta verdad la iban a descubrir a su vez los miembros de la Internacional Situacionista: «*Es el elemento más lejano objeto del desvío el que suscita con más fuerza esta impresión de conjunto, y no los elementos que determinan directamente la naturaleza de dicha impresión*. De este modo, en una metagrafía relativa a la guerra de España, la frase dotada de un sentido más claramente revolucionario sería este reclamo incompleto,

correspondiente al anuncio de una marca de pintalabios: «los labios bonitos prefieren el rojo».[40]

Pierre Reverdy señalaba también: «Dos realidades contrarias no tienden a aproximarse. Actúan por oposición. Y de este enfrentamiento rara vez brota la fuerza. Una imagen no impacta por el mero hecho de que tenga un carácter *brutal* o *fantástico*, sino porque entraña una asociación de ideas tan lejana como justa».[41] Por su parte, Debord y Wolman observaban asimismo que «la técnica del desvío se vuelve tanto más estéril cuanto más parezca una respuesta de tipo racional»:

> Cuanto más patente se revele el carácter racional de una réplica, más se confundirá con la banalidad de la socarronería, cuya esencia consiste precisamente en volver en contra del adversario sus propias palabras. Una maniobra que no se limita, como es evidente, al lenguaje hablado. Fue en este marco de ideas donde hubo que debatir el proyecto de algunos camaradas, que proponían desviar un cartel antisoviético de la organización fascista «Paz y Libertad» —el cual proclamaba, sobre un fondo en el que se entremezclaban diversas banderas occidentales, «La unión hace la fuerza»— sin más que ponerle encima un pedazo de papel donde se leía la frase «y las coaliciones hacen la guerra». Este tipo de desvíos, basados solo en la sorna, siempre son los ejemplos más a mano y los menos eficaces.[42]

La solución que eligieron los miembros de la Internacional Situacionista revela claramente la comprensión exacta de los mecanismos de funcionamiento del desvío: en el título de uno de los artículos de *Potlatch*, utilizaron el desvío con el nombre de la organización Paz y Libertad escribiendo simplemente: «PAZ and LIBERTAD».[43] El acercamiento entre dos realidades lejanas consistía en este caso sencillamente en introducir, en un eslogan en francés, la conjunción coordinante *and*, escogida para recordar, de modo que impactara, la sumisión de esa organización a los intereses estadounidenses en el marco de la Guerra Fría.

Reverdy hizo de alguna forma de padrino de la generación surrealista. En el manifiesto del movimiento, después de haber puesto algunos ejemplos de imágenes particularmente eficaces para relacionar

entre sí elementos que aparentemente no tienen nada en común, Breton pone en entredicho sus concepciones:

> Es falso, a mi criterio, pretender que «el espíritu ha captado las relaciones» entre las dos realidades en contacto. En primer término, no ha captado nada conscientemente, sino que del acercamiento fortuito de dos términos ha brotado un fulgor particular, el *fulgor de la imagen*, a cuyo brillo somos infinitamente sensibles. El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida, y por lo tanto es función de la diferencia de potencial entre los dos conductores. Cuando esta diferencia es mínima, como pasa en la comparación, la chispa no se produce.[44]

Pero, aunque critica las concepciones de Reverdy, Breton se queda con lo fundamental de su teoría de las relaciones, condicionando la calidad del efecto conseguido a la *diferencia* (lo que Reverdy llamaba *distancia*) existente entre los elementos relacionados. Pero la crítica de Breton, puesto que sostiene que esas conexiones son fortuitas, proviene a su vez del movimiento dadaísta y de Tristan Tzara. Breton escribía en su manifiesto: «Cualquier medio es bueno para obtener de ciertas asociaciones la instantaneidad requerida. Los papeles pegados de Picasso y de Braque tienen el mismo valor que la introducción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más pulido. Hasta se vuelve lícito denominar POEMA al resultado obtenido por la reunión lo más gratuita posible (conservando, si se quiere, la sintaxis) de títulos y fragmentos recortados de los periódicos».[45] Varios años antes, Tristan Tzara, en un artículo publicado en *Littérature*, la revista que coordinaba Breton en los años veinte, ya había dado esta receta:

> PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA. Tome un periódico. Tome unas tijeras. Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema. Recorte el artículo. Recorte enseguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa. Agítela suavemente. Ahora saque cada recorte uno tras otro. Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa. El poema se parecerá a usted. Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo.[46]

Cuarenta años después, William Burroughs y Brion Gysin denunciarán el papel de Breton en la historia de las técnicas de liberación del lenguaje: mientras que Tzara quería poner la poesía al alcance de todo el mundo, Breton la había tendido en el diván freudiano.[47] Burroughs y Gysin querían reanudar esta historia donde se había quedado, más allá del surrealismo, con la muerte de Dadá. Tres años después de que Debord y Wolman plantearan la teoría del desvío, en un hotel de la rue Gît-le-Cœur, a unos metros de donde se reunían los jóvenes letristas en 1952-1953, Burroughs y Gysin descubrían el *cut-up*:

El método es simple. He aquí una forma de llevarlo a cabo: consiga una hoja de papel. Por ejemplo, esta página. Acto seguido, córtela en dos mitades, primero a lo largo y luego a lo ancho. De esta forma, obtendrá cuatro pedazos, uno, dos, tres y cuatro. A continuación, reordene esos trocitos colocando el número cuatro junto al número uno, y el dos con el tres, para obtener una página nueva. En ocasiones, el resultado será idéntico al original. Pero, habrá otras veces en que obtenga algo completamente distinto —dicho sea de paso, llevar a cabo un *cut-up* de algún discurso político es un ejercicio de lo más interesante—. Y, en todos los casos, se dará usted cuenta de que este nuevo producto tiene su significado, un sentido muy concreto. Le invito a escoger a cualquier poeta o prosista que le guste. Alguna novela o cualquier poema que haya leído usted un montón de veces. A base de tantos años de lectura reiterada, las palabras de esa obra quizás hayan perdido su significado y hasta su existencia. Ahora proceda a copiar el pasaje deseado. Llene una página entera con esos fragmentos. Luego corte y recomponga, como hicimos antes. Obtendrá un nuevo poema. De hecho, podría obtener tantos poemas como usted quisiera».[48]

Como explica un comentarista, «el marcado anticlericalismo de los letristas que integraban *Potlatch* […], el tenor hegeliano y marxista de sus análisis da la impresión, *a priori*, de que excluye la proximidad de fondo que estos autores muestran con sus contemporáneos de la Beat Generation estadounidense: así, Carlos Marx es un sobrenombre empleado en *On the road*. Y, por otra parte, Kerouac, Burroughs y Ginsberg han leído a Spengler. Uno no se imagina a los monjes laicos de *Dharma Bums* arrasando iglesias. Pero, si nos fijamos más en las

semejanzas que en las diferencias, veremos que las primeras no son menos impactantes».[49] En efecto, el *cut-up*, al igual que la técnica de desvío, también es la aplicación del lema de Lautréamont que ya hemos citado: «Tristan Tzara decía: "La poesía es para todos". Y André Breton lo tachó de policía hasta acabar expulsándolo del movimiento. Así que repitamos: "La poesía es para todos". [...] Los *cut-ups* son para todos. Hasta el más pintado puede hacer un *cutup*».[50] «Los poetas no son dueños de ninguna palabra. Ni siquiera de las suyas. ¿Desde cuándo se ha dicho que las palabras sean propiedad de nadie? "En palabras de usted", oímos en ocasiones. ¡Vaya cuento! ¿Quién narices es "usted"?».[51] Como el desvío, el *cut-up* conlleva la desaparición de la propiedad privada de las palabras y del lenguaje; es más: su práctica inicia en las mentes lo que una verdadera revolución social tendrá que producir en la realidad. Burroughs, aplicando la operación de desvío a un manual de desarrollo personal, escribe: «El encuentro entre dos mentes nunca jamás se produce sin que, con este suceso, brote una nueva fuerza, invisible e intangible, que debería equipararse a una *tercera mente*. [...] Esta tercera en discordia comparecerá durante tanto tiempo como esas otras dos mentes sigan trabajando juntas».[52] La tercera mente, como expresión concreta de una primera forma de comunidad creada por la fusión de las individualidades, es efectivamente el indispensable comienzo de un comunismo literario, de un comunismo de las mentes. Los propios Debord y Wolman son los mejores ejemplos, ya que escribieron *juntos* el *Mode d'emploi du détournement*, sin que se pueda determinar lo que cada uno de los dos autores aportó a la composición del texto.

De hecho, la tercera mente que nace de la práctica del *cut-up* o de la técnica del desvío es de alguna forma el tercer estado de la palabra. Sieyès escribía en 1789: «Siendo así las cosas, ¿qué es ese tercer estado? La totalidad, pero una totalidad sofrenada y oprimida. ¿Y qué sería de ella en ausencia de un orden privilegiado? Lo sería todo, pero un todo libre y floreciente. Pues, sin él, nada funciona; pero sin el

resto, todo marcharía infinitamente mejor».[53] Con respecto a los consejos de los trabajadores, lugares de «realización de la comunicación directa *activa*, donde terminan la especialización, la jerarquía y la separación»,[54] los situacionistas aplican así el desvío a Sieyès en 1968: «¿Qué tiene a su alcance en estos momentos el movimiento revolucionario? Absolutamente todo. Pero ¿en qué se convierte cuando cae en manos de los partidos y los sindicatos? En la pura nada. ¿Y cuál es su aspiración? Hacer realidad la sociedad sin clases gracias al poder de los consejos obreros».[55] La tercera mente es el tercer estado irrumpiendo en la producción literaria: una multitud alborotada que se introduce a la fuerza en las antiguas superestructuras culturales para destruirlas; la voz plural, polifónica, de las muchedumbres que no tenían voz, que viene a poner patas arriba la maquinaria comunicativa del poder y su privilegiado uso de la palabra, su expresión especializada, jerarquizada, unilateral y *monótona*. Debord y Wolman, como Burroughs y Gysin, insisten en este elemento plebeyo, popular, incluso *populachero*, de la nueva escritura: «las primeras consecuencias aparentes de una generalización del desvío, al margen del potencial inherente que muestra con fines propagandísticos, serían, por ejemplo: la reaparición de un sinfín de libros horrendos, la implicación masiva de escritores ignorados, la distinción cada vez más lograda de frases u obras plásticas que se pondrían de moda».[56] «El propio Rimbaud ya pronosticó que tras él vendría una forma deleznable de poesía».[57]

La semejanza entre *cut-up* y desvío llega hasta su esencia cinematográfica común, destacada tanto por Burroughs y Gysin como por los futuros situacionistas. «En efecto, todas las panorámicas tomadas en plena calle, ya sea por medio de cámaras o por otro tipo de aparatos fotográficos se encuentran a merced de factores imprevisibles, como la intromisión de los transeúntes o los *cut-ups*yuxtapuestos».[58] Y, al contrario: «Los *cut-ups* podrían aportar una nueva dimensión a las películas. Probemos a recortar varias escenas de juego y a mezclarlas luego con un millar de escenas similares tomadas

de otras épocas y de distintos países. O practiquemos la técnica del recorte inverso. Recortemos las calles del mundo entero. Recortemos y peguemos palabras e imágenes de cualquier largometraje».[59] En el *Mode d'emploi du détournement*, encontramos la misma observación: «Es evidente, cuando uno piensa en el marco cinematográfico, que el desvío es un recurso que podría alcanzar aquí su mayor eficacia —y, sin duda alguna, por lo que nos ocupa, su mayor grado de belleza—». Se proponían así dos formas de desvío: o bien tomar íntegramente una película y cambiarle únicamente la banda sonora, o bien utilizar algunas imágenes o escenas preexistentes para componer unas obras nuevas.[60] La primera solución será la elegida por René Viénet, que abogaba por hacer películas situacionistas a través del desvío de películas de serie B, informativos, tráileres o cine publicitario.[61] En 1972, después de haber comprado los derechos de una película de kung-fu de Hong-Kong, la convierte en una película propagandística antimaoísta mediante el desvío, utilizando unos subtítulos redactados enteramente en estilo situacionista, «transformando con ello "la lucha de los jóvenes coreanos continentales contra el invasor japonés" en una apología del "levantamiento espontáneo de las masas contra la burocracia que las explota y oprime"».[62] A esa película, titulada ¿Puede la dialéctica romper ladrillos?, le seguirán en 1974 y 1975 *Les filles de Kamaré* y *L'aubergine est farcie*, dos ejercicios de desviación política de sendas películas eróticas japonesas. Debord, por su parte, optará por la segunda solución, utilizando imágenes de *Los niños del paraíso* de Prévert y Carné, *Mr. Arkadin* de Orson Welles o del wéstern *Johnny Guitar* para introducirlas en sus propias películas.

El último punto en común entre el *cut-up* y el desvío corresponde a lo que llamaremos el *inmediatismo*, el hecho de que el enunciado de la teoría sea ya su propia aplicación y la comprensión de su valor subversivo. En Burroughs y Gysin, ese inmediatismo se reivindica a lo largo de toda su *Œuvre croisée*: cada uno de los textos que explican los métodos del *cut-up* se somete de inmediato a la técnica descrita: se corta en cuatro, se manipula y se rearma para dar un nuevo sentido,

más amplio e inesperado, a la teoría original y a las prácticas que exige. Burroughs y Gysin eran muy conscientes del valor subversivo de esas técnicas de liberación del lenguaje: para ellos, quien controla el lenguaje controla también las visiones del mundo y, por tanto, la propia realidad. «La "realidad" nos parece algo aparente porque vivimos y creemos en ella. Eso que llamamos "realidad" no es sino una red de fórmulas constrictivas, [...] un cúmulo de líneas asociativas entre palabras e imágenes que proyecta ante sí una senda pregrabada de, precisamente, palabras e imágenes».[63] El *cut-up* viene a perturbar esa red de control neurolingüístico de la realidad, a introducir distorsiones en ella. Estropea así la «Máquina de Control»[64] del poder y su forma de funcionar, haciendo surgir nuevas visiones, nuevas concepciones de la realidad y, en consecuencia, nuevas posibilidades de existencia que aún no se habían contemplado.

UNA GENERACIÓN SALVAJE

Fueron muchos los exmiembros de la Internacional Letrista o de la Internacional Situacionista que tuvieron trato con William Burroughs y el resto de los escritores de la *Beat Generation*: Jean-Louis Brau los conoció en París cuando vivían en el hotel de la rue Gît-le-Cœur;[65] Ralph Rumney se mudó a Venecia, vivió con ellos y se hizo amigo sobre todo de Burroughs;[66] en sentido inverso, fue por «Kerouac, Ferlinghetti, Burroughs y los poetas de la Beat Generation» por lo que Peter Laugesen acabó sumándose a la Internacional Situacionista;[67] y, por último, el situacionista que mejor los conoció fue sin duda Alexander Trocchi. Trocchi, que había entrado en la Internacional Letrista en 1955 y que dejaría la Internacional Situacionista en otoño de 1964, se había instalado en Nueva York en 1957; allí había frecuentado a diario a los escritores *beat* y en especial a Burroughs, del que se hizo amigo íntimo. Una amistad que este último recuerda en

Œuvre croisée.[68] Como hemos visto, en 1963, Trocchi publica en la revista de la Internacional Situacionista su «Insurrección invisible de un millón de mentes», un manifiesto en el que llama a los intelectuales y creadores del mundo entero a unirse para sentar las bases culturales de una revolución internacional. Las líneas maestras de esa «insurrección invisible» deben ser en su opinión «universidades espontáneas», «laboratorios vivenciales» constituidos para dar rienda suelta al «libre despliegue de la creatividad por parte tanto del individuo como del grupo».[69] El mismo año, Lawrence Ferlinghetti publica este manifiesto en Estados Unidos. Y, junto a Burroughs y Ginsberg entre otros, Trocchi cumplirá sus objetivos, a través del proyecto Sigma, que dará lugar a la apertura, en enero de 1968, de la Antiuniversity of London, que congregará a más de setenta escritores, artistas, filósofos y pioneros de la contracultura, entre los que, naturalmente, estaban la mayoría de los miembros de la *Beat Generation*.[70] Esta fusión del espíritu situacionista con el espíritu *beat*, posible por un lado gracias a la orientación aún ampliamente cultural de la Internacional Situacionista a comienzos de los años sesenta y, por otro, gracias a la radicalidad política de algunos miembros de la *Beat Generation* como Burroughs o Ginsberg, se concretará más modestamente en Francia con la aparición en 1970 del único número de un boletín titulado *Internationale Hallucinex*. En él se agrupaban los *Manifiestos de la generación gris e invisible* escritos por Burroughs y Pélieu, el *Petit Livre peau-roug*e de Marcel Kahn, «exploración alucinatoria y mágica del mundo indio» de inspiración *beat* y un texto de Jean-Jacques Lebel, *La Marchandise ou la vie*, de inspiración explícitamente situacionista. El surrealismo, ancestro común y sin embargo repudiado de la *Beat Generation* y de la Internacional Situacionista, era el elemento favorable a ese encuentro; ese clima surrealista estaba representado en ese mismo boletín por Jean-Michel Goutier, miembro del grupo surrealista entre 1965 y 1969, y por su texto titulado *Ligne noire* («Una propuesta: el humor como arma insuperable. Una respuesta: "La revolución es la solución propia de

los sueños"»), así como por la publicación del conjunto en *Soleil noir*, editorial de inclinación surrealista (de hecho, el propio Jean-Jacques Lebel había formado parte del grupo surrealista a finales de los años cincuenta).[71] El interés de esta extraña síntesis, que es fruto en buena parte de la revuelta de 1968, radicaba en poner en perspectiva el *cut-up* y el desvío situacionista uno con respecto al otro y en el marco más general de la agitación revolucionaria. Mientras que en un fascículo de *Internationale Hallucinex* se reproducían las fotografías de ochenta y cuatro carteles sometidos a técnicas de desvío en el metro de París según las modalidades utilizadas por René Viénet en la revista de la Internacional Situacionista,[72] William Burroughs proponía en su texto provocar desórdenes en las grandes ciudades difundiendo *cut-ups* sonoros con magnetófonos, que reprodujeran ruidos de la calle grabados previamente, pero en los que se insertarían llamamientos a rebelarse u órdenes contradictorias, que provocarían a ciencia cierta violentos disturbios en una población acostumbrada por la vida moderna a recibir sugestiones inconscientemente y a modelar su comportamiento en función de esas órdenes subliminares. «Si, por poner un ejemplo, tu banda sugestiva contiene esta frase… "Observe el foco de luz que tiene delante"… STOP… No se mueva… Vamos… Quédese ahí abajo», y el *play-back* se activa ante un grupo de personas que se encuentra a la espera frente a un semáforo en rojo, *estas últimas estarán obligadas a obedecer a tu sugestión*. […] Dado que las órdenes contradictorias se ven reforzadas gracias al entorno y al organismo humano, las bandas sugestivas que contienen dichas órdenes resultarán especialmente potentes».[73] Volviendo al condicionamiento contra sí mismo, los desvíos de carteles publicitarios, igual que los *cut-ups* sonoros, utilizan así la estética del montaje para atacar a los modos de conciencia y percepción conformados por la civilización capitalista: se trata de crear una situación revolucionaria multiplicando esos condicionamientos y al amparo de los turbulentos efectos inducidos por esa misma multiplicación.

ULTRADESVÍOS

La técnica desviadora no se encuentra constreñida a la escritura. Ni tan siquiera se limita a los textos. Y es que no se puede separar de la cuestión revolucionaria en su conjunto. Puesto que tiene la particularidad de crear formas experimentales del comunismo libertario, llamadas a extenderse rápidamente, la práctica del desvío afecta a todos los objetos culturales, a la propia vida social en su conjunto.

Por ejemplo, a partir de 1959, Asger Jorn empieza a aplicar la técnica del desvío a la pintura. La premisa es sencilla: se va al rastro, compra un cuadrucho cualquiera pintado por un autor anónimo y le añade encima los dibujos o figuras que quiere, según lo que le dicte la inspiración. Jorn llama a las obras resultantes «modificaciones». Por ejemplo, completa un paisaje mediocre con unas gigantescas figuras de monstruos que caminan en el horizonte (*Top of the World – or Gay Day*, 1960); sobre el rostro de José dando de comer al niño Jesús, que está en brazos de María, pinta en colores chillones una cabeza de gallo y lo titula *Le Cocuisinier* [El cornudo guisandero] (1962); o «modifica» el ridículo retrato de una niña de buena familia añadiéndole un bigotillo, repitiendo lo que hizo Duchamp con la Gioconda, y titula el cuadro *L'Avant-garde se rend pas* [*sic*] [La vanguardia pasa de rendirse] (1962).[74]

Otro tipo de desvío, que también tiene que ver con la modificación de cuadros, pero con otros medios: en Mayo del 68, durante la ocupación de la Sorbona, un situacionista escribe en uno de los frescos del edificio, en forma de filacteria, lo siguiente: «La humanidad solo será feliz cuando vea hasta el último de los burócratas colgar ahorcado con las tripas del último capitalista». Es el desvío de la famosa frase de Jean Meslier, citada por Voltaire: «La humanidad solo será libre cuando el último rey sea ahorcado con las tripas del último sacerdote».[75] Cuando, en enero de 1969, tiene lugar la segunda

ocupación de la Sorbona, es el retrato del cardenal Richelieu de Philippe de Champaigne el que es objeto de desvío por parte de un situacionista, con la misma frase levemente modificada en esta ocasión: «La humanidad solo será dichosa cuando el último cardenal sea ahorcado con las tripas del último estadista». Al lado se añade otra frase para explicar el significado de este caso de desvío: «Desviemos el arte de su función mortificadora. Si el arte es muerte, ¡viva la revolución!».[76] A ese tipo de modificaciones le esperan sus mejores días: como hemos visto, en los siguientes meses, se hacen inscripciones revolucionarias en los carteles del metro de París, «luchando así contra la publicidad en su propio terreno y con sus propias armas».[77]

Finalmente, el último tipo de extensión del desvío situacionista a los productos culturales es la desviación de cómics. En 1967, René Viénet propone desarrollar el «cómic situacionista»; basta con modificar las viñetas: «Las tiras cómicas son la única literatura realmente popular de nuestro siglo [...] Salta a la vista que el método propuesto consiste en darle la vuelta a lo que hace el *pop-art*, que descompone los cómics en trocitos. En este caso, se trata de lo contrario: devolver a los cómics su grandeza y contenido».[78] El desvío de cómics se utilizará en especial para anunciar la publicación de los dos grandes libros de teoría situacionista, *La sociedad del espectáculo* y el *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. En ambos casos, se incluyeron frases sacadas de estas obras en bocadillos de viñetas en lugar de los diálogos originales; así, se podía ver cómo un viril protagonista le decía a una mujer fatal: «Tanto el desarrollo de la sociedad de clases como la organización espectacular de la carencia de vida obligan, por lo tanto, a que el proyecto revolucionario se convierta de un modo *visible* en aquello que era solo *esencialmente*», o como unos personajes de ciencia ficción, vestidos con monos espaciales, se reunían al difundirse por la megafonía el siguiente anuncio: «A partir de ahora, debemos retomar el núcleo de exigencias radicales que dejaron de lado los primeros movimientos

revolucionarios».[79] El desvío de cómics con fines políticos explotó literalmente durante el movimiento de las ocupaciones de Mayo del 68, al difundirse esta técnica mucho más allá de la Internacional Situacionista y de su ámbito de influencia tradicional en la ultraizquierda, llegando a los círculos estudiantiles y obreros.[80] En los años siguientes, aparecieron cómics sometidos a desvío en todos los países de Europa, en Estados Unidos y en Japón. Y este método se ha convertido hoy en un arma clásica del arsenal de la propaganda política.

Pero el concepto de desvío va aún más lejos, más allá de la esfera de los productos culturales. En 1963, Debord explica que «no es posible comprender la coherencia de esta sociedad sin ejercer contra ella una crítica total, iluminada mediante el proyecto inverso de una creatividad libre, el proyecto de dominación de todos los hombres, a todos los niveles, a partir de su propia historia». Se trata, pues, de llegar a comprender lo que Debord llama la «coherencia reversible del mundo tal y como es, tal como es posible».[81] De algún modo, reproducir en el plano político la operación que había emprendido Lautréamont en el plano poético, con el desvío como instrumento fundamental en ambos casos: habiendo mirado a la cara «al aburrimiento, los dolores, las tristezas, las melancolías, la muerte, la sombra», entender lo que podría ser, por el contrario, una vida liberada y pasar al otro lado de ese «pueril revés de las cosas».[82] La técnica del desvío se concibe, por lo tanto, como la herramienta que debe servir para llevar a cabo ese cambio radical del mundo, tanto desde el punto de vista teórico como en la práctica. El objetivo es actuar «de manera efectiva, a todos los niveles, contra la sociedad dominante: para *desmontarla* por completo sin *replicarla* en ningún aspecto».[83]

Ese desvío de la sociedad dominante se puso en marcha, para los situacionistas, en Mayo del 68 y es por tanto en ese momento de la historia, en su lectura situacionista, donde hay que buscar sus distintas formas de expresión.

En Mayo del 68, vimos, por ejemplo, el desvío popular de la arquitectura y del urbanismo: por no hablar de las barricadas que dieron a París un ambiente radicalmente distinto, «la calle Gay-Lussac se rebautizó calle del 11 de Mayo; las banderas rojinegras aportaron un aspecto humano a las fachadas de los edificios públicos; se corrigió la perspectiva haussmanniana de los bulevares; las zonas verdes se repartieron mejor y se prohibió a los vehículos que accedieran a ellas».[84] Los huelguistas, al ocupar sus fábricas, oficinas y todos los lugares hasta entonces dedicados al trabajo alienante, les aplicaron la maniobra del desvío para convertirlos en «edificios aptos para el encuentro», el «diálogo» y la «palabra completamente libre».[85] En algunas fábricas, los obreros decidieron incluso «poner al servicio de los huelguistas todos los instrumentos productivos», utilizando las máquinas para producir los objetos necesarios, como en aquella empresa del oeste de París que fabricaba *walkie-talkies* para que los usaran los manifestantes o aquellos impresores que «decidieron apoyar de forma práctica a quienes ocupaban la primera línea del combate» editando «octavillas y carteles que apelaban a la constitución de consejos obreros, lo que se traducía en tiradas enormes».[86] De hecho, la operación de desvío se utilizó en esos mismos panfletos y carteles para modificar las formas tradicionales de la comunicación política mediante el uso de imágenes sacadas de la sociedad de consumo cuyo uso en este contexto daba a las declaraciones que hacían un valor mucho más subversivo. Por ejemplo, los obreros de la fábrica Sud-Aviation de Courbevoie editaron una octavilla en la que James Bond, pistola en mano, decía:

Un fantasma recorre el planeta: el fantasma de los trabajadores de Sud-Aviation. Todas las antiguas potencias del mundo se han coaligado en una organización de Naciones Unidas con el fin de ahuyentar este fantasma: el Papa y el presidente del Soviet Supremo, Wilson y Mitterrand, los radicales franceses y los policías americanos. De donde cabe extraer una moraleja doble: primero, que todas las potencias del planeta consideran ya a los trabajadores de Sud-Aviation como otra potencia; y, segundo, que va siendo hora de que los trabajadores de Sud-Aviation

expongan ante los ojos del resto del mundo sus puntos de vista, objetivos y propuestas.[87]

De alguna forma, ese panfleto era una proeza, que iba mucho más allá de las expectativas de los situacionistas, al estar compuesto por un *triple desvío*: el de la octavilla política en sentido tradicional, el de la imagen de James Bond y el de la primera frase del *Manifiesto del Partido Comunista* de Karl Marx.

Ese desvío del mundo existente culminó en lo que Debord y Wolman habían llamado, en tiempos de la Internacional Letrista, «*ultradesvío*», es decir, las «tendencias del desvío a aplicarse a la vida social cotidiana»:[88] desvío de los gestos, de las palabras, de los comportamientos. Así, los situacionistas pusieron de relieve que en Mayo del 68 habían desaparecido espontáneamente todas las jerarquías sociales que limitaban o falseaban las relaciones humanas: «Dialogábamos. Nos bastaba media palabra para comprendernos. Ya nadie pensaba en obreros o intelectuales, sino que, por todas partes, había revolucionarios conversando entre sí, generalizando una comunicación de la que únicamente se sentían excluidos los intelectuales obreristas y demás candidatos a puestos gubernativos».[89] Las expresiones del movimiento obrero, recuperadas y falsificadas por los estalinistas, se sometieron a su vez a la técnica del desvío para devolverles su verdad: «En este contexto, la palabra "camarada" había recobrado su sentido auténtico; nombraba por fin la superación de tantas fracturas. Y quienes la empleaban al modo estalinista comprendieron muy pronto que hablar la lengua del lobo solo serviría para que los percibieran muy rápidamente como perros guardianes».[90] La vida cotidiana, liberada del trabajo obligatorio, también adoptó una nueva forma: «Algunas personas —que llevaban toda la vida trabajando en oficinas para entonces ocupadas— declararon que les sería imposible reanudar su vida tal como era antes. Ni siquiera aunque mejorara un poco. […] La explotación capitalista del tiempo se había detenido. En ausencia del tren, del metro, del coche o del

trabajo, los huelguistas recuperaban el tiempo que, para su desgracia, habían dilapidado en las fábricas, las carreteras o frente a la tele. En vez de ello, pasábamos el tiempo deambulando, fantaseando, aprendiendo a vivir».[91] Los propios hábitos sedentarios se disolvían poco a poco y se comprobaba, por ejemplo, «la errancia de tantos emisarios y viajeros, tanto en París como en todo el país, entre los locales ocupados, las fábricas y las asambleas».[92] Por último, «la falta de dinero, ocasionada por el cierre de los bancos, nunca se percibió como una molestia, sino como un bálsamo para los lazos humanos. Hacia finales de mayo, empezó a asomar la idea de que la moneda podía desaparecer. La solidaridad efectiva paliaba las carencias del afán individual. Se suministraban víveres de manera gratuita en muchos de los centros ocupados por los huelguistas. Aun así, a nadie se le escapaba que, si aquella situación se prolongaba, se haría imprescindible recurrir a los saqueos e inaugurar con ellos un periodo de auténtica abundancia».[93]

En Mayo del 68 se confirmó por lo tanto lo que los situacionistas habían anunciado doce años antes: el vínculo entre el desvío y «casi todos los aspectos constructivos del periodo de transición presituacionista».[94]

ROMANTICISMO

«NUESTRO PASADO ENCIERRA UN SINFÍN DE PORVENIRES. BASTA CON CASCAR LAS NUECES».

ASGER JORN, *MODIFICATIONS* (1959)

EN RETROSPECTIVA, el proyecto de ciudad situacionista ideado por Constant a finales de los años cincuenta bajo el nombre de Nueva Babilonia da buena cuenta de la fase de modernización que atraviesan las sociedades occidentales durante la posguerra. En ese sentido, las descripciones de la metrópolis futurista propuesta por el artista neerlandés desprenden un verdadero entusiasmo por el avance de la ciencia y la tecnología. Y es que, más allá de la completa automatización de la producción industrial —la base material que sustenta el modo de vida de los habitantes de Nueva Babilonia—, la estructura reticular de la propia ciudad se torna imposible sin las aportaciones de la tecnología más puntera, sobre todo por su dependencia del uso de titanio, nailon y aluminio, así como por su configuración a base de elementos arquitectónicos modulares de última generación encajados los unos en los otros, por las redes soterradas de transporte por carretera o ferrocarril o por las plataformas de aterrizaje para aviones y helicópteros. En cuanto al diseño interior, también requiere una gran destreza técnica, ya que una serie de dispositivos especiales se ocupan de reproducir, en un entorno cerrado y de forma artificial y organizada, los fenómenos que se generan espontáneamente en el medio urbano «clásico»: variaciones lumínicas (mediante un sofisticado alumbrado eléctrico), ambientes sonoros (gracias a los magnetófonos y la radiodifusión), cambios

bruscos en el clima (con dispositivos que producen niebla o lluvia artificial), etc.[1]

De este modo, Constant se perfila como el continuador de los primeros proyectos de urbanismo utópico planteados por Ivan Chtcheglov en el marco de la IL. El «Formulario para un nuevo urbanismo», que ha propuesto cinco años antes, ya contempla que «el último estado de la técnica [permite] el contacto permanente entre el individuo y la realidad cósmica, al tiempo que suprime sus desencuentros». Techos de cristal, paredes correderas, casas montadas sobre carriles: «El complejo arquitectónico tendrá un carácter modificable. Su aspecto cambiará parcial o totalmente según la voluntad de sus habitantes», explica Chtcheglov.[2] De hecho, los situacionistas definen sus experimentos como «ciencia ficción urbanística» o arquitectónica,[3] lo que queda claro al fijarse no solo en las fuentes de inspiración de algunos de ellos, seguidores de Clifford D. Simak o de Alfred E. Van Vogt,[4] sino también en el aspecto de las maquetas de Constant, los llamados *spatiovores* [espacióvoros], unos complejos de viviendas atrapados dentro de estructuras bivalvas que recuerdan a las de una concha, y que enseguida hacen pensar en las ilustraciones que en aquella época se puede encontrar en la portada de las revistas estadounidenses de ciencia ficción (los *pulps*).[5] En el mismo periodo, Guy Debord, que ha incluido frases distorsionadas de una novela futurista en el guion de su película *Sobre el paso de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta*, invita a reflexionar sobre «los aspectos positivos de la ciencia ficción, como testimonio, por ejemplo, de un mundo en movimiento ultrarrápido».[6] La propia revista de la IL constituye una buena muestra de ello: sus páginas suelen estar adornadas con numerosas ilustraciones procedentes de cómics de ciencia ficción. Hasta cierto punto, Nueva Babilonia es una ciudad futurista: anticipa los problemas urbanísticos de principios del siglo XXI, los de la ciudad-flujo, la ciudad-red o la ciudad líquida, marcada por el desarrollo de medios de transporte y de comunicación rápidos, por la eterna

movilidad de los ciudadanos de unas megalópolis en constante expansión, una suerte de conurbaciones gigantescas que se superponen a las antiguas ciudades uniéndolas más allá de sus fronteras.

Ahora bien, a pesar de esta vanguardista búsqueda artística, en el verano de 1960, tras el recrudecimiento de las discrepancias con varios camaradas, sobre todo en torno a la relación entre los situacionistas y el movimiento obrero, Constant toma la decisión de dimitir de la IS. El distanciamiento no tarda en convertirse en una hostilidad manifiesta, y tanto es así que el movimiento enseguida presenta a quien ha sido uno de sus principales impulsores como el ejemplo viviente del urbanismo tecnocrático: en marzo de 1961, los situacionistas anuncian así su voluntad de «integrar a las masas en la civilización técnica capitalista».[7] Pero aquel virulento ataque no solo se debe al descuido por parte de Constant de uno de los principios básicos de la construcción de situaciones, es decir, que en materia de urbanismo (o de contraurbanismo) la reflexión prospectiva debe combinarse necesariamente con la investigación experimental y la práctica de nuevas formas de comportamiento. Al fin y al cabo, Constant es atacado por su concepción de la ciudad, que acaba resultando ingenua porque obvia todas las reglas del orden social dominante y se apoya casi exclusivamente en la técnica y en un imaginario hipermodernista, ambos estrechamente ligados a ese mismo orden social.

Sin embargo, el proyecto de Constant se situaba en las antípodas de las megaestructuras urbanas y de la sociedad arrastrada por el viento del progreso, ya que se había originado a partir de una reflexión sobre los campamentos de gitanos que okupaban modestamente un terreno indefinido de la pequeña ciudad piamontesa de Alba, facilitado por el situacionista Giuseppe Pinot Gallizio. Llevado por el afán de poner remedio a aquella situación tan precaria e insalubre, Constant se planteó diseñar un tipo de vivienda que encajase con aquel estilo de vida: una arquitectura temporal, minimalista y conformada por elementos móviles, que materializaría

en su propia estructura el movimiento perpetuo que caracteriza al pueblo romaní. Como afirmará Constant más tarde, Nueva Babilonia no dejará de ser una forma de rescatar aquella innovación formal y conceptual, aunque trasladada al fenómeno urbano y al conjunto de la humanidad: «un bando de nómadas a escala planetaria».[8] Y es que en Constant conviven la irremediable fascinación por el progreso tecnológico y la nostalgia clandestina por las sociedades nómadas tradicionales, encarnadas en el pueblo gitano; una nostalgia especialmente manifiesta en los cuadros en los que representa las fiestas gitanas a las que acude.[9]

En este sentido, hay una anécdota que merece la pena recordar, pues esclarece muy bien estas ambigüedades, no tanto en lo relativo a la obra, sino a su recepción. En enero del año 2000, la Facultad de Arquitectura de Delft (Países Bajos) acogió un coloquio sobre el proyecto Nueva Babilonia, que Constant había continuado desarrollando en soledad a lo largo de los años sesenta, tras su dimisión de la IS. En la tribuna estaban presentes varios grupos de arquitectos de aquella época que los historiadores de arte suelen relacionar con el movimiento situacionista: Archigram, Superstudio, OMA; todos ellos colectivos que abordaban la construcción urbana desde un prisma a la vez inconformista e hipermodernista. Así describe la escena Francesco Careri, arquitecto y miembro fundador del grupo Stalker:[10]

> Es la primera vez que se invita a los miembros más avanzados de la vanguardia radical a sumarse a un intercambio de impresiones sobre New Babylon, la primera ciudad nómada del panorama arquitectónico; como también es la primera vez que Constant visita, torre por torre, la ciudad móvil de Archigram (*Walking City*, 1963-1964), las mallas energéticas de Superstudio (*Atti Fondamentali*, 1971-1973) y las zonas de «deseos intensivos metropolitanos» en las que se refugian «los prisioneros voluntarios de la arquitectura» del OMA (*Exodus*, 1972). Yo observo su proceder mientras se van sucediendo las comunicaciones, asumiendo que es importante para él comprobar que su mensaje ha atravesado medio siglo de avances arquitectónicos y que, a día de hoy, sigue alimentando los sueños de las jóvenes generaciones de estudiantes y arquitectos. Sin embargo, a decir verdad, Constant muestra una

expresión un tanto desconcertada, como si su mensaje no se hubiera comprendido a fondo. Cuando, al final del coloquio, le dirijo la palabra, me susurra al oído: «Pero, todo esto, ¿qué tiene que ver con New Babylon?».[11]

Sin duda, a aquellos colectivos les faltaba algo fundamental: una suerte de inspiración arcaica, incluso primitivista, que Constant sacó un día de 1956 de los modestos campamentos improvisados construidos desde cero por los gitanos de Alba. Una inspiración que, en realidad, se remontaba al movimiento Cobra y a su predilección por las tradiciones populares, por la brutalidad del gesto como forma de resistencia a la sociedad tecnocrática racionalizada y americanizada de la posguerra.

DESDE Y *CONTRA* LA MODERNIZACIÓN

Más allá del caso de Constant, esta anécdota sirve para ilustrar una paradoja inherente al movimiento situacionista en su conjunto. Al principio, su objetivo es adueñarse de todos los medios técnicos desarrollados por el capitalismo moderno, promover la dominación de la naturaleza hasta su punto álgido; en definitiva, ser «lo más granado que se ha hecho hasta la fecha para salir del siglo XX».[12] Sin embargo, cada vez que sueñan con la ciudad, lo que les viene a la cabeza son representaciones del viejo París: no solo el Continente Contrescarpe, las respetables cuestas de la montaña Santa Genoveva o los antiguos mercados —cuyo folklore explora Abdelhatif Khatib en el 2.° número de *Internacional situacionista*—, sino también las calles en proceso de demolición, sometidas a la obra de los «modernizadores», a imagen y semejanza de la bien bautizada calle Sauvage o salvaje.[13] En cambio, cuando se topan con los rascacielos estilo estadounidense, las viviendas sociales o los grandes complejos que se construyen en masa durante los años cincuenta y sesenta, los reciben con sarcasmo y llamadas a la desobediencia y la destrucción. Más adelante, Raoul

Vaneigem explicará que Debord y él intentarían iniciar una deriva en Sarcelles, pero que se verían obligados a renunciar al proyecto y a refugiarse en el París de sus marchas habituales.[14] En el extranjero, los situacionistas prefieren las ciudades con un centro histórico antiguo y bien conservado, como Ámsterdam o Venecia, y no tanto las grandes metrópolis modernistas de Estados Unidos.

Y es que, a pesar de sus numerosas declaraciones a favor de la tecnología y de su imaginario, a menudo industrial, el movimiento situacionista se crea en buena medida como reacción a la modernización capitalista de la época dorada de los años treinta. De ello da buena cuenta el contexto en el que nace la deriva, así como la posición que esta asume en tanto que resistencia a la modernización. El situacionista Ralph Rumney recuerda los increíbles cambios que se produjeron en las ciudades donde vivían los miembros del movimiento situacionista, sobre todo en Londres: «La ciudad había sufrido unos daños considerables debido a los bombardeos de la última guerra. Estaba plagada de ruinas por todas partes. Un tal Buchanan, nombrado por el Gobierno, había sido elegido para enmendar la metrópolis. Su plan urbanístico era muy concreto —y pudo llevarse a cabo—: construir un montón de carreteras para el sinfín de vehículos que inundarían la ciudad gracias al nuevo apogeo de la industria. Es decir, instaurar una ciudad de atascos». En 1952, Ralph Rumney se pronuncia de forma pública contra lo que él mismo describe como una «modernización al estilo americano»: da una conferencia en el Institute of Contemporary Art para proponer un modelo alternativo de reconstrucción para Londres que prohíbe las torres altas, cada vez más presentes en el tejido urbano, aleja las arterias principales y convierte la capital en un conjunto de barrios peatonales. Precisamente es durante este combate contra el urbanismo moderno y la supremacía del automóvil cuando surge en él el concepto de psicogeografía, que se sitúa al margen de lo que inventan los situacionistas parisinos de la misma época.[15]

Los situacionistas de París, por su parte, se enmarcan en un contexto análogo cuando descubren la deriva en 1952-1953. Como resultado de la devastación que causa la Segunda Guerra Mundial y para atajar la escasez de vivienda, en 1944 se crea el Ministerio de Reconstrucción y Urbanismo. Bajo la batuta de Eugène Claudius-Petit, alto funcionario «modernizador» que en septiembre de 1948 es designado para encabezar el ministerio, el inicio de los años cincuenta coincide con la implantación masiva de una política de reconstrucción de vivienda social. Los proyectos de construcción de torres altas y grandes complejos proliferan por todo el país, lo que en el sector inmobiliario se traduce en un auténtico boom de la vivienda.[16] Claudius-Petit, que además es amigo y ferviente admirador de Le Corbusier y Auguste Perret, decide imponer en Francia los ideales de la Carta de Atenas, a la que se había adherido en los años treinta. Para ello, y de la mano de Paul Herbé y Pierre Dalloz, a los que coloca a la cabeza del Servicio de Arquitectura, consigue las herramientas administrativas necesarias, y en junio de 1950 crea el Cuerpo de Arquitectos Asesores, encargado de supervisar la reconstrucción a escala regional. «Colectivamente hablando, esta generación de jóvenes arquitectos integra en su seno todas las corrientes modernas, pues tan pronto reivindica a Perret como a Le Corbusier, reivindica la Carta de Atenas o, en definitiva, se pliega hasta el último capricho de Claudius, Dalloz y Herbé. Gracias a este equipo, el propio Claudius alcanza de verdad sus objetivos e insufla un aire nuevo al conjunto del territorio».[17]

Esta política de reconstrucción masiva, basada en el funcionalismo simplista del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) e inspirada en Le Corbusier, es lo que denuncian los miembros de la IL. Desde los primeros números de *Potlatch* en 1954, se califican las obras del nuevo urbanismo de «cuchitriles» a base de cemento armado, de «guetos verticales» o incluso de «cuarteles civiles» cuya «fealdad gratuita [...] está pidiendo a gritos un poco de dinamita». En las páginas del boletín abundan los ataques contra Le

Corbusier, sus discípulos y los arquitectos urbanistas en general; como bien explican en *Potlatch*, los futuros situacionistas solo quieren una cosa: que Le Corbusier y sus cómplices «se metan los rascacielos por el culo».[18] Más allá de la contundente concepción funcionalista de la existencia de la que hace gala Le Corbusier, lo que más indigna a los miembros de la IL son sus provocadoras declaraciones sobre su deseo de *suprimir la calle*. Al respecto, comentan: «El programa está más claro que el agua: promover una vida compartimentada en islotes estancos, en sociedades supervisadas; liquidar cualquier opción de insurrecciones y encuentros; avanzar hacia la resignación automatizada».[19] Al mismo tiempo, condenan los destrozos causados por las grandes obras no solo en París, sino en toda Europa, lo que los llevará a oponerse públicamente a la demolición de los barrios chinos de Lonches y Barcelona.[20] En este contexto, la deriva se perfila como una forma de reapropiarse el espacio que las autoridades políticas y administrativas quieren conquistar y que, después, tenderán a destruir para sustituirlo por su propio modelo de desarrollo urbano.[21]

¿UNA EDAD DE ORO O UN FUTURO ESPLÉNDIDO?

Por un lado, la nostalgia por las ciudades antiguas y las sociedades tradicionales; por otro, la fascinación por el potencial emancipador de las ciencias y la industria: el movimiento situacionista se perfila como una especie de Jano Bifronte, que mira al mismo tiempo hacia el pasado y el futuro. Si tomamos prestadas las categorías de la historia del arte, podemos decir que el situacionismo es a un tiempo *romántico* y *futurista*. Romántico porque el romanticismo se opone al mundo moderno en nombre de una imagen idealizada del pasado, ya sean civilizaciones desaparecidas o una mítica edad de oro.[22] Futurista porque el futurismo se orienta de forma unívoca hacia un futuro concebido como la intensificación de las principales tendencias de la

modernidad: el desarrollo de las ciencias y del maquinismo, la expansión de las grandes metrópolis, el imperio de la velocidad.[23]

Al principio, el movimiento situacionista es futurista en el sentido original de la palabra: por filiación, debido a la amistad que une durante los años cincuenta a Giuseppe Pinot Gallizio y Asger Jorn con los fundadores del grupo futurista de Liguria, los artistas Farfa y Tullio d'Albisola;[24] pero también por afinidad en sus aspiraciones, gustos y en la tensión general de su propósito. Es más, salvo por el nacionalismo, la Internacional Situacionista tomó prestados del futurismo italiano la mayor parte de sus principios fundacionales: una gran tenacidad por seguir avanzando, caracterizada por la recuperación de aquella cita de Marx según la cual la revolución social debe obtener su poesía del futuro;[25] el culto a la rapidez, la juventud y la energía; una artificiosidad manifiesta (los situacionistas no tenían ni un mínimo de consideración por la naturaleza), y, como ya se ha mencionado, el afán por sacar partido a las últimas aportaciones científicas y tecnológicas. Por todo ello, Debord atribuye a los futuristas la primera toma de conciencia desde el ámbito artístico de un acontecimiento tan determinante como la Revolución Industrial, vector de la transformación en las condiciones de producción artística de la época moderna.[26] En 1960, el «Manifiesto» de la IS se inicia con estas declaraciones que no dan lugar a error, dignas de los manifiestos de Marinetti: «Una nueva fuerza humana, que el panorama actual será incapaz de domar, se acrecienta cada día gracias al irresistible desarrollo de la técnica, al que viene a sumarse la insatisfacción de sus posibles usos en nuestra vida social carente de sentido. […] La automatización de la producción y la socialización de los bienes vitales irán reduciendo cada vez más el valor del trabajo como necesidad externa y brindarán por fin al individuo una libertad completa».[27]

En la Internacional Situacionista también encontramos el proyecto precisamente futurista de una mutación antropológica, de la llegada de un hombre nuevo resultado de las condiciones modernas de la existencia: el desapego, la vida metropolitana, la tolerancia al shock,

al condicionamiento y a la despersonalización. Un hombre nuevo cuyo rostro sería tanto el del habitante de la Nueva Babilonia fundada por Constant, *Homo ludens* alienado, como el de los «hombres sin memoria, hombres reducidos a un estado de continua violencia, como si estuvieran obligados a empezar siempre de cero», descritos con entusiasmo por Gallizio en la revista del movimiento.[28] Las críticas de Debord en *Informe sobre la construcción de situaciones*, donde denuncia «la puerilidad del optimismo técnico» que encierra el futurismo,[29] no logran esconder la influencia futurista en una IS que al final de su existencia todavía propondrá la conquista salvaje de los espacios interestelares como un logro de la revolución proletaria: en 1969, el situacionista Eduardo Rothe predijo, en efecto, que «tras romper las murallas que hoy separan a los hombres de la ciencia, la conquista del espacio dejará de responder a la mera "promoción" económica o militar para convertirse en el puro despliegue de las libertades y aspiraciones humanas, a la altura de una raza divina. Ya no iremos al espacio en calidad de empleados de organismos astronáuticos ni como "voluntarios" de proyectos estatales; viajaremos allí como amos sin esclavos que tan solo quieren echar un vistazo a sus dominios: el universo entero domeñado por los consejos de trabajadores».[30]

Ahora bien, a este enfoque futurista se contrapone una atracción hacia el pasado no menos fuerte, y que merece ser calificada como romántica no solo en referencia a Novalis, Coleridge o Musset —todos ellos autores que Guy Debord adoraba—,[31] sino también al debate surgido de la polémica entre Henri Lefebvre y los situacionistas en torno al concepto de «romanticismo revolucionario» propuesto por el primero. En un artículo publicado en la *NRF* en octubre de 1957, y cuyas ideas recuperará a partir de entonces en otras obras, Lefebvre había propuesto escapar del paréntesis de creación artística y literaria de la posguerra mediante un nuevo romanticismo; para ello, en sus obras resaltaba la subjetividad sublevada, la insatisfacción radical de las masas ante la pobreza de sus condiciones de vida en vista de lo

que, en cambio, permiten las relaciones sociales y la tecnología modernas. Como resultado, los situacionistas reprocharon a Lefebvre que limitara dicha expresión de la subjetividad sublevada a las obras, pues ello impedía que se uniera a un comportamiento que transformara de forma sustancial la vida cotidiana. No obstante, fueran cuales fuesen sus discrepancias, Lefebvre y los situacionistas coincidían en que, si se pretendía que el nuevo romanticismo fuese revolucionario, no podía seguir basándose en la nostalgia y la tentación de retornar a formas de vida o a civilizaciones desaparecidas, como había sido el caso de la corriente anterior. En cambio, debía apostarse por el futuro y el progreso tecnológico, precursores del cambio permanente.[32] Para que conste, Lefebvre lo explicaba así en su artículo:

> Todo romanticismo se basa en la discrepancia, el desdoblamiento y la desgarradura. En este sentido, el romanticismo revolucionario perpetúa e incluso ahonda los desdoblamientos románticos arcaicos. Sin embargo, los desdoblamientos adquieren ahora un sentido nuevo. El distanciamiento (el gesto de tomar la *distancia adecuada*) con respecto a lo actual, lo presente, lo real o lo existente se lleva a cabo bajo el signo de lo posible, ya no en aras del pasado o de la fuga.[33]

Debord, por su parte, añadía lo siguiente:

> Si el romanticismo se caracteriza, en general, por su rechazo del presente, su inexistencia tradicional es un movimiento en dirección al pasado; y su variante revolucionaria encarna una impaciencia con respecto al porvenir. Estos dos aspectos plantean una lucha en todo el arte moderno. Sin embargo, considero que solo el segundo, aquel que está expuesto a nuevas reivindicaciones, encierra la importancia de esta época artística.[34]

Lo irónico del caso es que, cuando ahora volvemos a leer los documentos de aquel debate, observamos que a Guy Debord y Henri Lefebvre, por así decirlo, los pillaron desprevenidos en su propia pelea; de hecho, parece que la historia se ha encargado de elaborar, a sus espaldas, el resumen negativo de sus respectivas posturas. Es más, el único aspecto en el que Lefebvre y Debord estaban totalmente de

acuerdo —no se puede ejercer una oposición lógica contra el capitalismo desde una perspectiva del pasado— ha acabado siendo la única cuestión que ha quedado desmentida por sus propios escritos y prácticas. Esto demuestra que había una cierta confusión en torno al sentido y las modalidades de su voluntad de transformación social, un desajuste inesperado entre sus propias posturas y la imagen que tenían de ellas.

De hecho, si analizamos tan pormenorizadamente los escritos de Lefebvre como los de los situacionistas, nos damos cuenta de que el ímpetu revolucionario de su crítica no residía tanto en la apertura hacia un futuro utópico, sino en la inspiración arcaica multisecular: en el caso de Henri Lefebvre, tomada de la Edad Media francesa, la civilización occitana y las comunidades agropastoriles; de la caballería medieval, las civilizaciones amerindias o incluso prehistóricas, como veremos a continuación, en el de los situacionistas.

En su *Introducción a la modernidad*, de 1962, Henri Lefebvre hace una confesión sorprendente viniendo de un marxista: «El pasado conoció algunos periodos que, hasta cierto punto, cabe calificar de felices: todo el siglo XIII y quizá también la primera mitad del siglo XVI. No en vano, yo mismo me considero, en cierta medida, un hombre del siglo XVI».[35] En aquella época, en la zona rural de Bearne donde se crio y que tan bien estudió durante unos cuantos años, «el Estado […], el de París y el de los franceses, con sus reyes y repúblicas, no había extendido aún su zarpa por aquella tierra; no había arrasado con todo. La burguesía, por su parte, con su afán segregador y clasificatorio, todavía no había fragmentado los países, las edades, los oficios y las artes. […] ¡Qué vida tan deliciosa mostraba esa antigua Francia, que todavía ignoraba hasta su propio nombre! En aquellos tiempos, la mediocridad dorada —cuya pérdida lloraron todos los poetas clásicos— abundaba por doquier. Entonces, el pan de trigo, la fruta, las uvas y el vino aún sabían como es debido. La gente practicaba un arte de vivir de lo más admirable: valorar las escasas riquezas y disfrutar de los exiguos bienes».

De esta forma, y abandonándose por completo a un elogio romántico de las antiguas comunidades de pastores y campesinos, Lefebvre explica que ahí es donde reside el origen de su revuelta contra la sociedad moderna: «Si detesto el Estado, si siento auténtico odio hacia la burguesía, esto no se debe tan solo a que me acuerde de esos tiempos comparables a una Edad de Oro, sino que alimento tales sentimientos en honor de esos recuerdos».[36] A lo que añade: «Por lo que a mí respecta, nunca me arrepentiré de haber conocido de primera mano, en un rincón periférico del mundo rural francés, formas de vida arcaicas que, en algunos casos, daban sus últimas bocanadas. Aprendí muchísimo con ellas. Comprendí, por ejemplo, que era posible instaurar un orden en el que el ser humano no se viera obligado a separarse del mundo, ni de su conciencia, esta unidad fecunda. Esta fuerte impresión todavía me alimenta. […] Si he llegado a comprender el pensamiento de Engels, para quien cualquier avance de la humanidad exige renunciar a ciertas cosas, ha sido gracias a dicha vivencia».[37]

En cuanto al movimiento situacionista —y al contrario de lo que Debord llegase a escribir sobre el concepto del romanticismo revolucionario durante la época de los debates con Lefebvre—, también se contraponen el recuerdo del pasado y la impaciencia por el futuro, y no queda claro si es la segunda la que acaba otorgando toda su importancia a la teoría y acción revolucionaria de la IS.

Como demostró Boris Donné, las categorías en torno a las cuales los situacionistas consideraban no solo la deriva, sino su propia actividad, se parecían a las de la caballería medieval, cuyo imaginario aparece de forma casi obsesiva en las obras de Debord.[38] Los situacionistas se veían a sí mismos como una nueva forma de caballería andante, con una ética y un código de honor, así como una auténtica predilección por las aventuras y los viajes. En 1954, la IL escribió lo siguiente sobre los caballeros de la Mesa Redonda:

Ante el parecido que guarda su DERIVA con respecto a nosotros, debemos entender que sus paseos arbitrarios y la pasión que profesan no apuntan a un objetivo. […] Estos caballeros más propios de un *western* mítico tienen todas las virtudes para hacernos disfrutar: una gran capacidad para extraviarse por puro divertimento; sus maravillosos viajes; el amor por la velocidad; una geografía relativa. La forma de una mesa cambia con más rapidez que las razones para empinar el codo. Las que nosotros usamos no suelen ser circulares, pero sí tenemos intención de construir algún día «venturosos castillos». La novela sobre la búsqueda del Grial prefigura, en ciertos aspectos, un comportamiento de lo más moderno.[39]

Y aquello no se quedó en mero ideal de juventud: en 1970, Debord seguirá refiriéndose a los situacionistas como «paladines de la conciencia histórica», si bien se podría haber aducido que algunos, en plena crisis de la organización, habían «olvidado sus armas dialécticas debido a un encantamiento pasajero».[40] Como alegaba Boris Donné, si se compara la agitación revolucionaria con la búsqueda del santo Grial,

[…] los grupúsculos formados por Debord en torno a su figura con el fin de cumplir esta labor se mantenían unidos debido al grado de exigencia que una compañía de caballeros. Había unos cuantos a quienes se había hecho un hueco inicialmente en el grupo, pero que no se mostraron dignos de emprender la búsqueda en su más alta dimensión espiritual: las rupturas, expulsiones y escisiones del movimiento letrista parecen actualizar los letales duelos entre caballeros que pueblan los relatos medievales. También estaban aquellos que se perdían durante sus aventuras —como Ralph Rumney, que «se extravió» en Venecia—, y esos otros también que acabaron sucumbiendo a la locura, como cuando Parsifal sufrió un golpe de demencia que le duró siete años —algo que recuerda, por supuesto, al caso de Chtcheglov—. […] Por último, al igual que sucedió con los caballeros de la Mesa Redonda, las filas de los letristas —y, más tarde, de los situacionistas— se acabaron disolviendo porque apenas contaban con unos cuantos miembros dignos de vivir la aventura hasta el final.[41]

Ahora bien, la inspiración medieval de los situacionistas trascendía el simple uso de metáforas. Según ellos, con el paso de los siglos, el movimiento revolucionario debía «renovarse» con la mentalidad de los señores feudales, que concebían el don «como una suerte de

rechazo altivo del cambio, una voluntad de negar lo intercambiable», que iba de la mano «desprecio del dinero y la medida común»: «hay que reencontrar el placer de dar; dar por exceso de riqueza; dar porque se posee en superabundancia», escribió Raoul Vaneigem.[42] En términos generales, se puede decir que todos los tipos de sociabilidad basados en el regalo —amistad, amor, hospitalidad, ayuda mutua, solidaridad— constituían la forma de relacionarse que más fielmente anticipaba la sociedad que los situacionistas esperaban de la revolución.[43] En ese sentido, la civilización medieval les servía de modelo, que además quedaba muy bien reflejado tanto en las novelas de caballería a las que eran aficionados[44] como en las obras históricas más serias, sobre todo en la otra obra maestra (además de *Homo ludens*) de Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, publicada en 1919 y traducida al francés en 1932, y que a Debord le encantaba citar.[45] Así pues, durante los años posteriores a la IS, tanto Raoul Vaneigem como Alice Becker-Ho, segunda esposa de Guy Debord, esbozarán de forma independiente una historia paralela, que podríamos llamar situacionista, de la Edad Media. Siguiendo la estela de los comentarios elogiosos de los miembros más jóvenes de la IL sobre los cátaros, o de la posterior IS sobre los movimientos milenaristas (comentarios, por cierto, inspirados por la lectura del libro de Norman Cohn *En pos del milenio*),[46] Raoul Vaneigem se dedicará a limpiar el nombre de la Edad Media como una época de crítica anarquista a las religiones y los poderes establecidos, sobre todo a través de la herejía.[47] Alice Becker-Ho, por su parte, acabará identificando la Edad Media como el momento crucial en que los cíngaros irrumpen en Europa, justo a la vez que se produce la aparición de las peligrosas clases modernas: el argot que se desprende del encuentro entre estas dos poblaciones proscritas se caracterizará por transmitir, a lo largo del tiempo y hasta el siglo XIX, un *ethos* medieval que será espontáneamente enemigo del Estado y de la acumulación capitalista.[48]

UN COMUNISMO PRIMITIVO

Además de por la Edad Media, y a pesar de sus declaraciones futuristas, el movimiento situacionista también cultivaba una verdadera pasión por los pueblos antiguos y las civilizaciones arcaicas. Por poner un par de ejemplos, Jorn, «el pintor de toda la ciencia ficción»,[49] y Gallizio, el inventor de la pintura industrial, también eran arqueólogos. Giuseppe Pinot Gallizio había «inspeccionado de forma sistemática, desde los años treinta, la región neolítica que se extiende en torno a Alba, desempolvando numerosas piezas de la Edad de Piedra, Bronce y Hierro (actualmente expuestas en los museos arqueológicos de Alba y Turín)».[50] Asger Jorn, por su parte, fue el primero «en descifrar los "cuernos de oro" daneses, cuya documentación él mismo publicó en 1957, junto con la teoría del universalismo de los cultos populares y su supervivencia a través de diferentes mitos».[51] En 1960, mientras participaba en las actividades de la IS, Jorn también preparaba la publicación de una voluminosa obra sobre arte prehistórico de la mano del profesor P. V. Glob, arqueólogo danés y conservador jefe del Museo Nacional de Dinamarca.[52] En las dos ilustraciones que adornan su artículo sobre patafísica, publicado en *Internacional situacionista* en agosto de 1961, se puede encontrar un discreto testimonio al respecto: dos reproducciones de dibujos prehistóricos realizadas por el abad Breuil, autor del libro *Quatre cent siècles d'art pariétal*, publicado en 1952 y una de las obras fundamentales sobre el tema, en la que Georges Bataille se inspirará tres años más tarde para su libro sobre Lascaux.[53] El interés a medio camino entre lo estético y lo científico que las épocas más remotas de la humanidad despertaban en Asger Jorn en realidad se sustentaba en un concepto típicamente romántico de la historia, pues según él, «al comienzo, es decir, en tiempos prehistóricos, los humanos conformaban una sociedad *ursocialista*, término que alude a una sociedad primordial, sin clases sociales y en

la que la gente podía dedicarse con total libertad a las actividades que más les gustaran, practicadas sobre una base lúdica»: por lo tanto, es en la sociedad prehistórica, sin Estado ni sedentarismo ni economía monetaria, donde se debe buscar «el arquetipo de la sociedad comunista futura»…[54] En definitiva, una utopía de la edad de oro que otros situacionistas retomarán más adelante, tras su paso por la IS.[55]

En realidad, el propio sueño de un comunismo primitivo es lo que explica la atracción que sienten hacia las sociedades de la América precolombina. Si dejamos a un lado alguna discreta referencia al respecto en su correspondencia o en las obras más personales de ciertos miembros del movimiento, queda claro que esta querencia se encarnaba sobre todo en la figura del boletín de la IL (más tarde, aunque brevemente, de la IS), que nunca se llegó a vender, sino que se enviaba sin coste a un grupo de personas escogidas por la redacción: en efecto, «*Potlatch* tomaba su título del nombre empleado por los indios norteamericanos para designar una forma precomercial de circulación de bienes, basada en la reciprocidad de las ofrendas suntuarias».[56] El empleo de un término tan poco común, habitualmente reservado a los etnólogos, sugiere que el sueño situacionista de construir una civilización basada en el regalo y la gratitud se inspiraba, una vez más, en la obra de… Georges Bataille, cuyo trabajo *La parte maldita* había llegado a las librerías en 1949. El propio Bataille se había basado a su vez en el célebre *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss, publicado en 1924 y que se recuperará en 1950 como parte de la antología *Sociologie et anthropologie* (publicada por PUF con prefacio de Claude Lévi-Strauss).[57] Huelga decir que el hecho de que ciertos amerindios también hubiesen sido en gran medida pueblos nómadas había suscitado el interés de los nómadas urbanos que pertenecían a la IL.[58]

Ahora bien, en última instancia, si lo que queremos es comprender el trasfondo romántico de la crítica social de los situacionistas, debemos retomar el tema del pueblo gitano, que ejerció el papel de

mediador imaginario de aquellos pueblos antiguos que les fascinaban e inspiraban por igual.

Ya hemos comentado cómo ayudaron Gallizio y Constant a atajar los problemas de los gitanos de Alba. Como agradecimiento por la donación del terreno, los gitanos regalaron a Pinot Gallizio unos pendientes de oro, razón por la cual Debord lo apodó «*situazionista albese e principe zingaro*» (situacionista de Alba y príncipe gitano).[59] Asimismo, serán los gitanos quienes enseñen a Constant a tocar el violín y quienes lo ilustren acerca de la música cíngara y del arte del flamenco, hasta tal punto que, de anciano, sus amigos lo apodaran «el cíngaro viejo».[60] La historia de la amistad entre situacionistas y gitanos está plagada de episodios de ese tipo, como el acontecido en 1971, cuando Debord mezcla su sangre con la de un gitano como parte de un ritual sacado de la Edad Media: el de la fraternidad caballeresca por el que se jura lealtad absoluta a un compañero de armas.[61] También será junto con los gitanos, y por lo tanto «siempre en buena compañía»,[62] como Debord decidirá vivir a mediados de la década de los ochenta, en el barrio de la Roquette de Arles. En esa misma época, arraigará su amistad con el cineasta del pueblo romaní, Tony Gatlif.[63]

Pero ¿por qué los gitanos? Porque eran la prueba viviente de que un modo de vida situacionista era posible: nómada, comunitario, sin Estado, ajeno a la civilización del Trabajo y el Capital. Como dijo Jean-Paul Clébert, que mantenía una estrecha relación con los surrealistas y letristas, y que en 1952 publicó *París insólito*, una descripción de sus idas y venidas por el París de los años cuarenta que fascinó a Debord,[64] «lejos de soñar con encontrar una nueva patria o fundar un nuevo Estado», los cíngaros prefieren «colarse en los intersticios de poblaciones ajenas y salir adelante con sus propios medios entre otras personas más apegadas a su nacionalidad, evitando sobre todo no quedar aprisionados dentro de unas fronteras a la que ellos atribuyen un sentido abstracto».[65] Por mucho que la civilización moderna haya obligado al cíngaro a «no echar a la cazuela el primer

pollo que ven, rapiñar fruta del árbol ajeno, pescar peces con las manos o ir por ahí cazando a base de trampas», tal como sí hacía «su antepasado prehistórico, un buscavidas que sobrevivía gracias al pillaje y la cosecha de cualquier cosa que pudiera llevarse a la boca»,[66] no por ello este se deja encauzar por el culto al trabajo propio de las sociedades burguesas: «Desde que acumula dinero en el bolsillo, ha dejado de buscarlo».[67] La vida comunitaria absorbe la mayor parte de su tiempo, y su dejadez respecto al ahorro y la acumulación propias del capitalismo destacan especialmente en «esas celebraciones donde se zampa a dos carrillos y el vino mana a raudales, acompañadas de cánticos y bailes en honor de ciertos invitados»:[68] «Se saborea un bocadito y se tira el resto; se da un traguito de cerveza y se arroja la botella; se da una caladita al cigarro y, a continuación, se pisotea el resto. […] Es el derroche en estado puro, el mismo que los etnólogos han identificado en todos esos pueblos supuestamente primitivos, capaces de dilapidar en un solo día los alimentos de todo un semestre».[69] ¿Qué mejor forma de definir aquello a lo que aspiraban los situacionistas, que eran como los gitanos, «una tribu de hombres que ha permanecido libre, autores casi siempre anónimos "cuya única profesión no es otra que vivir"»?[70] También ellos habían hecho de la «deriva nomádica»,[71] del rechazo al trabajo —«no trabajéis nunca», escribió Debord en una pared de París en 1953—,[72] así como del *potlatch* y de la fiesta, no solo formas de resistencia, sino armas de combate contra el mundo que los rodeaba; por ejemplo, entendían el saqueo en tiendas y la destrucción de mercancía como un «*potlatch* destructivo» gracias al cual el hombre recupera su existencia no alienada más allá de la representación de su vida.[73]

El fondo de la cuestión yace probablemente en esta sencilla cita de Alice Becker-Ho: «los gitanos son, para nosotros, la Edad Media intacta».[74] En otras palabras, su presencia anacrónica en la era del capitalismo, de la industria y del Estado, es la prueba tangible de que *otra* vida es posible. De ahí la siguiente exigencia ética, que enuncia Guy Debord en 1988 por boca de Federico García Lorca:

Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo.[75]

Esta misma conclusión se puede extrapolar a otras formas de comunidad que despertaban el interés de los situacionistas y que precedieron a la creación del Estado moderno y de la economía de mercado. Evidentemente, la idea no era reproducir *tal cual*, en una sociedad comunista, el modo de vida de los caballeros, del pueblo cíngaro o de los hombres del Paleolítico, sino apoyarse en su ejemplo para concebir nuevas formas de vida no alienadas. Por consiguiente, a la revolución que obtenía su poesía del futuro, o sea, de las posibilidades que el desarrollo de las fuerzas productivas dejaba entrever, se oponía, dentro del propio movimiento situacionista, una tendencia más secreta, más afectiva, que hallaba la poesía de la revolución en el pasado de la humanidad. Según esta visión del mundo típicamente romántica, y sin embargo revolucionaria, el pasado adquiría un nuevo valor: ya no era, como habían creído poder denunciar Lefebvre y Debord, una compensación ilusoria del presente alienante, «una fuga reaccionaria en pos de lo real».[76] Por lo contrario, se perfilaba como el mejor punto de apoyo posible para la crítica social, ya que la crítica del presente, la consciencia de la felicidad y de su pérdida le eran inherentes. Sentir una *predilección por el pasado* se convertía en condición indispensable para emitir un juicio revolucionario sobre el mundo real y para inventar formas de vida susceptibles de transformarlo. En ese sentido, el romanticismo que inspiró las teorías de Lefebvre o de los situacionistas era un descubrimiento del pasado *como todavía posible en la obra de la historia*. Se trataba de una operación con miras políticas; no obstante, quienes la llevaron a cabo no tenían más instrumento que su propia sensibilidad estética.

UNA CRÍTICA DE LA TECNOLOGÍA... INCONCLUSA

El rechazo a esta vena romántica, si bien efectivo durante los años cincuenta, irá desapareciendo de la corriente durante los sesenta, al menos en el caso de ciertos miembros de la IS. Por ejemplo, el análisis del progreso técnico trazado por Debord cambia notablemente a lo largo de este periodo. En 1967, en *La sociedad del espectáculo*, acaba poniendo en entredicho la idea de la fatalidad de la evolución tecnológica, según la cual los medios de comunicación serían, entre otras cosas, la respuesta práctica a la necesidad de información y ocio propia de la población de la metrópolis moderna:

> […] el espectáculo no es ese producto necesario del desarrollo técnico considerado como desarrollo *natural*. La sociedad del espectáculo es por el contrario la forma que elige su propio contenido técnico. Aunque el espectáculo, tomado bajo su aspecto restringido de «medios de comunicación de masa», que son su manifestación superficial más abrumadora, parece invadir la sociedad como una simple instrumentación, esta no es nada neutra en realidad, sino la misma que conviene a su automovimiento total.[77]

Según Debord, hay que politizar la cuestión de la tecnología, volver a enmarcar su comprensión dentro del análisis de las relaciones de fuerza que estructuran el campo social, y que la han constituido en tanto que dispositivo pensado para producir y mantener los efectos del poder. No estaría de más plantearse si esta afirmación está marcada por los debates que se iniciaron a partir de 1962 entre Debord y Jacques Ellul, el pensador de «la Técnica», que era tanto anarquista como teólogo protestante y que por aquel entonces había solicitado ingresar en la IS.[78] No podemos descartar que en aquella época Debord hubiese leído su célebre obra de 1945, *La Technique ou l'enjeu du siècle*. Ahora bien, lo que está claro es que otro libro de Ellul, *Propaganda*, sí se comentó en las páginas de la revista de la IS, donde se le dio el visto bueno —algo sin duda excepcional para una revista que se dedicaba a pasar a cuchillo la producción intelectual francesa de la época.[79] Otra posible causa del cambio de opinión por parte de Debord sobre la cuestión de la técnica puede residir en la

obra de Castoriadis, quien había introducido en 1957, en su texto «Sur le contenu du socialisme» [Sobre el contenido del socialismo] (sin duda, también influido por Ellul), la idea de que la tecnología capitalista es un elemento completamente alienante. Es más, en lugar de ser un instrumento neutro que la clase revolucionaria podría apropiarse tal cual para implantar el socialismo, se trata del fruto de una selección efectuada por el capitalismo a partir de una gama de posibles técnicas con el objetivo de mantener sus intereses económicos (aumento de la plusvalía) y políticos (dominación de la clase obrera).[80]

Sea como fuere, los efectos de este cambio de actitud respecto al «progreso» técnico, que indica una paulatina liberación del romanticismo por parte de la IS en su faceta teórica, se pueden estudiar a través de tres temas específicos desarrollados por el movimiento durante los años sesenta y hasta la víspera de su autodisolución: lo nuclear, la cibernética y las cuestiones ecológicas.

A principios de los años sesenta, la política de disuasión nuclear puesta en marcha por los bloques oriental y occidental, llamada precisamente «equilibrio del terror», otorgó un nuevo sentido sin duda inquietante al concepto de «supervivencia» que en ese mismo momento estaba desarrollando Raoul Vaneigem. Por supervivencia, él entendía la existencia vacía y desesperante impuesta en gran medida por una época social que consiste exclusivamente en un trabajo alienante y un ocio también alienante (televisión, compras, deportes, etc.).[81] Sin embargo, bajo la espada de Damocles que era la bomba atómica, la palabra también pasó a referirse al aislamiento de la agónica espera por el «fin del mundo», independientemente de si se trataba del propio apocalipsis nuclear o, después, de las condiciones de pesadilla que tendrían que soportar las personas que siguieran con vida. Las estridentes sirenas de los simulacros de ataque, los refugios nucleares subterráneos y los trajes de protección, los alimentos sintéticos y el aire reciclado: estos eran los símbolos de aquella supervivencia.[82] En 1962, Asger Jorn y Guy Debord decidieron lanzar un movimiento antinuclear, el Comité Europeo de Reactivación de la

Expansión Humana, cuyo objetivo era publicar una revista con el sarcástico título de *Mutant*. Denunciando que «los dirigentes capitalistas o burocráticos, tanto de Occidente como de Oriente, utilizan ya sus bombas todos los días para aferrarse al poder», lo que sume a la población en un estado de resignación permanente, Jorn y Debord apelaban a neutralizar cualquier forma de conflicto entre imperios poniendo todos los ejércitos bajo la tutela de un organismo internacional.[83]

Por desgracia —y al contrario de lo que se insinuaba, por ejemplo, desde el movimiento pacifista alemán, influido por intelectuales como Günther Anders—, esta primera crítica al armamento nuclear no irá más allá ni se desarrollará hasta convertirse en un juicio contra el aparato tecnocientífico que había facilitado su producción.[84] No cabe duda de que Jorn y Debord contaban con que aquella neutralización del enfrentamiento entre Oriente y Occidente acabaría reorientando los programas militares hacia una conquista acelerada del espacio interplanetario: «solo la unificación mundial del potencial agresivo de nuestras tradiciones militares hacia una expansión espacial puede garantizar la paz en la Tierra», afirmaban. Una solución utópica que parece sacada de una novela de ciencia ficción.

Así pues, no se puede afirmar que la crítica a la infraestructura técnica propia del capitalismo alcanzase ese año la precisión que se lograría en 1967 con *La sociedad del espectáculo*. Sin embargo, la cosa mejora un poco si consideramos las diversas intervenciones situacionistas en torno a la cibernética a lo largo de los años sesenta.

Para analizar esta cuestión, primero es preciso contextualizar la época. En 1947, Norbert Wiener acuña el término *cibernética* para bautizar un nuevo ámbito de investigación que acaba de inventar. En términos generales, se trata de estudiar los fenómenos que tienen en común las máquinas automáticas y los seres vivos en tanto que sistemas capaces de autorregularse y comunicarse (o sea, de intercambiar información con su medio). El papel de la cibernética será crucial en la invención del ordenador (von Neumann forma parte

del círculo de los primeros cibernéticos que se reúnen con Wiener); después, a partir de los años setenta, también lo será para la microinformática (las ideas de Wiener tuvieron, también en este caso, una gran influencia en sus ideadores).[85] Sin embargo, desde los años cincuenta, investigadores de todos los ámbitos del conocimiento, desde la biología hasta la sociología, pasando por el derecho, la medicina o la pedagogía, toman prestados conceptos desarrollados por «la ciencia del control y la comunicación» fundada por Wiener para reformular problemas de su propio campo, y hasta para sacar alguno nuevo a la luz, valiéndose de las teorías de la información, de los sistemas y de la autorregulación.[86]

En 1959 Henri Lefebvre es el primero en reaccionar a este contexto, cuando denuncia que la cibernética *ontologiza* a la máquina, que pasa a ser el modelo que se sigue para pensar en cualquier ser vivo, lo que provoca una alienación análoga en el plano del pensamiento a la de la técnica industrial en el plano físico.[87] Durante los años siguientes, varios textos suyos incluyen una primera crítica, relativamente solitaria en Francia —salvo por ciertos artículos de la revista *Arguments*—,[88] a la cibernética y a la teoría de la información. Lefebvre denuncia principalmente la reducción del lenguaje y de la comunicación a la mera emisión y recepción de signos, lo que abole el símbolo, la imagen y todas las formas de comunicación poéticas o extralingüísticas. En 1967, profundizará en estas ideas en *Contra los tecnócratas*,[89] un polémico ensayo en el que desarrolla y completa su crítica. En él, denuncia las convergencias entre la corriente estructuralista de las ciencias sociales y las principales premisas de la cibernética y la teoría de los sistemas mostrando cómo el proyecto social de la cibernética nace de la evolución del capitalismo del siglo XX: las sociedades capitalistas se tornan cibernéticas porque ya están muy burocratizadas, gestionadas por esas megamáquinas que son los Estados, las instituciones internacionales y las grandes empresas. Dicha burocratización se traduce en la búsqueda de la máxima eficacia, y por lo tanto de la estabilidad, del equilibrio autorregulado,

que la cibernética hace posible gracias a sus instrumentos, métodos y marco intelectual.

De hecho, las críticas de Lefebvre hacia la cibernética coinciden en el tiempo con los primeros escritos situacionistas al respecto, que le debemos a la rama alemana de la IS, el grupo Spur. En su manifiesto de 1958, ligeramente anterior a su adhesión al movimiento (pero ya firmado por Asger Jorn), atacan con virulencia a quienes tratan de experimentar la cibernética desde el arte, así como a los filósofos que pretenden inaugurar una estética científica basada en las matemáticas y en las teorías de la información y la comunicación:[90]

> La investigación artística tiene un espíritu libre y no se parece en nada a la ciencia ni a la técnica. Nos oponemos a todas las tentativas en curso por cientifizar el arte y convertirlo en un mero instrumento de embrutecimiento técnico. El arte es cuestión de instinto; surge de las fuerzas creadoras más primordiales que existen. Estos impulsos salvajes y libres conducirán siempre —por mucho que les pese a los especuladores intelectuales— a la aparición de formas nuevas e insospechadas. […] Su trasposición hacia un marco técnico solo servirá para aniquilar el potencial artístico.[91]

Para los miembros del grupo Spur, dicha intrusión de los postulados de la cibernética en el arte es la concreción de un movimiento más general de cosificación de las sociedades modernas contra el que es preciso luchar: «Alzamos nuestras voces contra la colosal monstruosidad que entraña el andamiaje técnico. Nos oponemos al racionalismo que ha engendrado este desierto cultural. El pensamiento funcional y automatizado es el responsable de la ausencia de ideas, el academicismo y la bomba atómica».[92]

Sin embargo, y por muy paradójico que resulte, aunque el grupo Spur se erija como precursor de la crítica a la cibernética y, más generalmente —tomando prestadas las palabras de Jacques Ellul—, al «sistema técnico», no cabe duda de que la lectura de los textos de Lefebvre y los debates con él son lo que permite que otros situacionistas (especialmente Debord y Vaneigem) se conciencien de los peligros que entraña el desarrollo de la cibernética. A partir de

1962, Debord empezó a sacar conclusiones de los experimentos que se llevaban a cabo por entonces en Europa y Estados Unidos en torno a lo que aún no se llamaba informática: si las nuevas tecnologías de la información y comunicación se implantaban a gran escala, se lograría «una cibernetización totalitaria e hiperjerarquizada, que sería, como es obvio, muy distinta de los ensueños actuales que formulan los informáticos y de las experiencias de las antiguas dictaduras fascistas —de las que, no obstante, conservarían ciertos rasgos, entremezclados con otros habituales de las sociedades democráticas que viven en la abundancia—: el control perfeccionado de hasta el más mínimo aspecto de la vida de la gente, cuya existencia quedaría reducida a una pasividad máxima acorde con modos de producción automatizados, pero también a una obsesión consumista organizada de acuerdo con los mecanismos espectaculares y regida por los dueños de esos mecanismos».[93] Como resultado, durante los años siguientes, los situacionistas dedican sus esfuerzos a varias operaciones teóricas y prácticas, siempre contra la perspectiva de «conformación de una sociedad totalitaria cibernetizada a escala planetaria», aunque se disfrazase de un nuevo tipo de *welfare-state*.[94] En enero de 1963, el n.º 8 de la revista *Internacional situacionista* publica un artículo titulado «All the King's Men», en el que se analiza el paradigma informacional en que se basa la cibernética en tanto que «apropiación del lenguaje por parte del poder», que lo situaría ahora «bajo el yugo de las máquinas». Por otro lado, la ideología de la comunicación se denuncia «como una impostura y un camelo», dado que dicha comunicación es ante todo «una imposición de los poderosos». La poesía se presenta como contrapunto del paradigma informativo, entendida en un nuevo sentido, como «comunicación *inmediata* dentro de lo real y una modificación real de dicha realidad», un «lenguaje emancipado, [...] que recobra su riqueza y abarca al mismo tiempo (al hacer trizas los signos) las palabras, la música, los gritos, los gestos, la pintura, las matemáticas y los hechos» —una idea que volveremos a encontrar, más desarrollada, en el texto «Les mots captifs» [Las palabras

cautivas], publicado en la revista del movimiento en marzo de 1966.[95] Por su parte, Raoul Vaneigem profetizará en su *Tratado del saber vivir para uso de las nuevas generaciones* acerca del advenimiento de «una sociedad sin esclavos ni amos», de «ciudadanos-robots de la democracia cibernética» sometidos al control de los ordenadores y a una dominación tecnológica especialmente poderosa por su talante racional y objetivo.[96]

Aparte de esta crítica teórica, los situacionistas atacarán directamente a los partidarios de introducir las nuevas tecnologías en las artes y las ciencias sociales; por un lado, a Nicolas Schöffer, autor de arte cibernético y esculturas interactivas; por otro, a Abraham Moles, precursor de las ciencias de la información y de la comunicación, autor en 1958 de *Teoría de la información y percepción estética* y profesor de la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm (contra la que Jorn había fundado el MIBI) antes de pasarse a la Universidad de Estrasburgo en 1966. En diciembre de 1963, en respuesta a una misiva de Moles, Debord da inicio a las hostilidades escribiendo una carta plagada de insultos tan feroz como divertida; en marzo de 1965, en Estrasburgo, Moles y Schöffer se ven interrumpidos en plena conferencia por los situacionistas locales, que se ponen a repartir unas octavillas letales tituladas *La Tortue dans la vitrine (dialectique du robot et du signal)* [La tortuga en la vitrina: dialéctica del robot y la señal]. El 26 de octubre de 1966, en la misma ciudad, Moles huye de la cátedra de psicosociología que acababa de inaugurar bajo una lluvia de tomates lanzados desde el anfiteatro.[97] En enero de 1968, un grupo de *enragés* que se identificaban con los postulados de la IS retomará esta idea en la facultad de Nanterre, donde repartirán octavillas denunciando la intervención de la policía en el campus con el siguiente título: «A falta de cibernética, ya está aquí la poli».[98]

No obstante, esta crítica radical a la cibernética también presenta cierta ambigüedad, lo que pone de relieve, una vez más, sus problemas para desprenderse de los esquemas de pensamiento modernistas y de

la ideología del Progreso. En el artículo «All the King's men» se considera, por ejemplo, que la música electrónica «supone un intento, evidentemente ambiguo y limitado, de socavar las relaciones de dominación sin más que poner las máquinas al servicio del lenguaje», de la poesía en el sentido situacionista.[99] Vaneigem propone que la cibernética, una vez arrebatada a los tecnócratas, se ponga al servicio de una automatización de la producción industrial, lo que «libera a los grupos humanos del trabajo y la opresión social».[100]

Ahora bien, son sobre todo los últimos textos del movimiento situacionista los que manifiestan una actitud especialmente crítica de cara al progreso técnico. Tanto en «El planeta enfermo», un artículo que debía aparecer en 1971 en el n.º 13 de *Internacional situacionista*, que no llegará a publicarse, como en *La Véritable Scission*, que retoma varios pasajes del mismo, se pasa a acusar directamente a la infraestructura técnica del capitalismo de sus efectos desastrosos sobre el medio ambiente, así como sobre la salud de la población. Enumerando los problemas que han ido surgiendo a lo largo de las décadas precedentes —contaminación del aire, adulteración de alimentos, radioactividad, deterioro del ciclo del agua, urbanización descontrolada, etc.—, Debord denuncia «la sociedad de la economía sobredesarrollada» que lo ha transformado todo en mercancía, así como la furia productivista que le es inherente. Además, presenta la cuestión ecológica como un dato crucial para el devenir del movimiento revolucionario: «La mera constatación de todos los "perjuicios" y riesgos presentes basta para provocar un inmenso clamor contestatario, un grito *materialista* de los explotados, tan vital como lo fue la lucha de los proletarios decimonónicos que clamaban por su derecho a comer». Por consiguiente, la futura revolución no podrá limitarse a poner el sistema productivo en otras manos: se deberá transformar «hasta las raíces».[101]

En retrospectiva, «El planeta enfermo» y *La Véritable Scission* siguen siendo textos sorprendentes por su lucidez y su capacidad de anticipación respecto a fenómenos que aún no habían aparecido en

todo su esplendor, y que por entonces solo se empezaba a intuir. Por ejemplo, en 1971, Debord demostró que el desarrollo de la problemática ecológica implicaba, en el marco de un capitalismo sostenido y modernizado, la puesta en marcha de «un nuevo reformismo [...] que responda a las mismas necesidades que los precedentes: engrasar la maquinaria y crear nuevos espacios que puedan aprovechar las empresas punteras». Sus palabras siguen estando vigentes hoy en día: «El sector más moderno de la industria se lanza en picado contra los distintos paliativos de la contaminación, como si fuera una nueva presa tanto más rentable cuanto que un gran bocado de las arcas del Estado se destina en exclusiva a manejar este asunto». En cuanto al Estado, precisamente, «la cacareada "lucha contra la contaminación" [...] está llamada a crear nuevos puestos de trabajo especializados, servicios ministeriales, *curritos* y adelantos burocráticos».[102] En ese sentido, tal y como explicará la sección estadounidense de la IS en 1970, «en todas sus emponzoñadas formas —liberal, marxista y anarquista—, la ecología es sencillamente la contraideología opuesta a la ciudad espectacularizada», que contempla la integración de las masas al sistema.[103]

Estos dos textos permiten a Debord desarrollar ciertas cuestiones teóricas, lo que pasa por romper del todo con algunas certezas de la IS que se tuvieron hasta mediados de los años sesenta. Cuando expone la necesidad de abandonar las «ideas "progresistas" del siglo pasado sobre la posible disminución del trabajo humano por medio de la multiplicación científica y técnica de la productividad» o cuando toma nota del recrudecimiento del «optimismo científico del siglo XIX», con su «sentimiento eufórico y lineal del desarrollo de las fuerzas productivas» y «su pretensión de *garantizar* la revolución como solución feliz a los conflictos en curso», en realidad Debord se entrega, en nombre de la IS, a una forma de autocrítica.[104] Todo ello parecía indicar que el movimiento, que estaba a punto de autodisolverse, todavía era capaz de replantear su aparato teórico

desde cero para liberarlo de los aspectos más positivistas del marxismo.

Sin embargo, basta con examinar estos textos con atención para darse cuenta de que todavía existen una serie de ambigüedades e inconclusiones. Según Debord, el problema no reside en la dominación de la naturaleza, sino en que dicha dominación «no ha sabido dominarse a sí misma»; la raíz de los problemas no se remonta al desarrollo técnico o científico ni a la producción industrial en sí mismas, sino a la «producción industrial *alienada*» y al «desarrollo técnico y científico de forma *separada*».[105] Dicho de otra forma, el fin del capitalismo y de la sociedad del espectáculo podría dar paso a una reapropiación de este conocimiento y de las formas de producción por parte de los trabajadores. Por lo tanto, parece que, para los situacionistas, la ciencia y la tecnología modernas siguen siendo, a pesar de todo, conceptos imaginarios inatacables: se cuestiona la subversión o transformación a la que las somete el capitalismo, pero no así su propia creación, que sin embargo no se puede desvincular de la sociedad que las ha producido.[106] Ello quiere decir que la línea de pensamiento que Debord planteó brevemente en 1967 en su observación sobre la sociedad del espectáculo como forma de elegir su propio contenido técnico no se llegará a explorar del todo, en todas sus ramificaciones. Y, finalmente, como admitirá el propio Debord en 1972, él nunca cambiará de opinión sobre lo fundamental: «todos los medios materiales a nuestra disposición para construir la vida libre de una sociedad sin clases»; y lo que siempre ha caracterizado a la sociedad de clases es el «subempleo» de dichos medios…[107]

¿Cómo explicar estas paradojas, estas dudas, estas reservas duraderas? ¿Qué se escondía tras lo que, en muchos aspectos, parecía una autolimitación de la crítica?

Aventurémonos con una analogía: la relación que las utopías y las declaraciones futuristas del movimiento mantenían con la crítica intrínsecamente romántica de la modernidad se podría comparar con el vínculo que Freud demostró entre el contenido manifiesto y el

contenido latente de los sueños. La crítica situacionista de la sociedad del espectáculo se benefició en buena medida de esta inspiración romántica, pero no se formuló de forma consciente y quedó atrapada hasta el final en un material ideológico que le era ajeno, por no decir hostil. Es probable que la causa de este rechazo resida en la fuerza de las ideologías progresista y productivista que impregnaban la cultura de aquel entonces, y que tan características eran de la época dorada de los años treinta. Dichas ideologías se habían arraigado firmemente en las conciencias y desempeñaban en cierto modo un papel censor, lo que forzaba a cualquier crítica sobre las condiciones de vida modernas a enmarcarse en la defensa de esa misma modernidad, que supuestamente había sido traicionada a medio camino. Además, esta prohibición se veía potenciada por el marxismo reinante en la *intelligentsia* francesa de la posguerra: un marxismo que, sin embargo, aún lucía las cicatrices de la ortodoxia socialdemócrata más estalinista, economicista, productivista a ultranza y vector de una ideología inevitable de progreso de la humanidad que muchos marxistas habían intentado abandonar a partir de los años treinta. Por sorprendente que parezca, y a pesar de las críticas que le dirigieron, los situacionistas siguieron dependiendo de aquel marxismo. Y no es exagerado afirmar que desempeñó el papel de una suerte de superego en la formulación de sus teorías y objetivos prácticos, lo que evitó que se pusieran demasiado en entredicho dogmas tales como la completa dominación de la naturaleza o el incremento de las fuerzas productivas como condiciones previas para la construcción del comunismo.

Las contradicciones que se ponen de relieve en la teoría y práctica situacionistas pueden, pues, leerse como formas imperfectas de compromiso o de conciliación entre ese temperamento romántico, para el que las formaciones sociales premodernas servían de punto de referencia imaginario, y las prohibiciones planteadas a ese tipo de sensibilidad por el superego progresista de la época.

Tras la disolución de la IS, Debord seguirá de diversas formas la evolución que había iniciado durante la segunda mitad de los años sesenta: en 1978, con su película *In girum imus nocte et consumimur igni*, en la que se potencia la crítica romántica a la modernidad aprovechando un registro más personal, lírico y melancólico; pero sobre todo con su libro *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, de 1988, así como con los escritos y cartas de esos últimos años, que dan cuenta de cómo Debord se convierte en un autor «antindustrial» en todo el sentido de la palabra. Así pues, al final será en el espejo del arte y de la literatura donde aprenderá a reconocerse y a «convertirse de un modo *visible* en aquello que era solo *esencialmente*», de manera que su obra artística, que se desarrolló a la vez que su actividad como situacionista, acabó desempeñando el papel de un atanor, condensando la nostalgia secreta por el pasado hasta que al final de sus días pudo asumir esa misma nostalgia de forma política y con espíritu abierto.

CIRCULACIONES
(DESDE 1972 HASTA HOY)

UNA CONTINUIDAD: LOS POSTSITUACIONISTAS

«IMAGINÁOSLOS, POR UN INSTANTE, REUNIDOS EN SOCIEDAD CON SUBSTANCIAS QUE FUERAN SUS SEMEJANTES. SERÍA UNA SUCESIÓN ININTERRUMPIDA DE COMBATES QUE NO HUBIERAN SOÑADO LOS DOGOS, PROHIBIDOS EN FRANCIA, LOS TIBURONES Y LOS CACHALOTES MACROCÉFALOS. SERÍAN TORRENTES DE SANGRE EN ESAS REGIONES CAÓTICAS LLENAS DE HIDRAS Y DE MINOTAUROS, DE DONDE LA PALOMA, ASUSTADA SIEMPRE, HUYE A TODO VUELO. SERÍA UN AMONTONAMIENTO DE BESTIAS APOCALÍPTICAS QUE NO IGNORAN LO QUE HACEN. SERÍAN CHOQUES DE PASIONES, DE IRRECONCILIABILIDADES Y DE AMBICIONES, A TRAVÉS DE LOS AULLIDOS DE UN ORGULLO QUE NO SE DEJA LEER, QUE SE CONTIENE, Y CUYOS ESCOLLOS Y BAJOS FONDOS NADIE PUEDE, NI SIQUIERA APROXIMADAMENTE, SONDEAR».

ISIDORE DUCASSE, CONDE DE LAUTRÉAMONT, *POÉSIES* (1870)

1968 FUE EL AÑO de la paradoja para la Internacional Situacionista. Cuando parecía que sus ideas habían encontrado un atisbo de confirmación y de realización dentro de un movimiento social sin precedentes en Francia desde las huelgas de 1936, la organización entró en una fase de crisis interna, primero disimulada y más tarde reforzada por la afluencia en sus filas de jóvenes reclutados de entre sus simpatizantes estudiantes. El largo proceso de deliberaciones y de autocuestionamiento que la IS había iniciado en 1969 fue testigo de

esta crisis que desembocó en una serie de dimisiones y expulsiones y culminó en 1972 cuando sus últimos miembros en ejercicio, Guy Debord y Gianfranco Sanguinetti, anunciaron en la circular pública *La Véritable Scission dans l'Internationale* la autodisolución de la IS.[1] Entre las razones que motivaron esta operación de liquidación que se efectuó en tiempo récord, además de la voluntad de luchar contra una espectacularización de la IS (después de Mayo, el título de «situacionista» empezaba a gozar de una cierta aura en los círculos de la izquierda), estaba la certeza de que las ideas de la IS, su análisis de la sociedad y los medios que proponía para reformarla se habían difundido bastante entre las masas, dando lugar a la formación de núcleos de activistas comprometidos con la causa situacionista tanto por toda Francia como por el extranjero. La IS había sido útil como laboratorio de ideas y de prácticas subversivas, como punto de referencia para un movimiento revolucionario alternativo a los antiguos sindicatos y partidos de extrema izquierda, pero ya había cumplido su misión y debía dejar paso a otras modalidades de producción teórica y de acción colectiva.

Sin embargo, la autodisolución de la Internacional Situacionista sumió a sus partidarios en la confusión y, en cierto sentido, podría decirse que nunca fue aceptada. Aunque estuvieran dispuestos a reconocer la justificación de las razones expuestas en *La Véritable Scission*, su desaparición dejó un vacío que había que llenar. Esto dio lugar a dos actitudes recurrentes en el movimiento «postsituacionista»: por un lado, la tentación de continuar con las actividades de la IS (incluso reconstituirla como organización) sobre más o menos las mismas bases y, por otro —por imperativo de la *Aufhebung*—, obligan a asumir la ambición de adoptar una línea más radical, acorde con la nueva época que había dado comienzo en Mayo del 68. En ambos casos, muchos de los grupúsculos se empeñaban en la imitación, retomaban los conceptos y las referencias teóricas de la IS sin cambios y adquirían su fraseología, sus procedimientos de expulsión e incluso la representación gráfica de sus publicaciones. El

plagio y la apropiación indebida que se habían utilizado sobre todo como tácticas para neutralizar la propiedad privada en materia artística y literaria se convirtieron, cuando se aplicaron a los textos situacionistas, en los síntomas de que este pequeño medio funcionaba como un grupo selecto (el reconocimiento de tal o cual eslogan tomado de la IS tenía el valor de contraseña entre los iniciados). Todo esto no es de extrañar si consideramos con ciertos comentaristas que una de las principales características de la IS era trabajar para forjar su propio mito y que «el mito, como la obra de arte que lo explota, es un instrumento de identificación. Es incluso el *instrumento mimético* por excelencia».[2]

Entretanto, durante más de treinta años, desde el 68 hasta principios de los años dos mil, una multitud de colectivos más o menos efímeros formaron parte de lo que únicamente puede llamarse una tradición situacionista. Como expresión de este fermento grupuscular surgió un archipiélago de revistas que durante varias décadas comentaron los movimientos de lucha en Europa y en todo el mundo. Propusieron interpretaciones radicales (y a menudo divergentes) de la realidad social, y ampliaron las ideas del movimiento situacionista aplicándolo a nuevos fenómenos o dominios todavía no explorados. ¿Cómo se reconocía entonces una publicación postsituacionista en aquella época? Además del vocabulario heredado de la IS y de sus diversas alusiones al movimiento, se caracterizaba principalmente por su estilo. Se prestaba gran atención a la redacción, que tenía un fino sentido de la estructura y un marcado gusto por el sarcasmo, incluso por el insulto. Lejos de la austeridad gráfica de las creaciones trotskistas o maoístas, las publicaciones postsituacionistas adoptaban, así mismo, una presentación cuidada, ya fuera en forma de folletos fotocopiados o de revistas de lujo impresas en papel de calidad. En cuanto al contenido, eran las mismas constantes ideológicas del movimiento: el rechazo al sindicalismo y a la forma de partido; la crítica al trabajo, a los roles y al espectáculo social; el enraizamiento del proyecto revolucionario en la subjetividad radical

de los rebeldes; y por supuesto la importancia concedida a la espontaneidad y a la acción directa en las luchas.

En Francia, cuando no se distribuían por suscripción o en mano, cientos o miles de ejemplares de estas publicaciones impresas se vendían (o se depositaban cuando eran gratuitas) en una red de librerías simpatizantes y en locales alternativos okupados o bares. En París los postsituacionistas se acostumbraron a frecuentar los pasillos de la librería Actualités, en la rue Dauphine, de la que Pierre Scias se hizo cargo tras Mayo del 68. Allí se encontraban todos los textos escritos o publicaciones del movimiento, así como varios contenedores con folletos y revistas que le enviaban los emisarios de uno u otro grupo radical. Como extra, y reflejo de los gustos eclécticos de Pierre Scias, se podían encontrar también libros de referencia de la contracultura de los setenta, un fondo de ciencia ficción, una buena colección de cómics americanos y algunos libros sobre Asia. La desaparición de Actualités, algunos meses después de la muerte de su fundador en julio de 2006, marcó para muchos el fin de una era.[3]

Aunque la librería de la Federación Anarquista situada en la rue Amelot o el sótano de la librería Compagnie en el Barrio Latino acogieron también con benevolencia las publicaciones de los epígonos de la IS, fueron sobre todo Parallèles, abierta en 1972 en la rue Saint-Honoré, y Un regard moderne, abierta en 1985 en la rue Gît-le-Cœur y regentada por Jacques Noël, las que representaron (y en cierta medida siguen siendo) los puntos de referencia de los grupos postsituacionistas. Sus escritos se almacenaban para el deleite de los aficionados y activistas, y allí se unían a los de la contracultura: literatura erótica, cómics, clásicos de los movimientos *hippy* o *punk*, *rock* alternativo en Parallèles, o incluso diseño gráfico *underground* en Un regard moderne (cuyo nombre recuerda a la efímera publicación del grupo de diseñadores parasituacionistas Bazooka a finales de los años setenta).

Pero todos estos lugares no eran solamente puntos de difusión, sino también lugares de encuentro donde se reunían los habituales con

los activistas de paso, donde se hacían amistades y a veces se rompían en acaloradas discusiones. La personalidad de sus propietarios era importante: actuaban como intermediarios entre los grupos y las tendencias, y para los más jóvenes actuaban como figuras paternas transmitiendo la leyenda del movimiento, guiándoles a través del laberinto de publicaciones, transmitiéndoles su ilustrado juicio sobre uno u otro opúsculo.

Entre los colectivos postsituacionistas que surgieron a lo largo de los años setenta, los primeros se fundaron incluso antes de la disolución de la IS. Es el caso, por ejemplo, de la Association internationale des jouisseurs que publicaba el boletín *Front de libération totale* y teorizaba sobre la noción de «antigrupo»; el Instituto de Prehistoria Contemporánea fundado por Jean-Pierre Voyer y activo hasta principios de los años ochenta,[4] o del Groupe révolutionnaire conseilliste d'agitation (GRCA) formado por Alain Chevalier, antiguo situacionista expulsado de la IS en octubre de 1969, junto con François Lécuyer y los antiguos miembros del CMDO Jacques Le Glou y Jean-Louis Rançon.[5] Un poco más tarde aparecieron, por citar solo los más destacados, el Centre de recherche sur la question sociale (CRQS), que hasta 1975 reunió a Nadine Bloch, Joël Cornuault así como a Daniel y Françoise Denevert;[6] la Fondation pour le dépassement de l'économie préhistorique dirigida a mediados de los setenta por Jimmy Lallement, Michel Sergent y Roland Aubert; la Internacional Nexialista que apareció en escena en 1976 y cesó su actividad a principios de la década siguiente;[7] o Les Amis de quatre millions de jeunes travailleurs, dirigido por Yann-Ber Tillenon y Dominique Blanc que surgió de una escisión juvenil del PSU (Organisation des jeunes travailleurs révolutionnaires) que previamente publicó en 1972, bajo la influencia de ideas situacionistas, el panfleto de culto *La militancia, estadio supremo de la alienación*. La trayectoria de este último grupo convergió con la de otros componentes de la ultraizquierda y culminó en 1977 con la fundación de la revista *La Guerre Sociale*, a la que volveremos más

adelante. Por último, cabe destacar que en aquellos años la nebulosa postsituacionista también se extendió más allá de las fronteras europeas, por Estados Unidos, por supuesto (gracias, en particular, a Ken Knabb y su *Bureau of Public Secrets)*, pero también en Latinoamérica, el Caribe, Senegal y en Nueva Zelanda.[8]

En los años ochenta y noventa, prosiguió la actividad de los grupos aunque la mayoría de las publicaciones reflejaban el reflujo de los grandes movimientos de lucha de la década anterior. El optimismo histórico ya no estaba a la orden del día y muchas personas y grupos se dejaban llevar por una oscura rabia. Entre los nombres que marcaron aquella época, se pueden citar la revista de crítica social *L'Assommoir*, fundada por Bernard Pécheur y Roger Langlais (hermano de Gaëtan Langlais, antiguo miembro de la Internacional Letrista); la banda de los Fossoyeurs du Vieux Monde, que apareció en Niza 1977 y se convirtió en Os Cangaceiros en la segunda mitad de los años ochenta (en referencia a los bandoleros que asolaron el Sertón brasileño en el siglo XIX); o más recientemente, la Bibliothèque des Émeutes, conocida por su catalogación casi obsesiva de todas las formas de revuelta y enfrentamientos con las fuerzas de orden sucedidas en el mundo entre 1989 y 1995. Mientras tanto, una parte del equipo de *La Guerre Sociale* que había estado implicado desde los años ochenta en el apoyo a las provocaciones antisemitas del negacionista Robert Faurisson, se desligó y pasó a fundar *La Banquise* en 1983 con Gilles Dauvé y Serge Quadruppani, revista a la que sucedió *Le Brise-glaces* cinco años más tarde. La creación de la revista *Mordicus* por Quadruppani y otros en 1990 fue una manera de poner fin a lo que en muchos sentidos parecía una espiral de decadencia, entre las persistentes ambigüedades sobre la cuestión judía, las repetidas disputas y escisiones y una difusión cada vez más confidencial. Aunque conservaba los elementos más llamativos de la tradición situacionista (iconografía arriesgada, humor satírico, apología de la violencia y de las formas de acción ilegales), *Mordicus* rompió por una vez con algunas rutinas de ese microcosmos: asoció

sus actividades a un cierto número de libertarios y demás francotiradores, dejó de lado los planteamientos teóricos y se dirigió a un público más amplio distribuyendo en los quioscos tiradas de hasta 10 000 ejemplares. El experimento terminó en 1994, pero dejó huella en la historia de la prensa izquierdista por su carácter inédito y su absoluto desprecio hacia la prensa «clásica» convencional.

Junto a las revistas y folletos que a menudo (pero no siempre, como se ha podido ver) se englobaban dentro del comunicado de prensa, de la autoedición o de la edición pirata, el movimiento situacionista conoció también una especie de segunda vida a través de una constelación de pequeñas editoriales que se propusieron incluir en sus catálogos documentos situacionistas o de crítica social inspirados por los situacionistas, así como obras relacionadas con los entresijos del movimiento en la historia de las ideas. Entre estas editoriales, la más famosa sin duda era Champ libre, fundada en París en 1969 por Gérard Lebovici, amigo íntimo y mecenas de Guy Debord. Una figura discreta pero clave en el cine francés de los años setenta, representante de estrellas, productor y distribuidor de muchas de las películas de la época. Lebovici decidió reinvertir el dinero que había ganado en estas actividades en una editorial que se convirtió en la «Gallimard de la revolución». Su objetivo era publicar todas las obras que, a partir del 68, pudieran difundir la crítica más radical al orden establecido y a las ideologías dominantes en todos los ámbitos: por supuesto económico y político, pero también ético, histórico, artístico, filosófico, etc. Tras rodearse inicialmente de un equipo talentoso pero indisciplinado (Gérard Guégan, el ilustrador Alain Le Saux y los directores literarios Jean-Yves Guiomar, Raphaël Sorin y Jean-Claude Zylberstein, cuyos nombres pasarían a la historia de la edición francesa), Lebovici acabó contratando a Guy Debord como consejero editorial. En pocos años, Debord le confirió a Champ libre su identidad inconfundible, alentó a Lebovici a publicar tanto autores subversivos antiguos y actuales (a menudo procedentes de los círculos postsituacionistas), como literatura, documentos sobre las vanguardias artísticas, o incluso

obras más clásicas que inspiraban a la reflexión política, como tratados de estrategia y textos de referencia sobre el marxismo o la filosofía de la historia. Todo ello se presentó de una forma radical que causó una impresión duradera, y que muchos otros editores postsituacionistas intentaron imitar después: «Cubiertas austeras, papel Canson sin laminar, tipografías de riguroso plomo, elegancia clásica y fría, ilustraciones de lo más escasas y ninguna concesión a las fórmulas del tipo "promoción en el punto de venta"».[9] Libre de ataduras económicas, ya que Lebovici decidió invertir a fondo perdido, Champ libre rompía cada vez más con las prácticas habituales de la industria editorial, aunque eso supusiera provocar un escándalo: «Nos negamos a cualquier práctica de tipo promocional o comercial, a todo premio literario, explotación de las obras en formato bolsillo; damos la espalda a cualquier autor cuyo comportamiento no sea coherente con nuestra mentalidad editorial; rechazamos conceder entrevistas o dar explicaciones sobre el trabajo que llevamos a cabo, y tampoco emitimos comunicados de prensa».[10] Pero en 1984, el editor fue asesinado en extrañas circunstancias (a día de hoy todavía no se ha esclarecido el asunto) y la editorial Champ libre, de la que se hizo cargo su esposa Floriana, pasó a ser la editorial Gérard Lebovici. Debord continuó con su papel de consejero editorial, pero cuando a principios de los años noventa Floriana Lebovici falleció tras una grave enfermedad, la editorial pasó a manos de su hijo mayor, Lorenzo Valentin, nacido de un matrimonio anterior. Tras un periodo de crisis, en 1992 abrió la editorial Ivrea (nombre de la ciudad natal de su madre) que retomó la colección de Champ libre / Gérard Lebovici pero excluyendo las obras de Debord que ya había roto con la editorial (más tarde fue publicado por Gallimard, por recomendación de Jean-Jacques Pauvert). Durante los años ochenta y noventa, la editorial Champ libre / Gérard Lebovici sirvió de modelo (muchas veces directamente calcado) para varias editoriales incipientes: como Allia, fundada en París en 1982 por Gérard Berréby y cuyo catálogo constituye una especie de biblioteca imaginaria del

movimiento situacionista virtualmente ramificada hasta el infinito; Via Valeriano, creada en Marsella en 1989; Sens&Tonka, fundada en París en 1992 por la cantante y escritora Jeanne-Marie Sens y el arquitecto diseñador Hubert Tonka que en 1968 fue discípulo de Henri Lefebvre y «prosituacionista»;[11] y la editorial Sulliver, fundada en Arles en 1995 (su creadora Irénée D. Lastelle abrió la editorial La Nuit en 2007 tras dejar Sulliver).

En medio de esta jungla de grupos activistas, de revistas, editoriales y otros círculos de pensamiento, en los años ochenta hubo quien intentó distanciarse de este legado ideológico que, digamos, se había vuelto paralizante. Fue el caso, por ejemplo, de la editorial Encyclopédie des Nuisances, cuyo primer fascículo *Discours préliminaire* de noviembre de 1984, seguido de un segundo titulado *Histoire de dix ans*, abordaba sin concesiones el periodo transcurrido desde la primera disolución de la IS con el fin de volver a empezar sobre nuevas bases, aunque ello supusiera cuestionar algunos de los postulados del movimiento situacionista. Este examen de conciencia tuvo eco en otras iniciativas más confidenciales como el boletín titulado *Les mauvais jours finiront*, redactado por Guy Fargette entre 1986 y 1993, en el que este último hace una síntesis crítica entre las ideas de la IS y las de Castoriadis, siendo estas últimas una corrección de las primeras (y viceversa).

La línea que adoptó la *Encyclopédie des Nuisances*, que se ha mantenido hasta hoy (la revista se transformó en editorial en 1992), en su momento fue una señal de verdadera ruptura. Esta reforma intelectual del movimiento, iniciada por personas que habían sido figuras centrales del mismo,[12] anunciaba el fin de una época y la profunda transformación del microcosmos postsituacionista que se produciría un poco más adelante, entre finales de los años noventa y principios de los años dos mil. Así fue como apareció en febrero de 1999 la revista *Tiqqun*, que reunía a veteranos del círculo postsituacionista como Joël Gayraud (que tradujo al francés los escritos de la sección italiana de la IS, y las obras de, entre otros,

Giacomo Lopardi, publicadas por Allia), y recién llegados como Julien Coupat, inculpado posteriormente en el caso Tarnac en 2008. En solo dos números, a los que siguieron la difusión sin firma de *Appel* en 2004 y la publicación en 2007 del famoso panfleto de combate *La insurrección que viene* bajo el pseudónimo de «Comité invisible», el movimiento unido en torno a *Tiqqun* hizo estallar las fronteras ideológicas heredadas. Aunque la revista estaba alineada con la vena mesiánica de la IS (que también vivía a la espera de una revolución inminente) y, al igual que ella, favorecía el paradigma polemológico de la subversión (en parte heredado de un Debord fascinado por la guerra y la estrategia), tomaba como referentes teóricos a autores como Wittgenstein, Heidegger, Carl Schmitt o Michel Foucault. Además, rompiendo con las visiones franco-francesas de un círculo postsituacionista obnubilado por Mayo del 68, *Tiqqun* hizo una relectura en profundidad de los pensadores radicales que aparecieron en el contexto insurreccional italiano de 1977 y que pertenecían a lo que se denominó autonomía proletaria, operaísmo y posoperaísmo:[13] Toni Negri, Mario Tronti, Paolo Virno y sobre todo el filósofo Giorgio Agamben, con quien los redactores de *Tiqqun* además forjaron lazos estrechos.

En un registro completamente distinto, la revista lionesa *L'Achèvement*, publicada por los Associés Autonomes desde 1996, dio al mismo tiempo un giro inesperado. Si hasta entonces se había escrito en un estilo más bien clásico (por no decir ortodoxo), desde 1999-2000 su escritura se volvió más poética y su iconografía más alusiva, sin abandonar por ello la radicalidad del análisis. Del mismo modo, la redacción ya no solo citaba o reinterpretaba a Marx, Gracián o Clausewitz (apreciados por Debord y publicados por Champ libre), sino también al novelista André Dhôtel, al poeta húngaro Miklós Radnóti y al escritor cíngaro Alexandre Romanès, por citar solo algunos… Soplaba un viento nuevo en aquellas páginas, como en todo el círculo postsituacionista. El último ejemplo de estos cambios fue *La Guerre de la liberté*, «revista de salvación pública» que publicó dos

números en 2004-2005 y luego algunos folletos y declaraciones en los años siguientes. No fue tanto el estilo lo que evolucionó sino la intención teórica que se proponía profundizar en el alcance revolucionario de las ideas de política y de democracia que la IS y sus sucesores habían evitado, «eludido» se podría decir (a veces rayando un antidemocratismo primario en algunos de ellos). Se recurrió a los escritos de Hannah Arendt, Cornelius Castoriadis o Miguel Abensour para apoyar este trabajo que cuestionaba y reactivaba la teoría de los consejos, que se había quedado congelada en la ideología de la ultraizquierda tradicional.

En cada uno de estos casos, a pesar de las diferencias y a menudo incluso de las querellas entre las revistas y los grupos que las apoyaban, se observaba que la apertura a las influencias exteriores, poéticas, políticas, sociológicas o filosóficas era el signo de un cambio de época, de un deshielo ideológico, incluso si algunas tentativas desembocaban en ocasiones en nuevas e inesperadas formas de reideologización. El horizonte seguía siendo el de la transformación social revolucionaria, pero las ideas de la IS se sometieron al escrutinio y se volvieron a introducir en nuevas configuraciones teóricas.

LOS TEÓRICOS

La teoría es para muchos de estos colectivos una cuestión mayor. Por supuesto que es un medio para obtener una comprensión global de la realidad social, pero también participa en la sombra en la construcción de una identidad de grupo que permite diferenciarse y destacar frente a la oposición. Como actividad en sí misma, la producción de un discurso teórico puede servir además para compensar la falta de control directo sobre los acontecimientos, o incluso convertirse en un objeto de puro placer. Por su dominio de un vocabulario perfeccionado, por el uso o invención de conceptos cuyas

estructuras pueden hacerse tan complejas como se quiera, el teórico se siente repentinamente investido con un poder intelectual del que carecen la mayoría de sus semejantes. Ha comprendido el funcionamiento del sistema, hasta sus más pequeños engranajes, y no solo conoce las fuerzas que lo corroen desde el interior, sino que él mismo está en el centro del meollo. De ahí, a menudo la rigidez aristocrática de muchos postsituacionistas que desprecian a las multitudes serviles, o a los militantes políticos enredados en sus ilusiones.

Entre 1970 y 2000, esta pasión por la teoría se traducía en una efervescencia de tratados que alineaban series de tesis numeradas (al estilo de *La sociedad del espectáculo*), plagadas de conceptos filosóficos tomados del marxismo y cuyo carácter especialmente arduo se compensaba afortunadamente con arrebatos de cólera o golpes de humor devastadores (la cima la alcanzó sin duda la *Bibliothèque des Émeutes*, que se convirtió en los años dos mil en el *Observatoire de Téléologie* y la cual difundió varios textos escritos en un lenguaje neohegeliano casi alucinatorio). Se produjeron interminables discusiones en torno a la teoría, controversias y expulsiones que llegaron a ser bastante feroces. No era raro que personas que admiraban la violencia de los delincuentes y la estética del escándalo típica de la vanguardia se partieran la cara tras una disputa o una «traición». Fruto de rencores tenaces o ajustes de cuentas, con frecuencia se hacían públicos o se enviaban panfletos, libelos y otras cartas incendiarias contra uno de los grupos opositores. En resumen, era «el juego de la guerra»…[14]

Básicamente, el medio tendía a alimentarse sobre todo de sus propias publicaciones. Cuando no se leían los panfletos de los grupos opositores o de figuras del «postsituacionismo», se estudiaban los clásicos que habían inspirado a los situacionistas y que Champ libre volvía a poner en circulación: las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, Hegel, Marx, la ultraizquierda y los tratados de estrategia militar. Fuera de este ámbito, solo encontraban favor a los ojos de

algunos los escritos de Bordiga y Camatte, o de los pensadores de la escuela de Frankfurt que empezaban a descubrirse en Francia (gracias al trabajo de traducción efectuado a iniciativa de Miguel Abensour en su colección «Critique de la politique» de Payot). A Amadeo Bordiga, figura saturnina del comunismo italiano, padre fundador expulsado del PC por haber llevado la contraria a Stalin, se le recordaba sobre todo por la perseverancia política que le llevó en la posguerra a defender el mantenimiento de un programa marxista revolucionario en un momento en el que triunfaban el capitalismo del *estado del bienestar* y las corrientes socialistas reformistas. Esto implicaba también un análisis materialista de la situación de la URSS, que revelaba la naturaleza capitalista de la economía soviética.[15] En cambio, su discípulo francés Jacques Camatte resultaba más atractivo por su intento de reconstruir el proyecto comunista en torno a la noción de *Gemeinwesen*, es decir, de «comunidad» entendida como esencia del género humano a la que creía posible volver más allá de las formas de socialización alienadas por el Capital. Entre los postsituacionistas italianos reunidos bajo el estandarte del «*comontismo*» (es decir, de un comunismo del «ser en común»), estas posiciones teóricas venían a apoyar, en el marco de las luchas revolucionarias de los años setenta, la diseminación de prácticas de ruptura concretas y cotidianas con el trabajo, el dinero y la ley. Sin embargo, para el propio Camatte, condujeron en última instancia al abandono de las perspectivas de oposición en favor de una retirada pura y simple de la civilización, y de este modo reunir al individuo con la comunidad humana y el mundo natural.[16] A medio camino entre estas dos actitudes extremas, es comprensible que otros postsituacionistas prefirieran la sobriedad de Adorno y Horkheimer, que combinaban el pesimismo político con un marxismo renovado, bosquejado con los ideales burgueses de progreso perpetuo y de dominación de la naturaleza.

Paralelamente a estas desviaciones de la teoría revolucionaria, en los años setenta los grupos más abiertos a una sensibilidad «artística»

comenzaron a hibridar el estilo situacionista con los movimientos o vanguardias que ya habían gravitado en torno a la IS en los años cincuenta y sesenta. La *Internationale Hallucinex*, a la que ya nos hemos referido, se abría así a la Beat Generation en su vertiente más extrema. Más tarde, entre 1977 y 1979, el pintor Guy Bodson, partidario de la IS en el seno de la Federación Anarquista de los años sesenta, se asoció con Laurent Gervereau (futuro historiador del arte especializado en imagen política) para editar *Aux poubelles de la gloire*, en el que la patafísica se vuelve situacionista. Frédéric Pajak, por su parte, combina las teorías de la IS con la creación gráfica de vanguardia en *Nie* (boletín editado por el Quartier général d'exploration passionnelle, situado entre Lausana y París), y más tarde *Station-Gaieté* (gaceta del Bureau pour la création du monde lanzada en 1977 y relanzada en 1984). La última etapa de este recorrido fue en los años noventa y dos mil, cuando *Ab irato* y después *Oiseau-Tempête* nacieron en la encrucijada de ideas situacionistas y la estética surrealista vinculadas a los grupos surrealistas que seguían activos en aquellos años.[17]

SUBVERSIONES

Sin embargo, este productivismo de la teoría y esta mezcla de géneros intelectuales no deben considerarse desvinculados de la práctica. Al contrario, esta nebulosa postsituacionista destacó por su implicación en las luchas de su época e incluso por su capacidad de suscitar nuevas luchas cuando encontraba un terreno propicio para la difusión de sus ideas. Desde el movimiento antinuclear de los años setenta hasta las protestas antiglobalización de los años 1999 a 2003 (es decir, desde la batalla de Seattle hasta la contracumbre de Evian), los grupos postsituacionistas estuvieron presentes en todos los momentos en que las luchas sociales rebasaron los marcos políticos o sindicales de la

acción legal. En 1976, por ejemplo, la Internacional Nexialista se implicó en las revueltas de los viticultores del sur de Francia que culminaron el 4 de marzo en un tiroteo entre agricultores y las CRS en Montredon-des-Corbières, con un balance de dos muertos y una treintena de heridos. Al mismo tiempo, participó en las luchas obreras que se desarrollaron en la España posfranquista en las que los trabajadores se autoorganizaban en pequeños grupos de lucha armada (Guy Debord ayudó a estos «grupos autónomos» en la represión de 1980).[18]

Al principio de los ochenta, otro colectivo destacó por su constante activismo: Os Cangaceiros viajaban a todos los puntos calientes en Francia y en Europa, visitaban a los protagonistas de las revueltas en curso, discutían con ellos sobre sus motivaciones y les brindaban ayuda concreta. Así conocieron a jóvenes amotinadores de Les Minguetes en las afueras de Lyon y a mineros en huelga en Gran Bretaña o a trabajadores polacos que luchaban contra su gobierno. En la segunda mitad de los años ochenta, los Cangaceiros no renunciaron a la acción directa y se embarcaron en una lucha anticarcelaria de una radicalidad poco común. En junio y julio de 1985, en apoyo a los motines que estallaron en las cárceles francesas, intensificaron los sabotajes de infraestructuras, provocaron el bloqueo de varios trenes (principalmente el París-Bruselas) y pararon el metro de París.[19] Pero fue en 1989 cuando dieron su mayor golpe: contra el proyecto del gobierno de construir 13 000 nuevas plazas de prisión. Consiguieron hacerse con los planos de las cárceles, los hicieron públicos y tomaron represalias tanto en las obras como contra los arquitectos implicados en la construcción de edificios penitenciarios. Todo esto salió a la luz en noviembre de 1990 en un folleto de más de cien páginas lógicamente titulado… *Treize Mille Belles* [Trece mil queridas].

Esto no es más que un ejemplo, aunque especialmente llamativo, de las actividades de la esfera de muchos grupos postsituacionistas en las décadas posteriores al 68. A pesar de un cierto declive, estos grupos siguieron mostrando su capacidad para causar problemas a

finales de los noventa y a principios de los dos mil, cuando se trataba de revelar al gran público los efectos perjudiciales de los OGM (organismos genéticamente modificados). En esta ocasión se desplegaron dos campañas de sabotaje de plantaciones transnacionales. La primera comenzó en enero de 1998 a iniciativa de la Confédération paysanne, en la que René Riesel, antiguo *enragé* y exmiembro de la IS que posteriormente se uniría a la *Encyclopédie des Nuisances*, desempeñó un papel principal al lado de José Bové (los dos hombres se enfrentarían también por la gestión política y mediática de las secuelas de esta primera campaña). Y la segunda, en el verano de 1999, fue una continuación de la anterior, donde una multitud de pequeños grupos clandestinos, eficaces y escurridizos cuyos folletos y nombres (*Les Ravageurs* [Los arrasadores], *Les Preneurs de mal à la racine* [Los descepadores del mal], *Les Mal-Confinés* [Los inenclaustrables], etc.) dejaban entrever claramente la inspiración situacionista.[20] Esta proliferación de actos subversivos, que provocó rápidamente cierto pánico entre las autoridades y las empresas afectadas, hizo que surgiera entre la población francesa una corriente de fuerte oposición a los OGM que obligó al Estado francés a imponer en 2008 la prohibición de comercializar productos transgénicos en su territorio.

El caso Tarnac, acaecido en 2008-2009, fue solo el último de una serie de focos sobre esta vertiente activista de los círculos postsituacionistas. Recordemos brevemente los hechos: el 11 de noviembre de 2008, la policía antiterrorista arrestó a diez personas y las puso a disposición judicial tras la investigación por sabotaje de las líneas de TGV tres días antes. Uno de ellos, Julien Coupat, fue acusado poco después de «dirección de una organización terrorista» (que el fiscal calificó como «célula invisible»), «colaboración con organización terrorista» y «daños causados por organización terrorista». Pronto quedó claro que la principal acusación contra el joven era haber sido una figura influyente del «movimiento anarco-autónomo de la ultraizquierda» (fue el término bárbaro empleado por

la ministra del Interior, Michèle Alliot-Marie), y por haber participado en la redacción del libro *La insurrección que viene*, publicado originalmente por la editorial La Fabrique en 2007 con el seudónimo de «Comité invisible». Por si fuera poco, se descubrió que hizo amago de poner sus ideas en práctica con la apertura, junto con algunos amigos, de una tienda de pueblo «alternativa» en la meseta de Millevaches, en Tarnac concretamente.

Rápidamente, una gran ola de solidaridad con Coupat reunió en toda Francia a una parte del círculo postsituacionista, a intelectuales de izquierda y extrema izquierda e incluso a algunos políticos de los Verdes, del Partido Comunista Francés y del Partido Socialista. En el extranjero, el caso Tarnac se hizo eco hasta en Estados Unidos o Grecia. Es que Julien Coupat no era un completo desconocido en los círculos activistas. Fue el realizador de un cortometraje muy debordiano (*Et la guerre est à peine commencée*) en 2001 y su nombre también estaba relacionado con dos números de la revista *Tiqqun* en febrero de 1999 y en octubre de 2001, así como con publicaciones que prolongaban su espíritu: *Appel* de 2004, como ya mencionamos, y el prefacio de una recopilación de escritos de Blanqui (*Instrucciones para tomar las armas*) publicada por La Fabrique en 2006. Tras las protestas de los comités de apoyo pusieron en libertad a todos los detenidos, solo Coupat tuvo que esperar al 28 de mayo de 2009 para que lo liberaran bajo la condición de un estricto control judicial.

En retrospectiva, lo más sorprendente de este caso fue la gran movilización que tuvo lugar en torno a Coupat y los «nueve de Tarnac»: tanto entre los intelectuales como entre un amplio sector de la población francesa provocó una sorprendente simpatía por las formas de acción y de expresión radicales que hasta entonces se habían considerado «extremas» y excesivas, incluso peligrosas. A raíz de esto, fueron muchos los que se iniciaron en los rudimentos de la teoría postsituacionista en su variante insurreccionalista, gracias a la reedición que hizo La Fabrique de antologías de textos de *Tiqqun* en abril y en septiembre de 2009,[21] por no hablar de las ventas de *La*

insurrección que viene que pasaron de 8.000 ejemplares antes del caso a más de 25 000 seis meses después… ¿Qué pequeño grupo revolucionario heredero de la IS hubiera soñado con una difusión similar a finales de los dos mil?

ESTÉTICA ORGANIZATIVA

Cuando se constata la abundancia de grupúsculos y de revistas con nombres enigmáticos, jocosos o amenazantes que surgieron en los últimos cuarenta años siguiendo la estela de la IS y la actividad incesante de sus líderes perdidos en debates, expulsiones y escisiones sin fin, cabe preguntarse si no existe un placer intrínseco en la creación desenfrenada de círculos afines, comunidades secretas y otras organizaciones más o menos fantasmagóricas. Para comprender los principios de esta verdadera *estética organizativa*, es necesario dar un paso atrás en la cronología del movimiento y desvelar lo que podría haberse llamado la historia paralela.

Ya en su época, la IL y la IS multiplicaron sus estructuras misteriosas: el Grupo de Investigación Psicogeográfica, la Asociación Psicogeográfica Londres, la Oficina de Investigación para un Urbanismo Unitario, el Comité Europeo para el Relanzamiento de la Expansión Humana, el Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparado, la International Cultural Enterprises Ltd. y el proyecto Sigma de Alexander Trocchi y el Council for the Liberation of Daily Life (CLDL) de Robert Chasse y Bruce Elwell, etc. Se sabe que estas estructuras estaban lejos de tener una existencia efectiva… En una entrevista en 1999, Ralph Rumney explicó también la presencia de un «Comité Psicogeográfico de Londres» en la fundación de la IS en Cosio d'Arroscia en 1957: «Para dotar de una apariencia internacional al movimiento, sugerí que podía mencionarse la participación del Comité Psicogeográfico de Londres. "¿Y qué comité

es ese?", me espetaron. "Básicamente, yo mismo", respondí, aclarando después: "Yo soy el Comité Psicogeográfico de Londres. Es una invención que me saco de la manga. Un espejismo"».[22]

Aunque la estética y el arte se distanciaron, el movimiento situacionista en realidad volvió a introducir la estética en la formalización de su acción colectiva. Era una estética paródica que garantizaba una «crítica de la política»,[23] que se apropiaba con humor tanto de las organizaciones burocráticas de Occidente (por ejemplo, la IS decidió calcar su organización interna de las estructuras de la OTAN)[24] como de las del Oriente (mediante la adopción de un Comité Central, la autodefinición de la IS sobre el modelo leninista de la vanguardia de revolucionarios profesionales, o incluso la práctica de la autocrítica en la época de la IL). Hasta la expulsión, que Chtcheglov decía que formaba parte de la leyenda situacionista[25] (para muchos de los intérpretes una leyenda negra) era en última instancia más un juego que una medida disciplinaria. Walter Lewino, íntimo amigo de Michèle Bernstein, cuenta también que esta última y Guy Debord «se preguntaban, en ciertas ocasiones, nada más despertarse, a quién debían expulsar, e incluso llegaban a tirarlo a suertes [...]».[26] Al examinar detalladamente la historia de la IS, nos damos cuenta además de que numerosas expulsiones distaban mucho de aplicarse estrictamente, y muchos situacionistas continuaban frecuentando a antiguos camaradas expulsados, incluso colaboraban con ellos.

Teniendo en cuenta esto, no es de extrañar que la propia existencia de la Internacional Situacionista se convirtiera en un objeto de creación y de recreación, a partir de principios de la década de los 60 con la fundación de la Segunda Internacional Situacionista. En marzo de 1962, el danés Jørgen Nash (hermano de Asger Jorn), la holandesa Jacqueline de Jong y los suecos Katja Lindell, Hardy Strid, Stefan Larsson y Ansgar Elde, todos ellos miembros de la IS que habían protestado contra la expulsión del grupo Spur, se vieron obligados a marcharse a su vez. La granja de Jørgen Nash, en Drakabygget, al sur de Suecia, les sirvió de punto de encuentro y de laboratorio colectivo

para el «arte situacionista». Allí fundaron un «Bauhaus situacionista» y publicaron la revista *Drakabygget* que tuvo cinco números hasta 1966. Enseguida se unieron el danés Jens Jørgen Thorsen, el inglés Gordon Fazakerley y un tal Patrick O'Brien,[27] y transformaron aquella Bauhaus en una Segunda Internacional Situacionista cuyo manifiesto se pronunció en agosto de 1962 en una reunión celebrada en Estocolmo. Bajo el título *La lutte pour une société situcratique (manifeste situationniste)*, los disidentes de la IS criticaban la rigidez organizativa y el fanatismo revolucionario de sus antiguos camaradas, expresiones, a su juicio, típicas de un espíritu de sistema típicamente latino, o incluso francés. Lo contraponían con una concepción «nórdica», federalista y pluralista de la actividad colectiva, concebían la Segunda IS como una asociación voluntaria de grupos de trabajo autónomos y respetuosos con sus diferencias. Si se exceptúa el hecho de que consideraban que había que abandonar la revolución en favor de un reformismo más pragmático inspirado en la socialdemocracia, su programa se acercaba al que defendía Jorn en el seno de MIBI (lo que explica su colaboración en algunas de sus publicaciones): la libertad del arte ante todo condicionamiento político o económico, la creación de centros autónomos de actividad cultural según el modelo de las universidades populares, la socialización de los medios de producción y la puesta a disposición de las nuevas tecnologías al servicio de la creatividad popular.[28]

Aparte de las manifestaciones artísticas más convencionales (publicación de libros de poesía y collages, exposiciones en galerías y museos, etc.), los años sesenta vieron cómo los líderes de esta Segunda IS dieron su propia versión de la construcción de situaciones: el Co-Ritus («ritual colectivo») era un encuentro salvaje de artistas sobre la vía pública para una creación en directo que convertía al público en «cocreadores», un acontecimiento más cercano al carnaval que a la *performance*. A pesar de sus moderadas declaraciones, también llevaron a cabo una serie de operaciones a medio camino entre la farsa y el *happening* político, como en 1964, cuando Jørgen Nash decapitó

la estatua de *La Sirenita* en el puerto de Copenhague, o en 1968 en la Bienal de Venecia, cuando participaron en la okupación de la Accademia (que duró varios meses), e incluso lograron okupar ilegalmente el pabellón sueco que los responsables habían cerrado como reacción a la omnipresencia de la policía en el recinto de la Bienal.[29]

Resulta gracioso que la Segunda Internacional Situacionista apareciera al mismo tiempo que la «Segunda Internacional Letrista». Jean-Louis Brau había sido expulsado de la «primera» Internacional Letrista en junio de 1954 y Gil J Wolman sería expulsado la víspera de la formación de la IS, en enero de 1957. En 1959, los dos cómplices retomaron sus experimentos plásticos iniciados diez años antes en torno a las metagrafías letristas. Fue el preludio de su regreso al grupo letrista al que se unió François Dufrêne, otro discípulo disidente de Isidore Isou que creó el ultraletrismo en 1953 y que más tarde encontraremos en el nuevo realismo. Dufrêne, Brau y Wolman participaron en varias manifestaciones letristas colectivas desarrollando ideas poéticas y plásticas nuevas e inéditas (por ejemplo el «arte Scotch» que inventó Wolman). Pero en el otoño de 1964, tras una polémica en la exposición *Lettrisme et Hypergraphie* en la galería Rodolphe Stadler, Dufrêne, Brau y Wolman abandonaron definitivamente el grupo de Isou. Una ruptura con aire de *déjà vu*… Desde entonces, irónicamente los tres acólitos se enrolaron en la Segunda Internacional Letrista, la «DIL», como la llamó Wolman. Aunque el grupo produjo muy pocas obras, entre las que destacó un manifiesto sonoro que se titulaba *Poésie physique*, publicado por Achèle en 1965 en formato de tres singles a cuarenta y cinco revoluciones,[30] sobre todo se trató de una historia de amistad entre tres hombres reunidos por la misma búsqueda de la oralidad en la poesía que, más allá de la grabación y manipulación de voces en una cinta magnética, regresaba al propio cuerpo como vector primario de la respiración, entre grito y jadeo.[31]

Continuando con el intento de segunda vida tanto de la IL como de la IS después de 1972, el proyecto de reconstruir la organización situacionista que acababa de disolverse pasó por la mente de muchas personas tanto asociadas como excluidas o que la recordaban con cariño. En 1974, Jens Jørgen Thorsen, que había sido uno de los miembros más activos de la Segunda IS, consiguió reunir a su alrededor a varios antiguos situacionistas. A su antiguo compañero Jørgen Nash, pero también al danés J. V. Martin, a los antiguos miembros del grupo Spur Heimrad Prem y Helmut Sturm y también al estadounidense Jon Horelick. El objetivo era formar una «Antinacional Situacionista», cuyo borrador de manifiesto apareció en la revista con el mismo nombre ese mismo año.[32] Pero esta iniciativa no perseveró… En 1983, entre los grupúsculos postsituacionistas se intentó volver a constituir una Tercera Internacional Situacionista. Varias decenas de teóricos y activistas venidos de los cuatro confines del mundo se reunieron en París, en circunstancias extravagantes, con la ambición de volver a crear una organización revolucionaria similar a la IS. Una vez más, fue una causa perdida, ya que no consiguieron ponerse todos de acuerdo.[33] En 1987 los artistas salieron a escena. Durante cuatro meses, Claude Fournet invitó a participar a Joël Ducorroy, Patrick Moya, al Cercle Ramo Nash y al grupo Jalons en «L'Ê.T.T.R.E.(S)», un ciclo de exposiciones y manifestaciones culturales dentro de los museos de Niza. Fue el acto del nacimiento del «neoletrismo» que reunió a artistas que jugaban con las letras y la lengua para crear situaciones estéticas o políticas paradójicas. Las bromas y el humor jugaron su papel, al igual que la crítica a la sociedad del espectáculo y a lo que Baudrillard denominó el simulacro, ya que su táctica ya no era desencadenar un ataque frontal contra la institución, sino una guerrilla mediática y semiótica dentro de la institución. El catálogo, que fue a la vez un relato de las manifestaciones de Niza y un manifiesto de esta nueva actitud, destacó las siguientes definiciones: «*Neoletrismo*: afirmación por parte del artista de su propia existencia, su nombre y su universo por encima

incluso de su obra. *Información*: emisión por parte del artista de las indicaciones necesarias para proceder a su definición. *Desinformación*: distorsión ejercida por los medios de las indicaciones que ofrece el artista. *Mistificación*: técnica por medio de la cual el artista juega con esa distorsión con el fin de restablecer su posición de partida».[34]

De hecho, estas modalidades de acción típicamente posmodernas se solapaban con las que se venían desarrollando desde principios de los ochenta en las filas del neoísmo en Canadá, Estados Unidos y varios países europeos. El neoísmo, a la vez movimiento contracultural y filosofía práctica del *underground*, reunió en aquella época a varios artistas que cultivaron tanto en sus obras como en su vida las bromas, el plagio, la parodia y los préstamos de identidad. Se apropiaron de los códigos de la vanguardia (incluso su nombre imitaba los «ismos» que se repetían en el arte en el siglo XX), pero mantuvieron su espíritu rebelde y su forma de socializar, reuniéndose regularmente en los *Apartment Festivals* que combinaban conferencias, *performances* y proyecciones de películas organizadas en las casas de los propios neoístas. Pero sobre todo los neoístas, especialistas en el arte de borrar sus huellas y organizar el caos, eran adeptos de la táctica conocida como «nombre compartido» o «seudónimo colectivo» que consistía en crear de la nada un personaje cuya identidad podría asumir cualquier persona para encubrir sus actos, una táctica que también utilizaron en el arte Marcel Duchamp y Robert Desnos con Rrose Sélavy, y los maquinistas ingleses del siglo XIX que reivindicaban al enigmático General Ludd. El neoísmo vio aparecer sucesivamente a Monty Cantsin, Karen Elliott, y después en 1994 a Luther Blissett (que tomó el nombre de un futbolista anglojamaicano de los años setenta), tras los cuales se escondieron centenares de activistas artísticos, después políticos… o pospolíticos, mejor dicho, ya que las formas de intervención que teorizaban, sobre todo en el *Manuel de communication-guérilla*,[35] diferían bastante de las prácticas de la extrema izquierda tradicional al tiempo que reivindicaban una filiación situacionista. Técnicas de perturbación de

la vida cotidiana, *happenings* subversivos, manipulación mediática, prácticas retorcidas de impostura e intoxicación, todo servía para luchar contra el espectáculo con las armas del espectáculo y encima riéndose. Como anunciaba en 1979 uno de los primeros folletos neoístas, se trataba de «construir situaciones abiertas que permitan a cualquiera actuar, reaccionar, destruir, crear o aportar su granito de arena».[36]

En realidad, detrás de muchos de los manifiestos neoístas de la segunda mitad de los ochenta y principios de los noventa, y detrás del seudónimo Luther Blissett había un puñado de agitadores, entre ellos los ingleses Stewart Home y Fabian Tompsett, que estaban fuertemente influidos por la contracultura *punk* y las vanguardias como Dadá, Fluxus y la IS. Entre 1990 y 1993, promovieron la «huelga del arte», en la que varios artistas británicos y estadounidenses se negaron a exponer y vender sus obras.[37] Tras esta huelga, la formación de la Alianza Neoísta confirmó su ruptura con los círculos neoístas más moderados. Pero también sufrieron el verdadero impulso de repetición característico de los grupúsculos postsituacionistas. Stewart Home y Fabian Tompsett reactivaron, con el nombre de Asociación Piscogeográfica de Londres (Sección Este de Londres), el Comité Psicogeográfico de Londres que Ralph Rumney había creado en 1957. Un tiempo después, como colmo de la imitación, la Alianza Neoísta y este segundo Comité Psicogeográfico abogaron por la creación de una «Nueva Internacional Letrista»…

UN RECONOCIMIENTO: LOS INTELECTUALES

«QUIEN ESTÁ CONMIGO, ESTÁ CONTRA MÍ».

FRANCIS PICABIA, *JESUCRISTO RASTACUERO* (1920)

EN LA DÉCADA DE 1970, en el preciso momento en que las ideas situacionistas se propagaban por las barricadas de las ciudades insurgentes, entre los grupúsculos revolucionarios y los locales okupas politizados, dichas ideas comenzaron a difundirse entre los medios universitarios: no entre los profesores herederos de la universidad burguesa tradicional y encorsetada en los protocolos académicos, sino en una generación más joven, ávida de radicalismo político y materiales teóricos que escaparan de lo convencional. Era un fenómeno más bien inesperado, puesto que nada gustaba más a los situacionistas que escupir a la universidad y a los intelectuales que de allí salían. La división infinita del saber en un sinfín de especializaciones científicas, la personificación de este saber en individuos estrechamente unidos a su disciplina particular, y la obediencia general de los que hacen de pensar en las estructuras del Estado su oficio, todo aquello les parecía digno del más absoluto desprecio, además de perjudicial para la adquisición de un pensamiento crítico que calara en la sociedad contemporánea en su totalidad. Desde principios de los años sesenta, rechazando la crítica moralista de tendencia «arribista» de la élite intelectual, explicaban que esta «expresa esencialmente la condición de todo servicio intelectual prestado en el seno de una sociedad de clases».[1] Y añadían

que los especialistas, «cuyo poder es inseparable del de una sociedad de especialistas», «han renunciado a la veracidad *crítica* de sus discípulos con tal de conservar el usufruto positivo de sus funciones».[2] Por lo tanto, los situacionistas se alejaban de «una formación del pensamiento fundada en la separación en parcelas artificiales», y favorecían «el punto de vista totalizador» que implica «la necesidad de un juicio global, de una política».[3] Por consiguiente, afirmaban su capacidad de considerar todas las cuestiones relacionadas con la sociedad, la política, la economía y la cultura, de manera unitaria, a través de conceptos como el *espectáculo*, el *papel* o la *crítica de la vida cotidiana*, que abarcaba todos los ámbitos de la vida social y, en consecuencia, todos los campos del saber disciplinario.

Por su parte, la universidad se encontraba inmersa en su devenir histórico como institución de reproducción de la sociedad capitalista. Conservaba todavía, en plena década de los sesenta, algunas de sus características inherentes a su estatus clásico: un lugar preponderante dentro del pensamiento burgués, encargada de «dar a la minoría privilegiada que estudiaba la cultura general adecuada, antes de que regresara a las filas de la clase dirigente de la que apenas había salido». Pero sobre todo se encontraba en proceso de convertirse en «criaderos de engorde rápido para los cargos inferiores y medios», para los que no había ninguna necesidad de desarrollar otra cosa que una «enseñanza mecánica y especializada», dado que «el sistema económico reclama una fabricación masiva de estudiantes incultos e incapaces de pensar». Era, en definitiva, «una organización (institucional) de la ignorancia».[4] Por ello, los situacionistas eligieron, lógicamente, como consigna de los estudiantes durante los acontecimientos de Mayo del 68, no la reforma de la universidad o su transformación en organismo popular autogestionado, sino simplemente su completa abolición.[5]

En estas condiciones, sería fácil calificar de abandono o traición la trayectoria universitaria de muchos situacionistas en las décadas que siguieron a la autodisolución de la IS. Podríamos mencionar, por

ejemplo, el caso de Mustapha Khayati, cuya participación fue decisiva en la redacción colectiva del libelo *De la miseria en el medio estudiantil*, el cual atacaba frontalmente el sistema universitario para acabar, a pesar de ello, a finales de los años setenta y principios de los ochenta, defendiendo un doctorado de tercer ciclo en Historia de los Pueblos Musulmanes en la Universidad París I, y después un doctorado en Ciencias Políticas sobre la representación de lo político en la cultura árabe clásica, en la Universidad París VIII, antes de enseñar en Sciences-Po, en Aix-en-Provence, en las décadas siguientes. De igual manera, Herbert Holl, que había participado en el pequeño grupo de estudiantes situacionistas causantes del escándalo de Estrasburgo en 1966, es hoy en día profesor de la Universidad de Nantes, especialista en literatura alemana del siglo XX. Pero el situacionista que ha desarrollado la carrera más brillante en el terreno académico sigue siendo T. J. Clark, miembro de la sección inglesa de la IS en 1966-1967, convertido hoy en figura importante de la historia del arte en el mundo anglosajón, gracias a tres obras pioneras y de enfoque marxista de las obras de arte, que las integra en su entorno social, económico y político: *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851* e *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848* (ambos libros publicados en 1973), después *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (en 1984). Todos estos trabajos ponen al servicio de la historia del arte las teorías que habían sido desarrolladas en el contexto de la Internacional Situacionista (empezando por el concepto de espectáculo).[6] Gracias a la reputación adquirida con sus obras con tintes de manifiestos, T. J. Clark obtendrá un puesto de profesor en el departamento de Bellas Artes de la Universidad de Leeds en 1976 y después, en la Universidad de Harvard en 1980, antes de convertirse en titular de la cátedra de Historia del Arte Moderno en Berkeley entre 1988 y 2011, sin por ello abandonar el combate político, dado que firmará, en 2005, junto con Iain Boal, Joseph Matthews y Michael Watts reunidos en el colectivo Retort («Réplica»), el libelo

Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War, una crítica postsituacionista del «gran juego» militar y geopolítico abierto a escala mundial tras los atentados del 11 de septiembre y la guerra de Irak en 2003.[7]

Por supuesto, podemos adoptar un tono sarcástico sobre lo que Bourdieu habría calificado de reconversión del capital militante en capital cultural utilizable con fines de ascenso social. Pero para los situacionistas, la crítica de la universidad no era necesariamente sinónimo de puro y simple abandono de las ciencias humanas: el contenido de estas no constituía un saber muerto, sino una potencia aletargada que, por el contrario, había que despertar con confrontaciones prácticas, en la lucha contra una sociedad alienante. Por ello, no es de extrañar que algunos situacionistas hayan considerado, tras la ola de Mayo del 68, que la investigación universitaria podía ser una forma de prolongar en un plano especulativo o epistemológico un ímpetu que había nacido con los auspicios del proyecto revolucionario de la IS, con el fin de proteger lo mejor de este en medio de una época de retroceso.

Más allá del caso específico de estos situacionistas que siguieron su trayectoria intelectual en la universidad, la influencia del pensamiento situacionista en una serie de pensadores contemporáneos ha sido real, aunque hayan intentado reprimirla por todos los medios —a pesar de que algunos intelectuales hayan preferido permanecer discretos en lo que respecta al origen de tal o cual idea prestada de la IS, o que la rencorosa memoria de las humillaciones sufridas por la institución haya impedido, inconscientemente, un conocimiento profundo de las relaciones existentes entre la teoría situacionista y las producciones universitarias posteriores al 68, en particular, en filosofía. De hecho, si nos atenemos a sus declaraciones, Alain Badiou, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, Jean-François Lyotard o incluso Paul Virilio, han mencionado explícitamente su deuda con los «situs» en algún momento, y cuál había sido, posteriormente, su opinión sobre ellos. En este sentido, no

exageramos si decimos que el pensamiento situacionista constituyó un acontecimiento filosófico para la generación que dio sus primeros pasos en filosofía en los años sesenta y setenta.[8] En una entrevista concedida hace algunos años al columnista cultural Philippe Nassif, el joven escritor Mehdi Belhaj Kacem, que optó durante un tiempo al título de «filósofo» postsituacionista, dada la abundancia de sus préstamos de Debord, Baudrillard y compañía,[9] explicaba: «Pese a los recelos que le suscitaban las poses de *dandy* propias de Debord, Badiou sentía cierto respeto por él. Y, en realidad, no era el único. Otros académicos universitarios, como Lacoue-Labarthe o incluso Nancy te dicen lo mismo: "Para todos nosotros, los situacionistas fueron importantes, entre 1961 y 1962. Fue ahí cuando comprendimos que algo se estaba tramando"».[10] Y Jean Baudrillard, a pesar de alejarse posteriormente del marco analítico desarrollado por la IS, evocó, asimismo, la función de ruptura que asumieron los situacionistas en el ámbito de la filosofía francesa de los años sesenta: «Los situacionistas llegaron a nosotros como meteoros, así que yo no podría renegar nunca de ellos en público. Porque, si hablamos de acontecimientos, la aparición de este grupo marcó un momento importante. Pero lo esencial de algo se agota, precisamente, en el momento en que surge».[11]

No podemos pretender aquí desarrollar un estudio exhaustivo de la influencia que ejercieron los situacionistas en la filosofía y en las ciencias sociales contemporáneas. Sin embargo, veamos algunos hechos.

E incluso antes de estudiar a los pensadores posteriores al 68, remontémonos a los intelectuales de una generación anterior, como Jacques Ellul o Henri Lefebvre, que son, en estos momentos, objeto de un auténtico redescubrimiento.

Entre Henri Lefebvre y los situacionistas se dio una verdadera «historia de amor», según las palabras del propio Lefebvre.[12] Y aunque aquella historia haya tenido mal final, sigue siendo un elemento determinante en el periodo de efervescencia intelectual que

atravesaron la filosofía y la sociología marxistas tras su salida del PC, y que le vio retomar con renovado esfuerzo la escritura del segundo tomo de la *Crítica de la vida cotidiana*[13] y publicar después su *Introducción a la modernidad*.[14] Estas dos obras analizan una buena parte de las problemáticas con las que trabajó en el transcurso de las décadas siguientes. Igualmente, a partir de este momento, integra a su reflexión las temáticas situacionistas como la sociedad del espectáculo,[15] la cuestión de la realización y la superación de la filosofía (de allí su proyecto de una «metafilosofía»),[16] la inscripción de los poderes estatal y capitalista en el espacio urbano (véanse sus obras de sociología urbana),[17] o incluso la necesidad absoluta de conciliar la crítica marxista de la economía política con una crítica anarquista de que todos los Estados, ya sean estos «obreros» o «socialistas» (y de allí su tentativa por construir una nueva teoría del Estado centrado en la noción de «modo de producción estatal»).[18]

Para Jacques Ellul, su encuentro con los situacionistas también fue decisivo, hasta el punto, como ya hemos visto, de querer integrar las filas de la IS: «En 1964, me atrajo un movimiento muy próximo al anarquismo: los situacionistas. Tuve contactos muy amistosos con Guy Debord; un buen día, le planteé claramente la cuestión: "¿Podría adherirme a su movimiento y trabajar con ustedes?". Me respondió que hablaría sobre el asunto con sus camaradas. La respuesta fue muy franca: "Como era cristiano, no podía adherirme a su movimiento". Y yo, por mi parte, no podía renegar de mi fe».[19] Pese a esta profunda diferencia en torno a la cuestión religiosa, las relaciones entre Ellul y los situacionistas continuaron por lo menos hasta 1969.[20] Este encuentro tuvo consecuencias en el pensamiento de Jacques Ellul: si observamos la vertiente sociológica de su obra, la mayor parte de sus libros posteriores a los años sesenta contienen al menos una referencia a los situacionistas o a Debord, observando una voluntad constante de dar a conocer sus tesis y defender su aspecto subversivo. Además, Ellul integró en su crítica del sistema técnico el concepto de espectáculo, y retomó los análisis de la IS relativos a la descomposición cultural en la

segunda mitad del siglo XX, apoyándose en su propia concepción del futuro del arte dentro de una sociedad presa del desarrollo ilimitado de la técnica.[21]

Si tenemos en cuenta a las personas que tuvieron contacto con los situacionistas en aquella época, no podemos dejar de mencionar también a Cornelius Castoriadis. No cabe duda de que guardaba un profundo rencor a los miembros de la IS y que su paso por Socialismo o Barbarie fue bastante desestabilizador. Pero más allá del resentimiento, podemos preguntarnos si las problemáticas de la IS, que habían estado impregnadas por los desarrollos teóricos de Castoriadis en aquellos años, no impulsaron a su vez en el propio Castoriadis un interés por la dimensión cultural y «cotidiana» del combate revolucionario. De este modo, la última parte del texto crucial «Le mouvement révolutionnaire sous le capitalisme moderne» [El movimiento revolucionario bajo el capitalismo moderno], publicado en diciembre de 1961, evoca el hecho de que la crítica revolucionaria de la sociedad capitalista debe «ampliarse a todos los aspectos de la vida», y, sobre todo, tratar «la deshumanización de las relaciones entre los individuos» o «la monstruosidad de las ciudades modernas»[22] —dos campos de aplicación específicamente tratados por la IS. Poco después, en octubre de 1962, Castoriadis era más preciso y se acercaba cada vez más a una formulación situacionista de la cuestión revolucionaria, ya que llegaba a insistir en el hecho de que, más allá de la transformación del sistema económico o de la gestión obrera de la producción, «los hombres llevarán a cabo una revolución para cambiar radicalmente su forma de vida».[23] Así, entre los años 1961 y 1965, el tema de la crítica de la vida cotidiana, así como el de la «descomposición de la cultura» y el de la necesidad de una reunificación de la cultura y de la vida o incluso la preocupación de cuidar las *formas* de expresión de la teoría revolucionaria (que plantea la cuestión del lenguaje y el estilo),[24] probablemente se impusieron en la consciencia de Castoriadis tras su encuentro —por desagradable que fuera— con Debord y sus compañeros. Por cierto, encontraremos

algunos de estos cuestionamientos, plasmados y transformados, en el extenso texto de 1964-65, «Marxisme et théorie révolutionnaire».[25] Si estudiamos la obra de Castoriadis a partir de estos hechos, parece que su encuentro con el movimiento situacionista jugó un papel nada desdeñable en el giro de su reflexión a principios de los años sesenta, que le llevaron a abandonar los postulados marxistas por la investigación de las «raíces subjetivas del proyecto revolucionario» y a rebatir una teoría crítica capaz de tener en cuenta las dimensiones antropológicas, psicoanalíticas y culturales de este proyecto, redefinido como proyecto de autonomía.

En el caso de los intelectuales un poco más jóvenes, la recepción de las teorías situacionistas gira alrededor de estas dos líneas directrices: una disconformidad con la tradición marxista heredada y la aportación de una nueva visión de la subjetividad.

Como señaló Baudrillard de los situacionistas: «Todas las superestructuras marxistas quedaron, gracias a ellos, bastante perjudicadas, por mucho que estos autores siguieran aferrándose a algunas formas de pensar anticuadas».[26] Y Alain Badiou, que conoció sus enseñanzas mucho después, tras su periodo histéricamente maoísta, preguntaba por su parte en 1981: «Entonces, ¿por qué, hasta en dos ocasiones —con los surrealistas tras octubre de 1917 y con los situacionistas a comienzos de los años sesenta—, la novedad coyuntural logró producir en Francia, echando mano de los recursos artísticos y en detrimento de un marxismo político adocenado, una auténtica ruptura, una intensidad sin precedentes, un eco inaudito?».[27] La respuesta a esta pregunta debemos buscarla en dos sentidos. Para empezar, es evidente que los situacionistas se distinguen en los años sesenta porque podíamos definir de *ultramarxismo* al marxismo crispado, impaciente e impetuoso, que podía provocar en muchos un paso al límite, una crisis que asegura la transición al *heteromarxismo*, equiparando sin ninguna consideración los aportes de Marx con autores de tradición no marxista (es decir, antimarxistas). Por otra parte, los conceptos situacionistas, provenientes de una problemática

estética y cultural, solo podían conducir a una reevaluación de la política revolucionaria en función de la subjetividad. La lectura de Kierkegaard y Nietzsche por los teóricos de la IS, así como cierta permeación libertaria, los empujaba a ir todavía más lejos que este marxismo del sujeto-objeto del que Lukács se convirtió en promotor en determinado momento: para ellos se trataba de colocar directamente al sujeto individual en el centro del proyecto revolucionario. Este arrojo teórico conquistó en aquel momento a todos los jóvenes filósofos: «¡Todo el mundo manejaba su idea de subjetividad radical!», recuerda Baudrillard.[28] El caso es que Gilles Deleuze también mencionó el movimiento situacionista entre las «corrientes internacionales de pensamiento que vinculaban ya *la emergencia de nuevas formas de luchas con la producción de una nueva subjetividad*», y su influencia fue determinante, tanto para él como para Michel Foucault.[29] De igual modo, Alain Badiou expresaba con estas palabras toda la consideración que tenía por Guy Debord y por su fidelidad al proyecto comunista que mantenía, a pesar de todo: «Debord nos ayudó a nosotros, todos esos revolucionarios tan altaneros de las últimas décadas, a poder afirmar: "no, no hemos dado palos de ciego". Con eso no estoy diciendo que no hayamos cometido unos errores tremendos. Pero lo esencial fue que no tiramos la toalla y, por ende, seguimos teniendo a nuestra perpetua disposición el manantial subjetivo de la verdad y, por tanto, del progreso. […] Me atrevo a afirmar que ese marxismo está vivo; un marxismo del que Debord, por lo que atañe a la ética del sujeto, sería el interlocutor y, a este nivel, su adalid».[30] Una alabanza que en aquella época Guy Debord no agradeció en absoluto, burlándose del «maoísta Badiou»: «Es el peor de todos, a mi parecer. ¿Cómo se le ocurre decir que hemos hecho juntos "nuestra" Larga Marcha?», espetó con sarcasmo a uno de sus interlocutores.[31]

A estas dos líneas directrices, que son por consiguiente el choque del marxismo antiguo y la construcción de una nueva teoría de la subjetividad, finalmente se le añaden motivos y elementos diversos de

la teoría situacionista, cuya influencia se deja más o menos sentir entre los intelectuales contemporáneos según sus temas predilectos.

La obra de Jean Baudrillard es un ejemplo típico. Junto a Henri Lefebvre, de quien fue asistente, Baudrillard descubrió en 1962-1963 los escritos de los situacionistas, cuyas temáticas tuvieron una influencia duradera en él. Esta influencia se concretó especialmente en 1967 mediante la creación, con algunos amigos, de la revista *Utopie*, en la cual, durante más de diez años, difundirá y debatirá las tesis de Lefebvre y de la IS ante unos lectores conformados principalmente por arquitectos, urbanistas y especialistas en ciencias sociales.[32] Pero de *El sistema de los objetos* a *Estrategias fatales*, hablamos en realidad de toda la producción de Jean Baudrillard a lo largo de los años setenta y ochenta, que es un diálogo crítico con el pensamiento situacionista, sobre temas de economía política y mercancía, arquitectura y urbanismo, «*potlatch*» o terrorismo. Baudrillard reconocía también todo lo que les debía en este sentido.[33] Incluso su concepto de simulacro puede también entenderse como una respuesta al del espectáculo, con cuyo análisis llega a un punto de inflexión, postulando que el capitalismo ha llegado a eliminar cualquier diferencia entre realidad y apariencia, permitiendo únicamente un juego de ilusiones autorreferenciales.

En términos generales, lo que hemos denominado como «giro geográfico de las ciencias sociales», es decir, su inflexión general después de 1970 hacia temáticas espacialidad, marcada por la proliferación de conceptos de territorio, cartografía y ecología, le debe probablemente mucho al gesto inaugural de los situacionistas a lo largo de los años cincuenta, situando la deriva y la psicogeografía en el centro de sus investigaciones. Esto queda especialmente patente en la obra de Paul Virilio, en quien se manifiesta la influencia situacionista desde 1963, con la fundación del grupo Architecture Principe. De hecho, su teoría de la *función oblicua*, desarrollada en colaboración con el arquitecto Claude Parent, promueve un nuevo uso de la ciudad, gracias a la disposición de suelos en plano inclinado,

animando así a los habitantes a andar y pasear —Parent y Virilio hablaban, de manera significativa, de provocar una desorientación que favoreciera las «derivaciones»— y, basándose en ello, a reconstituir nuevas relaciones humanas, más libres y estimulantes.[34] La experiencia de Architecture Principe llegó a su fin en 1968, pero Virilio continuará su obra de teórico consagrándose al estudio de temas de desplazamiento, recorrido, circulación y, después, de movimiento y velocidad. Prolongando la vena política de la IS, esta reflexión se interesa igualmente en las formas modernas de control y de división del espacio territorial por los poderes estatales y económicos.[35]

Por lo que respecta a Deleuze y Guattari (que utilizaron ampliamente las obras de Virilio), resulta interesante constatar que su camino se cruzó en numerosas ocasiones con el del movimiento situacionista y el de sus epígonos, convirtiéndose muchas de estas ocasiones en encuentros conceptuales.

Además de la amistad entre Félix Guattari y Jean Baudrillard, que data de los años sesenta, cabe destacar el encuentro con el exsituacionista Ralph Rumney en 1967, a quien Guattari confiará la clase de pintura de la clínica de La Borde.[36] Al mismo tiempo, Ivan Chtcheglov, el iniciador de las experiencias de deriva y psicogeografía, se encontraba ingresado en otra clínica experimental de la red de psicoterapia institucional: la clínica La Chesnaie, del profesor Claude Jeangirard.[37] Sabemos que Ralph Rumney, del movimiento situacionista, había convertido las investigaciones psicogeográficas en su campo predilecto. Por su parte, Ivan Chtcheglov participaba activamente en la vida interna de la clínica de La Chesnaie a principios de los años sesenta, y es por ello probable que haya hablado con Jeangirard sobre la deriva y la psicogeografía, temas sobre los que trabajaba con miras a una reedición aumentada de su *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. Chtcheglov contemplaba, en particular, hacer de la psicogeografía un tratamiento, y el castillo que albergaba en un principio la clínica de La Chesnaie le parecía una especie de complejo psicogeográfico muy favorable.[38] Sin embargo, el azar quiso también

que Fernand Deligny se encontrara de paso en La Borde por aquellos días y que comenzara, pocos años después, a cartografiar las «líneas de deambulación» de sus pacientes autistas, es decir, sus *derivas* en los grandes espacios.[39] […] Es posible que esta maraña de circunstancias haya determinado la aparición en el campo de la psicoterapia institucional, y después en el de la filosofía deleuzoguattariana, el conjunto de problemáticas espaciales y geográficas, vinculadas a los conceptos de desterritorialización, nomadología y geofilosofía.

Pero quizá la semejanza que existe entre algunas producciones de la IS y otras que debemos al dúo Deleuze-Guattari se explica mejor por la cercanía de estos últimos con otros seguidores de la IS de los años setenta: el artista Jean-Jacques Lebel,[40] durante un tiempo cercano a los situacionistas, y que posteriormente continuará identificándose con ellos; Guy Hocquenghem, que fue uno de los principales líderes del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (muy influenciado por la IS, y cuyos escritos fueron publicados por la editorial Champ Libre);[41] Toni Arno (alias Anton Hartstein), exmiembro de la IS a mediados de los años sesenta y comprometido con Guattari en el combate de las radios libres;[42] así como Franco Berardi, alias «Bifo», «anarco-operaísta» italiano, impulsor de la revista *A/traverso* y de la radio pirata Radio Alice, y también él formado con lecturas situacionistas, como la mayor parte de los participantes del 1977 italiano.

Por último, a través de la obra de Deleuze y Guattari, como de Jean-François Lyotard, lo que hemos podido designar como el giro libidinal de la filosofía francesa de los años setenta, y que a menudo adoptó los rasgos de un freudomarxismo a la francesa, aunque haya sido preparado por la renovada escuela francesa de psicoanálisis en torno a Lacan, está supeditado al gesto situacionista que puso sobre la mesa la cuestión del deseo, unido a la emancipación social, que los surrealistas habían articulado por primera vez en las décadas de los veinte y los treinta.[43] Alguien que esté familiarizado con los escritos de la IS reconocerá muchos temas familiares en *El Antiedipo* (1972) o en

la *Economía libidinal* (1974), aunque se trate estos temas en el marco del vocabulario y las referencias más clásicas de la filosofía universitaria. Además, la presencia en las obras de Lyotard de conceptos claramente provenientes de los situacionistas (en especial, el de la deriva)[44] solo refuerza la convicción de que algunos filosofemas de aquellos años son en gran parte una transposición especulativa de las nociones y del imaginario construidos por los situacionistas una década antes. Y de hecho, estos últimos escribían ya en 1967: «El desarrollo real de nuestro trabajo teórico [...] se deja notar en algunos cambios ahora mismo perceptibles en las modas intelectuales».[45]

Si hasta el momento nos hemos interesado por los pensadores para quienes la lectura de los escritos de la IS jugó un papel relativamente tardío, por el contrario, para pensadores como Philippe Lacoue-Labarthe o Jean-Luc Nancy, la acogida de los situacionistas fue mucho más precoz. De esta forma, basándose en las indicaciones de Gérard Genette, su antiguo profesor de liceo y miembro, por aquel entonces, de Socialismo o Barbarie, Lacoue-Labarthe, sin cumplir los veinte años, descubrió las publicaciones de S o B, la revista *Arguments* y los escritos de la IS. En 1961, llegó a contribuir, junto con algunos estudiantes, en el boletín *Notes critiques*, que oscilaba entre las posiciones del grupo de Castoriadis y de la vanguardia situacionista:[46] allí publicó Debord incluso un texto inédito, antes de considerar la incorporación futura en la IS de algunos de los redactores de dicho boletín.[47] Y gracias a Daniel Joubert, también antiguo estudiante bordelés prosituacionista llegado a Estrasburgo (donde participó en la organización del famoso escándalo de 1966), Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy se conocieron en 1967 e iniciaron una larga y fructífera colaboración.[48] En aquella época, Lacoue-Labarthe seguía de cerca las actividades del reducido grupo local de estudiantes comprometidos con la visión situacionista, al igual que participaba en el movimiento de Mayo del 68.[49]

Curiosamente, si excluimos los comentarios más bien hostiles de Jacques Rancière en *El espectador emancipado* y otros escritos,[50]

Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy son los únicos, dentro del ámbito de la filosofía francesa contemporánea, que intentaron cuestionar lo que aparece, sin embargo, como el centro del pensamiento situacionista: la teoría del espectáculo. En un texto publicado poco después del fallecimiento de Debord, Lacoue-Labarthe rendía homenaje a su «magnífica intransigencia», ensalzando «la lucidez crítica, la radicalidad ético-política, la insuperable profundidad de su análisis, su rechazo tajante a cualquier concesión con respecto a cualquier falso revolucionario o, peor, emancipador». Pero señalaba especialmente lo siguiente: «Con una seguridad infalible, Debord ha sabido mantener viva una cuestión que nos legó la historia (filosófica, nos guste o no) y que la lengua francesa condensa en una palabra: la *representación*». Es más, este asunto era la piedra angular de «estos dos trabajos monumentales, entre los más dignos de este calificativo que haya conocido el presente siglo: la revista (*Internacional situacionista*, de 1958-1969) y el libro (*La sociedad del espectáculo*, de 1967)».[51] Para Philippe Lacoue-Labarthe, así como para Jean-Luc Nancy, es precisamente la voluntad de recuperar esta cuestión de la representación la que ha dado lugar a la que sigue siendo hoy la única tentativa de debate filosófico serio y a la vez sin concesiones de las tesis situacionistas en torno al espectáculo. De hecho, ambos intentaron, en varias obras, mostrar de qué forma la representación, que según los situacionistas *impide* la comunidad, es por el contrario la *condición fundamental* de toda comunidad, su forma de expresión y de apropiación privilegiada; y por lo tanto, que toda estética o política que, queriendo producir desde la comunidad, rechazara la representación (como la imagen o la delegación de poder) está, en definitiva, condenada al fracaso.[52]

Hoy, la influencia de Debord y del movimiento situacionista sigue siendo importante para muchos ensayistas como Jean-Claude Michéa, cuyo polémico estilo, así como su proyecto filosófico —mostrar la complicidad objetiva de la izquierda y de la extrema derecha con el capitalismo que pretenden combatir— se relaciona claramente con lo

que escribía la IS en su momento.[53] Pero parece que el movimiento situacionista, después de haber sido una fuente directa de inspiración entre los setenta y los noventa, en la actualidad solo puede tener efectos colaterales, secundarios, en el campo de las ciencias sociales y de la filosofía francesas. Un ejemplo es el redescubrimiento del filósofo alemán Günther Anders, provocado en gran medida por la reedición de varias de sus obras por iniciativa de editores del movimiento postsituacionista —especialmente el libro clave, *La obsolescencia del hombre*, que esperaba su traducción al francés desde hace casi medio siglo.[54] No obstante, todavía sucede que emergen pensamientos filosóficos que, en géneros diferentes, remiten al movimiento situacionista de forma más o menos clara. Podemos citar los escritos de Jean-Marc Besse, en torno a una epistemología de la geografía que devolvía sus derechos a la experiencia del mundo vivido contra todo reduccionismo científico;[55] pero también el ensayo de Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, que prolonga dentro de una perspectiva fenomenológica las investigaciones de Lefebvre y la IS sobre lo cotidiano; o incluso *L'Instant d'après*, de Bernard Aspe, visiblemente marcado por la experiencia *Tiqqun*, y que reorienta cierto número de conceptos situacionistas en una nueva lengua, hecha de referencias a Wittgenstein, Michel Foucault o Jacques Rancière.[56] Pero ya no se puede hablar, en Francia, de jóvenes filósofos en los cuales podamos apreciar un vínculo verdaderamente orgánico a la teoría situacionista.

Parece, más bien, que en la actualidad, el destino filosófico de esta teoría se juega en el extranjero: es fundamentalmente en Italia, Alemania y Estados Unidos donde las reflexiones situacionistas continúan siendo llevadas a un terreno filosófico o sociológico, pero manteniendo siempre la dimensión afirmada de la crítica social más radical.

En Italia, encontramos esta integración del aporte situacionista a la filosofía, esencialmente, en Giorgio Agamben y, en menor medida, Paolo Virno, habiendo sido el primero incluso muy cercano a Guy Debord durante los últimos años de su vida.[57] Su recuperación de la

crítica situacionista se manifestó expresamente a través de su contribución a un expediente sobre la IS publicado en 1989 en el diario político italiano *Il Manifesto*,[58] fundado por disidentes del PC italiano, y más adelante en sus varios escritos, a lo largo de los años noventa y dos mil. Aunque diferentes, las obras de Giorgio Agamben y Paolo Virno fueron utilizadas por la teoría situacionista para el mismo tipo de operación: devolver a la filosofía en general, y al marxismo en particular, una *fuerza de choque* que les permitiera entender a la vez la condición del sujeto moderno y las modalidades según las cuales se ha ejercido la dominación en el siglo XX.[59] No es de extrañar que el trabajo de Giorgio Agamben haya gozado de aceptación en Francia en los círculos políticos que pretendían superar una herencia situacionista ortodoxa repetida hasta la saciedad de revista en revista, año tras año. La lectura de Deleuze y Foucault, salpicada de cierta evocación a Heidegger, facilitó en algunos situacionistas, en efecto, un paso a otro tipo de crítica social, como hemos visto en el caso de la revista *Tiqqun*, con la que, además, Agamben tenía estrecha relación, convirtiéndose entretanto incluso uno de los redactores en su traductor regular a la lengua francesa.[60]

Como hemos visto, la mayoría de los que hicieron fructificar la herencia situacionista en filosofía, lo hacían basándose en una profundización de lo que traía de novedad su nueva concepción de la subjetividad. Por el contrario, es justamente la crítica y el abandono de toda problemática subjetivista lo que caracteriza en Alemania la empresa del grupo Krisis, en su recuperación de una crítica marxista de la sociedad mercantil.[61] Según los teóricos de este grupo (Robert Kurz, Roswitha Scholz, Ernst Lohoff, Fritz Schandl, Norbert Trenkle, Claus Peter Ortlieb et Anselm Jappe), las luchas del proletariado, lejos de constituir una clase-sujeto, no son más que un elemento de la dinámica capitalista, del mismo modo que la burguesía no es en absoluto la clase agente de la dominación, que organiza la explotación en su beneficio, sino una simple élite funcional. El centro motor del sistema, según los teóricos de Krisis, es de hecho el «capital

autómata», el movimiento del valor que se autovaloriza. El combate anticapitalista debe por lo tanto interpretarse, no como una lucha de clases, sino como una guerra más general entre los hombres y el mundo del valor; y la teoría marxista, por su parte, debe ser rebatida basándose en una crítica radical del valor y del trabajo como forma de autorreproducción del capital: es especialmente gracias a esta negativa de ver el trabajo como una actividad antagonista del capital, así como a la recuperación del análisis marxiano del fetichismo de la mercancía, que el grupo Krisis se aproxima a las teorías situacionistas, que redescubrió a principios de la década de los noventa, y que integró a sus reflexiones a través de Anselm Jappe.[62]

Por otra parte, el grupo se dio a conocer entre el gran público alemán gracias a esta crítica del trabajo, con la publicación en 1999 de un *Manifest gegen die Arbeit*, que se tradujo rápidamente a varios idiomas,[63] y cuyo impacto mediático se vio intensificado por la aparición simultánea del *Livre noir du capitalisme*, de Robert Kurz, sin duda la personalidad más destacada del grupo.[64] Tres años antes, Guillaume Paoli, un joven filósofo francés instalado en Alemania y asociado al grupo, había puesto en marcha un «movimiento de parados felices», cuyos textos habían sido objeto de amplia difusión más allá de las fronteras (especialmente en Francia, donde gozaron de gran notoriedad en el movimiento de los trabajadores desempleados en el invierno de 1997-1998).[65] El grupo Krisis logró también cierta popularidad más allá del Rin, fruto de dos décadas de investigación (presentadas en la revista del mismo nombre),[66] publicaciones de libros y artículos en Alemania y el extranjero, así como organizaciones de seminarios y debates. Desde entonces, Robert Kurz es invitado con regularidad a expresar su opinión en torno a temas relacionados con los problemas de la sociedad en la prensa alemana, austriaca y brasileña[67] —lo cual le permite difundir entre el gran público los análisis que ha desarrollado en *Krisis* (y que ahora continúa dentro del grupo Exit).[68] Por último, varias obras polémicas de los teóricos del grupo, atacando las posiciones de la izquierda y extrema izquierda en

torno a los problemas cruciales de nuestro tiempo (globalización, guerras imperialistas, crisis económicas y ecología), también tuvieron gran resonancia y suscitaron un buen número de debates.[69]

Así como algunos pudieron presentar al grupo Krisis como un híbrido de una síntesis entre la escuela de Fráncfort y la teoría situacionista, en Estados Unidos esta última ganó terreno en el ámbito filosófico y universitario, utilizada ampliamente a través de la presencia duradera de pensadores como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse o Leo Löwenthal. Si añadimos a esto el hecho de que, a través de la revista *Semiotext(e)*, creada por Sylvère Lotringer en 1973 y convertida en editorial en 1983, en colaboración con Autonomedia (un colectivo de izquierdas de Nueva York), los textos situacionistas fueron difundidos simultáneamente con los de Baudrillard, Lyotard, Deleuze y Guattari, entenderemos que les teorías de la IS fueran recibidas en los medios intelectuales estadounidenses como una modalidad original, *arty* e iconoclasta, la *French Theory*, es decir, filosofías posestructuralistas francesas convertidas en «posmodernas» más allá del Atlántico.[70] La presentación de la revista *Semiotext(e)* era además la típica de los fanzines prosituacionistas de la época. Esta es la descripción que presenta François Cusset: «El uso del estilo directo invalida allí, de hecho, todo argumento escolástico, pues el humor y la toma de distancias reemplazan la antigua mirada crítica, al tiempo que se van generalizando —por medio de los desvíos — las tácticas de "rapiña" de textos y la inversión de los símbolos. Las páginas están abarrotadas de formas fraudulentas de publicidad en relación con objetos como los tranquilizantes, la excisión o la silla eléctrica, a las que acompaña un arsenal iconográfico de lo más ingenioso (fotos borrosas o tiras cómicas sacadas de contexto), que pretende actuar como una suerte de ruido visual [...]».[71]

En Estados Unidos, las tres influencias —escuela de Fráncfort, movimiento situacionista y *French Theory*— se dejaron notar conjuntamente en la *intelligentsia* izquierdista de los años setenta y ochenta, y determinaron la aparición de una constelación de

pensadores marxistas que trabajaban, entre otros, con las herramientas conceptuales situacionistas, en la construcción de una teoría crítica de la posmodernidad capitalista, especialmente a través del estudio de construcciones ideológicas de la cultura de masas. Entre estos pensadores, simplemente mencionaremos aquí los nombres de Martin Jay, Steven Best y Douglas Kellner,[72] o incluso de Fredric Jameson, figura clave del debate intelectual sobre el posmodernismo de los años ochenta y noventa, y cuyas obras se han traducido recientemente en Francia. El trabajo de esta escuela de pensamiento fue difundido en Francia en los años dos mil por las revistas *X-Alta* y *Mortibus* (esta última, desde 2010, bajo el nombre de *Kitej*), lugar de encuentro y de debate entre los protagonistas de una renovación del marxismo impregnado de los aportes de la escuela de Fráncfort y de la IS, pero también de la crítica de las instituciones deportivas, desarrollada anteriormente desde la revista *Quel corps?*[73]

UNA SUPERACIÓN: LAS ARTES Y LA LITERATURA

«¡ABAJO EL ANTIARTE!».

CHRISTIAN DOTREMONT, *LOGOGRAMA* (1974)

A PESAR de sus rotundas proclamaciones del fin del arte, el movimiento situacionista contribuyó a dar a la producción cultural su fisionomía original, que se extendió desde la década de los setenta hasta nuestros días. Participó en especial en la transformación de los criterios y formas de creación que se produjo en el arte entre finales de la década de los cincuenta y principios de los setenta. Y en muchos casos podría decirse incluso que se anticipó a ese movimiento y contribuyó a trazar sus líneas maestras, aunque es cierto que no voluntariamente, sino de rebote, de forma colateral, porque para él siempre se trató de trascender el arte. Aunque es justo decir que el arte no puede acabar con la Internacional Situacionista,[1] a esto hay que darle una réplica inmediata: la Internacional Situacionista tampoco pudo acabar con el arte. En este sentido, podríamos acordarnos de Arnaud Labelle-Rojoux cuando dijo: «¿Qué hay tras el final del arte? Una vez más, el arte».[2] Son efectivamente muchos los movimientos que se beneficiaron, cada uno a su manera, de las repercusiones del estallido que provocaron los situacionistas con su intención de acabar con el arte. Podemos citar algunos: Fluxus y el resto de partidarios del

happening, el arte conceptual, el arte sociológico y todos los artistas que se enmarcan en lo que se dio en llamar estética relacional.

En cuanto a Fluxus, su intención en un principio era la misma que la del movimiento situacionista: había que derribar todos los muros que la cultura cosificada había levantado entre el arte y la vida, lograr que el arte fuera lo que hiciera la vida más interesante que el arte, según la famosa cita de Robert Filliou. Y ese diagnóstico también se aproximaba al de los situacionistas: solo cuestionando las reglas del espectáculo artístico se podría alcanzar la fusión entre el arte y la vida. *Happening*, *performance*, *event*, acción: los procedimientos de intervención que inventaron Allan Kaprow o el movimiento Fluxus intentaban sacar así al espectador de su papel de contemplador pasivo para provocar en él un proceso participativo que lo convirtiera en actor. Como escribió Allan Kaprow en 1966: «Olvídate de esa idea de estar creando un espectáculo dirigido a un público. Un *happening* no es una función. [...] Un *happening* es para aquellos que sobrevienen en este mundo, para aquellos a los que no les gusta quedarse de pie, a un lado, mirando».[3] Puede que el uso del concepto de espectáculo no fuera totalmente inocente, como tampoco lo era el de situación, por ejemplo, cuando Kaprow hablaba de «mezclar los *happenings* con situaciones de la vida real» para «evitar caer en el arte».[4] Efectivamente, como confesó después: «En los años sesenta, sentía que había cierto parentesco entre mi interés por la actividad cotidiana y el interés similar que sentían entonces Guy Debord y los situacionistas».[5] Sin duda esa clase de experiencias estaba en las antípodas de las soluciones que defendían los situacionistas: el espectáculo siempre subsiste cuando los papeles de los actores y de los espectadores se entremezclan, cuando al final todo el mundo da un espectáculo. Pero no es menos cierto que Fluxus y los situacionistas comparten cierto parecido en el plano histórico, debido, entre otras cosas, a lo que pudo llegar a oídos del primero sobre lo que habían estado experimentando los segundos unos años antes.[6] Y todas las búsquedas que siguieron la pauta de la concepción del arte como acto pueden reivindicarse de

algún modo como antecedentes del situacionismo, en la medida en que suponen pasar de la representación a la *presencia* pura y simple.

En un registro distinto, encontramos también la impronta del movimiento situacionista en cierta tendencia del arte contemporáneo a confeccionar cosas inmateriales, a pasar de la fabricación de objetos concretos a la construcción de sistemas lingüísticos o conceptuales que justifiquen la práctica artística o incluso la reemplacen. Esta tendencia, que obviamente alcanzó su culmen con el arte conceptual propiamente dicho, se extendió por todo el arte de los años ochenta y noventa: en aquel momento la obra tendía a desaparecer bajo la inflación de palabras, a diluirse en su propio sistema de legitimación teórica. Pero lo que entonces podía parecer un exceso tenía en realidad sus raíces en un arte del concepto, en un verdadero disfrute estético propio de la creación de la teoría en sí, del que los situacionistas habían dado ejemplo décadas antes y que legaron —totalmente involuntariamente — a sus sucesores.

Entre el abanico de posibilidades estéticas que el movimiento situacionista abrió a su pesar y que los artistas han explorado febrilmente desde los años setenta hasta hoy, hay que contar también el del arte entendido como modificación —o incluso revolución— de las relaciones sociales, que centró las actividades del Colectivo de Arte Sociológico en los años setenta.[7] Este último entroncaba con la Internacional Situacionista en el sentido de que intentaba utilizar tácticas de cuestionamiento y perturbación de situaciones ordinarias, instituciones oficiales y canales de comunicación con el fin de lograr que la opinión pública tomara conciencia de los condicionamientos sociales. Más tarde, los artistas reunidos en torno a Nicolas Bourriaud a principios de los años dos mil bajo la etiqueta de la estética relacional recuperaron ese trabajo produciendo obras cuya eficacia depende de «las interrelaciones humanas que prefiguran, producen y suscitan».[8] Sin duda, del mismo modo que la construcción de situaciones de los situacionistas pretendía favorecer los encuentros y la transformación de las relaciones intersubjetivas, cierto número de

artistas contemporáneos intentan abrir en la sociedad del espectáculo, mediante mecanismos artísticos, unos espacios minoritarios que puedan ser escenarios de unas nuevas formas de relacionarse y de resistirse así al formateado social de las subjetividades. En este marco, «la obra que forma un "mundo relacional", un intersticio social, actualiza el situacionismo y lo reconcilia, en lo posible, con el mundo del arte».[9] Huelga decir que esa reconciliación y también el alcance político de esa estética relacional siguen estando eminentemente sujetos a debate. En este caso, como en otros, el uso de la referencia a los situacionistas es sobre todo revelador del lugar que estos ocupan en la cultura artística actual, en la que mencionarlos con respecto a tal o cual artista se entiende como una etiqueta de radicalismo o exigencia intelectual.

No por ello deja de ser cierto que el arte contemporáneo está atravesado, por no decir *atormentado*, por las problemáticas que destapó el movimiento situacionista, como demuestra desde finales de los noventa la propagación de las «prácticas discretas del arte»[10] o de ese «arte sin obras, autores ni espectadores» sobre el que teorizó, entre otros, el crítico y comisario de exposiciones Stephen Wright.[11] De hecho, podemos encontrar su plasmación en la nueva política adoptada por la Bienal de París desde comienzos de los años dos mil, que rechaza tanto la noción de exposición como la de obra de arte. Esta perspectiva, interesante de por sí, es sin embargo extremadamente ambigua en la medida en que deja que el arte contemporáneo subsista como praxis social mediada por instituciones —aunque sean atípicas y paradójicas—, mientras que la Internacional Situacionista volvía la «ociosidad» y la crítica del espectáculo *contra* las propias instituciones.

Retrospectivamente parece, por tanto, que el movimiento situacionista, aunque quisiera acabar con el arte tanto en la teoría como en la práctica, lo que hizo fue ampliar las fronteras del ámbito artístico: permitió a sus sucesores reivindicar como *operaciones* artísticas (tanto si daban lugar a obras propiamente dichas como si

no) tanto la invención de nuevos comportamientos, nuevas actitudes o nuevos discursos como la invasión de la vida social o corriente para insuflar en ella un espíritu crítico y perturbador.

ANARQUITECTURAS

Cabría utilizar el mismo ángulo de análisis en el mundo de la arquitectura. Los historiadores que han trabajado en este ámbito se han acostumbrado a relacionar con los situacionistas a una serie de corrientes arquitectónicas que se caracterizan por un enfoque utópico, una concepción de la ciudad como organismo en movimiento, que evoluciona, en precario equilibrio y por tanto permanentemente reconfigurable, todo ello siguiendo el modelo de la New Babylon de Constant. Se han comparado así los proyectos urbanísticos de la Internacional Situacionista con los de Team X (en el que participó Aldo van Eyck, cercano a Constant), Archigram o Superstudio.[12] Pero tanto ese modelo como esos proyectos son indisociables de un paradigma hipermodernista que hace hincapié en las potencialidades de las nuevas tecnologías, el desarrollo y la aceleración de los intercambios en todos los aspectos (desde el económico hasta el comunicativo), y que en secreto se apoya en el imaginario de la red, que sustituye a la base ortonormal de la arquitectura moderna, que ha quedado obsoleta por los cambios organizativos del capitalismo tardío. No cuesta demasiado ver que ese paradigma conduce directamente a una arquitectura tecnocrática cuyas concreciones son, en la práctica, igual de sombrías, asépticas y opresivas que la estética de los silos y cuarteles de Le Corbusier y sus discípulos. En ese sentido, el hipermodernismo de Archigram y compañía es sin duda hijo, claramente ilegítimo, del modernismo de la *Carta de Atenas*. En cuanto a la arquitectura de interiores, sirve la misma crítica para el *antidiseño* promovido a partir de 1969 por Joe Colombo (que había

participado en las actividades del MIBI quince años antes): sus «cápsulas» y muebles modulares compuestos por elementos multifuncionales sintonizan con las búsquedas que llevaban a cabo entonces las grandes industrias para responder a las demandas de los consumidores en cuanto a apropiación y personalización de los objetos.[13]

Si quisiéramos encontrar a los dignos herederos de los situacionistas en estas áreas, deberíamos estudiar a todos aquellos que llevaron las cuestiones arquitectónicas y urbanísticas —planteadas en general en el lenguaje del proyecto especulativo y de la arquitectónica — al terreno empírico de la vivencia de los usuarios y habitantes, convirtiendo así el espacio construido en la superficie en la que se enmarcan sus prácticas. Así lo atestigua en especial otra parte del movimiento situacionista que hasta ahora había quedado en un segundo plano para los comentaristas: el apoyo del grupo Spur al pintor Hundertwasser, que en 1958 proclamó el «Manifiesto del enmohecimiento contra el racionalismo arquitectónico», atacando frontalmente al funcionalismo y a la dictadura de la línea recta en las ciudades modernas;[14] las relaciones que mantenía ese grupo con el teórico de la «arquitectura accidental» Günther Feuerstein, autor de una arquitectura modesta, irregular, producida por la propia gente y que incorporaba el azar, los desperfectos y el envejecimiento en su evolución;[15] o el elogio que hizo Debord de la «arquitectura salvaje» que practicó Asger Jorn en su residencia italiana de la costa de Liguria.[16]

A partir de ahí, parece que quienes de verdad trabajan con la mentalidad del movimiento situacionista son gente como Gordon Matta-Clark, creador de la «anarquitectura», que había adoptado como principio el de deconstruir la arquitectura existente a golpe de martillo y motosierra para provocar entre los habitantes una distanciación con respecto al material urbano y sus estructuras de compartimentación;[17] o los teóricos y prácticos de la autoconstrucción, que cuestionaron el papel del arquitecto experto y

trabajaron por el reconocimiento de las competencias de la gente común y corriente en la fabricación de su propio entorno.[18] También podríamos hablar de las creaciones del grupo Stalker, que se sitúan al mismo tiempo en el terreno de la arquitectura (profesión de su fundador, Francesco Careri) y en el de las prácticas itinerantes que hoy se han convertido en uno de los ejes centrales de la creación en el arte contemporáneo, muchas veces en diálogo explícito con la deriva situacionista.[19] La actividad principal de Stalker, fundado en 1993, consiste efectivamente en deambular por zonas intermedias, obras, solares, periferias, barrios chabolistas y otros territorios en situación indefinida. Al regresar de esas exploraciones, el grupo pone en común mapas subjetivos, fotografías y otros documentos que cuentan su forma de ver el tejido urbano como un material sensible, un punto de encuentro y de sucesos aleatorios. Al hacerlo, Stalker lleva a cabo un cambio radical de perspectiva que consiste en colocarse no ya en el punto de vista del espectador de la ciudad, sino en el punto de vista de quienes viven en ella, la atraviesan y la transforman.[20]

En realidad, estas prácticas se enmarcan en un auténtico renacer de la psicogeografía desde los años ochenta, que primero se plasmó en la creación en 1982 del «banálisis» por un grupito de amigos influidos por los situacionistas, al que Ralph Rumney prestó su apoyo en 1989 reactivando con algunos amigos su propio Comité Psicogeográfico de Londres tras un letargo de más de treinta años.[21] El banálisis se concebía como un estudio de los procesos de banalización que afectan a las formas de vida y a la ordenación del territorio al estar sujetos a las directrices de la industria, la economía capitalista y el espectáculo. Centros comerciales, áreas de servicio, galerías comerciales, lugares turísticos, cafeterías, aparcamientos, torres de oficinas: para el banalista, cada lugar (o no lugar) de la «supermodernidad» capitalista era a la vez un objeto estético paradójico y un mecanismo de dominación de la economía política sobre la vida cotidiana. El banálisis requería por tanto unos medios de investigación acordes con su objetivo: unas modestas derivas, una psicogeografía de baja

intensidad, que permitieran examinar todas las formas de arquitectura y de espacio prosaicas, irrisorias y desencantadas para así «desmontar las tretas de la razón espectacular».[22] Significativamente, los participantes en los congresos anuales de banálisis se daban cita a finales de junio en el andén desierto de una estación situada entre Clermont-Ferrand y Montluçon, en la parada de tren de «Les Fades»… ¿Y qué hacían? «Durante el tiempo en que dura el congreso, los organizadores (así como el resto de congresistas allí presentes) esperan a los invitados en todos los trenes. No está prevista ninguna otra actividad oficial. Tanto es así que el objeto del congreso se acaba confundiendo con este dispositivo extremadamente sobrio: sentir que te esperan y esperar a otras personas que se saben también esperadas».[23] La primera campaña de banálisis terminaría en 1991, con el último número de *Cahiers de banalyse*. Sin embargo, los banalistas siguieron reuniéndose periódicamente durante la siguiente década, después de haber creado para mantener sus actividades el BIB: Buró de Inspecciones Banalíticas.[24]

En 1992, unos británicos inspirados por los situacionistas toman el relevo, aunque desde una perspectiva algo distinta, creando en Glasgow el Workshop for Non-Linear Architecture. A este le sigue, como hemos visto antes, la refundación por parte de Stewart Home del Comité Psicogeográfico de Londres, con el nombre de London Psychogeographical Association. Las actividades de estos grupos, cuyas exploraciones del espacio urbano se acompañan muchas veces de teorizaciones más o menos fantasiosas, terminan por cruzar al otro lado del Atlántico, donde no tardan en surgir diversos colectivos que comparten el mismo enfoque[25] hasta converger en el festival Psy-Geo-Conflux de Nueva York en 2003. Hoy se puede afirmar sin miedo a exagerar que las prácticas situacionistas de la deriva y la psicogeografía se han difundido y popularizado mucho, especialmente en los países anglosajones, donde asistimos a la aparición de la *urbex* («urban exploration»), un movimiento contracultural muy popular en la actualidad.[26] La «exploración urbana», que se ha desarrollado a

distancia del *street art* y del grafiti,[27] se caracteriza por salir a descubrir zonas urbanas abandonadas: edificios como óperas, fábricas, colegios, bloques de inmuebles abocados a la demolición y también solares o parcelas de polígonos industriales abandonadas. Yendo un poco más allá, también atraen la curiosidad del explorador urbano todo lo que sean tejados, espacios subterráneos, obras o zonas de acceso restringido, en lo que en realidad parece un juego peligroso, puesto que a menudo se trata de entrar en sitios prohibidos al público. A estas tribulaciones se añade a veces la práctica de la fotografía,[28] aunque no es lo principal de la actividad, ya que el objetivo es ante todo dejar que los espacios que atraviesas te afecten. De hecho, es interesante apuntar que encontramos aquí un nuevo esquema entre el romanticismo y el futurismo que caracterizaban a la Internacional Situacionista, puesto que, aunque tiene una inclinación típicamente romántica por las ruinas, la comunidad transnacional que se ha ido formando en torno a la exploración urbana utiliza ante todo, tanto en su comunicación como en sus expediciones, las nuevas tecnologías: blogs, redes sociales, herramientas de geolocalización y mapas interactivos, subida de las fotos a páginas web para compartir archivos, etc.

¿ACAPARANDO EL LEGADO?

De hecho, en el mismo periodo hemos visto cómo otra práctica sistematizada por los situacionistas se difundía ampliamente en la cultura de masas: se trata del desvío, convertido en un ejercicio estilístico en buen número de producciones gráficas postsesentayochistas, antes de que los publicistas la recuperaran a partir de los años ochenta. El año 1993 marca su consagración al mismo tiempo que su popularización definitiva con la realización de la película cómica *La Classe américaine* (subtitulada *Le Grand*

Détournement), que Michel Hazanavicius y Dominique Mézerette confeccionaron utilizando únicamente fragmentos de unos cuarenta largometrajes de la Warner Bros., que montaron, y añadiendo al resultado un nuevo doblaje al francés. Durante las dos décadas siguientes, multitud de aficionados probaron a su vez, con más o menos éxito, esta técnica de reapropiación de películas y programas de televisión.[29]

La práctica situacionista del desvío en el cine, que inspiró esas obras y popularizó el procedimiento en la cultura de masas, tiene su origen en las películas de René Viénet y su forma clásica en las de Guy Debord. Como hemos visto, a lo largo de los años setenta, el exmiembro de la Internacional Situacionista René Viénet había puesto en práctica los principios del desvío en películas asiáticas de segunda fila, a medio camino entre el kung-fu y el cine subido de tono, siempre con el objetivo de denunciar el régimen de Mao, al que muchos intelectuales franceses de entonces adulaban y cuya verdadera naturaleza habían desvelado los situacionistas ya en 1967.[30] Después de *¿Puede la dialéctica romper ladrillos?* en 1972, llegarían así *Une petite culotte pour l'été* o *Les Filles de Kamaré* (1974), *L'aubergine est farcie* (1975), *Une soutane n'a pas de braguette* (1976), prohibida por la censura debido a su pornografía, y en 1977 las obras híbridas —entre documental y ejemplo de desvío— *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires* y *Mao par lui-même* (la primera se presentó incluso en la Quincena de Cineastas de Cannes). Por su parte, Debord hace en 1973 la trasposición cinematográfica de *La sociedad del espectáculo*, utilizando de nuevo imágenes de viejos clásicos del cine o de cintas actuales. Inventa de ese modo la primera película-ensayo, como reacción a la hegemonía de la ficción narrativa en el cine, que consigue una espectacular captación de la atención similar a la del teatro o la novela.[31] Pero, en 1978, opta por llevar a la pantalla el género autobiográfico de las memorias con la que será sin duda su mejor obra, con título en forma de palíndromo: *In girum imus nocte et consumimur igni* («Damos vueltas en la noche y nos consumimos en

el fuego»). La película, una prolongada mirada retrospectiva sobre los años de la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista, no se ciñe al registro lírico ni melancólico. Está llena de consideraciones críticas sobre la sociedad de la época, que descubre los males del progreso: estrés, contaminación, manipulación de los alimentos, epidemias que se repiten, etc. Poco antes de su muerte, Debord llegaría a integrar esta práctica del cine «rupturista» en una original estrategia dirigida en este caso contra el mundo de la televisión: al enterarse de que Canal+ preparaba un programa especial sobre él, decide crear con ese fin, utilizando los mismos métodos y con la misma perspectiva que en *In girum*, su película-testamento: *Guy Debord, son art et son temps*.[32] La cadena se compromete a emitir ese filme «antitelevisivo» (que se emite el 9 de enero de 1995) sin saber que Debord había planificado su suicidio para el 30 de noviembre de 1994, eludiendo así el paradójico homenaje que le tenían reservado…

Sorprendentemente las innovaciones formales que Debord introdujo con *La sociedad del espectáculo* y con *In girum* no han tenido una continuación convincente en el cine contemporáneo. Aunque algunos cineastas actuales, como Olivier Assayas,[33] se han declarado admiradores de su obra (pero sin plasmar en modo alguno esa admiración en sus películas), fue sobre todo en René Viénet y en el Debord inicial (el de *Aullidos en favor de Sade*) en quienes se inspiraron la mayoría de los directores de películas *underground* que surgieron en el post-68 con un relato subversivo típicamente situacionista.[34]

Al contrario que en el séptimo arte, son muchos los escritores que reivindicaron a Debord a partir de los años ochenta, momento en el que la subversión, ya fuera de las calles, se replegaba a las páginas de los libros. Una vez más, no es la menor de las paradojas que el fundador del movimiento situacionista diera a luz a una familia de autores que lo tuvieran como referente a él, que había señalado la vanidad de la literatura en una época de disolución de la cultura, liderando la transición a otro régimen de actividad creativa. Pero la

propia escritura de Debord no es ajena a ese fenómeno, puesto que logra la proeza de combinar la elegancia de los clásicos con la inventiva formal de las vanguardias: demuestra que es posible resistirse a la descomposición contemporánea del lenguaje sin sacrificar en absoluto las libertades artísticas conquistadas a principios del siglo XX.

Varios escritores jóvenes se pusieron en contacto con Debord cuando aún vivía: Morgan Sportès, Benoît Duteurtre y Emmanuel Loi, entre otros, le enviaban su último libro, mantenían correspondencia con él o incluso lo veían de vez en cuando.[35] Otros algo mayores como Philippe Sollers, que no escatima elogios hacia él, no contaban sin embargo con sus favores.[36] Sea como fuere, tras su desaparición, Debord se convirtió en un modelo para muchos: Cécile Guilbert, Stéphane Zagdanski o de nuevo Emmanuel Loi le dedicaron un libro.[37] Algunos, como Yannick Haenel y François Meyronnis, coordinadores de la revista vanguardista *Ligne de risque*, hacen muchas referencias a su obra en la actualidad.[38] Se puede encontrar un punto en común en escritores tan distintos como Benoît Duteurtre, Morgan Sportès o Yannick Haenel: en sus novelas y ensayos, cada cual a su manera, hacen una crítica radical de la modernidad a la que los escritos del Debord final dan munición teórica. En Duteurtre, esa crítica es satírica, ligera y nostálgica a la vez; en Sportès, es más dura y cruelmente documental; y, en Haenel, entra en un plano metafísico para denunciar el nihilismo de la era del espectáculo. Pero, si exceptuamos a Patrick Modiano —cuya afinidad con Debord, revelada en 2007 por su novela *En el café de la juventud perdida*, tiene sin duda más que ver con la cuestión de la memoria y el olvido y de las imágenes del París hundido de la posguerra—,[39] lo que fascina a todos esos autores es sobre todo una escritura a contracorriente de todas las modas, que sabe permanecer fiel a los tiempos revolucionarios; la alianza del antiarte y del arte máximo, el negro resplandor de un «estilo que contiene su propia crítica».[40] En tales condiciones, no es de extrañar que otros, también fascinados por

Debord, sientan la necesidad de romper con su modelo, de «matar al padre». Pero ese ajuste de cuentas no les beneficia necesariamente: Philippe Muray, que no dudaba en atacar a Debord, solo era capaz de hacerlo en estilo debordiano[41] y la denuncia de Frédéric Schiffter del resentimiento que supuestamente contaminaba la obra y vida del fundador de la Internacional Situacionista está marcada a su vez por un asombroso resentimiento.[42]

CONTRACULTURAS

Puesto que el movimiento situacionista se concibe como una organización de revolucionarios que actúa contra la cultura dominante, también hay que sondear la contracultura si se quiere tener una idea clara de las repercusiones que ha podido tener el movimiento en la sociedad contemporánea.

Desde sus comienzos, los situacionistas se dieron a conocer como fervientes admiradores de «géneros malos» como la novela policiaca, la ciencia ficción o el cómic: así lo atestiguan, como hemos visto, las citas de autores de ciencia ficción, las alusiones a novelas o películas policiacas (de *Naked City*, título de una película de cine negro de Jules Dassin de 1948, utilizada para un plano psicogeográfico de París, hasta el pronunciado gusto de Debord por las novelas policiacas de Francis Ryck), la utilización de viñetas de cómic en las publicaciones del movimiento y hasta la propia realización de cómics situacionistas en 1967 por parte de Raoul Vaneigem en colaboración con dos dibujantes.[43]

Así que no es de extrañar que sea también en esos tres ámbitos donde, una vez cerrado el círculo, más se notara la influencia situacionista a finales de los años setenta.

En la novela policiaca francesa de la segunda mitad del siglo XX, el momento decisivo es sin duda la aparición de una generación de

autores que renuevan los códigos del género a comienzos de los años setenta. Violencia, situaciones sórdidas, antihéroes que se mueven en un mundo sin sentido, cuestionamiento de la sociedad contemporánea: estamos lejos de la novela de misterio y de los libros de Simenon o Boileau-Narcejac. Con escritores como A.D.G. o Pierre Siniac, Jean-Patrick Manchette es sin duda la figura más destacada de esta nueva corriente. Su estilo simple, eficaz y de una frialdad casi clínica bebe mucho de la novela negra estadounidense de los años veinte y treinta, de su realismo crudo y su descripción de un mundo corrupto. Como ellos, abandona la psicología y la introspección para poner el foco en los efectos del condicionamiento social en los personajes. Pero Manchette va más lejos: inyecta política a sus novelas y en dosis altas. Ha leído a Marx, Lukács, a los clásicos de la ultraizquierda y, por supuesto, a los situacionistas, él que en 1974 colaboró con Mustapha Khayati y Raoul Vaneigem para adaptar al cine la vida del anarquista Durruti.[44] Y no se priva de citar esas referencias, incluir guiños o subvertir la propia forma de la novela policiaca para llevar a los lectores a su terreno.

En diez años y nueve novelas, de *Dejad que los cadáveres se bronceen* (1971) a *La position du tireur couché* (1981), el método convence y demuestra su eficacia: Manchette se convierte en el jefe de filas de lo que se dará en llamar el «*neopolar*». Mientras que muchos escritores de esta escuela son izquierdistas marcados por 1968, junto a Manchette, los postsituacionistas, como Patrick Mosconi o Serge Quadruppani, tienen un papel nada desdeñable. En 1979, junto con Alain Fleig, exmiembro del FHAR que coordinó la revista homosexual situacionista *Le Fléau social*,[45] Patrick Mosconi crea la edición Phot'oeil, en la que dirige la colección «Sanguine»: esta, que pronto se traspasa a la editorial Albin Michel, revelará en los años ochenta a gran número de jóvenes talentos del *neopolar*: Thierry Jonquet, Patrick Raynal, Jean-Bernard Pouy…[46] A finales de los noventa, cuando el género ya está afianzado, es Serge Quadruppani quien entra en escena y se hace un nombre en la novela policiaca: tras la

experiencia *Mordicus* (de la que ya hemos hablado), publica tres novelas seguidas, que Manchette recibe como señal de un nuevo periodo en la novela policiaca francesa que recupera la agresividad de las obras de la época posterior al 68.[47] En 1995, Quadruppani, Jean-Bernard Pouy y Patrick Raynal crean la serie *Le Poulpe*. Lo que pasó después ya es historia: sería el comienzo de una larga carrera en ese ámbito que se ha prolongado hasta nuestros días.

Como en el *neopolar* francés, la influencia situacionista en la ciencia ficción estadounidense de los años ochenta es reconocible ante todo por cierta negrura en su inspiración, característica de una época de inestabilidades geopolíticas, precarización generalizada y retroceso en las luchas sociales. Es lo que se conoce como corriente «ciberpunk». Cuenta la leyenda que en 1983 es cuando aparece por primera vez ese término, de la mano del escritor Bruce Bethke, que titula así una novela publicada en la revista *Amazing Science Fiction Stories*. Pero es sobre todo con la novela *Neuromante* de William Gibson en 1984 cuando nace realmente el género. ¿Por qué ciberpunk? «Ciber» porque el fulminante desarrollo de la informática y las redes de comunicación protagoniza sus ficciones y «punk» porque describe ese desarrollo como fuente de un gigantesco caos social, donde solo sobreviven quienes saben trastear con las máquinas, piratear las bases de datos, moverse en secreto por el «ciberespacio» (término inventado por Gibson, que adoptaron después los informáticos).

En 1988 es en *Vague*, una revista pospunk y postsituacionista, donde se publica un ensayo de Mark Downham titulado «*Cyber-Punk: The Final Solution*», en el que se presenta el ciberpunk como «una nueva teoría situacionista», el producto que se obtendría al superponer a «William Gibson y Bruce Sterling», los dos escritores estrella del movimiento, a la entidad «Guy Debord/J. G. Ballard», emparejando así al fundador de la Internacional Situacionista con otra celebridad de la ciencia ficción, pero en este caso inglesa. En ese texto se habla varias veces de Debord y los situacionistas como precursores

de la corriente ciberpunk junto a Baudrillard y a multitud de autores de ciencia ficción de la posguerra, como Philip K. Dick. Una afinidad que podría explicar que ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? (la novela de Philip K. Dick que se adaptó después al cine con el título de *Blade Runner* con una estética que se podría calificar de ciberpunk antes de tiempo) se tradujera en Francia en la editorial Champ libre ya en 1976 de la mano de un postsituacionista que ya se ha cruzado en nuestro camino: Serge Quadruppani.[48] Para Mark Downham en todo caso, los situacionistas allanaron el camino a un análisis del capitalismo en el plano de las tecnologías de la imagen, el saber y la información, cuyo desarrollo entraña tanto un peligro de mayor control social como la esperanza del paso del sistema capitalista a un comunismo *high tech*. Como explica Downham, «el *cyberpunk* desplaza las categorías generales de análisis marxista (las contradicciones dialécticas entre fuerzas y relaciones productivas, así como su carácter irreconciliable) al sugerir que la definición clásica de esas fuerzas productivas es demasiado restrictiva. De este modo, amplía los análisis radicales elaborados por Guy Debord al pantanoso terreno de los significados, las transmisiones, comunicaciones, materializaciones, reificaciones…, un conjunto de nociones que, en última instancia, se ocupan de decidir la programación de los fenómenos reales. Con ello, el *cyberpunk* cambia de marcha hacia una velocidad superior, mirando muy lejos por el retrovisor todas esas críticas que intentan describir y analizar las mutaciones de la tecnología virtual y conexionista únicamente en términos de producción material».[49] Pero, independientemente de cuáles fueran las estrategias de apropiación ideológica puestas en marcha por Downham para dar a este género emergente su legitimidad filosófica, hay que reconocer que los autores ciberpunks incorporaron en sus relatos muchos componentes tomados explícitamente de las reflexiones de los situacionistas: descomposición progresiva del tejido urbano como consecuencia de un crecimiento anárquico, penetración masiva de las tecnologías en la vida cotidiana, desarrollo monstruoso

de la cibernética y de los dispositivos de vigilancia… todo ello en el marco de una dominación indiscutible de la economía de mercado sobre todo el planeta.

En este sentido, el ciberpunk es sin duda la síntesis literaria más avanzada —y por tanto más contradictoria— de lo que llamamos el romanticismo y el futurismo de la Internacional Situacionista:[50] en él encontramos estrechamente ligadas a la fascinación por las nuevas tecnologías (hasta imaginar su simbiosis funcional con los organismos humanos en forma de prótesis e implantes que dan lugar a la aparición de los cíborgs) y a la inquietud, por no decir repulsión, frente a sus aplicaciones más nocivas (control de la vida privada, nuevos riesgos tecnológicos incontrolables, hegemonía de unos consorcios ultrapoderosos basados en la industria puntera, etc.), todo ello en un ambiente de descomposición social y decadencia generalizada, que es típicamente romántico.

Si volvemos a Francia, nos damos cuenta de que las ideas situacionistas, por aquella misma época, estaban muy relacionadas con la renovación del cómic como medio a través del impulso vanguardista que le imprimió Barthélémy Schwartz. Este, junto con Balthazar Kaplan, funda en 1986 la revista *Dorénavant* (que publica ocho números hasta 1989). Los principios que inspiran a *Dorénavant* son efectivamente los de las vanguardias históricas: asegurarse de que el cómic se cuestione sus propias técnicas, sus propias formas, su propio material; poner en marcha un programa de experimentación que permita explorar todas las potencialidades que esconde como medio; denunciar la sumisión de los autores a los dictados del mundo mercantilista, que impide cualquier creación libre en ese ámbito. Se trata, pues, de que el cómic se convierta en un arte en toda regla, logrando que tome conciencia de sus medios y dándole la posibilidad de inventar su propio lenguaje. Pero eso solo es posible si los dibujantes hacen suyas las herramientas de un discurso crítico sobre su propio trabajo, entregado hasta entonces a los periodistas y a los «fans». Lo que hace Barthélémy Schwartz es promover una crítica de

cómic, como la crítica de arte que ya existe, que no recule ante la teoría y asuma en el cómic el mismo papel que el de los teóricos literarios de vanguardia: una función de análisis y orientación en tiempo real mediante el establecimiento de unas líneas divisorias y unos puntos de referencia conceptuales que no sean meras ordenaciones teóricas, sino incitaciones a multiplicar las nuevas experiencias.

Esta perspectiva de creación original tanto en su orientación general como en sus modalidades de ejercicio tendrá su prolongación en 1990 en la editorial L'Association, que reunirá a la joven guardia del nuevo cómic francés, hoy coronada de éxitos: Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim, David B., Mattt Konture, Patrice Killoffer y Stanislas, a los que después se sumaron Joann Sfar, Jochen Gerner o Edmond Baudoin. Puesto que compartían sin lugar a dudas las ideas de Barthélémy Schwartz, del que Jean-Christophe Menu había sido lector atento y aprobador,[51] el principio de L'Association era crear un cómic exigente para adultos, consciente de su autonomía como arte en sí, abierto a la experimentación a través de sus vínculos con el Oubapo (derivación para el cómic de los principios de creación lúdica iniciados por el Oulipo).[52] Además, partiendo de un modelo asociativo o incluso cooperativo (su nombre no se había elegido al azar), L'Association hacía efectiva la independencia de los artistas con respecto a los magnates de la edición: las decisiones editoriales, la reflexión sobre los formatos, los papeles y el libro de estilo, la impresión y la difusión —es decir, todas las tareas que hasta entonces se delegaban a proveedores privados— corrían ahora a cargo del colectivo de autores, que por fin podían tener cierta sensación de soberanía sobre su actividad.

Aunque los promotores de *Dorénavant* declararan que no eran «dadaístas, ni surrealistas, ni situacionistas, ni *underground*» (una frase que revela Jean-Philippe Martin en un artículo de título eminentemente debordiano: «Sobre el paso de *Dorénavant* a través de una unidad de tiempo bastante corta»),[53] la referencia a los

situacionistas es el hilo conductor de toda esta historia. Está presente desde el principio, en el título elegido por Barthélémy Schwartz en 1986 para su polémico artículo contra el mundo del cómic: «Sobre la miseria», una alusión transparente al panfleto situacionista de 1966 *De la miseria en el medio estudiantil*. De hecho, los artículos que escribió después en *Dorénavant* retomaban todos los conceptos marxistas y situacionistas de espectáculo, cosificación e ideología para aplicárselos con sarcasmo al mundo del noveno arte.[54] Y vuelve a ser el movimiento situacionista al que se invoca veinte años después en la revista teórica de L'Association para reflexionar acerca del desvío[55] o en el texto que la editorial incluye en la etiqueta del código de barras que se ve obligada a poner en la trasera de sus libros hasta el verano de 2011. Un texto que justifica la presencia de ese código de barras, exigido por los libreros para gestionar las existencias, y recuerda que se puede despegar la pegatina que lo lleva, en una negación simbólica del estatus puramente mercantilista del libro: «La humanidad solo será feliz cuando vea hasta el último de los burócratas colgar ahorcado con las tripas del último capitalista ». Reconocemos en esta última frase la famosa cita del cura Meslier, recuperada y versionada mil veces por los situacionistas y en especial durante la ocupación de la Sorbona en 1968.[56]

Volviendo a Barthélémy Schwartz, señalemos por último que, si se aleja un poco del mundo del cómic a principios de los años noventa, cuando se crea L'Association, es para fundar junto a Stéphane Goarnisson y Romuald Hibert (que ya formaban parte de *Dorénavant*) el colectivo Ab Irato. Este lleva bien alto el estandarte del arte y la subversión y, de 1992 a 1996, publica *Comète d'Ab Irato*, una revista poética y política en la que el cómic hace una breve incursión de vez en cuando. En 1997, saca la revista *Oiseau-Tempête*, abiertamente política y revolucionaria, que mezcla de forma crítica las influencias surrealistas y situacionistas con el legado de los teóricos de la extrema izquierda. Hoy, Ab Irato es un colectivo editorial que sigue con sus publicaciones a un ritmo tranquilo, pero en la misma línea.

Por su parte, Barthélémy Schwartz, tras dos décadas de crítica social entremezclada con experimentaciones artísticas en las que utilizaba los recursos de la fotografía, el grabado a punta seca y el desvío situacionista, terminó volviendo al cómic.[57]

Para terminar, más allá de esos legados en las artes y la literatura, nuestra recapitulación no estaría completa sin hablar de las inesperadas repercusiones del movimiento en el campo de la música. En los años cincuenta, Debord y sus camaradas habían conocido de cerca, en los cafés y cabarés de la época, el mundo de la canción popular.[58] Cultivaron así un indudable gusto por el repertorio folclórico francés: los clásicos de Aristide Bruant, los lamentos de los marineros bretones o las baladas en argot al estilo de François Villon. Incluso al final de su vida, Debord pidió a Lino Léonardi, acordeonista y marido de la cantante Monique Morelli, que acompañara las imágenes de su película *Guy Debord, son art et son temps* partiendo de transposiciones musicales de una canción de Bruant y del *Testamento* de Villon.[59] Pero ya había rastros de estas influencias en el disco que Jacques Le Glou, exmiembro del CMDO, cercano a Debord, produjo en 1974 con canciones que se reapropiaron entre otros Guy Debord, Alice Becker-Ho y Raoul Vaneigem: *Pour en finir avec le travail*, editado con humor bajo el nombre de «Éditions musicales du Grand Soir». La voz ronca y el particular timbre de los cantantes Jacques Marchais y Vanessa Hachloum (pseudónimo de Jacqueline Danno) evocan en él directamente el estilo de las canciones populares del viejo París.[60] Pero la presencia en ese disco de una canción compuesta por Étienne Roda-Gil, que no tardará en convertirse en letrista de muchos cantantes franceses (como Julien Clerc), así como la publicación de las canciones de Renaud en Champ libre en 1980 con el título *Sans zikmu*,[61] muestran el circuito por el que las prácticas forjadas al margen por el movimiento situacionista acaban por encontrarse rápidamente en la cultura de masas.[62]

Pero, más allá de ciertas influencias aisladas, como en la canción rock inglesa de los años setenta con The Durutti Column[63] o en el rap político francés de los noventa con el atípico grupo Rapaces,[64] la corriente de la contracultura cuya inspiración situacionista más se suele recordar sigue siendo el movimiento punk, especialmente a través de los Sex Pistols. Recordemos brevemente sus orígenes: en mayo de 1968, Malcolm McLaren y Jamie Reid, futuros mánager y director artístico de los Sex Pistols respectivamente, se entusiasman desde Londres por la revuelta que estalla al otro lado del canal de la Mancha. Frustrados por no haber podido estar en París a tiempo para sumergirse en la tormenta, organizan en su escuela de arte una sentada de apoyo al levantamiento. Poco después, Fred Vermorel, amigo íntimo de Malcolm McLaren que participó en los sucesos de mayo como estudiante de la Sorbona, le lleva unos documentos situacionistas y se los traduce al inglés. Mientras tanto, Jamie Reid logra irse a Francia y entra en contacto con grupos anarquistas y postsituacionistas. Pero el momento realmente decisivo es su encuentro con un colectivo de prosituacionistas ingleses, mitad *hooligans* mitad intelectuales: el King Mob Group, liderado entre otros por Christopher Gray, exmiembro de la Internacional Situacionista.[65] A través de los King Mob, los dos estudiantes descubren los elementos básicos de la estética punk: la apología del inconformismo y del salvajismo, la destrucción de los roles sociales preconstituidos y también la promoción del *lumpenproletariado*, de las clases marginales y de los delincuentes como vanguardia de la subversión. Al mismo tiempo profundizan en sus conocimientos en materia de reapropiación y aprenden las mil y una formas de crear un escándalo. Probablemente, en el trasfondo se va perfilando la idea de que es posible jugar con el espectáculo de una u otra forma. En 1971, Malcolm McLaren y Vivienne Westwood abren su tienda *Let it Rock*, que pronto pasa a llamarse *Sex*, en la que venderán las prendas que caracterizarán al estilo punk. Tres años después, mientras que McLaren se sumerge en Nueva York en la contracultura

estadounidense, Jamie Reid hace las ilustraciones de la antología de escritos situacionistas traducidos por Christopher Gray *Leaving the 20th Century*.[66] Algunas de esas ilustraciones ya anuncian lo que se verá en los discos y carteles de los Sex Pistols. Y en 1975 McLaren conoce a John Lydon (alias Johnny Rotten), Paul Cook y Steve Jones: se crea el grupo, que tendrá un éxito fulgurante, antes de disolverse menos de tres años después, en enero de 1978. Deja entonces tras de sí un movimiento cuyos valores y actos coinciden con lo que defendía el movimiento situacionista desde los años cincuenta: transformación de los códigos culturales (de vestimenta, sociales u otros), invención de un modo de vida que rompe con la moral y la economía de mercado, absoluto rechazo de todos los poderes y organizaciones políticas, y búsqueda de una autonomía concreta mediante el «*do it yourself*».[67]

Toda esta historia se conoce, puede que demasiado, y de hecho varios protagonistas del movimiento intentaron corregir esta visión de las cosas, asegurando que por aquel entonces no conocían a los situacionistas y rechazando que tuvieran cualquier clase de cercanía concreta o ideológica con ellos.[68] Independientemente de esas disputas sobre la autoría, puede que lo mejor sea remitir al lector interesado a los escritos de Greil Marcus sobre la cuestión[69] y mover un poco el foco para mirar a otros sectores de la contracultura cultural, como la música electrónica.[70]

Pocos historiadores han estudiado las relaciones entre esta y los situacionistas. Pero lo cierto es que, desde los primeros años de la Internacional Letrista, Jacques Fillon proponía crear «ambientes sonoros» a la hora de construir situaciones en entornos arquitectónicos cerrados, en forma de «secuencias sincopadas que ponen de relieve vibraciones escogidas en virtud de su cadencia, su intensidad y su timbre».[71] En 1957, es el situacionista italiano Walter Olmo quien efectúa las primeras experimentaciones en la línea de la música concreta y de la música electroacústica exploradas en la misma época por Pierre Schaeffer y Pierre Henry. En un texto titulado *Pour un concept d'expérimentation musicale* (que Debord criticará

duramente), habla de la invención de instrumentos «monotípicos» no funcionales, análogos a los que manipula la música concreta, basándose en sus propios ensayos consistentes en mezclar los sonidos obtenidos con un violín *desviado* con los procedentes de la superposición de varias grabaciones en magnetófono, todo ello atenuado de forma que diera lugar a una «música ambiental», una «atmósfera» o un «telón de fondo» sonoro.[72] En los siguientes años, es Gallizio quien integra un aparato que incluye un teremín en el entorno instalado en el bar situacionista La Méthode,[73] como herramienta para construir el ambiente adecuado. Y, en 1963, como ya hemos visto, los situacionistas se plantearán de nuevo que la música electrónica pueda suponer un desvío liberador de las máquinas producidas por los cibernetistas. La exclusión de los situacionistas italianos entre 1958 y 1960 había marcado claramente el final de esos ensayos de música situacionista, pero es imposible no ver en la música ambiental de Olmo y Gallizio el presagio de lo que será, a finales de los años setenta, el *ambient* inventado por Brian Eno.[74] Unos y otros tenían el mismo objetivo: influir discretamente en el entorno perceptivo de la gente mediante la difusión de elementos más relacionados con la textura sonora que con la melodía.

En los años noventa, por último, son los amantes de la tecno quienes se inspiran en la Internacional Situacionista, de la que toman por un lado la cultura de la gratuidad y, por otro, el concepto de la construcción de situaciones para denotar simultáneamente los aspectos festivos, estéticos y políticos de eventos como las *free parties*, que congregan entonces clandestinamente a colectivos de varios cientos o incluso miles de personas en lugares inusuales (hangares abandonados, espacios naturales, etc.) y lo hacen como forma de resistencia cada vez más clara ante la represión ejercida por un aparato de Estado inquieto al ver cómo algunas partes de la población escapan así a su control. *T. A. Z. (Zona temporalmente autónoma)*, el libro de culto de Hakim Bey publicado por primera vez en 1991,[75] un *patchwork* filosófico y poético hecho de *French Theory* y fragmentos

situacionistas, se convierte entonces para muchos en un auténtico manifiesto. En él se define la música como principio organizativo de comunidades libres, mientras que Hakim Bey convierte el nomadismo físico y psíquico en la tabla de salvación de quienes se niegan a verse atados a un trabajo, una función o un estatus social. Propone en consecuencia la constitución subversiva de «zonas autónomas temporales», enclaves piratas en el entramado territorial del Estado, que desaparecen cuando son atacadas para reconstituirse en otra parte, en los vacíos de poder. Unas ideas que no podían sino conquistar a los *travellers* y demás asiduos de las *free parties* clandestinas… Y que, por las similitudes entre las tecnologías posmodernas de los constructores de TAZ y el modo de vida tribal y nómada de los primitivos cazadores-recolectores, establecían una nueva alianza entre romanticismo y futurismo, heredada directamente de la Internacional Situacionista.

UNA RENOVACIÓN: LA ACCIÓN POLÍTICA

«LOS HOMBRES MARCHAN POR DISTINTOS CAMINOS; QUIEN LOS SIGA Y COMPARE, VERÁ SURGIR EXTRAÑAS FIGURAS [...]».

NOVALIS, *LOS DISCÍPULOS EN SAIS* (1802)

LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA había tomado una serie de elementos de la ultraizquierda y los movimientos libertarios para llegar a su propia concepción de la transformación emancipadora del orden social. Por eso, no es de extrañar que sus escritos, hechos y gestos hayan encontrado, desde los años setenta hasta hoy, una buena acogida política en todos los círculos que se sitúan a la izquierda de la izquierda institucional. Se puede decir incluso que ha contribuido considerablemente a la profunda renovación de sus marcos de análisis y formas de acción y expresión. Como escribió Debord en 1971, «lo que hasta ahora llamábamos política revolucionaria ha dejado por completo de significar lo mismo tras el paso de los situacionistas».[1] La revelación de los efectos alienantes del capitalismo, no solo en el plano de la producción, sino también en el del consumo, la crítica de la mercantilización de la cultura en los circuitos de la producción comercial, la denuncia de la consolidación de las estructuras dominantes en el seno de la vida cotidiana, la crítica del activismo tradicional y el énfasis en la dimensión subjetiva de los cambios sociales: todas estas aportaciones que en gran medida fueron obra de los situacionistas se incorporaron después a la reflexión política de los movimientos anticapitalistas. Asimismo, en el plano práctico, las

campañas destinadas a alterar el orden público (acciones directas, escándalos, perturbaciones, etc.), el uso del desvío y de una iconografía procedente de la cultura popular, el renacer de la canción subversiva, así como cierta tendencia a la creatividad gráfica y lingüística en las revistas y panfletos, hoy están a la orden del día en la extrema izquierda bajo la influencia del movimiento situacionista.

Esas renovaciones tuvieron lugar a veces paralelamente a las que afectaban al mundo del arte en los años noventa, cuando un grupo de artistas contestatarios optó por actuar al margen de las organizaciones políticas existentes para utilizar con fines de perturbación social sus propias herramientas estéticas o «metaestéticas», que muchas veces eran las mismas que había desarrollado la Internacional Situacionista en su época. El resultado: un «artivismo» que entronca con «la articulación de la vida, la *performance*, la fiesta y el juego», y que da lugar a unas formas de lucha inéditas: «un carnaval contra el capitalismo, con brigadas de payasos, sus frívolas tácticas de manifestación, sus trincheras rosas y plateadas, sus sambas militantes, sus Tute Bianche y sus cortejos satíricos [...]».[2] Una serie de prácticas de las que habían sido precursores eminentes postsituacionistas como el belga Noël Godin, autor de una crepitante *Anthologie de la subversion carabinée*, especialista en gastar bromas y lanzar tartas a personalidades tan célebres como Bernard-Henri Lévy en Francia o Bill Gates en Estados Unidos,[3] o, si preferimos a un grupo británico del que ya hemos hablado, los miembros del King Mob, famosos por haberse introducido en unos grandes almacenes londinenses un día de diciembre y, bajo la autoridad de uno de ellos disfrazado de Papá Noel, repartir los juguetes de las estanterías a todos los niños presentes, asegurando que los regalaba la casa (por supuesto, la operación acabó caóticamente cuando la dirección de la tienda, al percatarse de lo que estaba pasando, intentó recuperar los juguetes).[4] Obviamente podemos preguntarnos por los efectos políticos tan distintos que implican acciones como esta. Mientras que algunas pueden poner en marcha una verdadera movilización colectiva y

romper de forma agradable con el espíritu de seriedad militante («el aburrimiento siempre es contrarrevolucionario», como decía un grafiti situacionista en Mayo del 68), otras, por el contrario, pueden neutralizar cualquier politización real en beneficio de una ideología de lo festivo y de la irrisión generalizada. A fin de cuentas, quizá lo que deba cuestionarse sea la propia unidad de la categoría de «artivismo».

De hecho, la reanudación de estas formas de acción, tanto en el seno del movimiento altermundialista como entre quienes fueron calificados de «nuevos militantes»,[5] suscita preguntas muy similares. Formalmente, son muchos los rasgos que permiten establecer vínculos con el movimiento situacionista, pero suele haber una diferencia real entre los discursos y las prácticas. Detrás de la apología de las estructuras horizontales y los procesos de decisión igualitarios se esconden muchas veces algunos líderes cuyo poder se basa en el carisma. La autonomía que proclaman con respecto a las grandes estructuras políticas tradicionales está muy lejos de ser tan obvia y el uso del sabotaje, el humor o el escándalo como supuestas tácticas guerrilleras destinadas a engañar a los medios dominantes evidencia en realidad la voluntad de existir *con respecto a* esos medios, *a través de ellos*, adoptando su enfoque de la actualidad y de los hechos espectaculares.

ULTRAIZQUIERDISTAS Y LIBERTARIOS

Así que hay que volverse más bien hacia la ultraizquierda y los movimientos libertarios para calibrar las repercusiones políticas reales del movimiento situacionista después de 1968.

En los círculos de la extrema izquierda, es a mediados de los años setenta cuando una serie de organizaciones, como la Corriente Comunista Internacional (CCI) o Échanges et Mouvement (procedente en parte de Socialismo o barbarie), se construyeron mediante una

reflexión retrospectiva sobre el comunismo de consejos de entreguerras y como reacción (positiva o negativa) a las propuestas del movimiento situacionista. Pero la influencia situacionista más nítida en espíritu (si no en letra) sigue siendo la que es legible en los colectivos que actualmente se reconocen en el concepto de «comunización», es decir, revistas o grupos como *Théorie communiste*, *Meeting* o *SIC* entre otros. Esos colectivos entienden por «comunización» el paso inmediato al comunismo, *en* y *por* la lucha revolucionaria que ve cómo nacen nuevas formas de vida colectiva sin mediación política ni económica (partidos, sindicatos, etc.), ni fase de transición de ningún tipo. Un proceso que también aspira, pues, a la autoabolición del proletariado como clase encadenada a la maquinaria capitalista y tributaria de sus categorías (el trabajo, el empleo asalariado, etc.) en las reivindicaciones que puede hacer. La noción de comunización es por tanto fruto de un repaso crítico del comunismo de consejos, que defendía tanto la autoafirmación del proletariado en los consejos como la gestión obrera de la producción, pero también encaja con el inmediatismo de la Internacional Situacionista, su convicción de que toda forma de levantamiento contra la sociedad del espectáculo instaura en ese mismo momento las condiciones para que se establezca un comunismo espontáneo. También recupera el análisis situacionista del trabajo como actividad consustancialmente unida al ejercicio del dominio capitalista sobre las masas y, en consecuencia, la comprensión de la transformación revolucionaria del orden social como «fin del proletariado mediante la construcción colectiva de la vida cotidiana »,[6] una consigna que, de hecho, la propia Internacional Situacionista acabará olvidando, al atravesar durante sus últimos años una fase casi obrerista.[7]

Junto a la ultraizquierda (o a veces en convergencia con ella), es el movimiento anarquista el que sin duda ha incorporado más elementos propios de la teoría y la práctica situacionista. Podría parecer paradójico, para una organización como la Internacional Situacionista, que había blandido con tanta constancia y energía la

teoría marxista. Pero esa recepción se había preparado como unos primeros intentos de aproximación, guiados por afinidades ideológicas reales. Ya en 1953, como hemos visto, Debord añadía el adjetivo «libertario» al nombre de situacionista.[8] Al redactar un informe en el que establecía el mínimo imprescindible para la vida cotidiana de un letrista de base, calculaba además que los miembros de la Internacional Letrista leían de media cuatro números al mes del *Libertaire*,[9] que era entonces el periódico de la Federación Anarquista, antes de convertirse en el de la Federación Comunista Libertaria (FCL). De hecho, en 1955, la Internacional Letrista dio su apoyo a esta organización comprometida en una lucha anticolonialista radical —estando entonces en plena guerra de Argelia— que hacía frente a la represión.[10] El trabajo de apropiación de los textos de la tradición marxista, que llevan a cabo Debord y la Internacional Letrista a partir de mediados de los años cincuenta y que se continuará en la Internacional Situacionista, no cambiará ese interés primigenio por el anarquismo. A finales de los años cincuenta y en los sesenta, conviven así en las publicaciones del movimiento situacionista las referencias a Marx o a los autores que lo reivindican con cierto número de referencias elogiosas a la tradición libertaria. Esto viene motivado por el hecho de que los situacionistas, aunque siempre se hayan declarado seguidores del propio Marx, criticaron sin embargo despiadadamente todos los dogmatismos que fueron creciendo en torno a su obra y que no dejaban ver los puntos en común con otras corrientes filosóficas o tendencias del movimiento obrero. A la pregunta «¿Son ustedes marxistas?», la Internacional Situacionista respondía en 1964: «Con más sentido incluso que cuando Marx afirmaba "Yo no soy marxista"».[11]

En 1957, Asger Jorn puede así elogiar sin problemas la actitud anarquista como fundamento de la actividad artística, convirtiendo la declaración de Stirner —«He fundado mi causa en la nada»— en el lema de la concepción experimental de la cultura desarrollada por el MIBI y después por la Internacional Situacionista, y resumido en su

ensayo *Pour la forme*.[12] Aunque, en esa misma obra, es mucho más crítico con el anarquismo como movimiento *político*, en 1960, rinde tributo al anarcosindicalista danés Christian Christensen, que acababa de fallecer y que, según dice, le enseñó el «contenido libertario de la revolución social» *contra* «las burocracias reformista y estalinista» *que se habían repartido el movimiento obrero danés*.[13] Y, cuando en 1964 escribe un prólogo para la primera recopilación de guiones de películas de Debord, titulado *Contra el cine*, significativamente elige destacar una frase sacada de la *Histoire de l'anarchie* de Alain Sergent y Claude Harmel.[14] El anarquismo también está muy presente en Debord, en todas sus variantes: el anarquismo individualista, de Stirner a la banda Bonnot; el socialismo libertario, de Joseph Déjacque a Bakunin; y, por último, el anarcosindicalismo, de Émile Pouget a Buenaventura Durruti.[15] Para Debord, el anarquismo tenía el mérito de haber sido el primer movimiento político en poner en evidencia el papel nocivo de la representación política a través de su crítica del parlamentarismo y de la socialdemocracia. En ese ámbito, el anarquismo había sido de algún modo uno de los ancestros de la crítica del espectáculo.

Pero, si quisiéramos ser más precisos y de paso explicar los comentarios a veces despectivos de los situacionistas con respecto a algunos actores pasados o presentes de los movimientos libertarios, tendríamos que añadir que la Internacional Situacionista se dedicó en realidad a hacer *una crítica anarquista del anarquismo* intentando eliminar todas las formas de espectáculo que se habían ido estableciendo en el propio seno de un movimiento que sin embargo se suponía que era su acérrimo enemigo. Es eso lo que explica no solo los ataques contra las «estrellas» oficiales del anarquismo francés de aquella época, como el intocable Maurice Joyeux,[16] sino también los comentarios displicentes en *La sociedad del espectáculo* contra la *ideología* anarquista, es decir, la petrificación de la doctrina en un *ideal* admirable, un bloque de verdades definitivas eternamente repetidas que impedían, entre otras cosas, el debate con el marxismo.[17]

Los situacionistas contribuyeron también a luchar contra una representación estática de la historia del anarquismo en la que invariablemente se sucedían Proudhon, Bakunin, Reclus, Kropotkin y Malatesta. Su acción en este sentido pasó en primer lugar por desmontar los iconos, recordando los prejuicios sexistas de Proudhon y la adhesión de Kropotkin al militarismo francés durante la Primera Guerra Mundial (a Reclus y Malatesta se les ignora voluntariamente).[18] Pero también pasó por un trabajo de exhumación de pensadores anarquistas olvidados como Joseph Déjacque, Ernest Cœurderoy o Anselme Bellegarrigue, más alineados con las ideas de la Internacional Situacionista puesto que combinaban cierto vitalismo prenietzscheano con influencias procedentes del romanticismo literario y del socialismo utópico.[19] Tras la autodisolución de la Internacional Situacionista, Debord aún seguirá con este trabajo de «desespectacularización» de la cultura anarquista. Incitará por ejemplo a su editor y amigo Gérard Lebovici a publicar las obras completas de Bakunin (para demostrar así que había un verdadero pensador en quien había dejado sobre todo una imagen de activista revolucionario) y, contra la idealización de la CNT española, hará que pueda leerse en francés el testimonio de un anarquista que había denunciado en su momento que la CNT optara por transformar las milicias autoorganizadas en un ejército regular, lo que dio lugar al abandono de las conquistas de 1936.[20]

Uno de los efectos positivos de esta crítica anarquista del anarquismo fue de hecho favorecer un diálogo abierto con los marxistas antidogmáticos y, de forma más general, introducir una descompartimentación de todas las corrientes revolucionarias que se habían construido una identidad específica a lo largo de los dos últimos siglos. De hecho, en Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos fue sobre esa base sobre la que se entablaron las relaciones de la Internacional Situacionista con colectivos o personas que en algunos casos se unieron después a sus filas (como Charles Radcliffe, situacionista de la sección inglesa que escribía en la revista *Anarchy*,

René Riesel y Christian Sébastiani, situacionistas franceses que pertenecieron al grupo Sisyphe de la Federación Anarquista, o Patrick Cheval, procedente de la Liaison des étudiants anarchistes de Nanterre).[21] Pero esa reanudación de la crítica de la representación, llevada a cabo dentro del propio movimiento anarquista, dado que sacaba su vigor y su audacia de la crítica vanguardista de la representación artística, seguía siendo prisionera de las habituales peculiaridades de la vanguardia. Y puede que no sea a divergencias de poca importancia en la teoría a lo que hay que atribuir parte de los encuentros fallidos —que los hubo— entre la Internacional Situacionista y los revolucionarios que objetivamente estaban en sus posiciones e incluso más avanzados en algunos aspectos (como Murray Bookchin en la cuestión de la ecología política). La explicación reside más bien en el hecho de que los situacionistas, a pesar de su apertura y de su patente buena voluntad, se quedaron atrapados en el esquema del vanguardismo artístico con sus escándalos y ultimátums, frente a unos colectivos marcados muchas veces por una tradición «moral» que era la del movimiento obrero y el activismo del día a día. Puede que eso sea también lo que explica el hecho de que los recorridos de la idea situacionista en los círculos libertarios estuvieran lejos de ser claramente identificables después de los años setenta, al derivarse más de la impregnación general que de una cristalización en organizaciones perennes concretas.

De forma más limitada y discreta, la esfera de influencia ideológica del movimiento situacionista pudo abarcar por fin algunos sectores del trotskismo, como pasó en Francia en los años 1990-2000: al amparo del renacer de una crítica romántica del capitalismo que reavivó las brasas del surrealismo que nunca se habían apagado en los trotskistas, dos figuras importantes de la Liga Comunista Revolucionaria (LCR), Michael Löwy y Daniel Bensaïd (fallecido en 2010), que sentían la misma pasión por Walter Benjamin, se interesaron en los últimos años por Guy Debord y la Internacional Situacionista. El primero los resituó así en una historia general del romanticismo entendido como

corriente cultural de oposición a la modernidad capitalista basada en el ejemplo o el sueño de civilizaciones anteriores, desde la Edad Media hasta los tiempos más remotos de la humanidad (una interpretación que hemos intentado problematizar aquí). Michael Löwy, que de hecho es miembro del grupo surrealista de París (donde se encontró con un eminente postsituacionista en la persona de Joël Gayraud), considera por tanto que la Internacional Situacionista, igual que el surrealismo, son las mejores manifestaciones del romanticismo en pleno siglo XX, dignas de servir a la reconstrucción de una oposición revolucionaria tras los años negros de la hegemonía neoliberal.[22] Daniel Bensaïd, por su parte, atribuye a Debord y a la línea crítica a la que pertenece haber encarnado un «radicalismo heroico frente a una dominación sistémica sin márgenes», insistiendo no obstante en la ambigüedad de este heroísmo: admirable sin duda, pero también motivado por un principio aristocrático que refuerza la conciencia trágica de un continuo endurecimiento de la alienación desde los años sesenta. Así que lo que propone Bensaïd es, de alguna forma, «remarxizar» a Debord en aquello en lo que se distanció de la tradición marxista: arraigar de nuevo la conciencia de la alienación en la resistencia a la explotación, reconstruir el partido político siguiendo el modelo de la totalidad dialéctica que había defendido la Internacional Situacionista, reinstalarse en las contradicciones internas del sistema en lugar de buscarle una exterioridad salvadora.[23] Sin duda hay que entender ese sorprendente interés de algunos líderes del trotskismo francés por el movimiento situacionista en el contexto de una mutación que comenzó tras la caída del muro de Berlín, cuando el partido (la LCR) se abrió a las luchas de las minorías, al altermundialismo, adquiriendo unos tintes más vitalistas, espontaneístas e incluso «libertarios», aunque los viejos veteranos siguieran al mando (es decir, en la dirección política). Un proceso que le llevará de hecho a reorganizarse en 2007 con el nombre de Nuevo Partido Anticapitalista (NPA) en el que se integraron militantes extranjeros de tradición leninista.

«AQUÍ Y AHORA»

Todo estudio de los legados del movimiento situacionista en el ámbito político pasa necesariamente por examinar el post-68 en Francia, con su multiplicación de grupúsculos centrados en luchas concretas, esa permanente ebullición en los márgenes de la contracultura que lo convierte en un momento eminentemente inestable, generador de nuevos planteamientos intelectuales y políticos en todos los ámbitos. Pero, para salir de una perspectiva demasiado estrechamente francesa, habría que mencionar también las repercusiones de la corriente situacionista en el otro gran movimiento contestatario de masas de aquellos años: el *maggio rampante* italiano, que se estaba gestando desde 1968 y que se convierte en una guerra civil abierta en 1977, cuando se declara Roma en estado de sitio, mientras que los blindados del ejército invaden las calles de Bolonia.[24] Esa «secuencia roja» de la Italia contemporánea probablemente haya sido lo más cercano a una revuelta situacionista. Mientras que los *seventies* en Francia fueron un periodo en el que muchos activistas se replegaron sobre la reconstrucción del partido revolucionario (bajo los auspicios de Lenin, Trotski o Mao), el mayo rampante italiano revolucionó las formas de acción política tradicionales. Hizo una crítica radical de los sindicatos y partidos políticos integrados en el sistema capitalista (tanto liberal como burocrático), defendiendo constantemente la autonomía de la clase obrera con respecto a los organismos que supuestamente debían representarla. Procedió a politizar a la juventud y al *lumpenproletariado* (los famosos *Indiani metropolitani*) y liberó porciones del espacio urbano para dedicarlas a experimentar nuevos usos de la vida cotidiana (casas ocupadas, centros sociales, etc.). Popularizando a una escala nunca vista hasta entonces las técnicas de acción directa (tanto mediante el sabotaje en fábricas como mediante el saqueo de tiendas o las autorreducciones de los alquileres), llevó a cabo una guerrilla ininterrumpida en el propio terreno mediático

gracias a las radios clandestinas que llevaron su mensaje subversivo a todos los hogares. Pero todas estas formas de acción las habían promovido los situacionistas desde comienzos de los años sesenta.[25]

La presencia de exmiembros de la Internacional Situacionista como Guy Debord o Gianfranco Sanguinetti en la Italia de los años setenta contribuyó además a mantener allí una acción situacionista tras la autodisolución de la Internacional Situacionista: en agosto de 1975, es en particular Sanguinetti quien provoca un sonado escándalo al publicar bajo el pseudónimo de Censor el *Informe verídico sobre las últimas oportunidades de salvar el capitalismo en Italia*, que se envió a más de 520 personalidades italianas, como ministros, parlamentarios, empresarios y sindicalistas. El opúsculo, supuestamente escrito por un representante de la alta burguesía, defendía la entrada de los comunistas en el gobierno junto a los democratacristianos como única solución para contener la creciente ola de la revuelta obrera. Los debates que generó, durante los que el informe fue elogiado como propuesta salvadora por periodistas, empresarios y responsables políticos tanto de izquierdas como de derechas, así como la revelación del engaño unos meses después, atrajeron la atención de los trabajadores hacia el hecho de que el capitalismo italiano no tuviera mejores aliados que los supuestos «comunistas» y sindicalistas.[26] Una lección que tenía un gran interés en aquel momento, cuando algunos miembros de la clase dirigente italiana estaban preparando precisamente el «histórico compromiso» con el PCI, que fracasaría en 1978 con el asesinato de Aldo Moro.

De algún modo, la «secuencia roja» italiana pertenece también a la historia francesa. En Francia dio lugar al nacimiento del movimiento «autónomo», un montón de colectivos que intentaban importar a ese lado de los Alpes las formas de lucha y los heterogéneos referentes teóricos que impulsaban al mayo rampante italiano.[27] Apertura de casas *okupa*, práctica intensiva del robo y el sabotaje, tentativas sistemáticas de convertir las manifestaciones en disturbios y enfrentamientos con las fuerzas del orden… Parece que, en todos los

sentidos, el movimiento autónomo convirtió en su lema la pragmática fórmula pronunciada en 1959 por Debord: «La única empresa interesante es la liberación de la vida cotidiana, y esto no solo desde la perspectiva histórica, sino *lo antes posible y por nuestro propio bien*».[28] Y, de hecho, los autonomistas franceses recuperaron ampliamente las tesis situacionistas a través de los escritos de Bob Nadoulek, autor de este manifiesto de evocador título, difundido entonces como libro de bolsillo: *Violence au fil d'Ariane : du karaté à l'autonomie politique*.[29] En Francia y también fuera, buena parte de lo que aún hoy se conoce como autonomismo —puede que de forma anacrónica, teniendo en cuenta las mutaciones de ese mundo desde los años setenta— sigue teniendo que ver con las ideas de los situacionistas y sus epígonos insurreccionalistas, lo que se conoce como «la tendencia trifulcacionista».[30] Pero los tiempos han cambiado y, aunque haya recuperado cierto vigor sumándose a la facción radical del altermundialismo (en forma de *black blocs*), el movimiento autónomo parece ante todo haberse refugiado desde hace más de una década en unas prácticas «rupturistas» sin perspectiva estratégica, desconectadas de los movimientos sociales reales. En este sentido, la publicación de dos números de *Tiqqun* y luego de *Appel* a principios de los años dos mil se puede analizar también como un intento interno de devolver al movimiento autónomo la conciencia de sus medios y fines específicos, mediante un trabajo de reflexión sobre su propia historia (la Italia de 1977, muy presente en el 2.° *número de Tiqqun*) y de actualización del material teórico que había acompañado a su aparición en varios puntos de Europa. Pese a este declive relativo, lo cierto es que el movimiento autónomo fue el inventor de formas originales de ocupar el espacio urbano, de crear en él enclaves libres y de hacer circular los saberes subversivos, que hoy se han difundido considerablemente por todo el ámbito social de los movimientos contestatarios. Ya se trate de círculos feministas, altermundialistas, ecologistas, libertarios o de extrema izquierda, encontramos en toda la prensa clandestina y en los panfletos autoproducidos distribuidos en

las «rotativas clandestinas» y demás «infoquioscos» la misma estética de fotocopiadora, modesta pero original y rebelde, así como una economía política del precio libre y la gratuidad, que desata el saber del valor de cambio.

Hemos hablado de la «secuencia roja» italiana para recordar el contenido social de una coyuntura que los periodistas acostumbran a llamar «años de plomo». Esa apelación hace referencia al terrorismo que imperaba tanto en el lado de la extrema derecha, en el marco de la «estrategia de la tensión» dirigida contra los activistas revolucionarios, como en el de la extrema izquierda, con multitud de grupos de lucha armada, encabezados por las famosas Brigadas Rojas. Varios comentaristas han recordado la implicación de algunos postsituacionistas italianos en esos grupos de lucha armada y también se podría hablar de la influencia de las ideas de la Internacional Situacionista en colectivos análogos como la Angry Brigade en Gran Bretaña o las mujeres de las Rote Zora en Alemania.[31] Pero es importante destacar que, aunque los situacionistas italianos denunciaron ya en 1969 el atentado de la Piazza Fontana, atribuido a unos anarquistas, como un golpe perpetrado por el propio Estado italiano,[32] Guy Debord y también Gianfranco Sanguinetti, en los siguientes años, siempre se distanciaron de la estrategia de la lucha armada, que, para ellos, se prestaba demasiado fácilmente a ser manipulada por los servicios secretos para desestabilizar a la población. En su prólogo de la cuarta edición italiana de *La sociedad del espectáculo*, publicada en abril de 1979, Debord denuncia así en el secuestro y asesinato de Aldo Moro «una ópera mitológica de enormes engranajes», en la que las Brigadas Rojas no fueron sino marionetas atrapadas en el fuego cruzado entre dos fracciones de la clase dominante italiana, una de las cuales rechazaba a toda costa el histórico compromiso con el PCI que defendía, entre otros, Aldo Moro.[33] En *Sobre el terrorismo y el Estado*, que salió también en abril de 1979, Gianfranco Sanguinetti expone la misma interpretación de los hechos y recuerda el interés del Estado en dejar que prospere (o

incluso manipular) el terrorismo de extrema izquierda: así puede a su antojo «escenificar solemnemente el espectáculo de la sacrosanta defensa común contra el monstruo terrorista, y puede en nombre de esa piadosa misión, exigir de todos una porción suplementaria de su exigua libertad, que reforzará el control policial sobre toda la población».[34]

Si en su momento los análisis de Debord y Sanguinetti, que parecían haber sido comprobados solo en parte, levantaron una polémica entre los postsituacionistas partidarios de la lucha armada, con los años fueron adquiriendo sin embargo una notable fuerza explicativa, especialmente en el uso cada vez menos oculto del terrorismo por parte de los aparatos de Estado. Claro ejemplo de ello es la Rusia postsoviética, donde una serie de atentados cometidos en 1999 por los servicios secretos rusos (el FSB), y falsamente atribuidos a los terroristas chechenos, sirvió de pretexto para invadir Daguestán, desatando la segunda guerra de Chechenia (aunque también cabría pensar en la implicación de los servicios secretos argelinos en los atentados de 1995 en Francia, de la que hablaron repetidas veces tanto periodistas independientes como militares argelinos).

LAS MINORÍAS SE REBELAN

Otro legado del movimiento situacionista en el extremo izquierdo tiene que ver con un fenómeno que puso de relieve, entre otros, la socióloga Isabelle Sommier en sus trabajos sobre el periodo posterior al 68: la repolarización de parte de ese sector en torno a cuestiones relativas a la subjetividad y a la vida cotidiana como la liberación de la mujer y de las minorías homosexuales, la autoafirmación de las culturas regionales o las reivindicaciones derivadas de la contracultura y la defensa del entorno. Todas esas dinámicas llevaron a que surgiera de forma más generalizada un nuevo paradigma de la acción política,

pluralista y horizontal, que se corresponde con lo que se dio en llamar «nuevos movimientos sociales», caracterizados por su unión en torno a unos principios de afinidad y a sus movilizaciones a través de redes. También en este caso el movimiento situacionista dejó claramente su impronta, puesto que, tras Mayo del 68, aparecen facciones de organizaciones feministas, homosexuales o regionalistas influenciadas por la crítica social de la Internacional Situacionista.

En el terreno de los movimientos regionalistas y las luchas de liberación nacional, dentro del movimiento occitano, personajes tan distintos como el cantante y activista Claude Sicre, fundador de los Fabulous Trobadors, o el artista Ben, cercano al etnismo de François Fontan (habiendo participado en Fluxus), insistieron en la importancia de las ideas situacionistas en sus trayectorias políticas, aun cuando hoy se han distanciado claramente de ellas. Para Ben, la reevaluación situacionista del papel de la conciencia y las superestructuras ideológicas en los sistemas de dominación, que llevan a afirmar la necesidad de una revolución cultural, fue un requisito previo del reconocimiento de la lengua como factor determinante en las relaciones de opresión de una cultura sobre otra. En cambio, para Claude Sicre, probablemente es en la acción popular de base, con las comidas de barrio y los debates en la plaza pública, donde hay que buscar un legado situacionista, sin olvidar el aspecto festivo y carnavalesco de las manifestaciones occitanas. Aunque Claude Sicre dijo adiós hace mucho tiempo a la revolución y prefiere trabajar en un terreno «reformista», el hecho de convertir la calle en un espacio privilegiado de la acción política, del que todos los espacios institucionales son tan solo derivados, y el tan reivindicado horizonte de una «democratización absoluta» conseguida desde abajo siguen conectándole con determinadas temáticas libertarias y autogestionarias de la Internacional Situacionista.

Pero sobre todo es en el movimiento nacionalista bretón donde las ideas situacionistas introdujeron la disensión, a través de la trayectoria oblicua del grupo La Taupe bretonne, liderado fundamentalmente por

Jean-Yves Guiomar y Alain Le Guyader (quien también participó en el Movimiento del 22 de marzo en Nanterre). Varios de sus miembros venían de la Unión Democrática Bretona (UDB), la principal organización del movimiento bretón, de la que habían sido expulsados en 1970 por izquierdistas. Acogidos por la editorial Champ libre, donde publican su revista a partir del n.º 3, los activistas de La Taupe bretonne no tardan en hacer una revisión antideológica de su propio corpus doctrinal, sacando partido de las aportaciones situacionistas al marxismo. Entre 1971 y 1974, este proceso lleva al grupo a formular una crítica en toda regla de lo que llamará «la ideología nacional», «modo de totalización específica de las formaciones sociales capitalistas», que articula en ellas lo político y lo económico, asegura su legitimación imaginaria y garantiza su reproducción mediante la sublimación de las contradicciones de clases. En 1974, se entabla por fin un debate sobre la necesidad de pasar de una crítica de la ideología nacional a una crítica global de la sociedad capitalista, «que integre como uno de sus momentos la crítica de la nación», un debate cuyos puntos esenciales se resumen simbólicamente en la propuesta de abandonar la autodenominación del grupo como La Taupe *bretonne*. Pero suprimir esa raíz originaria en la crítica de la nación y del objeto ideológico que es «Bretaña» significa suprimir también lo que daba sentido a la existencia independiente del grupo, que termina, pues, por declarar su autodisolución en noviembre de 1975.[35]

Por aquella misma época, algunas facciones de los movimientos feministas y homosexuales, entonces en pleno florecimiento, toman de los situacionistas no solo teorías como la de los roles de género o la del desvío, sino también un tono, un estilo, una forma de ser que contribuirá mucho a generar escándalos y a suscitar el debate político sobre lo que hoy se conoce como opresión de género. Primero nace el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), que surge en cierto ambiente situacionista, después del sabotaje de un programa de radio. René Viénet recomendaba en 1967 «disfrutar todavía, durante un tiempo, del hecho de que los estudios de radio y televisión no

hayan caído en manos de las tropas» *para* emprender en ellos acciones de guerrilla revolucionaria.[36] El 10 de marzo de 1971, durante un programa con público de la radio RTL sobre «La homosexualidad, ese doloroso problema», la presentadora Ménie Grégoire es retada en directo por una asistencia indignada por las palabras de sus invitados. Varias personas intentan apoderarse del micrófono, se oyen las protestas de la gente: el programa, con más de dos millones de oyentes, se tiene que interrumpir y sustituir por música… Aquella misma noche, los hombres y mujeres que participaron en la acción, muchos pertenecientes al Movimiento de Liberación de la Mujer (el MLF por sus siglas en francés), deciden fundar su propia organización para representar sus intereses como lesbianas y homosexuales: será el FHAR, que denuncia la omnipresencia de la represión sexual, interiorizada por las masas hasta hacer de cada persona común y corriente un «heteropoli». Por eso el FHAR proclama que quiere destruir la familia y todos los roles, repensar completamente el concepto de lucha de clases, propagar la autogestión generalizada de la vida… toda una serie de declaraciones que la propia Internacional Situacionista podría haber firmado de su puño y letra. Unos meses más tarde, la editorial Champ libre publica el *Informe contra la normalidad*, de Françoise d'Eaubonne, Pierre Hahn y Guy Hocquenghem, en nombre del FHAR.[37] En 1972, Debord se felicita: «Por doquier, *se ha esfumado el respeto hacia la alienación*. La juventud, los obreros, la gente de color, los homosexuales, las mujeres y los niños aspiran ahora a conseguir aquello que se les había *prohibido*. […] Están hartos de jefes, de familias, de Estados».[38]

Aquel año también se empieza a publicar, con Alain Fleig a la cabeza, el periódico del FHAR, *Le Fléau social*, muy inspirado también en la retórica situacionista, hasta el punto de que un comentarista lo definiría después como «las nupcias entre situs y maricas»…[39] En él florecen los insultos contra los grupos de la izquierda ortodoxa y también los llamamientos a sumarse a la violencia urbana de los chaquetas negras, así como el elogio del goce y

del deseo, entendidos como intrínsecamente subversivos.[40] En torno al FHAR se crea otra tendencia aún más marginal, pero famosa por sus provocaciones: la de los Gazolines, un movimiento fundamentalmente formado por hombres travestis y transexuales influenciados por la lectura de *La sociedad del espectáculo* y de la revista *International situationniste*. Su estrategia: exagerar al máximo su pertenencia a una categoría social, la de las «locas», a través de una forma de vestir y maquillarse excéntrica, extravagante. Y siempre buscando el escándalo: el 1 de mayo de 1972, ellos/ellas desfilan al grito de eslóganes como «Proletarios de todos los países, tocaos» o «Ahora toca champán, coca y perifollos»…

Todos esos puentes entre situacionistas y grupos precursores de las luchas LGBT (lesbianas, gais, bisexuales y transexuales) probablemente expliquen el hecho de que unos cuantos conceptos situacionistas se propagaran después por esos círculos. El de la deriva es el más característico: se refiere a todos los «circuitos amorosos» del homosexual, su caminar por la ciudad, casi siempre de noche, en busca de una pareja sexual o yendo de un lugar de encuentro a otro, ya fueran bares, discotecas, esquinas frecuentadas por prostitutas o incluso jardines públicos o cines porno. En unos años, como cuenta Frédéric Martel, ese término se convierte en «una expresión fetiche de los homosexuales y un lugar común del ligue masculino», hasta el punto de que Guy Hocquenghem lo elige para titular uno de sus principales libros unos años después.[41] Hocquenghem escribirá en *Recherches*, la revista de Félix Guattari: «El sexo amanerado, los encuentros en las Tullerías, los garitos, las playas de Marruecos… todo eso no es más que un sucedáneo, una búsqueda desenfrenada destinada a llenar un vacío. No somos gente inestable. Lo que somos es inquietos. No queremos aferrarnos a nada. Vamos a la deriva».[42]

El FHAR, como La Taupe bretonne, acaba disolviéndose a mediados de los años setenta, desmembrado entre las tendencias contradictorias y expulsado al final de su lugar de reunión habitual, la Escuela de Bellas Artes de París, por una prohibición policial. Da paso

a los Grupos de Liberación Homosexual, que en 1978 se unificarán en un Comité de Emergencia Antirrepresión Homosexual. Entre tanto, la radicalidad se ha perdido y muchos homosexuales, aprendiendo la lección de los excesos del FHAR, vuelven a unas posiciones reformistas, desempeñando el papel de *lobby* para conseguir la abolición de las leyes homófobas, que se hará realidad en 1982 con el gobierno socialista. Al mismo tiempo, el MLF, que ha dejado ir a sus activistas más radicales, se repliega también a un reformismo mesurado. Pero eso le cuesta una violenta carga por parte de un pequeño grupo de mujeres que se reconocen en las teorías de la Internacional Situacionista, Les Affranchies du vieux monde, que en 1977 y 1978 publican dos incendiarios panfletos titulados respectivamente *De la misère en milieu féministe ou la Pouffiasserie à visage humain* y *La Trompette du jugement dernier ou Viol sur un nid de morpions*.[43] En el primero de estos panfletos, critican en especial las políticas minoritarias de los buenos tiempos del periodo posterior al 68 señalando que solo contribuyeron a encerrar a los individuos alienados en nuevos roles, con la excusa de luchar contra los antiguos:

> En cuanto que «mujer emancipada», reivindicadora de una identidad (biológica, psicológica, fantasmática, etc.) y, por ende, de un estatus (el derecho a su diferencia, por ejemplo, de índole biológica, psicológica, fantasmática y social), [la feminista] ostenta un papel aparentemente provisional que la prepara para el rol definitivo que, de hecho, ya está asumiendo —entendido como un elemento positivo y conservador — en el funcionamiento del sistema mercantil. Se trata sencillamente de su integración. […] No cabe hablar de «minorías» oprimidas, como tampoco de roles ventajosos o privilegiados que sea posible asumir. La noción de minoría es hija de los escombros que ha dejado el reformismo y que ofrece al militante su principal argumento. La minoría debe, por definición, ser reivindicativa; es decir, cargar contra el poder vigente para lograr imponer las condiciones más favorables a su supervivencia dentro de un mundo, como tal, ajeno a las críticas.[44]

Haciendo balance vemos que, aunque contribuyó a radicalizar los movimientos de emancipación feministas, homosexuales o regionalistas, el movimiento situacionista provocó sin embargo dos

tipos de adscripción política muy distintos dentro de esos movimientos. O bien la radicalización adoptó la forma de una salida fuera de su esfera ideológica original, casi siempre hacia una posición que afirmaba la universalidad del proyecto de emancipación sin que debiera limitarse a ninguna categoría concreta so pena de reconstruir las separaciones y los roles. Este era el análisis de La Taupe bretonne, que había sometido a una crítica radical la ideología nacional de la UDB, y después de todo el *Emsav* (el movimiento bretón), antes de abogar finalmente por el abandono del nacionalismo bretón en nombre de una emancipación revolucionaria del proletariado en general. Y también era el análisis que hacían Les Affranchies du vieux monde, que habían terminado criticando la construcción misma de la categoría de minoría como paliativo del desmantelamiento de los roles iniciado en 1968. O bien —segunda posibilidad— la radicalización adoptó la forma de una intensificación de lo minoritario, como en el FHAR y aún más en los Gazolines, que jugaban con la turbación y la confusión, distorsionando los roles vigentes para desdibujar las identidades y máscaras sociales. En este segundo caso, los postsituacionistas procedentes de minorías prefiguraron sin duda las temáticas *queer* de género como *performance* social, mediante unas originales prácticas que hibridaban lo estético con lo político.

¿UN NACIONALSITUACIONISMO?

Un hecho poco conocido: en el mismo momento en el que los izquierdistas adoptan los conceptos y métodos de la Internacional Situacionista, en las filas contrarias de la extrema derecha, otros ideólogos sacan provecho de los escritos situacionistas. Fundamentalmente los intentos de apropiación del pensamiento de Debord, Vaneigem y sus camaradas provienen del monarquismo y de las corrientes nacionalistas revolucionarias. Ya en octubre de 1968, en

la revista de la sección estudiantil de Action Française, un realista escribe en referencia al panfleto *De la miseria en el medio estudiantil*: «Esta oposición tan radical podría, en muchos momentos, coincidir con la nuestra si no fuera por la horrible verborrea con la que pierde su fuerza. [...] ¡Bravo, caballeros, sumad fuerzas con nosotros y combatamos juntos contra la democracia, en lugar de aspirar a hacerla realidad bajo una forma, según vosotros, distinta».[45] Los situacionistas responden sarcásticamente clasificando esta reacción en la sección «La demencia» de los «Juicios de valor escogidos sobre la Internacional Situacionista».

Esta sorprendente profesión de fe por parte de un realista debe ponerse en el contexto de la conmoción que causa el 68 no solo en las estructuras de la sociedad francesa, sino también en la composición política de los grupos que en apariencia más alejados están de la extrema izquierda. Así en Action française surge una nueva tendencia que hace suya la crítica de la sociedad de consumo. En 1971 se volverá autónoma con el nombre de Nouvelle Action française (convertida más tarde en Nouvelle Action royaliste), cuyas figuras serán Yvan Aumont, Bertrand Renouvin o Gérard Leclerc. En este movimiento y en torno a él, no hay nada que les guste más que hacer referencias a la Internacional Situacionista:

> Diez años después de Mayo del 68, Gérard Leclerc reivindicará las palabras del situacionista Raoul Vaneigem: «No queremos un mundo en el que la garantía de no morir de hambre equivalga al riesgo de morir de aburrimiento». Mayo del 68 fue algo necesario, clama Leclerc [...]. Pero no hay más remedio que reconocer que «la vida no ha cambiado». [...] Quince años más tarde, los redactores de la revista *Réaction* llegarán a conclusiones bastante similares. De hecho, orientarán su análisis hacia los antiguos autores situacionistas, especialmente Debord, y su denuncia de la sociedad del espectáculo. A juicio de *Réaction*, esta sociedad representa «la ausencia generalizada de vida», la sustitución de un «vínculo fáctico» —dado que los individuos se van distanciando por su propio aislamiento— por meros «lazos sociales».[46]

Pasan los años, pero el fenómeno perdura: a comienzos de los años dos mil, los jóvenes escritores realistas que se reúnen bajo la bandera de la revista *Immédiatement* aún se declaran hijos de Debord y Bernanos. Incluso acaban adoptando los conceptos y la retórica de la revista *Tiqqun*, antes de unirse a las filas de los altermundialistas en las manifestaciones contra la cumbre del G8 en Génova.[47]

Ese cruce de fronteras entre la extrema derecha y la extrema izquierda (y viceversa) es costumbre para los nacionalistas revolucionarios, que mezclan las referencias al socialismo y a la clase obrera con los marcos conceptuales racialistas y nacionalistas. Los primeros que intentaron tender puentes al movimiento situacionista fueron los partidarios de la Nueva Derecha de Alain de Benoist: fascinados por la agilidad cultural y política de las organizaciones de extrema izquierda en los años sesenta y setenta, se especializaron en recuperar autores y motivos ideológicos del campo contrario. Para darse una apariencia respetable, trocaron la apología de la raza blanca por una «defensa de la civilización europea», mientras su redescubrimiento del nacionalbolchevismo y de las facciones izquierdistas del fascismo de los años veinte les permitía incluso cultivar la confusión y esbozar un acercamiento a los marxistas en nombre de una afinidad ideológica anticapitalista. Para la Nueva Derecha, los situacionistas son las presas perfectas. Tienen el aura de los últimos resistentes al mercantilismo del mundo y nunca se han comprometido con ningún poder totalitario. Así que se trata de apoderarse de sus ideas y utilizarlas al servicio de los intereses de la lucha por la causa europea. En 1979, en *Le Figaro-Magazine*, que es entonces la tribuna oficiosa de ese movimiento, se da una buena acogida al último ensayo de Raoul Vaneigem, *El libro de los placeres*.[48] En 1988, es Debord quien es aclamado en las páginas de Éléments, la revista de Alain de Benoist, por sus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Por su parte, Debord había resuelto el asunto diez años antes calificando a Alain de Benoist de «ridículo autodidacta, cabeza pensante de la nueva derecha», es decir, de este

«intento actual de neofascismo, tan degradado con respecto a Mussolini como Vaneigem lo está con respecto a Stirner».[49]

Así que habrá que esperar al fallecimiento de Debord en 1994 para que se multipliquen abiertamente las referencias elogiosas a su obra y muy pronto las falsificaciones descaradas en todos los ámbitos de la extrema derecha contemporánea.[50] En 1995, el exactivista de extrema izquierda Pierre Guillaume, que lo había conocido en los años sesenta, se ha convertido en un conocido antisemita y negacionista. En un intento por presentar al fundador de la Internacional Situacionista como partidario de la inexistencia de los campos de exterminio, disecciona los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* en trocitos que utiliza a su conveniencia en un artículo de su revista *La Vieille Taupe*…[51] Sin vergüenza, el teórico identitario antimusulmán Guillaume Faye asegura por su parte haber participado en el movimiento situacionista antes de pasarse a la Nueva Derecha. En el extranjero, Aleksandr Duguin, fundador de la Nueva Derecha rusa, también cita a Guy Debord para fundamentar sus análisis, al igual que el escritor fundador del Partido Nacional Bolchevique ruso Eduard Limónov, que lo considera «el último *trouble-maker* de Europa».[52] Por último, la teoría del espectáculo es muy popular en los círculos conspiracionistas, como demuestra la publicación en 2003 de un pastiche de la obra de Censor/Sanguinetti, en forma de *Informe verídico sobre las últimas necesidades de preservación y ampliación del dominio norteamericano sobre el mundo*, firmado por un tal Terror, en el que se atribuían los atentados del 11 de septiembre de 2001 a un complot «americano-sionista».[53] Una vez más, Debord había contraatacado de forma bastante temprana, subrayando que «el espectáculo, más que una conspiración, es una miseria».[54]

La proliferación de estos intentos de apropiación de las ideas situacionistas desde mediados de los años noventa debe resituarse en un contexto más general de captación por parte de la extrema derecha de las temáticas y del imaginario de la extrema izquierda con el fin de revestirse de un halo subversivo en un contexto de crisis social y

económica. En este como en otros casos, remitirse a Debord, a Vaneigem o a la Internacional Situacionista significa en realidad atribuirse, sin muchos problemas y sobre todo sin preocuparse de verdad por la coherencia, un halo de radicalidad política.

NEORROMANTICISMO CONTRA NEOFUTURISMO

Más allá de estas estrategias de apropiación y legitimación —y también de la evolución de los descendientes de la Internacional Situacionista en la ultraizquierda, los movimientos libertarios o las luchas minoritarias—, debemos regresar ahora a esa tensión interna entre romanticismo y futurismo tan característica del movimiento situacionista. Lo cierto es que esa tensión, que hemos tenido ocasión de ver en varios puntos de su evolución, sigue siendo hoy el fenómeno más estructurante para entender su legado en el terreno político. Desde los años ochenta, varios exsituacionistas evolucionaron hacia posiciones que ya no tienen tanto que ver con una crítica del capitalismo y del Estado como con una crítica de la modernidad en general. Pero, por otro lado, buena parte de la acogida contemporánea de las teorías y prácticas de la Internacional Situacionista tiene lugar ahora en el ámbito de las nuevas tecnologías, tanto si se trata de *hackers* y demás partidarios del software libre como de los intelectuales orgánicos del capitalismo conexionista.

Desde muchos puntos de vista, los situacionistas anticiparon los principios fundadores de lo que se ha llamado la ética *hacker* y los cambios en la forma de actuar que plasma en los informáticos que trabajan conforme al espíritu del *software* libre. Los situacionistas apelaban efectivamente a abolir la separación entre trabajo y placer para dar lugar a un nuevo tipo de actividad libre de carácter lúdico, que se basara en la pasión y la creatividad, y en la que las funciones de concepción y ejecución no estuvieran separadas. Pero son

precisamente esas características de las que habla el filósofo Pekka Himanen cuando intenta definir los nuevos valores que sustituyen a la ética protestante del trabajo tal y como la había definido Max Weber.[55] Igualmente, la idea de que la producción de software no debe dar lugar ni a una apropiación privada ni a la generación de beneficios coincide con las posiciones anticapitalistas del movimiento situacionista y con su apología de todas las formas de intercambio no monetario para evitar los circuitos de valorización y acumulación del capital. En este sentido, se pueden citar los escritos del mediactivista Richard Barbrook, responsable del Hypermedia Research Centre de la Universidad de Westminster, que teorizó la «economía de las virtudes *high tech*» y la posibilidad de un cibercomunismo, basándose en los escritos de Debord y Vaneigem en cuanto al *don* y al *pot-latch*.[56] Para Barbrook, internet hace realidad el proyecto anarcocomunista que el movimiento situacionista no había logrado materializar:

> Para la mayor parte de sus usuarios, la Red es un lugar en cuyo seno es posible trabajar, jugar, amar, aprender y discutir con otras personas. Sin que la distancia física suponga un obstáculo, este grupo de personas colaboran entre sí omitiendo cualquier mediación directa del dinero o la política. Indiferentes al derecho de reproducción, dan y reciben información sin plantearse siquiera pagar por ella. En ausencia del Estado o del mercado, que actúan como mediadores de los vínculos sociales, las comunidades de internautas se forman sobre la base exclusiva de esas obligaciones mutuas creadas por los dones que otorgan las personas recurriendo a su tiempo y sus ideas.[57]

De forma general, como recuerda el investigador Antonio A. Casilli:

> […] la herencia situacionista salta especialmente a la vista en el caso de aquellos portavoces del movimiento *hacker* con una formación antropológica, como podría ser el caso de Eric S. Raymond, «historiador tribal de la cultura *hacker* propia de internet a la par que antropólogo emérito». Parafraseando a Vaneigem, podríamos definir la ética del *hacker* como «una adaptación no tanto a la rareza, sino a la abundancia», pues, como es evidente, los habitantes informacionales —que almacenan datos reproducibles *ad libitum*— no se topan nunca con ninguna rareza

material. Este hecho plantea toda una serie de consecuencias tanto implícitas como explícitas sobre la mitología del don agonista y ostentatorio, sacando a la luz los hitos bibliográficos que conforman toda la región política y cultural del *hacker*: Mauss, Polanyi, Clastres, Huxley, Sahlins, etc.[58]

Junto a esas ensoñaciones sobre el *potlatch*, la dimensión antiautoritaria introducida por un trabajo cooperativo, mediante redes, dejaba obsoleta la figura del superior jerárquico en beneficio de una estructura horizontal de cooperación entre agentes que encaja claramente no solo con el fondo libertario del movimiento situacionista, su crítica de los jefes y de toda forma de organización jerárquica, sino también con el imaginario de la red que encontramos en varias de sus publicaciones, desde los escritos de Constant sobre New Babylon hasta la defensa por parte de Vaneigem de las relaciones de índole reticular entre los grupos insurgentes que preparaban el desmantelamiento de la sociedad del espectáculo. A esto se podría añadir el principio del anonimato o pseudoanonimato que suele ser la norma entre interlocutores en la web, el imaginario cartográfico que preside gran número de representaciones del ciberespacio, el hecho de que las tecnologías de la información y la comunicación supongan aparentemente el final de la unilateralidad espectacular al ser vectores de encuentro y entablar el diálogo permanente que tanto ansiaban los situacionistas… En definitiva, todo parece indicar que los piratas informáticos y demás partidarios del internet libre acertaron al poner en práctica el corpus de ideas desarrolladas por los situacionistas para justificar sus actividades.

Sin embargo, es curioso constatar que esas apologías del cibercomunismo y del «saber digital libre» confluyen de manera sorprendente con los escritos de quienes, en los discretos pasillos de las administraciones del Estado o en los consejos de dirección de las grandes empresas, planifican el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, «la subida de los conocimientos a la red» y la «economía del saber». Tomemos el caso de Pierre Lévy: tenemos un prestigioso universitario, titular de la cátedra de

investigación en inteligencia colectiva de la Universidad de Ottawa después de haber sido profesor del departamento «Hypermedia» de la Universidad de París VIII. Pierre Lévy no duda en citar a los situacionistas para fundamentar sus investigaciones ni en alabar el comunismo informativo de internet, mientras al mismo tiempo ejerce de consejero primero del gobierno socialista de principios de los años noventa (miembro de la comisión oficial sobre la enseñanza a distancia creada por la primera ministra francesa Édith Cresson) y luego de los órganos rectores de la Unión Europea (informe sobre la cibercultura para el Consejo de Europa en 1996, que dará lugar a su libro *Cibercultura*,[59] y luego un informe sobre la ciberdemocracia y la gobernanza europea para la Comisión Europea en 2000).[60] A los escritos en los que Richard Barbrook ensalzaba el cibercomunismo como sueño situacionista hecho posible por la informática, Pierre Lévy, cofundador además de la sociedad Trivium (proveedora de sistemas de gestión de personal de gran número de empresas), respondía ya en 1997: «La evolución contemporánea que ha experimentado la informática supone una increíble realización del objetivo marxista de apropiación de los medios productivos por parte de los propios productores. [...] Si el espectáculo (es decir, el sistema mediático), según los situacionistas, representa el culmen de la dominación capitalista, entonces el ciberespacio lleva a cabo una auténtica revolución».[61] Y Alain Minc y Simon Nora, autores en 1978 de un informe para el presidente de la República sobre la informatización de la sociedad francesa, ya allanaron el camino a McKenzie Wark al referirse en su *Manifiesto hacker* a la línea que va de Lautréamont a Debord como el presagio de su «política del *hackeo*»:[62] en 1979, declaraban que el desarrollo de las redes de comunicación, «un cambio de tornas que dejará obsoleta toda la cultura del pasado», *hará converger a* «Lautréamont con la telemática; al situacionismo con el propio mercado»...[63] ¿Con el mercado? Pues sí, porque puede que eso sea lo más llamativo: tanto unos como otros reconocen que el comunismo *hacker* y el capitalismo *high tech* están

abocados a convivir en el ciberespacio. Es más: mantienen en él una relación simbiótica, puesto que cada uno de ellos se aprovecha de los logros técnicos del otro. Barbrook afirma así que «la economía de los dones y la esfera comercial no podrán desarrollarse a menos que se anclen al ciberespacio».[64] Y al describir las prácticas «comunistas» del saber entre los investigadores que utilizan internet para difundir sus producciones, Himanen escribe por su parte que «el dilema ético al que se enfrentan las empresas en la nueva economía de la información consiste en que el éxito capitalista solo es posible mientras la mayoría de los investigadores continúen siendo "comunistas" [...]».[65]

Todos esos discursos confluyen, pues, en torno a un punto de indistinción utópica, donde capitalismo y comunismo parecen reversibles el uno con el otro. Los tecnócratas y los liberales se vuelven apologistas de un comunismo informativo, mientras que los anarcocomunistas se transmutan en partidarios de un liberalismo iluminado... Todo ello bajo los auspicios de las ideas situacionistas. Algo que recuerda a los cambios sociales de la Francia del siglo XIX, cuando los sansimonianos que elogiaban el desarrollo de las fuerzas productivas para los proletarios acabaron siendo a fin de cuentas administradores de bancos, sociedades de obras públicas y redes ferroviarias.

ANTINDUSTRIALISMO

Frente a esos utópicos de la máquina y de lo digital, se desarrolló otra tendencia política en el mismo momento a partir del esclarecimiento del contenido romántico de la crítica social situacionista. Esta tendencia, que suele reivindicarse como «antindustrial», en realidad tiene su origen en la evolución del propio Guy Debord en los años setenta y ochenta. Como hemos visto, la aparición de la temática de los daños ecológicos en los últimos escritos de la Internacional

Situacionista esbozaba torpemente los primeros pasos de una salida fuera del esquema progresista y productivista del marxismo clásico. En los años siguientes, Debord profundiza en este planteamiento y termina criticando ya no solo el capitalismo de Estado, sino la propia modernidad. En efecto, puesto que la sociedad del espectáculo es efectivamente la expresión del «reinado autocrático de la economía mercantil»,[66] Debord no duda en remontarse hasta las raíces tecnológicas del modo de producción capitalista: los procedimientos que permitieron la Revolución Industrial, la sustitución de los objetos de consumo corriente por *ersatz*, y también debido al «control técnico y policial de los hombres y las fuerzas naturales, un control cuyos errores aumentan de tamaño tan deprisa como sus propios medios».[67] En 1988, los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* confirman ese nuevo impulso en la reflexión de Debord, puesto que identifican «la incesante renovación tecnológica» como uno de los rasgos característicos de lo «espectacular integrado», esa nueva forma de dominación llamada a reemplazar el «espectáculo difuso» de las sociedades liberales y el «espectáculo concentrado» de las sociedades burocráticas autoritarias. Debord explica mejor ese principio:

> Una ley general de funcionamiento de lo espectacular integrado, al menos para quienes lo dirigen, es que, en ese marco, *todo lo que puede hacerse debe ser hecho*. Es decir que todo nuevo instrumento debe ser empleado, cueste lo que cueste. El útil novedoso se convierte en todas partes en el fin y motor del sistema; y será el único que podrá modificar perceptiblemente su marcha cada vez que su empleo sea impuesto sin más reflexión.[68]

La consecuencia de semejante despliegue de tecnologías en todos los ámbitos es la siguiente:

> Exceptuando una herencia aún importante pero destinada a disminuir, constituida por libros y construcciones antiguas, que por otra parte son cada vez más a menudo seleccionados y relativizados según la conveniencia del espectáculo, no existe nada —en la cultura, en la naturaleza— que no haya sido transformado y polucionado,

según los medios y los intereses de la industria moderna. Incluso la genética ha llegado a ser plenamente accesible para las fuerzas dominantes de la sociedad.[69]

Dicho de otro modo, el espectáculo está fusionándose literalmente con el mundo que le rodea recomponiéndolo tecnológicamente según su propio modelo.

Las conversaciones que mantiene por entonces Debord con el médico Michel Bounan son significativas de esta evolución hacia una crítica de la modernidad cada vez más madura. Debord había hablado en sus *Comentarios* del bien que habían hecho las ciencias, y en especial la medicina, a la libertad y la salud de la gente antes de la llegada de la sociedad del espectáculo, pero Bounan le hace ver que las formas de pensamiento científico surgidas en el Renacimiento están *ontológicamente* ligadas a la civilización mercantilista. Comparten sus categorías cosificadoras, su actitud instrumental y su ignorancia del fenómeno vivo en su unidad psicopsíquica.[70] Debord no puede sino estar de acuerdo y, a partir de ahí, demostrará su interés por la crítica de los postulados objetivistas de la ciencia moderna tal y como la lleva a cabo el filósofo Michel Henry en *La Barbarie*.[71]

Pero esta crítica de la modernidad tecnocientífica no es por ello un rechazo puro y simple de cualquier forma de civilización, en nombre de un «anarcoprimitivismo» similar al que adoptan por aquella misma época postsituacionistas como Fredy Perlman o John Zerzan[72] y hasta el propio Raoul Vaneigem.[73] Abre, por el contrario, una perspectiva política antindustrial, cuyas directrices contribuye a definir por la misma época la *Encyclopédie des Nuisances*.

Desde su fundación en 1984, la *Encyclopédie des Nuisances* (EdN) se atribuye el derecho a inventariar el legado político e intelectual de la Internacional Situacionista, a la que despoja de sus tendencias más futuristas. Ya hemos visto que, como buenos marxistas, los situacionistas no cuestionaban la tendencia de fondo del capitalismo: el desarrollo desmesurado de los medios de producción y transformación de la naturaleza. Simplemente se limitaban a criticar

su apropiación por parte de la burguesía, incapaz de liberar todas las posibilidades emancipadoras que tenía por miedo a perder su propio dominio como clase. Es precisamente esta identificación del desarrollo de las fuerzas productivas por parte de los situacionistas lo que pone en cuestión la EdN y, partiendo de la crítica de la tecnología y de sus repercusiones en todas las relaciones sociales, pone todo su empeño en reconstruir un proyecto político revolucionario. Obviamente, eso no sucede sin cierto desencanto, en la medida en que los avances de la alienación socioeconómica, al igual que el incremento de los daños ecológicos, lejos de sentar las bases para un posible vuelco, están más bien suprimiéndolas de una en una, llevando así el combate social a una lucha «para defender lo presente, para mantener abiertas en su seno todas las demás posibilidades de cambio —empezando, por supuesto, por la posibilidad primordial que constituyen las condiciones mínimas de supervivencia de la especie—».[74] Por otro lado, los revolucionarios deben tener en cuenta una transformación cultural e incluso *antropológica* que se está produciendo entre la gente, puesto que «la penetración intensificada de la producción mercantil va camino de descomponer todo cuanto, en la vida de los individuos, sea susceptible de servir como base para volver a ejercer la crítica práctica: el lenguaje, los comportamientos, los territorios urbanos, la memoria, todo lo que conformaba de algún modo la reserva revolucionaria en la clandestinidad de las vivencias cotidianas».[75]

La *Encyclopédie des Nuisances* afirma por tanto que la revolución social no podrá limitarse al desmantelamiento de las estructuras de la economía de mercado y del Estado: tendrá que «retomar el control de todas las técnicas para poder someterlas a sus exigencias» *y proceder al* «inventario exacto de lo que, entre los inmensos medios acumulados, pudiera servir para llevar una vida más libre, pero también de aquello que solo cabe emplear para perpetuar la opresión».[76] Esa agenda, en la que el propio Guy Debord se reconocerá durante un tiempo,[77] encuentra su relevo a partir de 1987

en una serie de acciones políticas contra la industria nuclear o contra la ampliación de las líneas de tren de alta velocidad (TGV) emprendidas por colectivos que gravitan en torno a la EdN, como el comité Irradiés de tous les pays, unissons-nous !, la Alliance pour l'opposition à toutes les nuisances o la Association contre le nucléaire et son monde (ACNM).[78]

Pero son las campañas de sabotaje de plantas transgénicas iniciadas en Francia a finales de los años noventa las que marcan un verdadero punto de inflexión, «desde el momento en que la facción más radical del movimiento de rechazo a los OGM se declaró a sí misma como un tanto "antindustrial"».[79] En unos años se multiplican los colectivos centrados en criticar la tecnociencia, continuando así con lo que se podría llamar la segunda generación del movimiento antindustrial. En la mayoría de ellos, aún es perceptible la influencia de los situacionistas y de la *Encyclopédie des Nuisances*, aunque las referencias ideológicas abarcan ahora un amplio espectro, desde el anarquismo hasta el personalismo, pasando por la ultraizquierda y la ecología radical. Entre los protagonistas de esta segunda generación, se puede hablar en orden cronológico de la aparición de: Bertrand Louart y el boletín *Notes & Morceaux choisis*, el colectivo de Grenoble Pièces et Main d'Œuvre, la editorial L'échappée con sede en Montreuil, el grupo Oblomoff creado en torno a la crítica de la investigación científica, la editorial La Lenteur, la revista *Z* («revista itinerante de investigación y crítica social»)… También echan una mano a la empresa crítica algunos ensayistas como Michel Le Gris, autor de un buen estudio sobre la falsificación del vino en la era industrial,[80] o Joël Cornuault, postsituacionista reconvertido en escritor cuyas prosas y comentarios literarios están impregnados de una sensibilidad rebelde ante el mundo de la máquina y del dinero.[81] En esa floración de comienzos de los años dos mil aparecieron también algunas publicaciones hoy desaparecidas como *In extremis*, que durante un tiempo desempeñó el papel de boletín de enlace entre varios de los colectivos que hemos citado, o *Nouvelles de nulle part*,

encabezada por Jean-Marc Mandosio, que participaba al mismo tiempo en la EdN. Fuera de Francia también se publicaron las revistas antindustriales *L'Homme au foyer* en Bélgica y *Los Amigos de Ludd* en España, cuyo nombre hacía referencia al ludismo, un movimiento inglés de artesanos que destrozaban máquinas en el siglo XIX, que a los antindustriales les gusta citar como ejemplo.

Por encima de esta masa de publicaciones, dos libros se posicionaron como manifiestos para la nueva generación: *Le Cauchemar de Don Quichotte*, publicado en 2004 por Matthieu Amiech y Julien Mattern, que confirmó el definitivo distanciamiento de los círculos izquierdistas clásicos (incluidos los postsituacionistas) y que recibió fuertes críticas, y *La Tyrannie technologique*, publicado en 2007 por Cédric Biagini y Guillaume Carnino (con la colaboración de Célia Izoard y del colectivo Pièces et Main d'Œuvre), que es sin duda la primera obra que trató de frente, y desde un punto de vista anticapitalista y libertario, las nuevas formas de alienación derivadas de la aparición de la sociedad digital.[82]

Desde principios de los años dos mil, todas estas corrientes antindustriales intentan llamar la atención de la gente sobre el carácter nocivo de un desarrollo tecnológico hipertrofiado, que conlleve una lógica de heteronomía, privatización de las conciencias y artificialización del mundo. De hecho, «a partir del sentimiento inmediato de desposesión frente a la ciencia y la técnica, a partir del grado de repulsa que esa emoción inocula»,[83] intentan reconstruir unas formas de resistencia popular al «progreso». Así que empiezan a hacer continuas apariciones públicas en forma de escándalos y acciones directas dirigidas contra el cumplimiento de las normas cientifistas y productivistas de la investigación científica y también contra la irrupción masiva de las nuevas tecnologías (registro informático, biometría, genética, nanotecnologías, digitalización, etc.). Simultáneamente, esas corrientes experimentan con alternativas prácticas conformes a su crítica de la tecnociencia y de los perjuicios que genera en los hábitats naturales y sociales. Volviendo al campo,

intentan recuperar progresivamente una autosuficiencia material que permita prescindir de la industria. Siempre que pueden, esquivan la economía capitalista estableciendo relaciones de don y contradón o de trueque con sus vecinos (recuperando en cierto modo el gusto situacionista por el *potlatch*). Por último, atentos a mantener cierta sobriedad de vida y a ahorrar recursos, intentan sobre todo reconquistar una autonomía concreta a través del bricolaje, la autoproducción y la agricultura de subsistencia, tomando estos medios como formas de reapropiarse de los conocimientos técnicos que la dependencia de la megamáquina industrial ha dejado obsoletos. Como escribirá un miembro de la EdN en 2002, estos planteamientos no tienen que ver únicamente con una opción de vida: tienden «a preservar —allí donde es posible— y a recrear —allí donde no existen — las condiciones de una secesión activa».[84]

Puede que, por primera vez en la historia del legado del movimiento situacionista, veamos por tanto cómo su tensión interna entre romanticismo y futurismo se convierte en una contradicción abierta, imposible de resolver. Crítica antiindustrial y espíritu *hacker* seguirán siendo probablemente dos polos irreconciliables, abocados a vivir cada uno por su cuenta su propia vida. Pero se plantea en cualquier caso la cuestión de saber en qué medida la línea que los separa dibuja también el frente de los futuros conflictos sociales «entre los que aún quieren lo que existe y los que ya no».[85]

CONCLUSIONES

EN 1970, Raoul Vaneigem escribía lo siguiente: «Propongo agrupar bajo un mismo nombre a toda la ideología modernista: situacionismo. Pues, a excepción de lo más esencial, todo cuanto hemos dicho sobre asuntos como el arte, el proletariado, la vida cotidiana, el urbanismo o el espectáculo se lo encuentra uno allá donde mire».[1] No en vano, durante las décadas posteriores a la autodisolución de la IS, aludir a las ideas principales de este movimiento llegó a convertirse en una suerte de ritual ineludible, inclusive para aquellos personajes que habrían sido objeto del mayor desdén por parte de los situacionistas —hablamos de publicistas, figuras mediáticas o miembros de la *jet set* —. En un sentido más hondo, los conceptos desplegados por Debord y compañía continúan alimentando hasta el día de hoy las reflexiones propias de otros entornos sociales, a pesar de que sus puntos de vista con respecto al mundo contemporáneo se encuentren en las antípodas de los planteamientos que profesaba la IS. De hecho, que los libros y trabajos de origen situacionista sigan figurando entre la bibliografía que se entrega a los pupilos de algunas escuelas militares es buen ejemplo de ello.[2] No resulta, por tanto, nada descabellado recurrir al concepto de «reapropiación» —de acuerdo con el uso que los propios situacionistas habían acuñado— para designar esta asimilación de los movimientos contestatarios por parte de aquel sistema que estos últimos pretendían combatir.

Desde cualquier ángulo, se puede afirmar que el situacionismo fue ciertamente absorbido por los mecanismos propios de la sociedad del espectáculo. Desde finales de los ochenta, cualquier rastro de actividad situacionista (cuadros, *collages*, carteles y octavillas) se ha colgado la

etiqueta de «productos culturales» y, entendidos como tales, han sido objeto de varias exposiciones en esos grandes museos[3] en los que Debord veía el rostro genérico de dicho espectáculo.[4] En el plano comercial, el sector del libro ha logrado suplantar, desde finales de los años noventa, las tácticas desplegadas por la IL y la IS contra la propiedad literaria y el mercantilismo editorial[5] por una auténtica moda situacionista, cuyo nicho puede permitirse el lujo de imprimir grandes tiradas de cualquier trabajo vinculado a la IS o a sus predecesores. Otro factor de recuperación responde al retorno de varios exintegrantes del grupo, que con tanta astucia se habían reconvertido a los circuitos que ofrecía el Estado y la economía capitalista. El caso más destacable corresponde a Piet de Groof, quien fue miembro de la IS entre septiembre de 1957 y el otoño de 1958 bajo el pseudónimo de Walter Korun para acabar convirtiéndose, en 1982, en mayor general de las Fuerzas Aéreas belgas.[6] Otro tanto ocurre con Anton Hartstein (*alias* Toni Arno), exmiembro de la IS entre invierno de 1965 y julio de 1966, que acabó cofundando la radio NRJ y trabaja actualmente como comercial desplazado a Bucarest para la multinacional de las comunicaciones ATDI;[7] sin olvidarnos tampoco de René Viénet, miembro de la IS entre 1961 y 1971, que se acabó labrando una exitosa carrera como hombre de negocios —a modo de asesor y representante en Taiwán de las más importantes empresas francesas: Cogema, Framatome, Total o el banco Paribas, entre otras— durante los años ochenta y noventa. Por suerte, otros miembros de la IS siguieron itinerarios bastante más variopintos y, en general, más dignos. Por citar algunos casos, durante los años noventa, Michèle Bernstein se ocupó de la sección literaria del diario *Libération;* René Riesel, por su parte, se marchó a vivir al campo y trabajó de pastor; Peter Laugesen se dedicó a la escritura; y Gianfranco Sanguinetti se volvió viticultor. Otros muchos exmiembros dieron pasos similares en cuanto se produjo su expulsión del grupo.[8] Sea como fuere, lo cierto es que la carrera de algunas de estas figuras,

sobre todo al compararla con sus pretensiones iniciales, está marcada por hondas contradicciones.

Por otro lado, nos parece asimismo de lo más revelador advertir que, a finales de los años setenta, personajes influyentes de la esfera económica y el mundo de la política comenzaron a echar mano de las tesis de Debord o del «situacionismo» para justificar su práctica del poder. En páginas anteriores, ya nos hemos referido a los casos de Alain Minc y de Simon Nora, portavoces del presidente de la República Valéry Giscard d'Estaing. A estos nombres se añade el de Jacques Pilhan —antiguo consejero de comunicación junto a François Mitterrand y Jacques Chirac—, que profesaba un vivo interés por los situacionistas. Y recordemos también otro hecho crucial: que la Fundación Saint-Simon, un célebre *think tank* neoliberal francés que se mantuvo en activo en los años ochenta y noventa, reconocía encantada los «profundos vínculos» que, a su juicio, existían entre los situacionistas y los «nuevos capitalistas» (esto es, Silvio Berlusconi o Carlo De Benedetti).[9]

Esta integración de los situacionistas en la misma sociedad que pretendían desmontar se debe, probablemente, a que, dejando a un lado cuál fuera en cada caso su aspiración subjetiva, «el contenido objetivo de sus acciones coincidía generalmente con la tendencia de fondo del desarrollo de la sociedad de mercado», como señala Anselm Jappe.[10] Si tenemos en cuenta, por un lado, las diversas mutaciones a que fue sometiéndose el capitalismo a partir de 1968; y, por el otro, la extraña afinidad que este último fue mostrando con respecto a las ideas definidas años antes por los situacionistas, debemos reconocer que aquel programa inicial, «llamado a encarnar la crítica social más radical de su tiempo, tan solo sirvió —de hecho, se mostró muy útil— para que su adversario cambiara de estilo».[11]

De este modo, la antigua mentalidad situacionista, que solía tratar del modo más desdeñoso posible tanto las obras artísticas como los monumentos procedentes de un pasado que, a juicio de sus críticos, era mejor olvidar para siempre, se acabó alineando con cierta

tendencia capitalista: la consistente en desfigurar o incluso a *destruir* a secas, según las conveniencias económicas, cualquier testimonio histórico de las civilizaciones que nos precedieron. La tentación de entender el legado cultural de los siglos pasados como un mero reflejo de la opresión clasista correspondiente —que era preciso abolir, por consiguiente, junto con dicha opresión—, representaba, no obstante, uno de los mayores escollos de las ideas y las prácticas revolucionarias; un talón de Aquiles que sí habían tenido en cuenta muchos de los militantes e intelectuales del movimiento obrero. Desde este punto de vista, es interesante señalar que, en los albores de los años setenta, los viejos anarquistas y supervivientes de la guerra civil española se mostraban muy beligerantes para con los actores de Mayo del 68: «La actitud de los jóvenes con respecto a la cultura les resulta inconcebible», apuntaba por aquel entonces Hans Magnus Enzensberger, que había tratado de primera mano a estos veteranos durante sus pesquisas en torno a Durruti. «Les parece incomprensible el desprecio de los "situacionistas" hacia todo lo que huele a ilustración. Para estos viejos trabajadores, la cultura es algo bueno. Esto no es nada sorprendente, ya que ellos conquistaron el abecedario con sangre y sudor. [...] Ni en sueños se les ocurriría arrojar el arte y la ciencia por la borda, aunque sean de origen burgués».[12] Es más, desde comienzos de los años treinta, Anton Pannekoek ya había manifestado que, contra quienes veían en el erostratismo una vía de lucha revolucionaria, esa furia destructiva no dañaba ni un ápice el mundo burgués, por mucho que a este último «no le temblara la mano a la hora de arrasar con lo que fuera preciso con tal de obtener ganancias». A juicio de Pannekoek, el cometido de la clase obrera era, por el contrario, «legar a su descendencia, la humanidad futura, un mundo tan rico e intacto como fuera posible», máxime por lo que se refiere «a aquellos monumentos y recuerdos de generaciones anteriores que ya no podemos resucitar» y «cuya memoria atesora una fuerza digna de conservar con esmero».[13]

Del mismo modo, el desprecio de los situacionistas con respecto al trabajo y las ideologías que lo justifican ha acabado convergiendo, con el andar de la historia, en la desaparición de la figura del trabajador apasionado por el «trabajo bien hecho», cuya probidad ciertos teóricos habían identificado, de un modo abusivo, con la sumisión servil ante la patronal. El acervo de saberes específicos ligados a una destreza concreta, con su maña y su pericia, por no hablar de la ética de un trabajo elaborado con mimo y profesionalidad, han quedado borrados del mapa por culpa de la mecanización de las actividades productivas y la disolución de toda implicación personal bajo la trituradora de la burocracia empresarial. Una vez más, los situacionistas no llegaron a aprender la lección que les habían dejado los socialistas de comienzos del siglo XX, para quienes el obrero artesano «solo entendía su empleo como un trabajo bien hecho» y jamás se le habría pasado por la cabeza denigrar su oficio, destrozar sus propias herramientas o sabotear su producción, cuando era «la burguesía [la que] practica a sabiendas el sabotaje con todas sus ganas» y «trata el trabajo humano como si fuera un valor bursátil».[14]

Por último, ¿cómo no señalar que la violencia crítica ejercida por los situacionistas contra el militantismo, sumada a su empeño por circunscribir la acción revolucionaria a su fuente pulsional más inmediata (la satisfacción de nuestros propios deseos), ha terminado por contribuir a separar la praxis transformadora de toda mentalidad estratégica que piense a largo plazo? ¿Cómo pasar por alto que ha alejado al individuo de toda organización política colectiva y duradera que aspire a alcanzar la emancipación social, suplantando estos proyectos por sujetos egoístas cuyo único interés es saciar sus apetitos —reforzando, de este modo, el proceso de *privatización* que había expuesto Castoriadis en 1960 como uno de los pilares de la sociedad capitalista?[15]

EL NUEVO ESPÍRITU DEL CAPITALISMO

Si admitimos semejante convergencia entre, de un lado, el conjunto de tesis y prácticas del situacionismo y, del otro, las evoluciones más contemporáneas del capitalismo, no es descabellado concluir —tal como proponen algunos autores— que el ánimo subversivo que impulsara al movimiento fuera quedando absorbido, a partir de 1968, por «un vasto movimiento de inclusión que apuntaba a la renovación de todas las normas de sociabilidad y del propio marco que se quería desmontar».[16] Por decirlo de otro modo: los situacionistas «habrían participado en la modernización de nuestra sociedad y en la transformación de sus usos y costumbres, al señalar con sus críticas (al principio, sin querer) cuáles eran las últimas conquistas posibles y, tiempo después, experimentando más concretamente con nuevas formas de trabajar e inventando otros usos de la vida».[17]

Conviene aclarar que, llegados a este punto, el concepto de recuperación debe comprenderse en un sentido nuevo: como reaprovechamiento, por parte del sistema cuestionado, de cuantos elementos del movimiento opuesto le parezcan útiles para reorganizarse, consolidar sus dispositivos de contención o defensa, y reforzar e incluso ampliar su propia lógica hasta nuevas esferas aún por explotar. Por ende, se impone una conclusión: al contrario de lo que pronosticaban los situacionistas del 68,

> [...] *es la burguesía moderna, y no el proletariado, ni cualquier otro sujeto revolucionario que pudiera reemplazarlo, la que se ha revelado como la única fuerza capaz de enfrentarse al orden establecido en virtud de un proyecto reorganizativo cuyo programa hedonista coincide cabalmente con el modo de pensar de cualquier actor típico de este movimiento*: para empezar, dejar más espacio al goce y acabar con tantas trabas y tanta seriedad, liquidar un sinfín de reparos morales que creen trasnochados, fomentar el placer, priorizar al individuo y su soberana subjetividad, erosionar a marchas forzadas cualquier autoridad ajena a la técnica y la

funcionalidad [...], todo ello al mismo tiempo que una erotización arrolladora comienza a empapar los códigos y las conductas sociales.[18]

Así pues, la burguesía ha vuelto a manifestar su realidad más profunda: la que obliga a concluir que se trata de *una clase intrínsecamente revolucionaria*, ya que ha convertido la revolución constante del modo de producción —y, por consiguiente, de los vínculos sociales, nos recordaría Marx— en condición necesaria para hacerse con las riendas económicas, políticas e ideológicas.[19]

Partiendo de estas premisas, cualquier persona que aspire a elaborar una crítica seria del situacionismo deberá estar dispuesta a examinar sin tapujos el papel desempeñado por este movimiento, sobre todo en el pasaje de un capitalismo ascético, autoritario y represivo hacia otro capitalismo de espíritu renovado, más permisivo, hedonista e incluso transgresor.

Como apuntan con acierto Luc Boltanski y Ève Chiapello, Mayo del 68 tomó su fuerza motriz en la capacidad para hacer confluir la vertiente social y la mirada artística en una misma crítica del capitalismo. Esta labor habría sido imposible sin la labor activa de los situacionistas, cuyas ideas fueron el fermento de esos levantamientos: en primer lugar, por su itinerario tan original, que partía de las vanguardias artísticas y logró hacerse un hueco entre los grupúsculos revolucionarios; pero también por su capacidad para inocular conceptos propios del mundo creativo dentro de una crítica de la economía política de raigambre marxista.[20] A decir verdad, el situacionismo se mostró capaz de retomar por su cuenta, con originalidad, los problemas clásicos de la crítica social. En sus manos, el análisis de la explotación económica impuesta por los productores se radicalizó hasta tornarse una crítica del supremacismo de la economía sobre la totalidad de la existencia.[21] Algo parecido acabó sucediendo con las tesis marxistas sobre la destrucción de los lazos sociales y los mecanismos comunitarios de solidaridad, que fueron dando paso a una crítica del espectáculo entendido como una

«sociedad sin comunidad», caracterizada por la atomización de las masas y el distanciamiento impuesto entre los individuos.[22] Con todo, el situacionismo fue capaz al mismo tiempo de asociar su crítica social a la crítica artística del capitalismo, exponiendo con ello la falsedad de las cosas, las personas y los modos de vida que este sistema genera, por no hablar de las formas de opresión y alienación consustanciales a su funcionamiento. La vía para aunar ambas ideas consistía, por una parte, en denunciar la artificialidad de las relaciones intersubjetivas propias de la sociedad burguesa y exponer a la luz los procesos de banalización de la existencia —inundada de objetos fabricados en serie—; y, por otra, en censurar con violencia el sometimiento que ejerce el capitalismo contra las personas, alienadas por igual en sus puestos de trabajo y en sus tiempos de descanso bajo una ordenación totalitaria del espacio-tiempo que anestesia toda espontaneidad y anula nuestra capacidad creativa.

Sin embargo, como también han expuesto Boltanski y Chiapello, los nuevos planteamientos que se formularon pasado el 68 insistían en disociar esa crítica artística de la crítica social, con el fin de aplacar temporalmente las reivindicaciones económicas de los trabajadores —lo que motivaría los célebres acuerdos de Grenelle— y permitiendo, a su vez, que las organizaciones del movimiento obrero, por tradición portadoras de esa crítica social, se fueran descomponiendo como resultado de su propio proceso de burocratización y de la presión que la crítica artística de los medios izquierdistas ejercía desde fuera. Al mismo tiempo, las exigencias propias de esta militancia artística se fueron satisfaciendo gracias, no solo a la mutación de los vínculos sociales mencionados más arriba, sino también a la puesta en marcha de nuevas formas de organización laboral y a la intensificación de los aspectos mercantiles más puramente espectaculares que invaden la vida cotidiana.

Para cerrar este análisis sobre la reapropiación del movimiento situacionista por parte del sistema que aquel quería combatir, nos

referiremos con más detenimiento a los dos últimos puntos que acabamos de exponer.

Las transformaciones relativas a la organización del trabajo ocurridas entre los años setenta y ochenta son el resultado de la convergencia entre el desembarco, dentro de las empresas, de un gran número de exizquierdistas —cuyo historial militante y/o universitario los propulsó automáticamente hasta puestos de mando— y, por otra parte, la búsqueda de soluciones estratégicas, por parte de los *managers* en activo, que permitieran al sector empresarial responder a la crítica artística formulada por los actores de Mayo. Así, mientras los primeros trasteaban con sus ideas, por decirlo llanamente, sobre la autonomía de los trabajadores y la autogestión productivista (alimentando así el paradójico sueño de avanzar hacia un capitalismo de izquierdas),[23] los segundos rebuscaron con tesón entre el bagaje artístico que había inspirado el anticapitalismo de sus adversarios con el fin de extraer las formas de pensar y los comportamientos susceptibles de alumbrar un replanteamiento del mundo laboral en torno a la figura ejemplar del artista —llamado a convertirse en el modelo del trabajador futuro, en virtud de su inventiva, flexibilidad, pasión por su oficio e inclinación al riesgo y la aventura—.[24] Acerca de este punto, nuestra tesis es que el situacionismo quedó aprisionado dentro de esta convergencia, hasta el punto de que llegó a anticipar sobre el terreno ideológico la aparición de este nuevo espíritu capitalista descrito por Boltanski y Chiapello. Por lo que se refiere al plano sociológico, entre los protagonistas de las revueltas del 68 que se acabaron pasando al bando del *management* y la gestión de recursos humanos, un buen número de ellos había recibido la influencia del situacionismo, lo que condicionó su particular modo de ejercer el poder decisorio dentro de la empresa.[25] Y por lo que se refiere al plano ideológico, tal como acabamos de exponer, el movimiento situacionista ha actuado como vector de un conjunto de valores, conceptos y temáticas que han acabado por dejar su huella en las transformaciones relativas a la organización laboral de las últimas

décadas. En particular, nos estamos refiriendo a cuatro motivos puestos de relieve por los situacionistas acerca de este asunto: la búsqueda de una autonomía individual y colectiva dentro de lo que hemos llamado una *política grupal*; la apología constante de la *creatividad* y las infinitas posibilidades que ofrece el ser humano; la libertad entendida como predisposición al movimiento —casi como un *nomadismo*—; y, por último, la sustitución del trabajo por otro tipo de actividad, más orientada al modelo del *juego*.

Contra lo que afirman algunos autores, no creo que «las disputas en torno al papel de la organización revolucionaria», uno de los pilares de la teoría situacionista, pueda suscitar, en este comienzo del siglo XXI, «los debates bizantinos sobre la naturaleza divina o humana de Cristo», como diría Anselm Jappe.[26] Las reflexiones de los situacionistas acerca de esta cuestión partían de un dictamen previo: el fracaso de la Revolución rusa y del rol que había desempeñado la forma-partido propuesta por los bolcheviques en la reconstrucción de una sociedad jerarquizada y atravesada por el dominio entre clases. La convicción de estos jóvenes teóricos era que la organización revolucionaria prefiguraba siempre —de una manera o de otra— el tipo de sociedad que podría engendrar si alcanzaba sus fines, por lo que era imprescindible prevenir cualquier error posible a este respecto, pues sus consecuencias serían incalculables. Por decirlo de otro modo: no es posible combatir la alienación imperante por medio de formas también alienadas,[27] ya que esto nos llevaría a replicar las antiguas estructuras en la sociedad futura. Estas cavilaciones empujaron al situacionismo —como ya hemos explicado en páginas anteriores— a promulgar un modelo novedoso de organización revolucionaria desjerarquizado, igualitarista, conformado por un número de integrantes deliberadamente restringido y cuya idea reposaba sobre una teoría coherente y sobre un sentido práctico de la solidaridad entre todos sus miembros. Se trataba, por ende, de la adopción consciente de una nueva forma de política basada en la acción de los colectivos revolucionarios y en su propia autonomía con respecto a

otros actores de transformación social —a quienes se invitaba a fundar por su cuenta grupos independientes que, a continuación, llegaran a federarse entre sí—. Como lo expresaron los situacionistas italianos en 1969: «En esta época *insurrecta*, el programa de nuestra organización pasa por no desdeñar absolutamente nada que pueda contribuir a hermanar y radicalizar las luchas dispersas o a federar los grupos autónomos y las comunidades de individuos en franca actitud de rebeldía que están experimentando con *prácticamente* todas las formas de organización proletaria y revolucionaria».[28] Al igual que sucedía con los grupos de afinidad inventados por los anarquistas a finales del siglo XIX, se trataba de crear un espacio de resistencia y libertad en el seno de un medio social globalmente coercitivo, garantizando con ello una independencia en las relaciones interpersonales compatible con la ayuda mutua y la cooperación necesarias desde el prisma revolucionario. Vemos, pues, que esta concepción de la política reposaba sobre el concepto de *red*, única noción capaz de tender entre los distintos grupos unos lazos lo bastante laxos como para no resultar opresivos, pero, al mismo tiempo, lo bastante sólidos para garantizar la comunicación y la colaboración operativa. Sin ir más lejos, Raoul Vaneigem proponía tender entre los sujetos revolucionarios «redes inmateriales (relaciones directas, episódicas, contactos porosos, desarrollo de ligeros vínculos basados en la comprensión y la simpatía [...])».[29] En cualquier caso, es justo ese paradigma del grupo y la red como alternativa a las estructuras de masa —verticales y jerárquicas— el que dará origen a las formas actuales de organización laboral. La individualización del proceso de trabajo y la repartición de los trabajadores en equipos autónomos dotados de un proyecto son dinámicas que se adecuan perfectamente a este esquema. Otro tanto ocurre con esa ideología conectiva que ha acabado inundando todas las esferas de la economía y que, por mucho que aspire a aplanar y disolver las relaciones de poder vigentes en cualquier tipo de red, lo único que logra es redistribuirlas de un modo más pérfido (y, por ello, eficaz).[30]

En cierto sentido, la individualización del proceso laboral es también el origen de otra obsesión situacionista, que tendrá una importancia capital en el nuevo espíritu capitalista: la tesis que insiste en la creatividad inherente al hombre y la mujer corrientes, concebidos entonces como portadores de una suma potencialmente infinita de posibilidades todavía inexploradas.[31] Rescatando ese *topos* vanguardista según el cual todos los seres humanos son, en realidad, artistas que ignoran su condición —convicción que transmite la esperanza de que, algún día, «la poesía esté al alcance de todos»—, Raoul Vaneigem escribía lo siguiente en su *Tratado del saber vivir* (una suerte de breviario sesentayochista): «Se habla de creatividad a propósito de una obra de arte. ¿Qué representa esto al lado de la energía creadora que agita a un hombre mil veces por día, hervor de deseos insatisfechos, ensoñaciones que se buscan a través de lo real, sensaciones confusas y, no obstante, luminosamente precisas, ideas y gestos portadores de cambios inefables?». Sin embargo, la particularidad del capitalismo destacada por los situacionistas era su tendencia a acotar, explotar y, en última instancia, empobrecer esta creatividad tanto en el plano productivo como en el ámbito del consumo —un hecho novedoso surgido con la posguerra—:

> Marx denunció de una vez por todas la alienación de la creatividad en el trabajo forzado, en la explotación del productor. A medida que el sistema capitalista y sus secuelas (incluso antagonistas) pierden en el frente de la producción, se esfuerzan por compensarlo oblicuamente en el del consumo. Según sus directrices, es necesario que el hombre, liberándose de sus funciones de productor, quede aprisionado en una nueva función, la de consumidor. Al ofrecer a la creatividad, al fin permitida por la reducción de las horas de trabajo, el descampado del ocio, los buenos apóstoles del humanismo de hecho se limitan a poner en pie un ejército presto a evolucionar en el campo de maniobras de la economía de consumo.

Pero Vaneigem se hacía una pregunta: «Ahora que la alienación del consumidor está traspasada de parte a parte por la dialéctica misma de lo consumible, ¿qué prisión se prepara para la muy subversiva creatividad individual?».[32] Hoy, cuarenta años más tarde,

conocemos la respuesta: esa creatividad personal con tanta capacidad «incendiaria» no ha quedado amordazada ni ha sido objeto de ningún rescate; sencillamente, se ha visto reconocida como otro activo monetizable. En concreto, la esfera laboral ha hecho de ella una suerte de *peaje*, una exigencia impuesta sobre los trabajadores, que se ven hoy obligados a ser imaginativos, originales y demostrarse capaces de improvisar e inventar soluciones atípicas a los problemas que arroja la transformación constante del mercado y los lazos sociales. La contemporaneidad exige al trabajador hacer gala de esta polivalencia, hasta ahora reservada a los artistas de vanguardia —y, en especial, al vanguardismo de raíz situacionista: recordemos que Debord era teórico, escritor, realizador de cine, collagista; Asger Jorn, teórico, pintor, escultor, ceramista y, por añadidura, tapicero y músico; Constant, por su parte, era pintor, escultor y arquitecto; etcétera, etcétera—. De la misma forma que el situacionismo atribuía a sus miembros y su entorno un carácter *plástico*,[33] a partir de ahora el trabajador debía poder amoldarse a cualquier puesto o función, por dispar que fuera. Tenía que mostrar una ductilidad infinita que le permitiera encajar en cualquier sitio y acometer a la vez varias tareas discordantes. De algún modo, debía atesorar el conjunto de aptitudes que la antigua división y especialización del trabajo compartimentaba en profesiones distintas. Hallamos ante nosotros la realización paródica de un manido sueño, el del «hombre total» artista y polifacético, que había formulado Marx y cuyo ideal compartían los propios situacionistas.[34] «La creatividad es revolucionaria por definición», afirmaba Vaneigem.[35] Puede ser. Pero, si la frase es cierta, debería ser aplicable a cualquier revolución, sin omitir la que atañe al modo de producción capitalista.

El tercer motivo de las transformaciones relativas a la organización laboral que tienen lugar después del 68 encuentra su origen en las investigaciones llevadas a cabo por los situacionistas sobre la deriva y la psicogeografía; pesquisas que bebían de cierta concepción de la libertad entendida como movilidad: frente a cualquier apego hacia una

propiedad, una patria o unas conductas obsoletas, el situacionismo cultivaba el gusto por el viaje y la errancia en cualquier ciudad de Europa, siempre en busca de los sitios más proclives al cultivo de una vida libre, expresiones de su nomadismo existencial. Esta mentalidad casaba a la perfección con su internacionalismo político, que conducía a estos jóvenes a manifestar, en términos prácticos, su solidaridad para con los revolucionarios de todos los países, cruzar las fronteras con el fin de difundir sus puntos de vista y sus reivindicaciones en cualquier lugar del mundo, y aportar su granito de arena para hacer realidad «el deseable e imperioso mestizaje planetario».[36] Por desgracia, el nomadismo y la movilidad se acabaron convirtiendo, con el paso de los días, en dos condiciones trascendentales del nuevo capitalismo. Tanto es así, que hoy son los trabajadores quienes sufren a diario «la deriva de aquí para allá, de un trabajo basura a otro equivalente».[37] En efecto, como tan bien ha expuesto Jean-Claude Michéa, en la gestión contemporánea de la fuerza de trabajo, «resulta imprescindible que cada agente humano —sea cual sea su puesto en este mercado único cuya competencia se asume como perfecta— esté disponible, en cualquier instante de su vida, y sin que se admita el menor titubeo, a cambiar de golpe, en cuanto se lo ordene la Economía, sus *hábitos*, *profesión* y (he aquí la condición más fundamental) *lugar de residencia*».[38] Visto así, la economía de mercado requiere ahora mismo una «humanidad perpetuamente móvil, sin prejuicios ni ataduras, imantada únicamente por la búsqueda de su propio interés profundamente asumido», cuya figura paradigmática la encarnaría «ese hombre que no se siente en casa en ninguna parte y cuya existencia íntegra debe reducirse imperativamente a *una serie de rupturas y mudanzas*».[39] Este nomadismo generalizado halla su expresión más pura y lograda en el caso de estas nuevas elites sociales, reclutadas en las profesiones gerenciales e intelectuales, que han anclado su suerte a la globalización de los intercambios comerciales y al advenimiento de un capitalismo cognitivo. Al apoderarse, a modo de divisa, del vocablo «rápido» —

para los situacionistas, el más hermoso eslogan que trajera consigo Mayo del 68—; al renunciar a cualquier vinculación con un lugar o una comunidad de origen; y, por último, al convertir el trato con sus semejantes en una *comunidad de coetáneos*, «una expresión con doble sentido, ya que, por un lado, sus miembros se perciben a sí mismos como jóvenes carentes de edad y, por otro, la seña de tal juventud consiste precisamente en su manía de adelantarse siempre a las últimas tendencias»,[40] estas nuevas elites «migrantes y vagabundas» han conseguir cumplir, por su cuenta y riesgo, una de las dimensiones del proyecto situacionista: *someter el espacio al tiempo*.[41]

Para terminar, estaría el cuarto motivo: según Raoul Vaneigem, el sector artístico es «la esfera en la que el juego mantiene su vigencia durante más tiempo», sobre todo tras quedar suprimido del resto de ámbitos sociales por culpa de la economía de mercado, la racionalidad de los intercambios monetarios y la seriedad típica de la burguesía.[42] El movimiento situacionista, que anhelaba superar el arte mediante su introducción en el seno de la vida, se veía a sí mismo como el valedor de una pasión por el juego cuyo porvenir no era otro que expandirse al resto de confines de la cotidianidad, empezando por el de la producción. Desde este punto de vista, sigue siendo sorprendente cómo la exigencia lúdica era la piedra angular a la hora de plantear la abolición del trabajo —esto es, su suplantación por una actividad libre —. Así es como lo expresaba, por poner un ejemplo, el propio Vaneigem: «En un grupo centrado en torno a la pasión del juego, los trabajos y las tareas aburridas se distribuirán como penalizaciones, por ejemplo, a causa de un error o de un fracaso lúdico. O, más simplemente, llenarán los tiempos muertos, de manera que los reposos pasionales tomarán por contraste un valor excitante y harán más picantes los momentos venideros. […] Solamente la atracción lúdica asegura un trabajo no alienante, un trabajo productivo».[43] Sin duda, el capitalismo suscribía por completo estas últimas líneas (que no desentonarían si las formulara el mánager de turno), pues extrajo de ellas las lecciones necesarias para orientar su reformulación del marco

laboral y dotarlo de motivos ideológicos. Así, el trabajo actual muestra unas características cada día más parecidas a las del mundo del juego —así como a las del arte, entendido como juego—: en primer lugar, va perdiendo su aspecto de actividad *productiva* en sentido estricto para quedar limitado a la manipulación o transformación de objetos preexistentes (tanto materiales como informacionales); y en segundo término, los beneficios que arroja cada vez responden menos al esfuerzo y el empeño, pues son el resultado del azar y la competición —*alea* y *agôn*, según las categorías propuestas por Roger Caillois en su teoría sobre el juego—. Por último, el gancho y la estimulación —por tramposos e ilusorios que sean— propios del trabajo contemporáneo emanan de una sensación de vértigo, de «voluptuoso pánico», de «trance» o de «aturdimiento» (*ilinx*), suscitada por el afán compulsivo e incesante del trabajador, así como por su implicación afectiva en la labor que realiza, todo ello equiparable a la efusividad y el entusiasmo típicos del artista en pleno proceso creativo.[44] Para más inri, cuando se mira con lupa el reordenamiento de estas condiciones productivas, da la sensación de que hasta la última de las tesis desplegadas por Raoul Vaneigem en su apología del juego ha hallado su traducción dentro de este nuevo esquema: la «supresión del jefe y de cualquier jerarquía» (es decir, que el patrón ha sido sustituido por el monitor del juego, al tiempo que la pirámide organizativa cedería su sitio a la red de comunicaciones); el «rechazo al sacrificio» (en otras palabras, el trabajo comprendido como realización y esplendor de lo que se lleva dentro); la «renuncia a asumir roles» (esto es, la desaparición del estatus y la polivalencia del trabajador); «la transparencia de los lazos sociales» (como panoptismo generalizado acorde con la sociedad del espectáculo).[45] Esta confusión de base entre el *ethos* lúdico de los situacionistas y el *ethos* económico del capitalismo avanzado alcanza su culmen cuando Raoul Vaneigem emparenta al jugador con un verdadero *empresario del placer*, dotado de un espíritu guerrero y entregado —como manda la tradición liberal— a cálculos utilitaristas con tal de satisfacer sus

deseos personales: «El principio del placer debe dar su cohesión al juego y disciplinarlo. La búsqueda del mayor placer engloba el riesgo del disgusto: es el secreto de su fuerza. [...] La mejor táctica se compenetra perfectamente con el cálculo hedonista. La voluntad de vivir, brutal, desenfrenada, es para el combatiente el arma secreta más mortífera». De lo que se trata, a juicio de Vaneigem, sería entonces de lograr que cada persona se convierta en «un hábil táctico y su propio amo; alguien que sepa construir su placer con consecuencia».[46]

UNA ECONOMÍA DEL DESEO

A tenor de los motivos que acabamos de exponer, vemos que se ha producido una recuperación del corpus situacionista. Sin embargo, queda claro al mismo tiempo que este rescate ha ocurrido porque había una afinidad —y, por consiguiente, cierto grado de *compatibilidad*— entre, por un lado, las tesis, las prácticas, la sensibilidad y la visión del mundo que ofrecía el situacionismo y, por el otro, la tendencia profunda del capitalismo moderno a arramblar con todo aquello que supusiera un obstáculo para su desarrollo extensivo e intensivo: los valores tradicionales, el arraigo a un lugar o una comunidad, las antiguas formas de socialización y solidaridad. Desde este punto de vista, la crítica forjada por estos autores ha acabado resultando un arma de doble filo. Aunque tenía como meta defender y reforzar las luchas del proletariado, sus ideas se han acabado volviendo contra él al acabar la contienda. Este cambio de tornas no solo se ha producido en relación con los modos de organizar el trabajo, pues el capitalismo, lejos de reducir a los seres humanos a meros productores —sobre quienes debía volver a imponer su yugo material e ideológico—, también los considera unos consumidores cuyas expectativas debe satisfacer si tiene la intención de seguir desplegándose. Aquí, el situacionismo ha vuelto a ser objeto de un

saqueo exhaustivo por parte de algunos estrategas, que han visto en él una mina de conceptos, afectos y prácticas idóneas para alentar un «capitalismo de la seducción» y renovar las carteras de productos o las técnicas de venta.

Más concretamente, esta renovación se ha llevado a cabo mediante la irrupción de un auténtico *mercado del deseo*. Los situacionistas aspiraban a oponer, ante la economía de las necesidades del capitalismo clásico, «*una economía del deseo*, que podría traducirse como una sociedad tecnificada donde la imaginación era quien marcaba el rumbo».[47] Desde luego, este deseo se entendía como una fuerza emancipadora ligada directamente a las aspiraciones utópicas del proletariado —y contraria a los fines de una sociedad burguesa en cuyo interior solo podía degradarse como exigencia y rutina—. La economía deseante de la que estamos hablando reposaba en el *consumo* (que no la *consumación*) de las mercancías; en el *desgaste* (más que en el *gasto*), por decirlo como Georges Bataille, en cuyo vocabulario se inspiraron los jóvenes para abordar este asunto. Aun así, fue este elemento central de dicha economía el que, una vez superado Mayo del 68, logró popularizarse gracias a la formación de un mercado a su medida —cuyo rostro diurno agrupaba las industrias del ocio, la moda, el entretenimiento y la cultura de masas; al tiempo que su cara nocturna abarcaba el *business* de la pornografía, la droga y la prostitución—. De esta forma, fue surgiendo una verdadera economía libidinal que tomó la delantera a la economía de subsistencia específica de la clase obrera, pero también a la economía inversora propia de la burguesía más tradicional. Mientras esto sucedía, emergían en paralelo los estratos intermedios llamados a conformar la clientela principal de este flamante modelo económico: el cuerpo de asalariados, directivos y autónomos liberales, a quienes se sumaban ingenieros, técnicos e investigadores —vamos, todas las personas que aupaban el desarrollo de esa sociedad tecnificada y alimentaban la imaginación «que marcaba el rumbo». El *liberalismo libertario* sería la forma política capaz de englobar estas

contradicciones, cuya tensión interna llega a desgarrar una sociedad así, «tan opresiva para el productor como permisiva con el consumidor», mientras la encamina hacia una gestión de alcance global. Al operar de esta forma, tan solo allana el terreno al crecimiento económico y a la aceleración de los giros tecnológicos, mientras va instaurando todas las condiciones superestructurales para el consumo masivo (legitimación cultural del gozo transgresor, ideología de la fiesta y la frivolidad, etc.).[48]

Como colofón, al asumir por su cuenta las reivindicaciones de la crítica artística elaborada por el situacionismo con el fin de ponerlas al servicio de su propio proyecto de transformación social, el capitalismo moderno tan solo ha intensificado la deriva estetizante de la economía política en la que este lleva inmerso desde comienzos del siglo XIX —con la aparición de las primeras expos universales—.[49] A partir de 1968, esta estetización siguió avanzando en los planos de la publicidad y la esfera mediática, que fueron adquiriendo cada vez más relevancia dentro de los circuitos de circulación de mercancías —ya sean materiales o inmateriales: información, cultura, diversión, etc.—. De nuevo, las estrategias propuestas por el situacionismo tuvieron un éxito inesperado. En concreto, las maniobras de desvío y el sentido del humor acabaron encarnando los cimientos de las prácticas publicitarias, al tiempo que, por su parte, los medios de comunicación asimilaron a la perfección las tácticas situacionistas (que desdibujaban las fronteras entre el espectáculo y la vida real y aspiraban a trocar espectadores pasivos en verdaderos actores). En manos de los medios, estas tácticas se han convertido en la vía para perfeccionar los dispositivos de mímesis e identificación que amparan el espectáculo y le permiten a este *subyugar* a sus espectadores.

La facilidad con la que se ha reciclado ese conjunto de técnicas responde, seguramente, a un error fundamental cometido por los situacionistas: haber recurrido a imágenes —por sacadas de contexto que estuvieran— para plantar cara a la supremacía que tenía la imagen dentro de la sociedad. Pese a que este reproche es de las pocas

críticas que Jacques Ellul formulara en contra del movimiento, entendemos que señala un problema capital. Por recurrir a un ejemplo, cuando en una tira cómica reemplazamos las palabras que dicen los personajes por otro contenido de tipo subversivo, «tenemos la impresión de haberle arrebatado un medio de acción —al despojarlo de su antiguo sentido— a nuestro enemigo», afirma Ellul. Por desgracia, se trata de una profunda ilusión: «Pues, más allá de los contenidos, debemos abordar el debate sobre la propia imagen y su perversidad. Situarnos en el terreno adversario, proceder a desviarlo —como tanto habría gustado a los situacionistas—, equivale a fundirse con la misma corriente. La plenitud de la imagen vendría a satisfacer, a través del espectáculo, mi conciencia revolucionaria». La imagen instaura una relación con respecto a lo real (y su sentido) que es «puramente gratuito, pasajero, del orden de lo interesante pero con una existencia, a su vez, tan endeble como ese fugaz objeto de interés que disipa mi atención». A partir de ese momento, «como las imágenes dejan de tener un referente (de hecho, sé que no lo tienen), me siento invitado a escoger, entre el flujo de imágenes que tengo delante, aquellas que me resulten más cómodamente decodificables, en lugar de aquellas que podrían ser más ricas en significados». Por ese mismo motivo, «los clamores que solemos escuchar, en especial de boca de los jóvenes, a favor de su "rescate" por la sociedad, deberían conducirlos a reconocer el papel de las imágenes. […] Es el triunfo absoluto de las imágenes y la visualización lo que actúa como esterilizador para dicho rescate. […] El contenido, revolucionario o no, resulta irrelevante. La clave está en la abolición de la palabra coherente y sensata, portadora de sentido, acto recuperador por excelencia. La imagen es siempre abolizadora».[50]

Por decirlo de otro modo, al contrario de lo que pensaban los situacionistas, que entendían la revolución como si fuera un desvío frente a la totalidad, no todos los elementos que forman «el viejo mundo» pueden esquivarse. Sin ir más lejos, algunos de sus productos son totalmente nocivos y no hay por dónde cogerlos, por lo que sería

preciso desecharlos sin más miramientos.[51] Además, ha sido el propio espectáculo el que se ha ocupado de eludir el mundo casi por completo, al extender su lógica de estetización no solo a la economía, *sino a lo real en sí mismo* —pues, como Debord acabará admitiendo a finales de los años ochenta durante su diagnóstico de cierta integración del espectáculo, este último se había «incorporado a la realidad a la vez que hablaba de ella; y que la reconstruye como la habla».[52] He aquí, una vez más, otra ironía de la historia: observar que el espectáculo alcanza su cumplimiento en la reconciliación entre el arte y la vida, pero no al amparo de la revolución proletaria (como esperaban los situacionistas), sino bajo el paraguas del capitalismo tardío.

¿CONSERVADORES?

Acabamos de mostrar, por una parte, hasta qué punto el capitalismo fue capaz de encajar los ataques que le dirigiera la crítica artística —y, más en particular, la situacionista— desarrollada en las décadas de los cincuenta y sesenta; y, por otra parte, qué importancia adquirieron los agentes de esa crítica a la hora de integrar, dentro de las dinámicas capitalistas, algunos de los procesos y modos de organización específicos de la creación artística. Lo cual nos aboca a una importante pregunta: ¿las personas que, actualmente, pretendan acabar con el capitalismo deberían permitir que este las desaliente con su maleabilidad y su capacidad para recomponerse hasta en las direcciones más insospechadas? Y, en caso de ser así, ¿deberían conformarse con desactivar tan solo las exigencias más insoportables de sus adversarios y satisfacer el resto? En otras palabras: ¿tendrían que renunciar a ejercer su función crítica y a promover la idea de un cambio social por miedo a que esas posturas acaben contribuyendo a instaurar nuevas formas de alienación?

A nuestro modo de ver, la respuesta a estas preocupaciones entronca de lleno con el concepto mismo de revolución. Por ese motivo, sería muy conveniente volver a leer el siguiente pasaje del *Manifiesto comunista*: «La burguesía no existe sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de trabajo, es decir, todas las relaciones sociales. […] Este cambio continuo de los modos de producción, este incesante derrumbamiento de todo el sistema social, esta agitación y esta inseguridad perpetuas distinguen a la época burguesa de todas las anteriores».[53] A tenor de estas palabras, deberíamos preguntarnos si el enfoque más sensato pasa por promover dicha revolución —es decir, aspirar a un cambio *radical* de la *totalidad* de nuestros lazos sociales, cuando el sistema actual se ha adueñado del concepto y ha convertido la revolución en la piedra angular de su funcionamiento, el motor que le permite mantener intactas sus prerrogativas—. ¿No está ahí, acaso, el origen de ese *fatum* que condena todas las revoluciones habidas y por haber a alimentar la dialéctica del sistema impugnado, para la que entraña su etapa negativa, esa que permite el paso a un estadio evolutivo de orden superior?

Contra estas vicisitudes, nos parece más coherente plantar cara al capitalismo adoptando una actitud basada en defender *cuanto se le resiste*, lo que aún le resulta ajeno, todo aquello que ha escapado (por ahora) a las garras de su trituradora. Una actitud como esta resulta *conservadora*, pero lo es en un sentido «que ni un solo hombre que se defina a sí mismo como conservador estaría dispuesto a aceptar».[54]

Lo que tratamos de expresar con esto es que, muy al contrario de lo que pensaban las corrientes evolucionistas del proyecto revolucionario, la comunidad no constituye un hito ineludible con respecto al futuro, ni *a fortiori* la meta final de una historia que deba orientarse hacia ese destino. Pues, a decir verdad, la comunidad ha estado siempre ahí, en cuanto permite que una sociedad exista tal y como es. Así, se encuentra presente en todas las formas de propiedad colectiva heredadas de las sociedades precapitalistas; pero también en

el tipo de vínculos que establece la gente corriente —ya sea por puro placer, para arreglar un problema, protegerse mutuamente o para echarse una mano—. La comunidad, por último, radica en eso que Orwell llamaba la *common decency*; es decir, el entramado de relaciones sociales hilvanadas sobre un mínimo de cariño y empatía, sobre ese sustrato básico de igualdad y reciprocidad que brota espontáneamente cada vez que tratamos con nuestros semejantes.[55] Contra esa realidad básica, es el desarrollo del capitalismo lo que intenta socavar sus condiciones de posibilidad (éticas y materiales).

El principal cometido del conservadurismo en sentido ontológico consiste, precisamente, en defender esta comunidad —es decir, las formas autónomas vinculadas a la vida colectiva y la cultura popular — e intentar adueñarse de su suelo nutricio: el cúmulo de gestos y saberes atávicos que testimonian la autoperpetuación de los medios de existencia y hablan de su independencia frente a cualquier tipo de poder central o tecnología alienante. Como esta labor exige desempolvar un pasado sepultado bajo el peso mortecino de una civilización capitalista e industrial, se puede afirmar que el trabajo consiste en «arrebatar a los tradicionalistas el monopolio de la Tradición».[56]

Al margen de lo anterior, el mencionado combate en torno a la comunidad y su preservación encuentra también sus medios y sus fines en el mantenimiento de formas de autogobierno cuyo carácter perenne es contrario a las estructuras estatales. Realidades como el barrio, el lugar de trabajo o la comuna encarnan las condiciones que mencionaba Rousseau en *El contrato social* como bases de una democracia auténtica: por un lado, una unidad territorial convendría que fuera lo bastante reducida como para permitir que todos sus ciudadanos se conozcan entre sí, pero también con la idea de que puedan agruparse, debatir y tomar las decisiones con facilidad. En suma: debemos redefinir lo que, en épocas pasadas, conformaba el entramado de la vida cotidiana en pueblos y provincias —eso que se

llama democracia comunal— como un proyecto político que mire al futuro, en línea con las intuiciones de Proudhon sobre el federalismo.

Las incontables revueltas que anticiparon y prefiguraron la Revolución francesa nos aportan la última consecuencia de este conservadurismo radical cuya fórmula estamos buscando: la principal reivindicación de los campesinos y artesanos insurrectos era que se respetaran, no solo sus pueblos, sino también sus aguas, bosques y pastos, así como el derecho consuetudinario encargado de protegerlos[57] —un programa que los historiadores siempre han tachado de endeble, pero que, en realidad, es de lo más transparente: consiste en la defensa de los *bienes comunales* como base para la autosubsistencia colectiva, la única susceptible de fundar la autonomía comunitaria garantizando su soberanía a partir de condiciones de existencia materiales y simbólicas. El tercer componente de esta fórmula política (que propone adoptar una actitud anticapitalista a la vez que libertaria y radicalmente conservadora) consistiría, por lo tanto, en el cuidado y la *ampliación* de los bienes comunales hasta nuevos espacios y nuevas realidades. Sin embargo, conviene tener presente que los desarrollos más recientes del capitalismo exigen dar a esta lucha una dimensión ecologista. En efecto, como señala Ivan Illich, la expropiación de los bienes comunales por parte de los señores (primero) y de la burguesía (después), no solo trajo consigo la ruina más absoluta para los campesinos, que se quedaron sin tierras y quedaron reducidos a meros asalariados, sino que marcó además un cambio radical en la relación que tenía la sociedad con respecto a su entorno: pese a que este último se había entendido hasta entonces como un dominio común a partir del cual la gente se procuraba el sustento sin necesidad de acudir al mercado, ahora el entorno se había convertido en otro recurso productivo, explotado por empresas que transforman la naturaleza en un conjunto de bienes agrarios —puestos al servicio de un desarrollo industrial cada vez más destructor y mortífero—.[58] Ante esta constatación, cualquier revolución conservadora solo tiene sentido si surge como reacción al expolio de

nuestro paisaje y al saqueo de la tierra; es decir, si consiste en la denuncia del capitalismo en cuanto sistema *antinatural* (lo que también significa destructor de la cultura, en todas las acepciones del término).

Salta a la vista, por tanto, que a este conservadurismo de carácter ontológico no le queda más remedio que elaborar su discurso en franca ruptura con lo que denominamos «orden social imperante». Y es que esta impugnación debería, en primer término, socavar ese orden y aspirar a poner fin a sus formas de opresión, resultado de estructuras sociales tan concretas como sólidas. De esta idea se desprende que tal conservadurismo es inseparable de una revolución. Salvo que este último término ya no significaría «la fundación de una realidad nueva, sino la actualización y reconstrucción de algo que siempre ha estado presente».[59] Justo en las antípodas de las fantasías que anhelan barrer con todo o de una modernidad que estaríamos obligados a tragar «en bloque», este conservadurismo revolucionario que acabamos de esbozar lo podríamos definir como «la preservación de aquellos elementos de la realidad social que, a nuestro juicio, merecen ser conservados y que resultan valiosos para construir algo nuevo».[60] Lo que nos conduce a devolver a la *crítica* toda su pureza original, pues ahora volvería a ser una actividad discriminativa, un cribado paciente y minucioso entre aquellas cosas que alienan a la gente y lo que nos emancipa (tanto en el pasado como en el presente).

Seguramente, este proyecto político se encuentra muy alejado de las ideas que, en su día, los situacionistas pusieron sobre la mesa para vencer la opresión. Por desgracia, el fracaso de cualquier empresa histórica de índole emancipatoria conocida hasta la fecha exige, por cruel que sea, emprender una profunda reforma del situacionismo —y, en un sentido más amplio, del propio radicalismo—, sin dar nada por sentado.

«Todas las conclusiones aún están por extraer; todo hay que recalcularlo. El mismo problema todavía nos asalta. Su enunciado se complica. Habrá que recurrir a otros medios».[61]

NOTAS

INTRODUCCIÓN

Nota del autor: dado el importante número de reediciones que han ido conociendo las obras citadas en nuestro trabajo (con la consiguiente disparidad que esto implica en términos de paginación), hemos optado por lo siguiente: en el caso de la revista *Internationale situationniste*, mencionada de ahora en adelante como *IS*, indicaremos el número de página correspondiente a la edición original, ya que dicho número sigue siendo válido en ediciones posteriores. Por lo que atañe al boletín *Potlatch*, indicaremos las fechas de publicación de sus sucesivos números, así como los títulos de los artículos que vayamos mencionando. Finalmente, por lo que se refiere a *La Société du spectacle*, se indica en todos los casos el número de cada tesis citada.

1. *Esthétique et politique du mouvement situationniste. Pour une généalogie de ses pratiques et de ses théories (1952-1972)*. Tesis de doctorado en Filosofía presentada bajo la dirección de André Tosel en la Universidad de Niza, 2009.
2. El uso del término «ultraizquierda» no goza, en realidad, de un carácter unívoco. Tal vez por ello, hay quien prefiere hablar de «izquierdas comunistas» o de «comunismo consejista», expresiones que ponen de relieve la prioridad otorgada por parte de estos movimientos a los consejos obreros como forma primordial de autorganización del proletariado.
3. Laurent Chollet, *L'Insurrection situationniste*, París: Dagorno, 2000, pág. 84.

ABOLICIÓN DEL ARTE

1. *Cf*. Philippe Buton, *La Joie douloureuse. La Libération de la France*, Bruselas: Complexe, 2004.

2. Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations* [1957], París: Mille et une Nuits, 2000, págs. 16-23 [*Informe sobre la construcción de situaciones*, s. l.: Red Bifurcaciones, 2000; trad. anónima].
3. Acerca de todas estas corrientes, *cf*. Roland Biard, *Histoire du mouvement anarchiste (1949-1975)*, París: Galilée, 1976, págs. 81-127; Christophe Bourseiller, *Histoire générale de l'ultragauche*, París: Denoël, 2003, págs. 198-202, 235-282 y 337-352 [*Historia de la ultraizquierda*, Madrid: Errata Naturae, 2022; trad. de Silvia Moreno Parrado]; Philippe Bourrinet, *Le Courant « bordiguiste » (1919-1999). Italie, France, Belgique*, Zoetermeer: Éditions Left-Dis, 2000; Georges Fontenis, *Changer le monde. Histoire du mouvement communiste libertaire : 1945-1997*, París: Le Coquelicot / Alternative libertaire, 2000, págs. 74-139; Philippe Gottraux, *« Socialisme ou Barbarie ». Un engagement politique et intellectuel dans la France de l'après-guerre*, Lausana: Payot Lausanne, 1997, págs. 17-167.
4. Ante todo, Christian Dotremont había tomado parte —dentro del contexto de la Francia ocupada— en las actividades del grupo surrealista «La Main à Plume» (1941-1945), lo que le permitiría acabar contribuyendo a la creación de la facción belga del surrealismo revolucionario en 1947. Por su parte, Asger Jorn había integrado el colectivo de jóvenes surrealistas daneses próximos a la abstracción, en cuyo entorno había animado, durante el periodo bélico, la revista *Helhesten*, antes de abrazar también el surrealismo revolucionario. *Cf*. Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation. Les Réverbères – La Main à Plume*, París: La Table Ronde, 1982; y la reedición de la revista *Le Surréalisme révolutionnaire*, Bruselas: Didier Devillez, 1999. Se recomienda consultar también Alain y Odette Virmaux, *La Constellation surréaliste*, Lion: La Manufacture, 1987, págs. 119-135, 180-188 y 208-217; y Mirella Bandini, *L'Esthétique, le Politique. De Cobra à l'Internationale situationniste : 1948-1957*, trad. C. Galli, Arlés/Marsella: Sulliver/Via Valeriano, 1998, págs. 15-27.
5. Como reacción frente a la estética jdanoviana promovida por Moscú, Dotremont se había visto obligado a abandonar el Partido en octubre de 1940 (una decisión que secundó poco después su camarada Alechinsky). Al año siguiente, publicó un panfleto titulado *Le Réalisme socialiste contre la révolution*, que vio la luz en Bruselas al cuidado de Cobra.
6. Véase Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, Lausana: L'Âge d'Homme, 1979.
7. Alexandra Midal, *Design. Introduction à l'histoire d'une discipline*, París: Pocket, 2009, pág. 123.
8. A. Midal, *Design, op. cit*., pág. 122.

9. Esencialmente, los pintores Carl Otto Hultén y Anders Østerlin, pero también, en menor medida, Max Walter Svanberg.
10. Mirella Bandini, *L'Esthétique, le Politique. De Cobra à l'Internationale situationniste : 1948-1957*, trad. C. Galli, Arlés/Marsella: Sulliver/Via Valeriano, 1998, págs. 56-57.
11. No obstante, da la impresión de que Jorn ignoraba algo importante: el hecho de que Max Bill no era, ni mucho menos, el defensor más acérrimo del funcionalismo que trabajaba en la Escuela de Ulm. De hecho, la salida de Bill despejó el terreno para estas otras figuras, hasta el punto de que su sucesor, Tomàs Maldonado, fue quien acabó orientando la enseñanza hacia «planteamientos científicos y tecnológicos completamente ajenos a la artesanía» (A. Midal, *Design, op. cit.*, pág. 120). Sin duda, esta es la razón por la que Jorn se tomará la molestia de retomar el asunto en 1958, momento en que dirige sus críticas de manera explícita contra las posiciones de Maldonado acerca de la automatización (Asger Jorn, «Les situationnistes et l'automation», *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 24 [para todos los artículos referentes a la revista *IS*, nótese que existe una traducción española de todos sus números: *Internacional situacionista (textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969))*, edición en 3 volúmenes, Madrid: Literatura Gris, 1999; trad. de Luis Navarro]).
12. *Cf.* principalmente Michel Colle, «Vers une architecture symbolique», *Cobra*, n.° 1, diciembre de 1948, págs. 21-23 (retomado en *Cobra 1948-1951*, París: Jean-Michel Place, 1980).
13. Para acceder a una historia detallada del MIBI, recomiendo la lectura de M. Bandini, *L'Esthétique, le Politique, op. cit.*, págs. 49-98, así como el excelente trabajo de Nicola Pezolet, « *Le Bauhaus imaginiste contre un Bauhaus imaginaire » : la polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill* (tesina de final de máster en Historia del Arte presentada en el Departamento de Historia, Facultad de Letras, Universidad Laval, Quebec, 2008).
14. La pertenencia al colectivo letrista quedaba apuntalada mediante la adopción de nombre compuesto: Guy Debord, por ejemplo, decidió llamarse Ernest; Wolman, cuyo segundo nombre de cuna era Joseph, escogió el nombre Gil y empezó a acompañar (en todo cuanto escribía) su nombre original con una «J» letrista, cuya abreviatura carecía de punto; por su parte, Jean-Louis Brau, se inventó directamente el apodo «Bull Dog Brau» tomando como modelo los motes típicos del mundo del boxeo, deporte que le encantaba (*cf.* Jean-Michel

Mension, *La Tribu*, entrevistas con G. Berréby y F. Milo, París: Allia, 1998, pág. 123).

15. Isidore Isou, *Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et sur leur mort* [1946-1950], París: Cahiers de l'Externité, 1998, págs. 14-24.
16. «Principes poétiques et musicaux du mouvement lettriste», *La Dictature lettriste*, cuaderno n.° 1, 1946, París: reedición en Cahiers de l'Externité, 2000, págs. 9-31.
17. La misma analogía regía las teorías de economía política emitidas por Isou, cuyas tesis se basaban en la noción de individuo creador y cuya posición cabía agrupar, de manera significativa, bajo el nombre de «economía nuclear» (Isidore Isou, *Traité d'économie nucléaire. Le soulèvement de la jeunesse*, tomo I - *Problème du bicaténage et de l'externité*, Lausana: Escaliers de Lausanne, 1949; tomo II - *La Dynamique de la créativité pure et détournée*, París: CICK, 1971; tomo III - *La Solution du protégisme juventiste*, París: CICK, 1971).
18. Una visión religiosa que salta a la vista en numerosas obras, desde *L'Agrégation d'un nom et d'un Messie*, París: Gallimard, 1947, hasta *La Créatique ou la Novatique*, publicada en 1977 (y rescatada más tarde por el sello Al Dante/Léo Scheer en 2003). Conviene tener en cuenta que muchos de los letristas eran judíos (Isidore Isou, Gabriel Pomerand, Maurice Lemaître, Gil J Wolman), lo que ha motivado que algunos comentaristas pongan de relieve las afinidades que existen entre la teoría letrista y las concepciones religiosas propias del judaísmo (en especial, la Cábala). *Cf.* Yan Ciret, «Kaddish pour Gil J Wolman. Dans la Genèse de la fin des Écritures», y Jérôme Serre, «La Kabbale de Gabriel Pomerand», incluido en *Figures de la négation. Avant-gardes du dépassement de l'art*, París/Saint-Étienne: Paris-Musées/musée d'art moderne Saint-Étienne Métropole, 2004, págs. 70-71 y 144-146.
19. Acerca del letrismo, se recomienda acudir a los siguientes trabajos: Roland Sabatier, *Le Lettrisme, les créations et les créateurs*, Niza: Z'Éditions, 1988; Mirella Bandini, *Pour une histoire du lettrisme*, trad. A.-C. Caron, París: Jean-Paul Rocher, 2003; Bernard Girard, *Lettrisme. L'ultime avant-garde*, Dijon: Presses du Réel, 2010; Fabrice Flahutez, *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Dijon: Presses du Réel, 2011.
20. Lo que explica el lugar central que concede el letrismo a la *kladología*, «ciencia integral encargada de estudiar las diferentes ramas por las que se despliegan la mente y la materia», y cuyo enfoque exige aplicar la tesis letrista de creación ininterrumpida (*cf.* Roland Sabatier, *Le Lettrisme, op. cit.*, págs. 15-44).
21. Roland Sabatier, *Le Lettrisme, op. cit.*, pág. 23.

22. Yves Botz, «Tu vas la taire ta gueule», incluido en Gil Joseph Wolman, *Défense de mourir*, París: Allia, 2001, pág. 362. Con respecto a los meganeumas de Wolman, se recomienda leer, además del artículo firmado por Yves Botz, el texto de Vincent Barras, «Wolman ! Poésie ? Physique !» incluido en Gil Joseph Wolman, *Défense de mourir, op. cit.*, págs. 361-373.

23. Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. al francés de G. Godard, París: Allia, 1999, pág. 317 [*Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona: Anagrama, 1993; trad. de Damián Alou].

24. Maurice Rajsfus, *Une enfance laïque et républicaine*, París: Manya, 1992 (citado en Jean-Michel Mension, *La Tribu, op. cit.*, pág. 74). Otra descripción de la sesión meganéumica celebrada en el Tabou nos la ofrece Greil Marcus, *Lipstick Traces, op. cit.*, págs. 316-319.

25. Frédérique Devaux, *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, París: Éditions Paris Expérimental, 1992, págs. 43-44.

26. Sobre el *Traité de bave et d'éternité*, véase Frédérique Devaux, *Le Cinéma lettriste, op. cit.*, págs. 39-67; Frédérique Devaux, *Le « Traité de bave et d'éternité » d'Isidore Isou*, Crisnée: Yellow Now, 1994; y, por supuesto: Isidore Isou, *Œuvres de spectacle*, París: Gallimard, 1964.

27. No obstante, ya se había llevado a cabo una primera experiencia de película sonora carente de imágenes: *Wochenende* [*Fin de semana*], rodada en 1930 por el cineasta alemán Walter Ruttmann. *Cf.* Maurice Bardèche y Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, tomo I, París: Livre de Poche, 1964, págs. 449-450, nota 1; y Jean Mitry, *Le Cinéma expérimental*, París: Seghers, 1974, pág. 175 [*Historia del cine experimental*, Valencia: Editorial Fernando Torres, 1974; trad. de Javier Herrera]. Acerca de los vínculos entre Ruttmann y los letristas (entre ellos, Wolman), *cf.* Frédérique Devaux, *Le Cinéma lettriste, op. cit.*, págs. 288-289, y Jean-Michel Bouhours, «De *L'Anticoncept* à *L'Anticoncept*», incluido en Gil Joseph Wolman, *Défense de mourir, op. cit.*, pág. 355.

28. Gil J Wolman, «Le cinématochrone nouvelle amplitude. Œuvre première : *L'Anticoncept* de Gil J Wolman», *Ur*, n.° 2, París, 1952 (retomado en Gil J Wolman, *L'Anticoncept*, París: Allia, 1994, pág. 52).

29. A. P., «Quand l'avant-garde abolit l'écran», *Le Figaro*, 13 de febrero de 1952 (reproducido en Gil J Wolman, *L'Anticoncept, op. cit.*, pág. 53).

30. Guy-Ernest Debord, «Fête de nuit», presentación del guion de *Hurlements en faveur de Sade*, en *Les Lèvres nues*, n.° 7, diciembre de 1955, pág. 18.

31. Existe una primera versión del guion (fechada en abril de 1952) sensiblemente distinta por lo que atañe a la banda sonora y en la que se emplean imágenes (*cf.* «*Hurlements en faveur de Sade* de Guy-Ernest Debord», *Ion*, n.° 1, abril de 1952, págs. 219-230). Da la sensación de que fue Wolman quien sugirió a Debord adoptar el principio de las imágenes en blanco y negro con el fin de abaratar los costes de la película (*cf.* Jean-Michel Bouhours, «De *L'Anticoncept* à *L'Anticoncept*», incluido en Gil Joseph Wolman, *Défense de mourir, op. cit.*, pág. 356); pese a todo, la idea de presentar en pantalla un fundido a negro de 24 minutos en silencio sepulcral sigue siendo cosa de Debord.

32. Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*, París: Plon, 1999, pág. 54; Guy-Ernest Debord, «Fête de nuit», presentación de la segunda versión del guion de *Hurlements en faveur de Sade, Les Lèvres nues*, n.° 7, diciembre de 1955, pág. 18; Greil Marcus, *Lipstick Traces*, *op. cit.*, págs. 382-391.

33. Guy-Ernest Debord, «*Hurlements en faveur de Sade*», *Les Lèvres nues*, n.° 7, diciembre de 1955, pág. 19.

34. Carta del 5 de marzo de 1950, recogida en Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, París: Fayard, 2004, pág. 49.

35. Carta fechada probablemente en el otoño de 1950 y recogida en Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, op. cit.*, págs. 64.

36. Jean-Michel Mension, *Le Temps gage. Aventures politiques et artistiques d'un irrégulier à Paris*, París: Noésis, 2001, pág. 124.

37. Isidore Isou, «Qu'est-ce que le lettrisme ?», *Fontaine*, n.° 62, octubre de 1947, retomado a continuación de *La Dictature lettriste, op. cit.*, pág. 146.

38. Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations*, *op. cit.*, págs. 14-15.

39. Los letristas acababan de presentar en el Festival de Cannes, dentro de la categoría «Fuera de competición», la película de Isou *Traité de bave et d'éternité* [*Tratado de baba y eternidad*]. En cualquier caso, tiempo antes de conocer en persona a los propios letristas, Debord ya había podido acercarse —al menos, por medio de los periódicos— a las prácticas e ideas fundamentales de este movimiento, como lo demuestran las cartas que Debord envió a Hervé Falcou durante el invierno de 1950 y la primavera de 1951, en las que recomienda a su amigo que se ponga en contacto con Isou (*cf.* Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, *op. cit.*, págs. 75, 86-87, 91-95). Con respecto a este periodo, *cf.* Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord, op. cit.*, págs. 27-45.

40. Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations, op. cit.*, pág. 27.

41. Guy-Ernest Debord, «À propos de quelques erreurs d'interprétation», *IS*, n.° 4, junio de 1960, pág. 32.

42. Recomiendo la lectura de Isidore Isou, *Les Manifestes du Soulèvement de la Jeunesse (1950-1966)*, Romainville: Al Dante, 2004.

43. Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [*Sobre el paso de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta*, 1959], incluido en Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, París: Gallimard, 1994, pág.23 [*Contra el cine: obras cinematográficas completas (1952-1978)*, Buenos Aires: Caja Negra, 2019; trad. de Víctor Goldstein].

44. Durante su juventud, Debord leía sobre todo periódicos comunistas (*cf.* Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, op. cit.*, pág. 88). Más tarde, los letristas internacionales leerán la prensa anarquista y trotskista (véase, en este sentido, nuestra nota *infra*).

45. Es probable que la integración de André Frankin en las actividades de la Internacional Letrista en diciembre de 1954 se dejara notar en términos de influencia sobre esta «marxistización» de Debord y la IL. De hecho, desde su incorporación al grupo bajo el seudónimo de Léonard Rankine, Frankin irá elaborando con regularidad sucesivas crónicas del panorama político tanto nacional como internacional —en especial, por lo que atañe a la URSS y a las organizaciones del movimiento obrero en Francia—. Poco tiempo después, mientras aún pertenecía a la propia IL e incluso daba el salto (ahora con su verdadero nombre) a la Internacional Situacionista, Frankin acabará sumándose a la aventura de la revista *Arguments*, que agrupaba a una serie de intelectuales de izquierda y extrema izquierda antiestalinistas. Estas maniobras contribuyeron a abrir un profundo debate sobre la actualidad del marxismo y las posibilidades ligadas a su abandono o su superación (acerca de este asunto, nos remitimos a nuestro capítulo «Espectáculo» del presente trabajo).

46. Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Pourquoi le lettrisme ?», *Potlatch*, n.° 22, 9 de septiembre de 1955 [para todos los artículos referentes a esta revista, existe también una traducción española: *Potlatch (textos completos, 1954-1959)*, Madrid: Literatura Gris, 2002; trad. de Luis Navarro])].

47. Esto mismo es lo que proponía Walter Benjamin en su conferencia de 1934, «L'auteur comme producteur» (incluida en *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, París: La Fabrique, 2003, págs. 122-144) [*Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus, 1975; trad. de Jesús Aguirre].

48. Guy-Ernest Debord, «Encore un effort si vous voulez être situationnistes», *Potlatch*, n.° 29, 5 de noviembre de 1957.

49. Guy-Ernest Debord, «Le grand sommeil et ses clients», *Potlatch*, n.° 16, 20 de enero de 1955.

50. «Le bruit et la fureur», *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 4.

51. Texto de invitación a la exposición «Propagande métagraphique» [Propaganda metagráfica] celebrada en Lieja y Bruselas del 9 de abril al 6 de mayo de 1955 y reproducida en *Potlatch*, n.° 19, 29 de abril de 1955.

52. Guy-Ernest Debord, «Encore un effort si vous voulez être situationnistes», *Potlatch*, n.° 29, 5 de noviembre de 1957.

53. *Ibidem*.

54. Carta de Guy Debord a Gil J Wolman, todavía sin fechar (aunque redactada, probablemente, en 1953), citada en Gil Joseph Wolman, *Défense de mourir, op. cit*., pág. 182. En realidad, se trata de la célebre pieza de John Cage titulada *4'33"*, interpretada por primera vez en Woodstock el día 29 de agosto de 1952. En 1958, la revista de la *IS* asociará *Hurlements en faveur de Sade* a la experiencia introductora del silencio dentro del medio musical llevada a cabo por John Cage («L'absence et ses habilleurs», *IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 6).

55. Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Pourquoi le lettrisme ?», *Potlatch*, n.° 22, 9 de septiembre de 1955.

56. Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations*, *op. cit*., pág. 37.

57. Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations, op. cit*., pág. 13.

58. Con respecto a este asunto, nos remitimos a las cartas de Debord a Raoul Hausmann, incluidas en Guy Debord, *Correspondance, volume 2 (septembre 1960 - décembre 1964)*, París: Fayard, 2001, págs. 203-205 y 210, junto con Guy Debord, *Correspondance, volume 3 (janvier 1965 - décembre 1968)*, París: Fayard, 2003, págs. 136 y 138; del mismo modo, véanse las cartas de Raoul Hausmann a Guy Debord, reproducidas en *Figures de la négation. Avant-gardes du dépassement de l'art, op. cit*., pág. 54 (*cf*. también las explicaciones adicionales ofrecidas por Debord en una carta del 7 de septiembre de 1988 al historiador del dadaísmo Marc Dachy, incluida en Guy Debord, *Correspondance, volume 7 (janvier 1988 - novembre 1994)*, París: Fayard, 2008, pág. 37). Por lo que atañe a las relaciones más amplias entre la IL y la IS con el dadaísmo, recomendamos la lectura de Marc Dachy, «L'objection de la date. L'avant-garde en art: le point de vue situationniste face à Dada et aux néo-

dadas», *Archives et documents situationnistes*, n.° 2, otoño de 2002, págs. 35-54.

59. *Cf*., por ejemplo, «La fleur de l'âge», *Potlatch*, n.° 15, 22 de diciembre 1954, y «Un médium à l'eau de Vichy», *Potlatch*, n.° 17, 24 de febrero de 1955. Acerca de los turbulentos vínculos entre estas dos vanguardias, *cf*. Jérôme Duwa, *Surréalistes et situationnistes : vies parallèles*, París: Dilecta, 2008, en especial págs. 119-146.

60. *Cf*. «Le cinéma après Alain Resnais», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, págs. 8-10; Michèle Bernstein, «Sunset Boulevard», *IS*, n.° 7, abril de 1962, págs. 42-46, así como «L'avant-garde de la présence», *IS*, n.° 8, enero de 1963, págs. 14-22.

61. Todas las piezas relativas al escándalo y la escisión de la IL se reproducen en el compendio de «Documentos» que conforma el boletín *Internationale lettriste*, n.° 1 [diciembre de 1952], incluido en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste (1948-1957)*, París: Allia, 1985, págs. 145-153 [véase, a este respecto, la traducción (parcial) al español de muchos de estos textos, disponible en *Internacional Letrista: de los letristas a los situacionistas. Textos colectivos (1953-1956)*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2023; trad. de Diego Luis Sanromán].

62. Este extracto de la octavilla se encuentra reproducido en *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 29.

63. Recomiendo la lectura de Piet de Groof, *Le Général situationniste*, París: Allia, 2007, págs. 250-262, así como el informe publicado por la IS bajo el título «Action en Belgique contre l'assemblée des critiques d'art internationaux», *IS*, n.° 1, junio de 1958, págs. 29-30.

64. *Cf*. las cartas de Guy Debord a Asger Jorn y Giuseppe Pinot-Gallizio fechadas entre los días 1 y 2 de septiembre de 1957 e incluidas en Guy Debord, *Correspondance, volume 1 (juin 1957 - août 1960)*, París: Fayard, 1999, págs. 25-26 [*El nacimiento de la Internacional Situacionista. Correspondencia, volumen 1 (junio de 1957-agosto de 1960)*, Segovia: Materia Oscura, 2021; trad. de Christopher Morales Bonilla].

65. *Cf*. «L'activité de la section italienne», *IS*, n.° 1, junio de 1958, págs. 29-30; así como los dos folletos difundidos por la IS en aquella ocasión, reproducidos en *Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, París: Allia, 2004, págs. 68-71.

66. Guy Debord, «Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art» [1963], reproducido en Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations, op. cit*., pág. 51.

67. *Cf.* el capítulo titulado «Charme et mécanique. Sur le rôle du vandalisme dans l'histoire des arts», incluido en Asger Jorn, *Pour la forme* [1957], *op. cit.*, págs. 71-92; y Asger Jorn, *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparado, Borgens/Copenhague: La Bibliothèque d'Alexandrie, 1964.

68. Mirella Bandini, *L'Esthétique, le Politique*, *op. cit.*, pág. 106.

69. Esta experiencia no era, ni mucho menos, la primera incursión de Gallizio en las técnicas de reproducción mecanizada. En 1945, dispuesto a retomar el trabajo de herborista que había ejercido antes de la guerra, Gallizio se puso a preparar pastillas mentoladas (elaboradas a partir de aceites medicinales) con la ayuda de su hijo. Ante el agotamiento que entrañaba este trabajo manual, acabó diseñando una «máquina caramelera» para fabricar dichas grageas en serie (*cf.* «Le comparse éclairé, entretien avec Giorgio Gallizio», *Archives et documents situationnistes*, n.° 4, otoño de 2004, págs. 30-31).

70. *Cf.* las fotografías de pintura industrial, desplegada en rollos, que aparecen en el catálogo *Figures de la négation. Avant-gardes du dépassement de l'art, op. cit.*, págs. 93-94.

71. Michèle Bernstein, «Éloge de Pinot-Gallizio» [1958], reproducido en *Textes et documents situationnistes, op. cit.*, págs. 65-67.

72. Una comparativa razonada entre la pintura industrial propia de Gallizio y ciertas experiencias análogas vinculadas al arte de los años 1950-1970 se encuentra disponible en Maurice Fréchuret, *La Machine à peindre*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994.

73. Michèle Bernstein, «Éloge de Pinot-Gallizio», *op. cit.*

74. Giuseppe Pinot Gallizio, «Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 34.

75. «Die Welt als Labyrinth», *IS*, n.° 4, junio de 1960, págs. 5-7.

76. «Manifeste», *IS*, n.° 4, junio de 1960, pág. 37.

77. Con la salvedad del «Manifiesto», las referencias a este proyecto se encuentran esencialmente en *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, págs. 13 y 23; *IS*, n.° 7, abril de 1962, pág. 27; y «L'avant-garde de la présence», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 22.

78. «La cinquième conférence de l'IS à Göteborg», *IS*, n.° 7, abril de 1962, págs. 27-28.

79. «Le tournant obscur», *IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 11.

80. *Cf.* «Les mois les plus longs», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, págs. 31-33. Véase asimismo el folleto *Destruktion af RSG-6. En kollektiv manifestation af Situationistik Internationale*, Odense: Galerie EXI, s. f. [junio de 1963].

SITUACIONES

1. *Cf.* la reproducción del protocolo de Aubervilliers incluida en Jean-Michel Mension, *La Tribu*, entrevistas con G. Berréby y F. Milo, París: Allia, 1998, págs. 62-63.
2. Carta redactada probablemente en otoño de 1950, recogida en Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, París: Fayard, 2004, pág. 64.
3. G. Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, op. cit.*, pág. 86.
4. G. Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, op. cit.*, pág. 104.
5. G. Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, op. cit.*, pág. 118. Sobre el concepto de *neopoema*, Debord precisaba a través de una nota: «La revolución formal de la poesía se acaba con el letrismo, cuya ordenación arbitraria de las letras, un avance obra de Isou, marcará la intervención obligatoria del espíritu dadá (terrorismo aplicado al lenguaje)».
6. *Cf.* la descripción apocalíptica del acontecimiento formulada por Marcel Mariën en «Le chemin de la croix», *Les Lèvres nues*, n.° 4, enero de 1955, págs. 36-37; y el extenso análisis de Greil Marcus en su libro *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. G. Godard, París: Allia, 1999, págs. 321-371. El texto completo de la proclama que se leyó en la iglesia se encuentra disponible en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste (1948-1957)*, París: Allia, 1985, págs. 263-264.
7. G. Marcus, *Lipstick Traces, op. cit.*, pág. 358. En la primera versión del guion de *Hurlements en faveur de Sade*, Debord inventa un «monumento erigido a la memoria de Serge Berna» que encarnaría, para él, el signo de «una insurrección que se me promete cada mañana» («*Hurlements en faveur de Sade* de Guy-Ernest Debord», *Ion*, n.° 1, abril de 1952, pág. 222). La segunda versión del guion afirma, con más regocijo aún: «Hemos levantado varias catedrales en honor de Serge Berna» (Guy-Ernest Debord, «*Hurlements en faveur de Sade*», *Les Lèvres nues*, n.° 7, diciembre de 1955, pág. 21). El recuerdo del escándalo provocado en Notre-Dame se mantendrá indeleble en la mente de Debord, como queda claro al leer su correspondencia (donde toma este suceso como referencia al hacer balance al quehacer situacionista en materia de escándalos, *cf.* las cartas del verano de 1958 enviadas a Pinot Gallizio, Giors Melanotte y

Walter Korun, incluidas en Guy Debord, *Correspondance, volume I (juin 1957 - août 1960)*, París: Fayard, 1999, págs. 101, 112-113 y 120), así como su última película, en la que esa experiencia se evoca con nostalgia (Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni* [1978], edición crítica, París: Gallimard, 1999, pág. 34 [*In girum imus nocte et consumimur igni*, seguido de *Basura y escombros*, Barcelona: Anagrama, 2006; trad. de Luis Andrés Bredlow]).

8. Según J.-M. Mension, *La Tribu*, *op. cit.*, pág. 42 (véanse asimismo las páginas 62-63 y 104). Con todo, encontramos la firma de Berna en algunas octavillas de la IL.
9. A este respecto, la experiencia fundacional corresponde, sin duda, a Thomas De Quincey, que la expone en su libro *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais* (1822) [*Confesiones de un opiófago inglés*, seguido de *La diligencia inglesa*, Girona: Atalanta, 2007; trad. de Carmen Francí] — por el que Debord sentía un auténtico fervor—, pero más tarde también por Musset y Baudelaire (*cf.*, respectivamente, *L'Anglais mangeur d'opium* y *Les Paradis artificiels* [*Los paraísos artificiales*, Madrid: Valdemar, 2013; trad. de Mauro Armiño]). En Francia, la mayoría de los jóvenes románticos probaron las delicias del hachís y el opio; poco después, Balzac escribiría asimismo su famoso *Traité des excitants modernes* (1839) [*Tratado de los excitantes modernos*, Palencia: Menoscuarto, 2009; trad. de Julio Baquero Cruz]. Con respecto a todas estas cuestiones, *cf.* Wolfgang Schivelbusch, *Histoire des stimulants*, trad. E. Blondel, O. Hansen-Love, T. Leydenbach y P. Pénisson; París: Gallimard / Le Promeneur, 1991, págs. 71-104 [*Historia de los estimulantes*, Barcelona: Anagrama, 2006; trad. de Michel Faber Kaiser].
10. Jerrold Seigel, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise (1830-1930)*, trad. O. Guitard, París: Gallimard, 1991, pág. 32.
11. Georges Bataille, *L'Érotisme*, París: Éditions de Minuit, 1957 [*El erotismo*, Barcelona: Tusquets, 2023; trad. de Antoni Vicens].
12. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París: Seuil, 1998, pág. 102 [*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 2006; trad. de Thomas Kauf].
13. Guy Debord, *Panégyrique*, volumen I [1989], París: Gallimard, 1993, pág. 28 [*Panegírico (Tomos primero y segundo)*, Madrid: Acuarela & Antonio Machado, 2009; trad. de Mireya Hernández].
14. Jerrold Seigel reconoce con acierto que, desde esta óptica, el situacionismo sería el último movimiento artístico que debemos ubicar en la posteridad del

romanticismo, simbolismo y surrealismo (J. Seigel, *Paris bohème, op. cit.*, págs. 372-373).

15. G. Debord, *Panégyrique*, volumen I, *op. cit.*, pág. 34.
16. G. Debord, *In girum, op. cit.*, pág. 31.
17. G. Debord, *In girum, op. cit.*, págs. 32-33.
18. G. Debord, *Panégyrique*, volumen I, *op. cit.*, pág. 34.
19. G. Debord, *Panégyrique*, volumen I, *op. cit.*, pág. 38, e *In girum, op. cit.*, pág. 33.
20. Testimonio de Vali Meyers citado en J.-M. Mension, *La Tribu, op. cit.*, pág. 29.
21. El propio Jean-Michel Mension aborda por extenso esta cuestión en sus trabajos *La Tribu*, *op. cit.*, y *Le Temps gage. Aventures politiques et artistiques d'un irrégulier à Paris*, París: Noésis, 2001.
22. *Internationale lettriste*, n.° 2 [febrero de 1953], reproducido en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, op. cit.*, pág. 154.
23. Guy-Ernest Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», *Les Lèvres nues*, n.° 6, septiembre de 1955, pág. 11.
24. «Problèmes préliminaires à la construction d'une situation», *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 11.
25. Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations* [1957], París: Mille et une Nuits, 2000, pág. 38.
26. Guy Debord, «Manifeste pour une construction de situations» [noviembre de 1953], incluido en *Œuvres*, París: Gallimard, 2006, págs. 105-112.
27. «*Hurlements en faveur de Sade* de Guy-Ernest Debord», *Ion*, n.° 1, abril de 1952, pág. 222. La frase se replica de manera intacta en la segunda versión de la obra (*cf.* Guy-Ernest Debord, «*Hurlements en faveur de Sade*», *Les Lèvres nues*, n.° 7, diciembre de 1955, pág. 20). De hecho, la volverá a citar en su película de 1978 (Guy Debord, *In girum*, *op. cit.*, pág. 31). Todo ello muestra a las claras la importancia que le atribuía Debord como elemento fundacional dentro de la teoría situacionista.
28. «Le jeu psychogéographique de la semaine», *Potlatch*, n.° 1, 22 de junio de 1954.
29. «Suprême levée des défenseurs du surréalisme à Paris et révélation de leur valeur effective», *IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 33.
30. Véanse, no obstante, las reflexiones de Raoul Vaneigem acerca del amor incluidas en su *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* [1967],

París: Gallimard, 1992, págs. 320-327 [*Tratado del saber vivir para uso de las nuevas generaciones*, Barcelona: Anagrama, 2006; trad. de Javier Urcanibia].

31. «Problèmes préliminaires à la construction d'une situation», *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 11.
32. *Cf*., sobre todo, «Contribution à une définition situationniste du jeu», *IS*, n.° 1, junio de 1958, págs. 9-10.
33. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 9.
34. «Manifeste de janvier», panfleto repartido en enero de 1961 por parte del grupo Spur en Schwabing (un barrio vinculado a la bohemia muniquesa) e incorporado luego a *Archives situationnistes, volume I, documents traduits (1958-1970)*, París: Contre-Moule / Parallèles, 1997, pág. 42.
35. En una carta enviada a Ivan Chtcheglov fechada hacia finales del año 1953, Debord celebra que «se vayan precisando las bases del anarcoletrismo de aspiración libertaria y situacionista» (G. Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, op. cit*., pág. 161).
36. Guy Debord, *Correspondance, volume 2 (septembre 1960 - décembre 1964)*, París: Fayard, 2001, págs. 35-36.
37. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], París: Gallimard, 2003, pág. 596 [*El ser y la Nada. Ensayo de ontología y fenomenología*, Buenos Aires: Losada, 2004; trad. de Juan Valmar].
38. «Le sens du dépérissement de l'art», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 7.
39. En la revista de la IS, Sartre será objeto de los peores improperios: embustero, imbécil, mercancía estropeada, cadáver andante, etc. (*cf*. Jean-Jacques Raspaud y Jean-Pierre Voyer, *L'Internationale situationniste. Chronologie, bibliographie, protagonistes (avec un index des noms insultés)*, París: Champ libre, 1972, pág. 59).
40. Andrew Hussey, *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord*, Londres: Pimlico, 2002, pág. 105.
41. *Cf*. Boris Donné *(Pour Mémoires). Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, París: Allia, 2004, págs. 126-129.
42. Jean-Paul Sartre, *La Nausée* [1938], París: Gallimard, 1972, págs. 208-209 [*La náusea*, Madrid: Alianza, 2011; trad. de Aurora Bernárdez].
43. J.-P. Sartre, *La Nausée, op. cit*., pág. 210.
44. J.-P. Sartre, *La Nausée, op. cit*., pág. 213.
45. G. Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, op. cit*., pág. 134.

46. Con motivo de una noche en la que estuvo a punto de caerle un rayo, Debord escribió este estupendo homenaje a Lautréamont: «Nada en el arte me ha parecido dar esta impresión de destello sin retorno, excepto la prosa que Lautréamont empleó en el texto que tituló *Poesías*» (*Panégyrique*, volumen I, *op. cit.*, pág. 57). En cambio, en un sentido diametralmente opuesto, durante su correspondencia con Falcou, escribe también en 1951: «me la suda Sartre» (*Le marquis de Sade a des yeux de fille*, *op. cit.*, pág. 91).

47. Guy-Ernest Debord, «Prolégomènes à tout cinéma futur», presentación de la primera versión del guion de *Hurlements en faveur de Sade*, *Ion*, n.° 1, abril de 1952, pág. 217. Esta frase se pronunciará de manera literal incluso en el seno de la propia película (para la segunda versión del guion. En este sentido, véase Guy-Ernest Debord, «Hurlements en faveur de Sade», *Les Lèvres nues*, n.° 7, diciembre de 1955, pág. 19). Figura asimismo en las *Memorias* de 1958 (Guy-Ernest Debord, *Mémoires* [1958], París: Allia, 2004, pág. [13]).

48. Frase incluida por el propio Debord en *Internationale lettriste*, n.° 2 [febrero de 1953], más tarde reproducida en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, op. cit.*, pág. 155. En el pasaje citado cabe reconocer un desvío de la frase con que se cierra *Nadja*: «La belleza será CONVULSA o no será» (André Breton, *Nadja* [1928], París: Gallimard, 1972, pág. 190 [*Nadja*, Madrid: Cátedra, 2006; trad. de José Ignacio Velázquez]). Esta frase la rescatará y matizará de nuevo la IL con motivo de una declaración emitida a modo de respuesta ante el grupo surrealista belga en enero de 1954: «La belleza nueva será DE SITUACIONES, es decir, *provisional* y vivida» (cita reproducida en *Potlatch*, n.° 5, 20 de julio de 1954).

49. *Internationale lettriste*, n.° 2 [febrero de 1953], reproducido en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, op. cit.*, pág. 154.

50. Véanse las diversas ocurrencias del personaje de Ivich en la revista *Potlatch*, pero más concretamente el texto de André-Franck Conord titulado «Délimitation du mythe», incluido en *Potlatch*, n.° 6, 27 de julio de 1954.

51. Con respecto a este punto, nos mostramos ciertamente bastante más moderados que Boris Donné, que se cree en posición de asegurar —pese a carecer de cualquier documento que demuestre la lectura de *La náusea* por parte de Debord antes de 1953— que este pasaje de la novela sartreana constituye «el germen de la idea originaria que daría su nombre al propio situacionismo: la noción de *construcción de situaciones*» (*cf.* B. Donné *(Pour Mémoires), op. cit.*, pág. 126).

52. G. Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, op. cit.*, pág. 72.

53. André Breton, *L'Amour fou* [1937], París: Gallimard, 1976, pág. 7 [*El amor loco*, Madrid: Alianza, 2018; trad. de Juan Malpartida].

54. Michèle Bernstein, «Refus de discuter», *Les Lèvres nues*, n.° 7, diciembre de 1955, pág. 38.

55. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations, op. cit.*, pág. 354.

56. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant, op. cit.*, págs. 538-612.

57. «Le questionnaire», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 24.

58. Acerca de este trayecto, *cf.* Rémi Hess, *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle*, París: Métailié, 1988.

59. Henri Lefebvre, *La Somme et le Reste* [1959], París: Méridiens-Klincksieck, 1989, pág. 653.

60. *Ibidem*.

61. Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne. I – Introduction*, París: L'Arche, 1958 (edición aumentada: 1.ª edición de 1947) [existe traducción parcial de esta obra al castellano: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid: Alianza, 1972; trad. de Alberto Escudero].

62. H. Lefebvre, *La Somme et le Reste, op. cit.*, págs. 654-655.

63. *Ibidem*.

64. G. Debord, *Correspondance, volume I*, *op. cit.*, págs. 242-243.

65. H. Lefebvre, *La Somme et le Reste, op. cit.*, pág. 648.

66. «Théorie des moments et construction des situations», *IS*, n.° 4, junio de 1960, pág. 11.

67. «Théorie des moments et construction des situations», *IS*, n.° 4, junio de 1960, pág. 11.

68. Citemos apenas un puñado de ejemplos: «Instructions pour une prise d'armes», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 4; Attila Kotányi y Raoul Vaneigem, «Programme élémentaire du Bureau d'urbanisme unitaire», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 19; «Le questionnaire», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 26; «Avis aux civilisés relativement à l'autogestion généralisée», *IS*, n.° 12, septiembre de 1969, pág. 75. Nótese que este acabará siendo también el título adoptado para la versión inglesa del *Tratado del saber vivir* de Vaneigem*: The Revolution of Everyday Life*, trad. J. Fullerton y P. Sieveking, Detroit: Black & Red, 1972.

69. Recordemos que a Jorn lo habían nombrado «Commandeur Exquis» [comendador exquisito] del Collège de 'Pataphysique en 1961 —¡y eso que acababa de escribir, en la revista de la IS, un artículo entero *contra* la patafísica!

—. *Cf*. Asger Jorn, «La 'Pataphysique, une religion en formation», *Internationale situationniste*, n.° 6, agosto de 1961, págs. 29-32. Sobre la figura del propio Jorn, recomiendo la lectura de Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne. Asger Jorn*, París: Le Cercle d'Art, 2001.

70. Asger Jorn, «La création ouverte et ses ennemis», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, pág. 37.
71. Asger Jorn, «Originalité et grandeur (sur le système d'Isou)», *IS*, n.° 4, junio de 1960, pág. 30.
72. «Théorie des moments et construction des situations», *IS*, n.° 4, junio de 1960, pág. 10.
73. «Le sens du dépérissement de l'art», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 7.
74. Asger Jorn, «La création ouverte et ses ennemis», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, pág. 39.
75. *Ibidem*, pág. 41.
76. *Ibidem*, pág. 42.
77. *Cf*. el dossier sobre *The Situationist Times* incluido en *Archives et documents situationnistes*, n.° 1, otoño de 2001, págs. 13-59.
78. André Frankin, «Esquisses programmatiques», *IS*, n.° 4, junio de 1960, pág. 17. Los situacionistas habían convertido esta idea en uno de los conceptos más importantes para la comprensión de su proyecto basado en la construcción de situaciones (*cf*. «Le sens du dépérissement de l'art», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 6 y «Théorie des moments et construction des situations», *IS*, n.° 4, junio de 1960, pág. 11).
79. *Cf*. «Poésie», *Potlatch*, n.° 24, 24 de noviembre de 1955; Guy Debord, «Programme de travaux concrets» [1956], incluido en *Œuvres*, *op. cit*., pág. 268; G. Debord, *Rapport sur la construction des situations, op. cit*., pág. 40; encartes incorporados a *IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 19, y en *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 18.
80. Octavilla reproducida en *Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, París: Allia, 2004, pág. 47.
81. «Le questionnaire», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 24.

PSICOGEOGRAFÍA

1. «Définitions», *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 13.
2. Guy-Ernest Debord y Jacques Fillon, «Résumé 1954», *Potlatch*, n.° 14, 30 de noviembre de 1954.
3. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 6.
4. Gilles Ivain [Ivan Chtcheglov], «Formulaire pour un urbanisme nouveau» [1953], *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 19.
5. Para una genealogía de la deriva a través de la literatura europea y americana, nos remitimos al libro de Merlin Coverley, *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine*, trad. de A.-F. Ruaud, Lyon: Les Moutons électriques, 2011 [*Psicogeografía*, Madrid: Carpe Noctem, 2014; trad. de Pilar Cáceres].
6. Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, París: Seuil, 1962 [*Hacia una civilización del ocio*, Barcelona: Editorial Estela, 1964; trad. de Manuel Parés]. Los miembros de la IL habían escrito en 1954: «El verdadero quid revolucionario es el problema del ocio. La organización de los pasatiempos, la organización de la libertad propia de una muchedumbre, *un pelín menos* sujeta al yugo del trabajo permanente, es ya una necesidad tanto para el Estado capitalista como para sus sucesores marxistas. […] Tras unos cuantos años *sin hacer ni el huevo*, en el sentido más común de la expresión, ya podemos hablar de nuestra actitud social de vanguardia; pues, en una sociedad fundada todavía de forma provisional sobre la producción, lo único que ha preocupado con total seriedad han sido las aficiones» (*cf.* «Une idée neuve en Europe», *Potlatch*, n.° 7, 3 de agosto de 1954).
7. Guy-Ernest Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», *Les Lèvres nues*, n.° 6, septiembre de 1955, págs. 11-13. Una definición más exhaustiva del concepto de psicogeografía, formulada cuatro años más tarde, se encuentra disponible en «Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain» [1959], incluido más tarde en Guy Debord, *Œuvres*, París: Gallimard, 2006, págs. 457-462.
8. Guy-Ernest Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», *Les Lèvres nues*, n.° 6, septiembre de 1955, pág. 11.
9. Guy-Ernest Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», *Les Lèvres nues*, n.° 6, septiembre de 1955, pág. 13.
10. Georg Simmel, «Rome. Une analyse esthétique» [1898], incluido en *Rome, Florence, Venise*, trad. de C. David, París: Allia, 1998, págs. 11-13 [*Roma, Florencia, Venecia*, Barcelona: Gedisa, 2007; trad. de Mathias Andlau].

11. Guy-Ernest Debord, «Exercice de la psychogéographie», *Potlatch*, n.° 2, 29 de junio de 1954.
12. Guy-Ernest Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», *Les Lèvres* nues, n.° 6, septiembre de 1955, pág. 14.
13. «Deux comptes rendus de dérive», reproducido a continuación de Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 12. Debord y Wolman aluden al siguiente fragmento de unas declaraciones pronunciadas por el mariscal a la prensa francesa en 1917: «La armonía y la mesura: esto es lo primero que debemos destruir. Ese Versalles vuestro, yo solo lo conozco por medio de imágenes. Sin embargo, este parque tantas veces retratado, esta arquitectura fastidiosa a fuerza de geometría, me parecen horrorosos. ¿A nadie, en vuestra tierra, se le ha ocurrido nunca levantar una fábrica justo entre el palacio y el estanque?» (la cita procede de Paul Éluard y Benjamin Péret, incluida en su «Revue de la presse» publicada en *La Révolution surréaliste*, n.os 9-10, 1 de octubre de 1927, pág. 64).
14. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 9.
15. «36 rue des Morillons», *Potlatch*, n.° 8, 10 de agosto de 1954.
16. Michèle Bernstein, «La dérive au kilomètre», *Potlatch*, n.os 9-10-11, del 17 al 31 de agosto de 1954.
17. Esta es la razón por la que Debord asocia los cuadros de Claude Lorrain con los planos de metro colocados en París, en alusión a la «suma de posibilidades» que ambos objetos entrañan (Guy-Ernest Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», *Les Lèvres nues*, n.° 6, septiembre de 1955, pág. 14).
18. Sobre la relación entre el cine y la deriva, *cf*. Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du* XX*e* siècle, París: Éditions du Regard, 2002, págs. 30-34. Antes de Davila, Giorgio Agamben ya había insistido en la homología entre el proyecto de construcción de situaciones y el trabajo cinematográfico desarrollado por Debord (*cf*. Giorgio Agamben, «Le cinéma de Guy Debord» [1995], recogido en *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. M. Dell'Omodarne, S. Doppelt, D. Loayza y G. A. Tiberghien, París: Desclée de Brouwer, 2004, págs. 87-96).
19. Michèle Bernstein, «Le long voyage», incluido en Asger Jorn y Pierre Wemaëre, *Le Long Voyage*, Copenhague: Bibliothèque d'Alexandrie, 1960. Un amplio resumen de las distintas prácticas situacionistas en el ámbito del cine es obra de Laurent Chollet, *L'Insurrection situationniste*, París: Dagorno, 2000, págs. 94-111.

20. André Breton, *Poisson soluble* [1924], París: Gallimard, 1999, págs. 94-96.
21. André Breton, *Nadja* [1928], París: Gallimard, 1972, págs. 93-103.
22. A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, pág. 93. «André Breton aborda los encuentros de un modo ingenuamente psicogeográfico», señala Debord en su artículo «Exercice de la psychogéographie», *Potlatch*, n.° 2, 29 de junio de 1954.
23. A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, pág. 38. En cambio, desde el punto de vista psicogeográfico, Gil J Wolman consideraba Bonne-Nouvelle «un callejón sin salida» (Gil J Wolman, «Vous prenez la première rue», *Potlatch*, n.os 9-10-11, del 17 al 31 de agosto de 1954).
24. A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, págs. 179-180.
25. *Ibidem*, pág. 93.
26. *Ibidem*, pág. 133.
27. Gilles Ivain [Ivan Chtcheglov], «Formulaire pour un urbanisme nouveau» [1953], *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 15.
28. Véase el texto «Gil J Wolman écrit à André Breton» incluido en «Et ça finit mal», toma de posición de la Internacional Letrista publicada el 7 de octubre de 1954 en el reverso de un panfleto surrealista que los miembros de la IL habían accedido a firmar antes de que los surrealistas acaben haciendo la guerra por su cuenta (reproducido en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste(1948-1957)*, París: Allia, 1985, pág. 275).
29. «Le bruit et la fureur», *Potlatch*, n.° 6, 27 de julio de 1954.
30. «Vagabondage spécial», *Internationale lettriste*, n.° 3, agosto de 1953, reproducido en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, *op. cit.*, 1985, pág. 157. *Cf.* asimismo otro comentario favorable relativo a *La Révolution surréaliste* incluido en *Potlatch*, n.° 14, 30 de noviembre de 1954.
31. Ivan Chtcheglov, «Lettres de loin», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 38.
32. Gilles Ivain [Ivan Chtcheglov], «Formulaire pour un urbanisme nouveau» [1953], *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 15.
33. «En attendant la fermeture des églises», *Potlatch*, n.os 9-10-11, del 17 al 31 de agosto de 1954.
34. Jacques Hillairet, *Connaissance du Vieux Paris*, París: Éditions de Minuit, 1956, pág. 295.
35. *Cf.* una carta enviada por Guy Debord a Patrick Straram el día 31 de octubre de 1960, incluida más tarde en Guy Debord, *Correspondance, volume 2 (septembre 1960 - décembre 1964)*, París: Fayard, 2001, págs. 40-42.

36. Durante la deriva efectuada a finales de mayo de 1960 en Bruselas y Ámsterdam —«una deriva increíblemente apresurada y en la que se apreciaba un curioso *leitmotiv* externo e irracional: la reaparición de signos relativos al ocaso de Van Gogh»— (*ibidem*).

37. *Internationale lettriste*, n.° 2 [febrero de 1953], reproducido en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, op. cit.*, pág. 155.

38. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 9.

39. Ralph Rumney, *Le Consul*, entrevistas con G. Berréby, París: Allia, 1999, pág. 71.

40. Jean-Michel Mension, *La Tribu*, entrevistas con G. Berréby y F. Milo, París: Allia, 1998, pág. 108.

41. Jean-Michel Mension, *Le Temps gage. Aventures politiques et artistiques d'un irrégulier à Paris*, París: Noésis, 2001, págs. 125-126.

42. J.-M. Mension, *La Tribu*, *op. cit.*, pág. 108.

43. J.-M. Mension, *La Tribu*, *op. cit.*, págs. 108-111. La segunda versión del filme de Debord *Hurlements en faveur de Sade* conserva la huella de esa época histórica. De hecho, una de las frases de su banda sonora dice lo siguiente: «París resultaba muy agradable por culpa de la huelga de transportes» (*cf.* Guy-Ernest Debord, «*Hurlements en faveur de Sade*», *Les Lèvres nues*, n.° 7, diciembre de 1955, pág. 21).

44. R. Rumney, *Le Consul*, *op. cit.*, pág. 71.

45. No es descartable que la infinidad de curiosidades que rodean a las catacumbas parisinas hayan aportado un encanto adicional a la mencionada errancia: osarios, esculturas talladas en la roca, manantiales subterráneos, galerías secretas frecuentadas por contrabandistas cuyo recorrido acaba en diversos trasteros, etc. Con respecto a este asunto de las catacumbas, *cf.* la *Guide du Paris mystérieux*, París: Tchou, 1985, págs. 287-292. Entre los autores de este último libro se encuentran Jean-Louis Brau, exmiembro de la IL, y los antiguos surrealistas Noël Arnaud y Léo Malet (a su vez, autor de novelas policíacas y creador del célebre personaje llamado Nestor Burma). Por su parte, Noël Arnaud había sido una figura cercana al círculo de la IS hacia finales de los años cincuenta, antes de sumarse de manera breve, en 1962, a la aventura de la revista *The Situationist Times* (*cf.* el dosier sobre *The Situationist Times* incluido en *Archives et documents situationnistes*, n.° 1, otoño de 2001, págs. 13-59; y la nota necrológica «Un ami fantastique» incorporada a *Archives et documents situationnistes*, n.° 3, otoño de 2003, págs. 151-152). La fascinación del grupo

por el París subterráneo abarcaba el propio metro, para el que los letristas proponían su apertura «durante toda la noche, en cuanto hubiera acabado el servicio de trenes» para poder transitar todas sus galerías «bajo una luz lúgubre y focos intermitentes». Demostrando un enfoque de lo más dialéctico, los miembros de la IL se interesaron también por el París de los cielos: proponían «la apertura de todos los tejados para caminar por ellos [...] con la ayuda de una serie de escaleras de emergencia y la instalación de pasarelas donde fuera preciso» (*cf.* «Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris», *Potlatch*, n.° 23, 13 de octubre de 1955).

46. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 6.
47. Guy Debord, «Positions situationnistes sur la circulation», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 36.
48. *Cf.* Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París: Seuil, 1992 [*Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa, 2004; trad. de Margarita Mizraji].
49. «Note de la rédaction» [nota de la redacción] reproducida al final del artículo de Abdelhafid Khatib, «Essai de description psychogéographique des Halles», *IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 18.
50. Acerca de este punto, *cf.* Alfred W. Crosby, *La Mesure de la réalité. La quantification dans la société occidentale (1250-1600)*, trad. J.-M. Mandosio, París: Allia, 2003 [*La medida de la realidad*, Madrid: Crítica, 1998; trad. de Jordi Beltrán].
51. J.-M. Mension, *La Tribu*, *op. cit.*, pág. 111.
52. *Cf.* «Introduction au Continent Contrescarpe», texto de 1954 recogido en Ivan Chtcheglov, *Écrits retrouvés*, París: Allia, 2006, págs. 30-31.
53. *Cf.* el segundo balance sobre la deriva, reproducido tras el texto «Théorie de la dérive» en *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 12.
54. Gil J Wolman, «Vous prenez la première rue», *Potlatch*, n.os 9-10-11, del 17 al 31 de agosto de 1954.
55. Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [1959], incluido en *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, París: Gallimard, 1994, págs. 29-30.
56. Ralph Rumney, entrevista con Alain-Pierre Pillet, «Les ultimes dérives d'un auto-stoppeur», *Archives et documents situationnistes*, n.° 2, otoño de 2002, pág. 32.

57. Guy-Ernest Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», *Les Lèvres nues*, n.° 6, septiembre de 1955, pág. 14.

58. R. Rumney, *Le Consul*, *op. cit.*, pág. 72. Daniel Spoerri y George Brecht fueron, respectivamente, los miembros fundadores del Nuevo Realismo y de Fluxus (si bien Rumney parece confundir Colonia con Düsseldorf, ciudad en la que Spoerri había abierto su restaurante en 1968).

59. J.-M. Mension, *La Tribu*, *op. cit.*, págs. 71-72. En 1956, Debord llegó a señalar que la amplitud máxima del campo espacial asociado a una deriva «no debería superar la extensión de una gran ciudad, incluyendo sus suburbios» (Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 8); no obstante, parece que Debord cambió de parecer algún tiempo más tarde, como lo demuestra, por ejemplo, la deriva que llevó a cabo en compañía de Asger Jorn y de otros miembros de la IS entre los días 29 a 31 de mayo de 1960 en Bruselas y Ámsterdam (*cf.* G. Debord, *Correspondance, volume 2, op. cit.*, pág. 42). Otro ejemplo de ello serían los viajes efectuados por el situacionista Alexander Trocchi desde Tánger a Londres entre los años 1963 y 1964, calificados por su autor también como «derivas» (véase, a este respecto, la carta enviada a Uwe Lausen del 10 de marzo de 1964, incluida en G. Debord, *Correspondance, volume 2, op. cit.*, pág. 283).

60. R. Rumney, *Le Consul*, *op. cit.*, pág. 74.

61. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 9.

62. G. Debord, *Sur le passage de quelques personnes*, incluido en *Œuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, pág. 24.

63. R. Rumney, *Le Consul*, *op. cit.*, pág. 71.

64. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 8. Los letristas proponían, dentro de sus proyectos de urbanismo psicogeográfico, «conservar las estaciones tal y como eran», pues consideraban que «su conmovedora fealdad contribuía a ambientar el tránsito por ellas, lo que constituye el ligero atractivo de estos edificios». Por su parte, Gil J Wolman plantea que se supriman o se alteren de manera arbitraria todas las indicaciones propias de los viajes (horarios, trenes, destinos…), todo ello con tal de promover la *deriva*». Los situacionistas proponían asimismo «acentuar la ambientación sonora de las estaciones mediante la difusión de grabaciones sacadas de otras muchas estaciones (e incluso de algunos puertos)» (*cf.* «Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris», *Potlatch*, n.° 23, 13 de octubre de 1955).

65. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 10.

66. «L'architecture et le jeu», *Potlatch*, n.° 20, 30 de mayo de 1955.

67. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, págs. 6-7. *Cf.* también Asger Jorn, *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts* [1957], París: Allia, 2001, págs. 74-80, y Guy Debord, «Sur le hasard», notas inéditas redactadas el 23 de marzo de 1957, incluidas en *Œuvres*, *op. cit.*, pág. 296.

68. Esta fue una de las ocupaciones de Debord durante su juventud (*cf.* Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*, París: Plon, 1999, pág. 26).

69. «Du rôle de l'écriture», *Potlatch*, n.° 23, 13 de octubre de 1955.

70. Raoul Vaneigem, «Commentaires contre l'urbanisme», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 35. Nótese que esta práctica también puede comprenderse, por inesperado que parezca, como una herencia artística del periodo letrista atesorada por los miembros de la IL, ya que el *modus operandi* consistía en conferir a ciertas letras estampadas en la superficie de una pared una fuerza capaz de conmover a quienes las miren —un poder equivalente, dicho sea de paso, al que antaño tenían las obras de arte—.

71. «La frontière situationniste», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, pág. 9.

72. *IS*, n.° 4, junio de 1960, pág. 6; *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, pág. 9.

73. Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni* [1978], edición crítica, París: Gallimard, 1999, pág. 33. *Cf.* asimismo G. Debord, *Sur le passage de quelques personnes*, in *Œuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, pág. 24.

74. Gilles Ivain [Ivan Chtcheglov], «Formulaire pour un urbanisme nouveau» [1953], *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 19. Una frase que la IL replicaría casi literalmente menos de un año más tarde (*cf.* «Ariane en chômage», *Potlatch*, n.os 9-10-11, del 17 al 31 de agosto de 1954).

75. Este proyecto tomaba su inspiración de otro trabajo anterior: el «Projet pour un labyrinthe éducatif» [Proyecto para un laberinto educativo] concebido por Debord en 1956. *Cf.* Guy Debord, *Œuvres*, París: Gallimard, 2006, págs. 284-285.

76. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 6.

77. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 9.

78. *Ibidem*, pág. 6.

79. Mirella Bandini, *L'Esthétique, le Politique. De Cobra à l'Internationale situationniste : 1948-1957*, trad. C. Galli, Arlés / Marsella: Sulliver / Via Valeriano, 1998, pág. 29. *Cf.* también: Isidore Isou, «La mort des arts plastiques et la métagraphie» [1950], incluido en *Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et sur leur mort* [1946-1950], París: Cahiers de l'Externité, 1998, págs. 39-78.

80. *Cf.* Gilles Ivain [Ivan Chtcheglov], *Mappemondemétropolitain*, un *collage* fechado en torno a 1953 y reproducido luego en Ivan Chtcheglov, *Écrits retrouvés*, París: Allia, 2006, págs. 82-83.

81. Frase añadida en la segunda versión de la «Teoría de la deriva» (Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 22). A esta categoría corresponden también: Jacques Fillon, «Description raisonnée de Paris», *Les Lèvres nues*, n.° 7, diciembre de 1955, pág. 39; «Position du Continent Contrescarpe», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, págs. 38-40; Abdelhafid Khatib, «Essai de description psychogéographique des Halles», *IS*, n.° 2, diciembre de 1958, págs. 13-18.

82. Paul-Henry Chombart de Lauwe (dir.), *Paris et l'agglomération parisienne*, París: PUF, 1952: tomo I, *L'espace social dans une grande cité*; tomo II, *Méthodes de recherches pour l'étude d'une grande cité*.

83. El propio Debord lo cita por ejemplo en su «Théorie de la dérive» de 1956, reproducido dos años más tarde en el segundo número de la revista *Internationale situationniste* (*IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 51).

84. *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 28. El esquema figura en P.-H. Chombart de Lauwe (dir.), *Paris et l'agglomération parisienne*, París: PUF, 1952, tomo I, pág. 106.

85. *Cf.* la octavilla titulada «Nouveau théâtre d'opérations dans la culture», publicada en enero de 1958 y recuperada más tarde en *Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, París: Allia, 2004, págs. 46-47, así como en *IS*, n.° 1, junio de 1958, págs. 16-17, entre otras obras.

86. Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, París: Fayard, 2004, pág. 142.

87. Aunque detestaban a Chombart de Lauwe, como solía ocurrirles a los situacionistas con respecto a los intelectuales de los que tomaban su inspiración (*cf.* las críticas dirigidas a Chombart de Lauwe por parte de Raoul Vaneigem en sus «Commentaires contre l'urbanisme», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, págs. 33-37).

88. Guy-Ernest Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.° 9, noviembre de 1956, pág. 9.

89. El primer documento es un plano publicado en forma de cartel (reproducido en el libro de Asger Jorn, *Pour la forme*, *op. cit.*, págs. 139-141). El segundo es un desplegable anunciado como una «guía psicogeográfica de París» (reproducido después en Vincent Kaufmann, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, París: Fayard, 2001, cuadernillo anexo). Compuesto a partir del mismo modelo pero en un formato menos ambicioso, el plano psicogeográfico titulado *Axe d'exploration et d'échec dans la recherche d'un Grand Passage situationniste, 1953* (reproducido en Guy Debord, *Œuvres*, *op. cit.*, pág. 292) data de la misma época, al igual que sus homólogos *Paris sous la neige. Relevé des principaux courants psychogéographiques du centre de Paris*, y *The Most Dangerous Game. Pistes psychogéographiques vraies ou fausses* (Shigenobu Gonzalvez, *Guy Debord ou la beauté du négatif*, París: Nautilus, 2002, págs. 150-152).

90. A. Jorn, *Pour la forme*, *op. cit.*, pág. 139.

91. Como señala Greil Marcus, desde un punto de vista formal, los mapas psicogeográficos guardan semejanza con los típicos mapas que ilustran la *deriva continental*, pues en ambos casos se aprecian trocitos de un mundo disjuntos y reubicados según un orden distinto en virtud de leyes que nos hablan de un movimiento inagotable (Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. G. Godard, París: Allia, 1999, pág. 446).

92. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. I - Arts de faire* [1980], París: Gallimard, 2001, pág. 147 [*La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*, México, D. F.: Ediciones Universidad Iberoamericana, 2000; trad. de Alejandro Pescador]. Michel de Certeau era un estupendo conocedor de los trabajos llevados a cabo por la Internacional Situacionista, que llegaron a inspirar sus reflexiones sobre el uso del espacio urbano y sobre las prácticas del desvío en la vida cotidiana.

93. «Venise a vaincu Ralph Rumney», *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 28.

94. Desde entonces, una reproducción integral de *The Leaning Tower of Venice* ha visto la luz gracias al trabajo de la editorial Silverbridge, que la publicó en forma de libro de artista (con una tirada de 350 ejemplares): Ralph Rumney, *The Leaning Tower of Venice*, Montreuil: Silverbridge, 2002.

95. R. Rumney, *Le Consul*, *op. cit.*, pág. 54.

96. *Cf.*, por ejemplo, el testimonio de Angéline Neveu, una integrante de los *enragés* afincados en Nanterre que trató con frecuencia a Debord y a otros situacionistas hacia finales de los años sesenta: Angéline Neveu, «Enragés-

Situationnistes 68», declaraciones recogidas por Jacques Donguy e incluidas luego en *Figures de la négation. Avant-gardes du dépassement de l'art*, París / Saint-Etienne: Paris-Musées / Musée d'art moderne Saint-Étienne Métropole, 2004, pág. 45. Debord seguirá practicando la deriva durante bastante tiempo, como lo demuestra el trabajo *La Ville de Paris* publicado en 1988, una suerte de mapa psicogeográfico confeccionado ese mismo año (reproducido después en Guy Debord, *Œuvres*, *op. cit.*, págs. 1652-1653).

97. Una aproximación a las investigaciones de carácter práctico desarrolladas por el situacionismo en materia arquitectónica se puede consultar en el libro de Libero Andreotti, *Le Grand Jeu à venir. Textes situationnistes sur la ville*, París: Éditions de La Villette, 2008.

98. Gilles Ivain [Ivan Chtcheglov], «Formulaire pour un urbanisme nouveau» [1953], *IS*, n.° 1, junio de 1958, págs. 18-19.

99. Gilles Ivain [Ivan Chtcheglov], «Formulaire pour un urbanisme nouveau» [1953], *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 18.

100. Debord retomará esta idea en torno a 1960. Por lo que se refiere al personaje de Chtcheglov, que fue para Debord el equivalente de lo que Jacques Vaché había supuesto para André Breton, *cf*. Jean-Marie Apostolidès y Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, París: Allia, 2006.

101. Panfleto titulado «Le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste présente», incluido en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, *op. cit.*, págs. 604-605.

102. CP-Matricon y Gil J Wolman, «Pour une mort synthétique», *Ur. Cahiers pour un dictat culturel*, n.° 1 [1951], incluido en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, *op. cit.*, pág. 136. Una comprensión que seguía siendo válida, a juicio de Debord, una década más tarde (*cf*. la carta enviada a Constant con fecha de 28 de febrero de 1959, incluida en Guy Debord, *Correspondance, volume 1 (juin 1957 - août 1960)*, París: Fayard, 1999, pág. 196).

103. Constant y Debord, «Déclaration d'Amsterdam», *IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 32.

104. «L'urbanisme unitaire à la fin des années 50», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 12.

105. Constant, «Manifeste», *Reflex*, n.° 1 [1948], incluido en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, op. cit.*, pág. 32. Texto rescatado diez años después en la revista de la IS junto con esta sentencia: «Quienes ya han recorrido la senda de un programa semejante están llamados, de forma

natural, a formar parte de la Internacional Situacionista» («Ce que sont les amis de "Cobra" et ce qu'ils représentent», *IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 6).

106. Guy Debord, «Positions situationnistes sur la circulation», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 36.

107. Fotografías de estas maquetas ilustran los números 3 y 4 de la revista *Internationale situationniste* (*IS*, n.° 3, diciembre de 1959, págs. 6-7, 39; *IS*, n.° 4, junio de 1960, págs. 24-25). Una selección mucho más nutrida de estas ilustraciones se encuentra reproducida en Constant, *New Babylon. Art et utopie. Textes situationnistes*, París: Éditions Cercle d'Art, 1997 [*Nueva Babilonia. La utopía de una ciudad ideal en el siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2021; trad. de Virginia Maza].

108. Carta de Karl Marx a Ludwig Kugelmann del 12 de abril de 1871, incluida en Karl y Jenny Marx, *Lettres à Kugelmann*, trad. G. Badia, París: Éditions sociales, 1971, pág. 189 [*Cartas a Kugelmann*, Barcelona: Península, 1974; trad. de Félix Ibáñez]. Lenin cita el contenido de esta misma carta en su libro *L'État et la révolution* (Lenin, *L'État et la révolution* [1917], París / Moscú: Éditions sociales / Éditions du Progrès, 1975, pág. 56 [*El Estado y la revolución*, Madrid: Alianza, 2021; trad. a cargo del equipo de la Editorial Novosti]).

109. Referencia tomada del Antiguo Testamento (Génesis, capítulo XI, versículos 1.° a 9.°).

110. Raoul Vaneigem, *Le Chevalier, la Dame, le Diable et la mort*, París: Le Cherche-Midi, 2003, págs. 222-223. Pese a todo, en el momento en que ve la luz *New Babylon*, Vaneigem no formaba parte todavía de la IS: no fue él, por lo tanto, quien motivó la elección de ese nombre.

111. *Novyj Vavilon* [*La nueva Babilonia*], URSS, 1929. Realizadores y guionistas: Gregori Kozintsev y Leonid Trauberg. Producción: Sovkino. Formato: 35 mm, blanco y negro, muda. Duración: 80 min.

112. Dos fotografías que ilustran la columna de la place Vendôme antes y después de su derrumbe se reproducen en *IS*, n.° 7, abril de 1962, págs. 14-15.

113. Un resumen de este asunto (si bien abordado a partir de un enfoque bastante reaccionario) es obra de Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français* [1958], París: Robert Laffont, 1994, págs. 784-810. Asger Jorn cita este libro en su estudio «Sauvagerie, barbarie et civilisation», recogido luego en *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, Institut scandinave de vandalisme comparé, Borgens / Copenhague: La Bibliothèque d'Alexandrie, 1964 (*cf.* Asger Jorn, *Sauvagerie, barbarie et civilisation* [1964], París: Farândola, 2005, págs.7-9).

114. Guy Debord, Attila Kotànyi y Raoul Vaneigem, «Sur la Commune» [1962], texto reproducido en «Aux poubelles de l'histoire !» (*IS*, n.° 12, septiembre de 1969, pág. 110). Nótese que, en el momento de redactar este texto, tanto Vaneigem como Kotànyi eran miembros del Bureau d'urbanisme unitaire [la Oficina de Urbanismo Unitario] de la IS (donde habían ocupado el puesto de Constant tras la renuncia de este último durante el verano de 1960).

115. Guy Debord, «Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art» [1963], reproducido en *Rapport sur la construction des situations*, París: Mille et une Nuits, 2000, pág. 58. Debord menciona el «desvío optimista absoluto» relativo a las Victorias, unos anticuadros presentados durante la manifestación *Destruktion af RSG-6* y entre los que figuraba sobre todo una *Victoire de la Commune de Paris* (carta de Guy Debord a J. V. Martin del 8 de mayo de 1963, incluida en G. Debord, *Correspondance, volume 2*, *op. cit.*, págs. 224-225).

116. Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], tesis n.° 178 [*La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos, 1999; trad. de José Luis Pardo]; Guy Debord, *La Société du spectacle* [1973], incluida en *Œuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, págs. 105 y 155. En 1989, en el marco de un resumen vital correspondiente a los años 1970-1980, Debord seguirá empleando la siguiente metáfora: «He vivido en Italia y España, especialmente en Florencia y Sevilla; es decir, en Babilonia, como se la llamaba durante el Siglo de Oro [...]» (Guy Debord, *Panégyrique*, tomo I [1989], París: Gallimard, 1993, pág. 53).

117. *Cf.* Constant, *New Babylon*, *op. cit.*

118. Constant, «New Babylon», *op. cit.*, pág. 52. (Salvo por la «Description de la Zone jaune», publicada en la revista de la IS en junio de 1960, los textos de Constant reunidos bajo el título de «New Babylon» se redactaron después de que su autor abandonara la IS, entre 1960 y 1965; pese a ello, conviene leerlos como una continuación de sus primeras reflexiones acerca del urbanismo elaboradas en el marco del situacionismo).

119. Constant, «New Babylon», *ibidem*, pág. 52.

120. *Ibidem*, pág. 62.

121. Constant, «Le grand jeu à venir», *Potlatch*, nueva serie, n.° 1 [n.° 30], 15 de julio de 1959.

122. Constant, «New Babylon», *ibidem*, pág. 88.

123. De ahí la descripción que formula Constant sobre el neobabilonio como un *Homo ludens*, por oposición al *Homo faber* o al *Homo sapiens* de las

sociedades utilitaristas (y, por supuesto, en referencia a Johan Huizinga).

124. Constant, «New Babylon», *ibidem*, pág. 82.

125. *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 13. En el primer caso, se trataba de construir «una casa destinada a un uso situacionista», cuya extensión sería la de dicha isla y contaría con puentes unidos directamente a las dos orillas del Sena: «Tal como sucede con las estaciones instaladas en la Antártida, este proyecto, que permite fundar un alojamiento permanente, no aspira en absoluto a poblar la tercera isla parisina, hasta el día de hoy desierta». Sobre el proyecto Utópolis, *cf.* «Renseignements situationnistes», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, págs. 12-13; cartas de Guy Debord a Maurice y Rob Wyckaert del 6 de diciembre de 1960, cartas a Asger Jorn del 31 de enero de 1961, y a Maurice Wyckaert del 4 de febrero de 1961 (G. Debord, *Correspondance, volume 2*, *op. cit.*, págs. 54-73); así como, por último, «Renseignements situationnistes», *IS*, n.°6, agosto de 1961, pág.40.

126. «Une idée neuve en Europe», *Potlatch*, n.° 7, 3 de agosto de 1954.

127. Dejando a un lado las frecuentes alusiones a Fourier que abundan en los escritos de la IS, recordemos lo que sigue siendo uno de los hitos más gloriosos de este movimiento: la colocación por parte de un comando de situacionistas, en marzo de 1969, de una copia idéntica a la estatua original de Charles Fourier en su antigua ubicación de la place Clichy, posada «sobre su antigua peana, que había quedado vacía desde que los nazis derribaran la talla original» (*cf.* «Le retour de Charles Fourier», *IS*, n.° 12, septiembre de 1969, pág. 97). Estamos hablando de un homenaje *urbanístico* perfecto dedicado al más libertario de todos los creadores de ciudades utópicas.

128. G. Debord, *Rapport sur la construction des situations*, *op. cit.*, pág. 33.

129. *Cf.* «La troisième conférence de l'I.S. à Munich», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, págs. 19-28.

130. «Renseignements situationnistes», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, pág. 10. Sobre el debate relativo a la articulación de las perspectivas de revolución social y las propias del urbanismo unitario, se recomienda la lectura de las cartas enviadas a Constant por parte de Debord, reunidas en Guy Debord, *Correspondance, volume 1*, *op. cit.*

131. Jean-Clarence Lambert, *Constant. Les trois espaces*, París: Éditions Cercle d'Art, 1992, pág. 72.

132. *Cf.* la reacción de los situacionistas publicada en «Critique de l'urbanisme», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 6.

133. *De la misère en milieu étudiant* [1966], cuyo texto se reproduce en *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, París: Gallimard, 1998, pág. 231 [*De la miseria en el medio estudiantil y otros documentos*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2018; trad. de Diego Luis Sanromán].

134. Henri Lefebvre, *Le Temps des méprises*, París: Stock, 1975, págs. 156-157 [*Tiempos equívocos*, Barcelona: Kairós, 1976; trad. de José Francisco Ivars].

135. Acerca de este proyecto, *cf*. las referencias mencionadas más arriba, en la nota 125.

136. Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifeste du Parti communiste* [1848], trad. L. Lafargue, París: Mille et une Nuits, 1994, págs. 58-59 [*El manifiesto comunista*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021; trad. de José Ovejero].

ESPECTÁCULO

1. Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], tesis n.os 5, 4 y 25.
2. Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations* [1957], París: Mille et une Nuits, 2000, pág. 28.
3. G. Debord, *Rapport sur la construction des situations*, *op. cit*., pág. 39.
4. «Problèmes préliminaires à la construction d'une situation», *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 11.
5. «Une idée neuve en Europe», *Potlatch*, n.° 7, 3 de agosto de 1954.
6. Georges Polti, *Les Trente-Six Situations dramatiques*, Mercure de France, 1895 (esta obra conocerá sucesivas reediciones corregidas y aumentadas) [*Las 36 situaciones dramáticas*, Madrid: La Avispa, 2000; trad. de Esteban Carrión]. Tiempo después, el filósofo Étienne Souriau retomará las ideas de Polti en su libro *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, París: Flammarion, 1950.
7. Jean-Paul Sartre, «Pour un théâtre de situations», texto publicado en *La Rue*, n.° 12, noviembre de 1947, rescatado después en *Un théâtre de situations*, compendio de textos escogidos y presentados por M. Contat y M. Rybalka, París: Gallimard, 1973, págs. 19-20 [*Un teatro de situaciones*, Buenos Aires: Losada, 1979; trad. de Mirta Arlt].
8. «Problèmes préliminaires à la construction d'une situation», *IS*, n.° 1, junio de 1958, págs. 12-13, y André Frankin, «Préface à l'unité scénique *Personne et les Autres*», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, págs. 27-29. Sobre estas primeras tentativas, *cf*. Jean-Marie Apostolidès, «Petits et Grands Théâtres de Guy Debord» incluido en *Les Tombeaux de Guy Debord*, París: Flammarion, 2006, págs. 77-145.
9. «Problèmes préliminaires à la construction d'une situation», *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 12.
10. J.-M. Apostolidès, *op. cit*. *Cf*. también Helga Finter, «Théâtralité et spectacle chez Guy Debord : politiques du sujet» y Gérard Briche «Le "spectacle" comme illusion et comme réalité», incluido en Jacob Rogozinski y Michel Vanni (dir.), *Dérives pour Guy Debord*, París: Van Dieren, 2010, págs. 47-63 y págs. 103-116.

11. En el artículo de François Erval, «Bert Brecht et sa théorie du théâtre épique», *Les Temps modernes*, n.° 77, marzo de 1952, págs. 1708-1714. Nótese que este mismo número incluye una traducción de Carl von Clausewitz (titulada «Qu'est-ce que la guerre ?» [¿Qué es la guerra?]), un autor por el que Debord irá desarrollando una profunda fascinación.
12. En mayo de 1956, el «Mode d'emploi du détournement» redactado por Debord y Wolman (y publicado en la revista *Les Lèvres nues*) se hace eco de la efervescencia intelectual suscitada en Francia por las ideas brechtianas: en especial, encomia *Madre Coraje* como una obra digna de presentar ante la clase obrera, y cita una frase de Brecht durante una entrevista concedida al diario *France-Observateur* poco tiempo antes.
13. Fragmento citado por André Ghisselbrecht, «"Ainsi va le monde – et il ne va pas bien". Introducción a la obra de Bertolt Brecht», *Europe*, n.os 133-134, enero-febrero de 1957. En este mismo número de *Europe* se menciona y pone de relieve hasta en varias ocasiones la sentencia de Brecht incluida en *El círculo de tiza caucasiano*: «Chaque chose appartient à qui l'améliore» [Cualquier cosa pertenece a quien esté dispuesto a mejorarla]. Se trata de una fórmula que Debord solía repetir con frecuencia (*cf.* Guy Debord, *Correspondance, volume 6 (janvier 1979 - décembre 1987)*, París: Fayard, 2006, pág. 133).
14. *La Société du spectacle*, tesis n.° 21. De manera velada, esta crítica del espectáculo como ensueño de una sociedad encadenada replica, hasta cierto punto, algunos motivos de la crítica filosófica de las religiones, basada en categorías como ilusión o alienación (en especial, las corrientes vinculadas al hegelianismo de izquierdas). En cualquier caso, Debord señala que «el espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa» (tesis n.° 20) y coloca, a modo de precisión en el primer capítulo de *La sociedad del espectáculo*, una cita tomada de *La esencia del cristianismo* de Feuerbach.
15. «Le cinéma après Alain Resnais», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 8.
16. Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [1959], incluido en *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, París: Gallimard, 1994, págs. 35-36.
17. Guy Debord, *Critique de la séparation* [1961], incluido en *Œuvres cinématographiques complètes, op. cit.*, págs. 43-44.
18. «Le sens du dépérissement de l'art», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 5.
19. «Les souvenirs au-dessous de tout», *IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 3.
20. Guy-Ernest Debord, «Thèses sur la révolution culturelle», *IS*, n.° 1, junio de 1958, pág. 20.

21. G. Debord, *Sur le passage de quelques personnes*, in *Œuvres cinématographiques complètes, op. cit.*, págs. 34-35.

22. «Le sens du dépérissement de l'art», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 4.

23. *Cf. Sur le passage de quelques personnes*, in *Œuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, pág. 32, y *La Société du spectacle*, tesis n.° 1.

24. *Cf.* su intento de establecer una caracterología de índole marxista: Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne. II – Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, París: L'Arche, 1961, págs. 265-274. Un primer esbozo, en el que Lefebvre habla indistintamente de *tipo*, *rol* o *personaje*, corresponde a *Critique de la vie quotidienne. I – Introduction*, París: L'Arche, 1958, págs. 17-36.

25. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 32.

26. Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* [1967], París: Gallimard, 1992, págs. 164-165.

27. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, pág. 165.

28. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, págs. 172-173. Para una comprensión más amplia del concepto situacionista de rol en ese mismo libro, véanse sus páginas 170 a 195.

29. Por medio del concepto de partido político, Brecht pretendía insistir en que la transformación del espectador en sujeto revolucionario no puede producirse por sí sola. Aquí radica, tal vez, la diferencia crucial entre la teoría brechtiana y su reinterpretación en manos de los situacionistas.

30. Frase de Marx incluida en *Le 18 Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* (1852) [*El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Madrid: Akal, 2023; trad. de Clara Ramas San Miguel] y rescatada más tarde por los situacionistas para su texto *De la misère en milieu étudiant* (reproducido en *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, París: Gallimard, 1998, pág. 234).

31. Attila Kotányi y Raoul Vaneigem, «Programme élémentaire du Bureau d'urbanisme unitaire», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 17. En 1963, Alexander Trocchi seguirá reivindicando el uso del distanciamiento como una técnica de acción revolucionaria heredada de Brecht (Alexander Trocchi, «Technique du coup du monde», *IS*, n.° 8, enero de 1963, págs. 50-51).

32. En particular, véanse *Logique formelle, logique dialectique* (1947) [*Lógica formal, lógica dialéctica*, Madrid: Siglo XXI, 1972; trad. de Esther Benítez], *Problèmes actuels du marxisme* (1956) [*Problemas actuales del marxismo*, Córdoba: Nagelkop, 1965; trad. de César Ulises Guiñazu] y *La Somme et le*

Reste (1959), tal como atestiguan las fichas de lectura redactadas por Debord en aquella época (y hoy reunidas dentro del Archivo Guy Debord que se conserva en el Departamento de Manuscritos de la BNF).

33. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 30.

34. Karl Marx, *Critique de l'économie politique*, trad. K. Papaioannou, París: UGE-10/18, 1972, pág. 156 [*El Capital I. Crítica de la economía política*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2014; trad. de Wenceslao Roces].

35. György Lukács, *Histoire et conscience de classe*, trad. K. Axelos y J. Bois, París: Éditions de Minuit, 1960, pág. 118 [*Historia y conciencia de clase*, Madrid: Siglo XXI, 2021; trad. de Manuel Sacristán]. El término «espectador» aparece de nuevo en las páginas 129 y 207 de este mismo trabajo. Esta convergencia con el vocabulario empleado por Debord no debería impedirnos recordar que este último no comenzó a utilizar el concepto de espectáculo hasta junio de 1957, es decir, antes de que viera la luz la primera traducción francesa del texto de Lukács donde figura ese término (*cf.* György Lukács, «Le phénomène de la réification», *Arguments*, n.° 11, diciembre de 1958, págs. 14-30).

36. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 26.

37. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 18.

38. Guy-Ernest Debord y Patrick Canjuers [Daniel Blanchard], *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire* [1960], reproducido en Daniel Blanchard, *Debord dans le bruit de la cataracte du temps*, París: Sens&Tonka, 2000, pág. 46.

39. *De la misère en milieu étudiant*, reproducido en *Enragés et situationnistes*, *op. cit.*, págs. 240-241.

40. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 27.

41. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, págs. 68-69.

42. G.-E. Debord y P. Canjuers, *Préliminaires pour une définition*, incluido en D. Blanchard, *Debord dans le bruit de la cataracte du temps*, *op. cit.*, pág. 49.

43. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 42.

44. «Critique de l'urbanisme», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 9.

45. «La frontière situationniste», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, págs. 7-8. Esta misma frase secunda la ilustración de un cartel publicitario, acompañado del título «La consommation et sa mise en spectacle» [El consumo y su espectáculo] (*IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 10).

46. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 69.

47. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 27.

48. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations, op. cit.*, pág. 167.

49. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.os 60 a 62.

50. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 57.

51. *De la misère en milieu étudiant*, reproducido en *Enragés et situationnistes*, *op. cit.*, pág. 235.

52. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 100.

53. *De la misère en milieu étudiant*, reproducido en *Enragés et situationnistes*, *op. cit.*, pág. 236.

54. «Le questionnaire», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 24.

55. Guy Debord, «Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 26.

56. Guy Debord, «Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 25.

57. Raoul Vaneigem, «Banalités de base – II», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 34.

58. Asger Jorn, *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts* [1957], París: Allia, 2001, pág. 77.

59. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, pág. 244.

60. Raoul Vaneigem, «Banalités de base – II», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 45.

61. György Lukács, «La réification et la conscience du prolétariat», texto cuya primera parte, como ya hemos comentado, se publicó traducida en la revista *Arguments*, n.° 11 de diciembre de 1958, y cuya versión íntegra aparecerá finalmente en *Histoire et conscience de classe*, *op. cit.*, págs. 109-256.

62. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, pág. 130.

63. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, págs. 245 y 253.

64. Guy Debord, «Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 25.

65. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, pág. 253.

66. «Domination de la nature, idéologies et classes», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 13.

67. *De la misère en milieu étudiant*, reproducido en *Enragés et situationnistes*, *op. cit.*, pág. 242.

68. Informe orientativo elaborado por Raoul Vaneigem con fecha de agosto de 1961, citado luego en «La Cinquième Conférence de l'I.S. à Göteborg», *IS*, n.° 7, abril de 1962, pág. 27.

69. «Domination de la nature, idéologies et classes», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 13.

70. «Le monde dont nous parlons», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 20.

71. Raoul Vaneigem, «Banalités de base – II», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 42.

72. *De la misère en milieu étudiant*, reproducido en *Enragés et situationnistes*, *op. cit.*, págs. 229 y 231.

73. *De la misère en milieu étudiant*, reproducido en *Enragés et situationnistes*, *op. cit.*, pág. 228.

74. G. Debord, *Rapport sur la construction des situations*, *op. cit.*, pág. 44.

75. «Politique», *Potlatch*, n.° 24, 24 de noviembre de 1955. Con respecto al combate anticolonialista entablado por la FCL en aquella época, se recomienda la lectura de: Georges Fontenis, *Changer le monde. Histoire du mouvement communiste libertaire : 1945-1997*, París: Le Coquelicot / Alternative libertaire, 2000, págs. 113-139; y Sylvain Boulouque, *Les Anarchistes français face aux guerres coloniales (1945-1962)*, Lyon: Atelier de création libertaire, 2003.

76. *Cf.* «Exemple à suivre place de la Nation», *Potlatch*, n.os 9-10-11, del 17 al 31 de agosto de 1954 y «Rien d'étonnant», *Potlatch*, n.° 26, 7 de mayo de 1956. Véase asimismo el artículo de Asger Jorn, «Les situationnistes et l'automation», *IS*, n.° 1, junio de 1958, págs. 22-23.

77. De ahí la producción de octavillas como la difundida por la sección francesa de la IS en enero de 1958, dirigida «Aux producteurs de l'art moderne» [a los fabricantes del arte moderno] (*cf. Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, París: Allia, 2004, pág. 49).

78. «Declaración televisada» del grupo Spur (sección alemana de la IS), reproducida en *Spur*, n.° 4, febrero de 1961, e incluida en *Archives situationnistes, volume I, documents traduits (1958-1970)*, París: Contre-Moule / Parallèles, 1997, pág. 45.

79. *Cf.* en especial el informe de Attila Kotányi leído durante la cuarta conferencia de la IS en septiembre de 1960 («La quatrième conférence de l'IS à Londres», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, pág. 19).

80. Asger Jorn, «La création ouverte et ses ennemis», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, pág. 31.

81. «Renseignements situationnistes», *IS*, n.° 7, abril de 1962, pág. 49.

82. El manifiesto que exponía los principales elementos de este proyecto vio la luz en 1963 dentro de la revista de la IS: «Technique du coup du monde», *IS*, n.° 8, enero de 1963, págs. 48-56.

83. Sobre la trayectoria del grupo desde 1946 hasta su desaparición a mediados de los años sesenta, *cf*. Philippe Gottraux, «*Socialisme ou Barbarie*». *Un engagement politique et intellectuel dans la France de l'après-guerre*, Lausana: Payot Lausanne, 1997.

84. De acuerdo con el testimonio de Daniel Blanchard, *Debord dans le bruit de la cataracte du temps*, *op. cit*., págs. 9-13.

85. «Renseignements situationnistes», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, pág. 11.

86. Gracias a la iniciativa del propio Debord, en el curso del Cuarto Congreso de la IS celebrado en Londres entre los días 24 y 28 de septiembre de 1960, se acabó proponiendo como tema de debate el carácter político de la organización situacionista (y, más concretamente, las siguientes preguntas: «¿Existe alguna fuerza social en la que la IS pueda encontrar apoyo? Y, de ser así, ¿qué fuerzas son esas? ¿En qué condiciones se entablaría ese apoyo?» (*cf*. «La quatrième conférence de l'IS à Londres», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, págs. 19-25). Debord y Canjuers acababan de sacar a la luz sus *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*.

87. Philippe Gottraux, «*Socialisme ou Barbarie*», *op. cit*., pág. 222.

88. *Cf*. el testimonio de Pierre Guillaume incluido en «Debord», *La Vieille Taupe, organe de critique et d'orientation postmessianique*, n.° 1, primavera de 1995 (unas declaraciones, no obstante, que conviene tomar con precaución, dado que su autor acabó abrazando el antisemitismo más desaforado. Así, aunque lo afirmado en la primera parte de su artículo se vea refrendado por otros testimonios, la segunda, en cambio, es un auténtico bulo que responde a la intención, por parte de su autor, de presentar a Debord como un negacionista).

89. *Cf*. la carta enviada a André Frankin del 30 de mayo de 1961 y la carta enviada a Daniel Blanchard del 13 de junio de 1961, ambas incluidas en Guy Debord, *Correspondance, volume 2 (septembre 1960 - décembre 1964)*, París: Fayard, 2001, págs. 91 y 94, respectivamente. Con respecto al paso de Debord y otros situacionistas por el grupo Socialismo o Barbarie, *cf*. Daniel Blanchard, *Debord dans le bruit de la cataracte du temps*, *op. cit*.; Stephen Hastings-King, «*L'Internationale situationniste, Socialisme ou Barbarie* and the Crisis of the

Marxist Imaginary», *SubStance*, n.° 90, XXVIII volumen, n.° 3, Santa Barbara: University of California, 1999; Philippe Gottraux, «*Socialisme ou Barbarie*», *op. cit.*, págs. 221-227; y el artículo citado anteriormente de Pierre Guillaume, aun con las debidas reservas al respecto. Véase asimismo Bernard Quiriny, «Socialisme ou Barbarie et l'Internationale situationniste : notes sur une "méprise"», *Archives et documents situationnistes*, n.° 3, otoño de 2003, págs. 27-65 (pese a un desliz relativo al concepto de espectáculo, cuya invención este artículo atribuye por error a Castoriadis).

90. Guy-Ernest Debord, «Pour un jugement révolutionnaire de l'art» [febrero de 1961], reproducido en Guy Debord, *Œuvres*, París: Gallimard, 2006, págs. 558-563.

91. G. Debord, *Correspondance, volume 2*, *op. cit.*, págs. 68-69. En una carta enviada a Maurice Wyckaert ese mismo día con el fin de anunciar el sentido de esta reunión, Debord señala: «Esta cuestión puede gozar de importancia a la hora de vincularnos con un movimiento obrero realmente de vanguardia» (*ibidem*, págs. 70-71).

92. Philippe Gottraux, «*Socialisme ou Barbarie*», *op. cit.*, págs. 122-123.

93. G. Debord, *Correspondance, volume 2*, *op. cit.*, pág. 74.

94. Expresión empleada por Debord en una carta enviada a André Frankin con fecha de 18 de marzo de 1961 e incluida después en *Correspondance, volume 2*, *op. cit.*, pág. 76.

95. *Cf.* Philippe Gottraux, «*Socialisme ou Barbarie*», *op. cit.*, págs. 246-252.

96. «Esta conferencia adopta un texto que debería servir de llamamiento para otras fuerzas políticas, con el fin de invitarlas a sumar sus fuerzas para "la reconstrucción de un movimiento socialista revolucionario internacional". [...] Por añadidura, la conferencia pone encima de la mesa un proyecto, cuya redacción es obra de Castoriadis, basado en la creación de una plataforma que podría ponerse en marcha durante alguna conferencia posterior, tras su debate en el seno de las organizaciones correspondientes. La publicación de un "Boletín Internacional Común" para el intercambio de información es otro de los acuerdos alcanzados. Hasta donde alcanzan mis conocimientos, estas decisiones aún no se han puesto en práctica, y el intento de "construir" un plan internacional se ha desestimado» (Philippe Gottraux, «*Socialisme ou Barbarie*», *op. cit.*, pág. 251).

97. Esto explicaría el desfase entre el 5 de mayo, fecha que figura en la carta de renuncia redactada por Debord (*cf. Correspondance, volume 2, op. cit.*, pág. 82), y el 22 de mayo, día en que se produce su dimisión pública (según el testimonio de Pierre Guillaume), un acontecimiento que tuvo lugar, por tanto,

justo después de la conferencia internacional celebrada en París entre los distintos movimientos consejistas europeos.

98. *Cf.* sobre todo el extenso texto de Cornelius Castoriadis titulado «Le contenu du socialisme», publicado en 1957 dentro de la revista *Socialisme ou Barbarie*, y que desarrollaba este conjunto de ideas (cuyo contenido puede hoy consultarse en *Socialisme ou Barbarie. Anthologie*, La Bussière: Acratie, 2007, págs. 153-195).

99. Guy-Ernest Debord, «Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 24.

100. Guy-Ernest Debord, «Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 21.

101. Reproducido en *IS*, n.° 11, octubre de 1967, págs. 54-55.

102. La IS siguió conservando algunos vínculos (aunque un tanto turbulentos) con los responsables de *Informations et correspondances ouvrières* (ICO), nombre de una revista y de un colectivo formado por antiguos militantes de Socialismo o Barbarie que habían abandonado la organización de Castoriadis en 1958 (y entre quienes se encontraban Henri Simon o el propio Claude Lefort). Un balance parcial de este legado se encuentra disponible en Henri Simon, *ICO et l'IS, retour sur les relations entre Informations et correspondances ouvrières et l'Internationale situationniste*, París: Échanges et Mouvement, 2006.

103. *Cf. IS*, n.° 10, marzo de 1966, en su totalidad; así como las *Œuvres* y los volúmenes 2 y 3 de la correspondencia reunida de Guy Debord, que abarcan el periodo 1963-1967. Por lo que atañe a Estados Unidos, se recomienda también la lectura del exhaustivo prólogo firmado por Franklin Rosemont, «To Be Revolutionary in Everything: The *Rebel Worker* Story, 1964-1968», incluido en el volumen *Dancin' in the Streets! Anarchists, IWWs, Surrealists, Situationists & Provos in the 1960s*, Chicago: Charles H. Kerr, 2005, págs. 1-80.

104. Guy Debord, «Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art» [1963], reproducido en G. Debord, *Rapport sur la construction des situations*, *op. cit.*, págs. 49-50.

105. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, págs. 354-355.

106. En 1960, la IS llegará a emitir una orden de boicot en contra de esta revista —en virtud de la cual, quien tuviera la intención de colaborar con ella no podría, más tarde, solicitar el ingreso al grupo situacionista (véase la resolución emitida por el Consejo Central de la IS el día 6 de noviembre de 1960, publicada en *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, pág. 13).

107. André Frankin, «Centralisme démocratique et lutte de tendances», *Arguments*, n.° 4, junio a septiembre de 1957; «Wilhelm Reich et l'économie sexuelle», *Arguments*, n.° 18, 2.° trimestre de 1960, págs. 29-35; «Le parti, le quotidien», *Arguments*, n.os 25-26, primer y segundo trimestre de 1962, págs. 46-48.

108. *Cf.* especialmente Romain Denis, «La voie du PSU», *Arguments*, n.os 25-26, 1.er y 2.° trimestres de 1962, así como Romain Denis y Georges Lapassade, «Apprentissage de l'autogestion : ébauche d'une plateforme», *Arguments*, n.os 27-28, 3.er y 4.° trimestres de 1962, págs. 36-41.

109. Jean Duvignaud, «Peut-on sortir du ghetto ?», *Arguments*, n.° 16, septiembre de 1959, págs. 10-15.

110. «L'opération contre-situationniste dans divers pays», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 27.

DESVÍOS

1. Lautréamont, *Poésies II*, incluido en *Œuvres complètes*, París: Gallimard, 1970, pág. 281 [*Obra completa*, Madrid: Akal, 1988; trad. de Manuel Álvarez Ortega].
2. Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], tesis n.° 207.
3. «No carecemos por completo de humor; lo que ocurre es que damos a este último una orientación un tanto novedosa. Si fuera imprescindible resumir, en pocas palabras, una actitud con respecto a nuestras tesis, […] lo mejor sería que se nos tomara absolutamente en serio y al pie de la letra» (*cf.* «L'avant-garde de la présence», *IS*, n.° 8, enero de 1963, págs. 22-23).
4. Lautréamont, *Poésies II*, *op. cit.*, pág. 281.
5. Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956, págs. 2-3.
6. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 1.
7. Karl Marx, *Le Capital* [1867], trad. J. Roy, París: Flammarion, 1985, pág.41 [*El Capital*, Madrid: Akal, 2022; trad. de Vicente Romano García].
8. Mustapha Khayati, «Les mots captifs (préface à un dictionnaire situationniste)», *IS*, n.° 10, marzo de 1966, pág. 51 (anotación redactada a propósito de una máxima del propio Lautréamont acerca del plagio, esta vez citada en el texto sin someterla a desvío). Tal como ya vimos en el capítulo anterior, la segunda frase de la primera tesis de *La sociedad del espectáculo* también corresponde a un caso de desvío, solo que, en esta ocasión, es el propio Debord quien se desvía a sí mismo al alterar una frase sacada del guion de su película *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, producida en 1959.
9. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 17.
10. *Ibidem*, tesis n.° 15.
11. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 206.
12. *Ibidem*, tesis n.° 204.
13. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.os 206 a 208.
14. *Ibidem*, tesis n.° 208.

15. Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* [1967], París: Gallimard, 2001, pág. 130.

16. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 208.

17. Max Stirner, *L'Unique et sa propriété*, trad. R. E. Reclaire, París: Jean-Jacques Pauvert, 1960, pág. 15 [*El único y su propiedad*, Madrid: Sexto Piso, 2014; trad. de Pedro González Blanco].

18. Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956, pág. 5. Nótese que este elogio del desvío se formula, una vez más, en términos desviados. En el *Manifiesto comunista*, Marx señala lo siguiente en relación con la burguesía: «El bajo precio de sus mercancías es la artillería pesada con la que derrumba todas las murallas de China […]» (Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifeste du parti communiste*, trad. L. Lafargue, París: Mille et une Nuits, 1994, pág.19).

19. Maurice Saillet, «Défense du plagiat», *Les Lettres nouvelles*, n.° 2, abril de 1953; rescatado después en Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, Cognac: Le Temps qu'il fait, 1992, págs. 105-119.

20. Con respecto a este asunto, véase el análisis que elabora Larry Portis en la primera parte de su artículo «Idéologie de la créativité et de la création en musique populaire», *Réfractions*, n.° 11, otoño de 2003, págs. 131-138.

21. *Cf.* «Mode d'emploi du détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956, pág. 5; y «Le détournement comme négation et comme prélude», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 10.

22. Lautréamont, *Poésies II*, *op. cit.*, pág. 285.

23. Walter Benjamin, «André Gide et son nouvel adversaire» [1936], incluido en *Œuvres*, tome III, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz y P. Rusch, París: Gallimard, 2000, pág. 167 [*Obra completa*, Madrid: Abada, 2010; trad. de José Manuel Cuesta Abad].

24. *De la misère en milieu étudiant* [1966], reproducido luego en *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, París: Gallimard, 1998, pág. 241.

25. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 208.

26. Mustapha Khayati, «Les mots captifs (préface à un dictionnaire situationniste)», *IS*, n.° 10, marzo de 1966, pág. 54.

27. Se recomienda acudir a las palabras exactas que dedica Roger Dadoun al tema de la escritura antiautoritaria (y, más concretamente, a la de Charles Péguy), disponibles en Roger Dadoun, *Eros de Péguy. La guerre, l'écriture, la durée*, París: PUF, 1988, págs. 65-66.

28. Mustapha Khayati, «Les mots captifs (préface à un dictionnaire situationniste)», *IS*, n.° 10, marzo de 1966, pág. 54.

29. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, pág. 132.

30. Mustapha Khayati, «Les mots captifs (préface à un dictionnaire situationniste)», *IS*, n.° 10, marzo de 1966, pág. 51.

31. A esto habría que añadir el desvío que preside la publicación de «Mode d'emploi du détournement» en *Les Lèvres nues*: sobre la portada, los nombres de todos los colaboradores de la revista se han sustituido por los de gente famosa en la vida pública de aquel momento. Así, Marcel Mariën asume la identidad del mariscal Juin (¡convertido, de repente, en el autor de un estudio titulado «Le Prolétaire démaquillé» [El proletario desmaquillado]!), Gilbert Sénécaut se transforma en Gilbert Bécaud, Paul Nougé pasa a ser François Mauriac… mientras que Debord y Wolman adoptan el rostro de «Aragon y André Breton». Para rematar el asunto, la cubierta muestra un mapa de Francia también sujeto a desvío en el que, con el fin de presentar la guerra de Argelia como un conflicto revolucionario entablado sobre el suelo francés, los miembros de la IL y *Lèvres nues* sustituyen todos los topónimos franceses por los nombres de localidades argelinas. Así, París pasa a ser Argel, Marsella sería Constantina, Lyon es ahora Orán, etc. (*cf.* la portada de la revista *Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956).

32. Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [1959], incluido en *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, París: Gallimard, 1994, pág. 35.

33. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 209.

34. Si nos atenemos a la definición del concepto de poder consejista recogida en el texto «Adresse aux travailleurs», redactado y difundido por el Comité Enragés-IS y el CMDO el 30 de mayo de 1968 (*cf. Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, *op. cit.*, págs. 283-284).

35. Mustapha Khayati, «Les mots captifs (préface à un dictionnaire situationniste)», *IS*, n.° 10, marzo de 1966, pág. 50.

36. Gil Joseph Wolman, *J'écris propre (récit détourné)*, secciones I y II [1956], recuperado luego en *Défense de mourir*, París: Allia, 2001, págs. 111-133.

37. Guy Debord, «Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art» [1963], reproducido en *Rapport sur la construction des situations*, París: Mille et une Nuits, 2000, pág. 47.

38. Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956, págs. 2-3.

39. Pierre Reverdy, «L'Image», *Nord-Sud*, n.° 13, marzo de 1918, recogido en Pierre Reverdy, *Nord-Sud, Self-Defence, et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, París: Flammarion, 1975, pág. 73.

40. Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956, pág. 4.

41. Pierre Reverdy, *op. cit.*, págs. 73-74.

42. Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956, págs. 4-5.

43. *Potlatch*, n.° 12, 28 de septiembre de 1954.

44. André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], reincorporado en *Manifestes du surréalisme*, París: Gallimard, 1999, págs. 48-49 [*Manifiestos del surrealismo*, Madrid: Visor, 2009; trad. de Andrés Bosch].

45. *Ibidem*, pág. 53.

46. Tristan Tzara, «Pour faire un poème dadaïste», *Littérature*, n.° 15, julio de 1920, rescatado después en *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* [1920], así como en *Dada est tatou. Tout est Dada*, París: Flammarion, 1996, págs. 228-229 [*Siete manifiestos Dadá*, Barcelona: Tusquets, 2015; trad. de Huberto Haltter].

47. William Burroughs y Brion Gysin, *Œuvre croisée* [1974], trad. G.-G. Lemaire y A.-C. Taylor, incluido en *Beat Generation*, París: Flammarion, 2005, págs. 817-818. Por su parte, Debord y Wolman aspiran a que el desvío desbanque a «la escritura automática de tediosa memoria» (Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956, pág. 5).

48. W. Burroughs y B. Gysin, *Œuvre croisée*, *op. cit.*, págs. 817-818. Sobre las semejanzas entre las técnicas de desvío y *cut-up*, *cf.* Didier Semin, «C'est dans la pauvreté des choses qu'on fait la bonne soupe de l'oeuvre», incluido en Gil Joseph Wolman, *Défense de mourir*, *op. cit.*, págs. 317-323.

49. D. Semin, «C'est dans la pauvreté des choses qu'on fait la bonne soupe de l'oeuvre», *op. cit.*, pág. 318.

50. W. Burroughs y B. Gysin, *Œuvre croisée*, *op. cit.*, pág. 818.

51. *Ibidem*, pág. 823.

52. *Ibidem*, pág. 813. La obra original, desviada luego por Burroughs, a la que se hace alusión es *Think and Grow Rich* de Napoleon Hill [*Piense y hágase rico*,

Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001; trad. de José Manuel Pomares].

53. Sieyès, *Qu'est-ce que le tiers état ?* [1789] [*¿Qué es el Tercer Estado?*, Madrid: Alianza, 2019; trad. de Lidia Vázquez], citado en Albert Soboul, *Histoire de la révolution française. I – De la Bastille à la Gironde*, París: Gallimard, 1964, págs. 36-37 [*La Revolución francesa*, Madrid: Tecnos, 1994; trad. de Enrique Tierno Galván].
54. G. Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 116.
55. Cartel del Comité pour le maintien des occupations (CMDO) impreso en mayo de 1968 y reproducido luego en *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, *op. cit.*, pág. 161.
56. Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956, pág. 5.
57. W. Burroughs y B. Gysin, *Œuvre croisée*, *op. cit.*, pág. 819.
58. *Ibidem*, pág. 817.
59. *Ibidem*, pág. 819. Con la ayuda de Anthony Balch, Burroughs y Gysin rodaron en 1965 dos cortometrajes titulados, respectivamente, *Towers Open Fire* y *The Cut-Ups*. Albergaban el proyecto de rodar una versión cinematográfica del libro *The Naked Lunch* (en francés, *Le Festin nu*), la novela de William Burroughs [*El almuerzo desnudo*, Barcelona: Anagrama, 2006; trad. de Mariano Antolín Rato]; un extracto del guion de este proyecto se encuentra recogido en la antología *Œuvre croisée* (*cf.* W. Burroughs y B. Gysin, *Œuvre croisée*, *op. cit.*, págs. 939-956).
60. Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956, págs. 6-7.
61. René Viénet, «Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art», *IS*, n.° 11, octubre de 1967, págs. 32-36.
62. Laurent Chollet, *L'Insurrection situationniste*, París: Dagorno, 2000, pág.109.
63. W. Burroughs y B. Gysin, *Œuvre croisée*, *op. cit.*, pág. 814.
64. *Ibidem*, págs. 975-981.
65. Jean-Louis Brau, *Le Singe appliqué*, París: Grasset, 1972, págs. 200-203.
66. Ralph Rumney, *Le Consul*, entrevistas con G. Berréby, París: Allia, 1999, págs. 42, 102 y 118.
67. «Entretien avec Peter Laugesen» incluida en Peter Laugesen, *Building – Le Bunker*, trad. K. y J. Poulsen, Saint-Nazaire: Maisons des écrivains étrangers et des traducteurs, 1992, pág. 94.

68. «Cuando escribo, opero como un cartógrafo, como un explorador de las regiones psíquicas, por usar la expresión de Alexander Trocchi, como un cosmonauta del espacio interior, y me siento incapaz de albergar interés por aquellas regiones que ya se han explorado de arriba abajo [...]» (W. Burroughs y B. Gysin, *Œuvre croisée*, *op. cit.*, pág. 891). La frase está sacada del texto de Trocchi que vio la luz en la revista de la IS, donde este autor describe el grupo piloto instaurado en su universidad espontánea como una pandilla de «astronautas del espacio interior» (Alexander Trocchi, «Technique du coup du monde», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 53).

69. Alexander Trocchi, «Technique du coup du monde», *IS*, n.° 8, enero de 1963, págs. 48-56.

70. Acerca de esta epopeya, *cf*. Laurent Chollet, «Stupéfiante situation», prefacio a la obra de Alexander Trocchi, *Le Livre de Caïn* [1960], trad. E. Diaz, París: Éditions du Lézard, 1999, págs. 7-11 [*El libro de Caín*, Barcelona: Anagrama, 2006; trad. de Martín Lendínez]. Se recomienda consultar también (en inglés) la biografía elaborada por Andrew Murray Scott, *Alexander Trocchi. The Making of the Monster*, Edimburgo: Polygon, 1991.

71. *L'Internationale Hallucinex*, «Les Cahiers du Soleil noir», n.° 3, París: Éditions du Soleil noir, 1970.

72. «[...] También es posible someter a desvíos, con la ayuda de una suerte de filacteria, todos los carteles publicitarios; y, más en particular, los que encontramos en los pasillos del metro, que representan unas secuencias notables» (René Viénet, «Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art», *IS*, n.° 11, octubre de 1967, pág. 32).

73. William Burroughs, «Post-scriptum à LA GÉNÉRATION GRISE & INVISIBLE», trad. M. Beach y C. Pélieu, incluido en *L'Internationale Hallucinex*, *op. cit*.

74. Cuadros reproducidos en el catálogo de la exposición dedicada a Asger Jorn en 2001 en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Estrasburgo (*La Planète Jorn. Asger Jorn 1914-1973*, París / Estrasburgo: Adam Biro / Musées de Strasbourg, 2001, págs. 50, 69 y 139).

75. Véase *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, *op. cit.*, pág. 75.

76. Titulado «Peinture modifiée en janvier 1969». Una fotografía de este desvío forma parte de *IS*, n.° 12, septiembre de 1969, pág. 31.

77. Para rescatar la expresión de un publicista experto al que consultaron, en aquel momento, algunos periodistas (*France-Soir*, 6 de agosto de 1969). Los situacionistas se hicieron eco de estas maniobras, que relacionaron de forma

directa con las técnicas de desvío relativas a las pinturas de la Sorbona (*cf. IS*, n. ° 12, septiembre de 1969, pág. 31).

78. René Viénet, «Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art», *IS*, n.° 11, octubre de 1967, pág. 34.

79. El cartel que anunciaba la publicación de estos dos libros se encuentra reproducido de manera íntegra en Shigenobu Gonzalvez, *Guy Debord ou la beauté du négatif*, París: Nautilus, 2002, pág. 125. Una copia parcial, aunque más legible, puede consultarse en el libro *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations, op. cit.*, págs. 170-171 y 174-175.

80. Un gran número de cómics sometidos a la técnica del desvío se encuentran reproducidos en el libro *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, *op. cit.* (*cf.* págs. 110, 149, 173, 177-181, 186, 189, 192-196, 199 y 200).

81. Guy Debord, «Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art» [1963], reproducido en *Guy Debord, Rapport sur la construction des situations*, *op. cit.*, pág. 48.

82. Carta enviada por Lautréamont a Joseph Darasse el 12 de marzo de 1870 e incluida en *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pág. 301.

83. «"Me veo obligado a admitir que todo perdura" (Hegel)», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 20. En idéntico sentido, Debord hablará en 1971 de la revolución como un «nuevo juego que reivindica ahora el desvío total de las condiciones existentes» («Nota a la edición de 1971» incorporada al libro de Asger Jorn, *Pour la forme*; reproducido a continuación de una carta enviada por Guy Debord a Asger Jorn con fecha de 17 de junio de 1971, incluida luego en Guy Debord, *Correspondance, volume 4 (janvier 1969 - décembre 1972)*, París: Fayard, 2004, pág. 387).

84. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, *op. cit.*, pág. 147.

85. «Le commencement d'une époque», *IS*, n.°12, septiembre de 1969, págs.3-4.

86. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, *op. cit.*, págs. 138-139.

87. Panfleto reproducido en *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, *op. cit.*, pág. 112.

88. Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956, págs. 7-9.

89. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, *op. cit.*, pág. 136.

90. *Ibidem*.

91. *Ibidem*, págs. 136-138.

92. «Le commencement d'une époque», *IS*, n.°12, septiembre de 1969, págs.3-4.

93. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, *op. cit.*, págs. 143-146.

94. Guy-Ernest Debord y Gil J Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8, mayo de 1956, pág. 9.

ROMANTICISMO

1. Todas estas indicaciones se han tomado del libro de Constant, *New Babylon. Art et utopie. Textes situationnistes*, París: Éditions Cercle d'Art, 1997.

2. «Formulaire pour un urbanisme nouveau», *IS*, n.°1, junio de 1958, pág. 16.

3. Por ejemplo: la cita de Asger Jorn por parte de Abdelhafid Khatib en su «Essai de description psychogéographique des Halles» (*IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 13), o la de Constant incluida en «Le grand jeu à venir» (*Potlatch*, nueva serie, n.° 1 [n.° 30], 15 de julio de 1959).

4. *Le Monde des Non-A* de A. E. Van Vogt se cita, por ejemplo, en *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 20 [*El mundo de los No-A*, Barcelona: Acervo, 2006; trad. de José María Aroca]. Con respecto a las ideas esgrimidas por Constant en la obra de Clifford D. Simak, *cf.* Henri Lefebvre, «Lefebvre on the Situationists: An Interview» [1983], *October*, n.° 79, invierno de 1997, pág. 75.

5. Varias fotografías de los espacióvoros se incluyen en *New Babylon*, *op. cit.*, págs. 89-95. Además, Constant esperaba que sus prototipos urbanísticos ayudaran, con la mirada puesta en un futuro cercano, a impulsar las soluciones técnicas propuestas por la construcción de módulos habitacionales extraterrestres (*cf.* Constant, «Une autre ville pour une autre vie», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 39).

6. *Cf.* la «Ficha técnica» que aparece en *Sur le passage…*, así como el comienzo de «Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain» [1959], ambos textos incluidos posteriormente en *Œuvres*, París: Gallimard, 2006, págs. 457 y 486.

7. «Critique de l'urbanisme», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 6. *Cf.* asimismo «L'opération contre-situationniste dans divers pays», *IS*, n.° 8, enero de 1963,

pág. 29.

8. Constant, *New Babylon*, *op. cit.*, pág. 49.
9. El primero de estos cuadros data de 1958, y el último, de 1997: ambos dan muestra de una pasión tenaz por el pueblo romaní. *Cf.* Jean-Clarence Lambert, *Constant. Les trois espaces*, París: Éditions Cercle d'Art, 1992, pág. 75; y *Constant, une rétrospective*, Antibes / París: musée Picasso / Réunion des musées nationaux, 2001, págs. 101, 113 y 127.
10. Acerca de Stalker, *cf.* nuestro capítulo sobre las distintas formas de posteridad artística asociadas a la IS.
11. Francesco Careri, «New Babylon. Le nomadisme et le dépassement de l'architecture», incluido en *Constant, une rétrospective*, *op. cit.*, pág. 43.
12. «Maintenant, l'IS», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 5. Sobre la cuestión del progreso técnico, *cf.* «Domination de la nature, idéologies et classes», *IS*, n.° 8, enero de 1963, págs. 3-14.
13. *Cf.* «On détruit la rue Sauvage», *Potlatch*, n.° 7, 3 de agosto de 1954. Por su parte, la expresión «Continente Contrescarpe» es obra de Ivan Chtcheglov (*cf.* «Introduction au Continent Contrescarpe», texto de 1954 recogido en sus *Écrits retrouvés*, París: Allia, 2006, págs. 30-31).
14. Raoul Vaneigem, *Le Chevalier, la Dame, le Diable et la mort*, París: Le Cherche-Midi, 2006, págs. 46-47.
15. Ralph Rumney, *Le Consul*, entrevistas con G. Berréby, París: Allia, 1999, págs. 25-26.
16. Aportemos algunas cifras: mientras que en 1950 se construyeron 109 400 viviendas, 7400 de las cuales eran de tipo social, en el año 1953 estas cifras ascendieron a 187 500 y 18 100, respectivamente.
17. Michel Kagan (dir.), *Hommage à Eugène Claudius-Petit, fondateur du corps des architectes conseils de l'État*, París: Thotm éditions, 2007, pág.26. Será el propio Claudius-Petit quien acuñe, en 1950 y para las décadas siguientes, la idea de «política nacional de ordenación del territorio», un concepto de carácter práctico que permitirá a Debord producir, en 1967, la crítica radical que encontramos en el séptimo capítulo de *La sociedad del espectáculo*. Además, la traducción inglesa de este capítulo se incluirá en el primer número de *Situationist International*, la revista editada por la sección estadounidense de la IS —lo que indica que, en todas partes, se estaba produciendo un fenómeno idéntico durante aquellos años, por mucho que algunas circunstancias fueran diferentes—.

18. «Construction de taudis», *Potlatch*, n.° 3, 6 de julio de 1954; «Les gratte-ciel par la racine», *Potlatch*, n.° 5, 20 de julio de 1954; «Les barbouilleurs», *Potlatch*, n.° 8, 10 de agosto de 1954.
19. «Les gratte-ciel par la racine», *Potlatch*, n.° 5, 20 de julio de 1954.
20. «Intervention lettriste», *Potlatch*, n.° 23, 13 de octubre de 1955.
21. Sobre la crítica de estos modelos de desarrollo promovidos por las autoridades de la época, *cf*. Guy Debord, «Note sur la consultation visant à définir "la région parisienne à la fin du siècle"» [julio de 1962], retomado en *Œuvres*, *op. cit*., págs. 598-605.
22. Acerca de este tema, se recomienda leer el fundamental trabajo de Michael Löwy y Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, París: Payot, 1992 [*Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2008; trad. de Catherine Porter].
23. *Cf*. Serge Milan, *L'Antiphilosophie du futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, Lausana: L'Âge d'Homme, 2009.
24. El relato de esta relación sigue siendo aún una tarea pendiente. Así lo demuestran el cuadro pintado a cuatro manos en 1954 por Jorn y Farfa, titulado *Poème peint* (que forma parte hoy de las colecciones del Museo Jorn en Silkeborg), así como el catálogo de la exposición *Farfa il Futurista* organizada en la Galleria Blu de Milán en febrero de 1959, donde figuran dos homenajes en forma de texto, obra de Asger Jorn y Enrico Baj. *Cf*. Asger Jorn, «Farfa et Sam Francis. Futurisme italien et action painting américaine» y «Farfa, l'éternel futuriste», ambos incluidos en el libro *Discours aux pingouins et autres écrits*, París: ENSBA, 2001, págs. 185-188.
25. Frase extraída de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, un libro de Marx al que aludirán en numerosas ocasiones los situacionistas a lo largo de sus distintas publicaciones.
26. Guy Debord, «La démesure mesurée» [1959], incluido en *Œuvres*, *op. cit*., pág. 452.
27. «Manifeste», *IS*, n.° 4, junio de 1960, pág. 36.
28. Giuseppe Pinot-Gallizio, «Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable», *IS*, n.° 3, diciembre de 1959, pág. 32.
29. Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations* [1957], París: Mille et une Nuits, 2000, pág. 30.

30. Eduardo Rothe, «La conquête de l'espace dans le temps du pouvoir», *IS*, n.° 12, septiembre de 1969, pág. 81.

31. *Cf.* la «Géographie littéraire» en la que Guy Debord menciona los autores que más lo han marcado (el texto se encuentra incluido en *Œuvres*, París: Gallimard, 2006, págs. 1290-1291).

32. Será en torno al «manifiesto» del romanticismo revolucionario donde se estrecharán de verdad los lazos entre Lefebvre y los situacionistas. De hecho, como apuntará más tarde el propio Lefebvre, «este artículo era la base de cierta comprensión entre nosotros, una cercanía que se mantuvo vigente unos cuatro o cinco años y a la que volvíamos de forma permanente» («Lefebvre on the Situationists: An Interview», *op. cit.*, pág. 71). Los situacionistas seguirán reconociendo la importancia de este concepto romántico incluso en el panfleto donde se haga pública su ruptura con Lefebvre en 1963 («Aux poubelles de l'histoire !» [21 de febrero de 1963], reproducido en *IS*, n.° 12, septiembre de 1969, pág. 108).

33. Henri Lefebvre, «Vers un romantisme révolutionnaire», *La Nouvelle Revue française* n.° 58, 1 de octubre de 1957, pág. 667.

34. Carta de Guy Debord a Henri Lefebvre fechada el 5 de mayo de 1960 (Guy Debord, *Correspondance, volume 1 (juin 1957 - août 1960)*, París: Fayard, 1999, pág. 332).

35. Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité. Préludes*, París: Éditions de Minuit, 1962, pág. 360 [*Introducción a la modernidad*, Madrid: Tecnos, 1971, trad. de Dámaso Álvarez-Monteagudo Rizo].

36. *Ibidem*, pág. 355.

37. *Ibidem*, págs. 361-362.

38. Boris Donné *(Pour Mémoires). Un essai d'élucidation des « Mémoires » de Guy Debord*, París: Allia, 2004, págs. 134-141.

39. «36 rue des Morillons», *Potlatch*, n.° 8, 10 de agosto de 1954.

40. Guy Debord, «Remarques sur l'IS aujourd'hui», 24 de julio de 1970, incluido en *Débat d'orientation de l'ex-Internationale situationniste*, París: Centre de recherche sur la question sociale, 1974, pág. 45

41. B. Donné (*Pour Mémoires*), *op. cit.*, pág. 136. Nótese que Ivan Chtcheglov había decidido presentarse bajo el seudónimo de Gilles Ivain: Gilles como el trovador de la película *Los visitantes de la noche* (un filme que Debord y sus amigos adoraban), e Ivain como el Caballero del León [allí, escrito como Yvain].

42. Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* [1967], París: Gallimard, 1992, págs. 103-105.

43. Léanse las palabras de Blanchard sobre el papel central que Debord concedía a la amistad (*cf*. Daniel Blanchard, *Debord dans le bruit de la cataracte du temps*, París: Sens & Tonka, 2000, pág. 26).

44. Por supuesto, las de Chrétien de Troyes, pero también libros como *Ivanhoe* de Walter Scott, que figura asimismo en la «Géographie littéraire» de Debord (*Œuvres*, *op. cit*., págs. 1290-1291).

45. *Cf*. sobre todo Guy-Ernest Debord, «Remarques sur le concept d'art expérimental» [1957], reproducido en *Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, París: Allia, 2004, pág. 26; Guy-Ernest Debord, *Mémoires* [1958], París: Allia, 2004, a modo de epígrafe dentro de la segunda parte de la obra; Guy Debord, *Panégyrique*, tomo II, París: Fayard, 1997, sección 1.ª.

46. *Cf*. Norman Cohn, *Les Fanatiques de l'Apocalypse. Courants millénaristes révolutionnaires du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, trad. S. Clémendot, M. Fuchs y P. Rosenberg, París: Julliard, 1962 (reeditado más tarde en Bruselas: Éditions Aden, 2011) [*En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2020; trad. de Julio Monteverde]. Un estudio exhaustivo —a la par que polémico— sobre las inspiraciones milenaristas del movimiento corresponde al artículo de Jean Roy, «Millénarisme et situationnisme», *Philosophiques*, volumen 8, n.° 1, 1981, págs. 3-48.

47. *Cf*. Raoul Vaneigem, *Le Mouvement du Libre-Esprit. Généralités et témoignages sur les affleurements de la vie à la surface du Moyen Âge, de la Renaissance et, incidemment, de notre époque*, París: Ramsay, 1986 [*El movimiento del Libre Espíritu*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2023; trad. de Javiera Mondaca]; *La Résistance au christianisme. Les hérésies des origines au XVIII^e^ siècle*, París: Fayard, 1993; *Les Hérésies*, París: PUF, 1994 [*Las herejías*, México D. F.: PUF, 2008; trad. de Josefina Anaya]; *Salut à Rabelais ! Une lecture au présent*, Bruselas: Complexe, 2003.

48. *Cf*. Alice Becker-Ho, *Les Princes du jargon*, París: Éditions Gérard Lebovici, 1990; *L'Essence du jargon*, París: Gallimard, 1994; *Du jargon héritier en Bastardie*, París: Gallimard, 2002.

49. Tal como lo apoda Michèle Bernstein en su texto «Le long voyage», incluido en Asger Jorn y Pierre Wemaëre, *Le Long Voyage*, Copenhague: La Bibliothèque d'Alexandrie, 1960.

50. Mirella Bandini, *L'Esthétique, le Politique. De Cobra à l'Internationale situationniste : 1948-1957*, trad. C. Galli, Arlés / Marsella: Sulliver / Via

Valeriano, 1998, pág. 327.

51. M. Bandini, *L'Esthétique, le Politique*, *op. cit.*, pág. 333. *Cf.* Asger Jorn, *Les Cornes d'or et la Roue de la fortune. Méthodologie des cultes*, trad. M. van Domselaer y M. Ragon, Copenhague: Selandia, 1957.

52. *Cf.* la tarjeta postal enviada por Guy Debord a Michèle Bernstein con fecha de septiembre-octubre de 1960, junto con la nota de Alice Debord incluida en Guy Debord, *Correspondance, volume 2 (septembre 1960 - décembre 1964)*, París: Fayard, 2001, pág. 15.

53. *Cf. IS*, n.° 6, agosto de 1961, págs. 31 y 32, así como Abate H. Breuil, *Quatre Cents Siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac: Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952 [*Antología de textos*, Madrid: UNED, 2002; trad. de Eduardo Ripoll], y Georges Bataille, *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Ginebra: Skira, 1955 [*Lascaux o el nacimiento del arte*, Madrid: Arena Libros, 2013; trad. de Meritxell Martínez].

54. Nicola Pezolet, *« Le Bauhaus imaginiste contre un Bauhaus imaginaire » : la polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill* (tesis de fin de máster en Historia del arte), Departamento de Historia, Facultad de Letras, Universidad Laval, Quebec, 2008, págs. 65-66.

55. *Cf.* nuestro último capítulo dedicado a la posteridad del movimiento.

56. Guy Debord, «Le rôle de *Potlatch*, autrefois et maintenant», *Potlatch*, nueva serie, n.° 1 [n.° 30], 15 de julio de 1959.

57. Con respecto a la influencia de estos dos autores sobre los situacionistas, *cf.* Vincent Kaufmann, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, París: Fayard, 2001, págs. 188-190, y Anselm Jappe, *Guy Debord*, trad. C. Galli, París: Denoël, 2001, págs. 224-231 [*Guy Debord*, Barcelona: Anagrama, 2006; trad. de Luis Andrés Bredlow].

58. Cabe señalar que Patrick Mosconi, la figura responsable a cargo de la edición de la *Correspondance* de Guy Debord en la editorial Fayard, es asimismo el autor de numerosos trabajos sobre los indios de América (*cf.* en especial *Le Chant de la mort. Pour une douleur apache*, París: Gallimard, 1999 [*El canto de la muerte. Por un dolor apache*, Tafalla: Txalaparta, 1999; trad. de Carlos Manresa], y *L'Agonie de Geronimo*, París: Jean-Paul Rocher, 2000).

59. Tarjeta postal enviada por Guy Debord a Giuseppe Pinot-Gallizio el 9 de abril de 1958, incluida luego en *Correspondance, volume 1, op. cit.*, pág.86. En la monografía editada por la IS sobre la obra de Pinot-Gallizio se recogen varias fotografías que ilustran el compromiso de este autor en favor de los gitanos de

Alba (*Pinot-Gallizio* [1960], recuperado en *Textes et documents situationnistes, op. cit.*, págs. 229-262).

60. Según lo expuesto por Trudy van der Horst, su propia esposa (Trudy van der Horst, «Biographie de Constant», incluido en *Constant, une rétrospective*, *op. cit.*, pág. 131).

61. Nota de Alice Debord en el margen de una carta enviada por Guy Debord a Gianfranco Sanguinetti con fecha 1 de diciembre de 1971, incluida en Guy Debord, *Correspondance, volume 4 (janvier 1969 - décembre 1972)*, París: Fayard, 2004, pág. 449. Sobre la práctica del «*affrèrement*» [o cohabitación de una fratría bajo un mismo techo], *cf.* René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse: Privat, 1997, págs. 275-325 [*Trovadores y troveros*, Palma de Mallorca: Juan J. de Olañeta, 1982; trad. de Esteve Serra y Jordi Quingles].

62. Guy Debord, *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici* [1985], París: Gallimard, 1993, pág. 77 [*Consideraciones sobre el asesinato de Gérard Lebovici*, Barcelona: Anagrama, 2006; trad. de Luis Andrés Bredlow]. Se trata, seguramente, de un juego de palabras: para los cíngaros, el vocablo *kumpania* alude a una alianza entre varias familias.

63. *Cf.* Jean-Luc Douin, *Les Jours obscurs de Gérard Lebovici*, París: Stock, 2004, págs. 107-108, y las cartas de Guy Debord a Tony Gatlif con fecha del 4 de febrero y el 5 de marzo de 1987, incluidas en Guy Debord, *Correspondance, volume 6 (janvier 1979 - décembre 1987)*, París: Fayard, 2006, págs. 456 y 458. Tony Gatlif rinde homenaje a Debord en muchas de sus películas. Por si esto fuera poco, en octubre de 2002 coordinó un encuentro bajo el nombre «Situacionistes, gitanos i flamencs» [Situacionistas, gitanos y flamencos], celebrado en Barcelona por iniciativa de la Fundación Antoni Tàpies («Le flamenco situationniste», *Archives et documents situationnistes*, n.° 3, otoño de 2003, pág. 155).

64. Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*, París: Plon, 1999, pág. 80; *cf.* Jean-Paul Clébert, *Paris insolite*, París: Denoël, 1952 (reeditado posteriormente en París: Éditions Attila, 2009).

65. Jean-Paul Clébert, *Tsiganes et Gitans*, París: Éditions du Chêne, 1974, pág. 25 [*Los gitanos*, Barcelona: Orbis, 1985; trad. de Carmen Alcalde y María Rosa Prats].

66. J.-P. Clébert, *Tsiganes et Gitans*, *op. cit.*, pág. 31.

67. *Ibidem*, págs. 80 y 225.

68. Jan Yoors, *Tsiganes. Sur la route avec les Rom Lovara* [1966], París: Phébus, 1990, pág. 104 [*Los gitanos*, Manresa: Bellaterra, 2009; trad. de María José

Aubet]. Este libro de Yoors es uno de los pocos trabajos en torno a los gitanos que Alice Becker-Ho encuentra recomendable. De hecho, es muy probable que ella lo conociera gracias al consejo del propio Asger Jorn: no en vano, Luc de Heusch, miembro del movimiento Cobra bajo el seudónimo de Luc Zangrie, había llevado a cabo —antes de convertirse en un célebre etnólogo— un periplo destinado a estudiar las comunidades cíngaras en compañía de Jan Yoors, que había guiado sus pasos (*cf.* Luc de Heusch, *À la découverte des tsiganes. Une expédition de reconnaissance* (1961), Bruselas: Éditions de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1965 [*Descubriendo a los gitanos. Una expedición de reconocimiento* (1961), Granada: EUG, 2019; trad. de Karmele Alberdi]).

69. J.-P. Clébert, *Tsiganes et Gitans*, *op. cit.*, pág. 192.

70. Para retomar los términos empleados por Alice Becker-Ho en la presentación de su florilegio de frases gitanas, véase *Paroles de gitans*, París: Albin Michel, 2000, págs. 8-9. Conviene recordar que los miembros de la IS aludían a sí mismos como «la tribu» (*cf.* Jean-Michel Mension, *La Tribu*, entrevistas con G. Berréby y F. Milo, París: Allia, 1998).

71. Para respetar el notable neologismo acuñado por Debord en una de las cartas que enviara a Ivan Chtcheglov (incluido en *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, París: Fayard, 2004, pág. 143).

72. Este grafiti aparece reproducido en *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 42 (*cf. G. Debord, Correspondance, volume 2*, *op. cit.*, págs. 244-247; y Guy Debord, «Attestations» [1993], incluido en *Œuvres*, *op. cit.*, pág. 1841).

73. *Cf.* «Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande», *IS*, n.° 10, marzo de 1966, págs. 5-6.

74. Alice Becker-Ho, *Les Princes du jargon* [1990], París: Gallimard, 1993, pág. 50.

75. Federico García Lorca, «La mariée infidèle», poema del *Romancero gitano* traducido al francés por parte de Guy Debord (*cf.* carta a Antónia Lopez-Pintor del 27 de julio de 1988, incluida en *Correspondance, volume 7 (janvier 1988 - novembre 1994)*, París: Fayard, 2008, págs. 30-32). Esta traducción se incluyó más tarde en Federico García Lorca, *Trois Arbres ils ont abattu* seguido del *Romancero gitan*, trad. A. Becker-Ho (y G. Debord), Burdeos: William Blake & Co., 2004, págs. 42-43 [*Poesía completa*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014].

76. «Desde sus orígenes, se aprecia en el surrealismo algo que, por cierto, lo emparenta con el romanticismo: un antagonismo entre las tentativas de afirmación relativas a un nuevo uso de la vida y una huida reaccionaria fuera de

lo real» («Suprême levée des défenseurs du surréalisme à Paris et révélation de leur valeur effective», *IS*, n.° 2, diciembre de 1958, pág. 33).

77. Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], tesis n.° 24.

78. Se recomienda leer su testimonio, publicado en el libro *Anarchie et christianisme* [1988], París: La Table Ronde, 1998, pág. 9 [*Anarquía y cristianismo*, México D. F.: Jus, 2005; trad. de Javier Sicilia]. Jacques Ellul había entrado en contacto epistolar con Debord en 1962, un diálogo que mantuvieron abierto al menos hasta 1969, como lo demuestra el puñado de cartas intercambiadas entre Debord y Ellul que se incluyen en los volúmenes II y III de la *Correspondance* de Debord, así como los tres libros que el mismo Ellul le hizo llegar a este (acompañados por sendas dedicatorias amistosas): *Propagandes* (1962), *Métamorphoses du bourgeois* (1967) y *Autopsie de la révolution* (1969) [*Autopsia de la revolución*, Madrid: Unión Editorial, 1973; trad. de Juan Teste Alavez] (obras depositadas, a día de hoy, en el fondo Guy Debord de la BNF).

79. «Domination de la nature, idéologies et classes», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 7.

80. Cornelius Castoriadis, «Sur le contenu du socialisme (II)» [1957], publicado en aquella época dentro del número 22 de *Socialisme ou Barbarie*, y rescatado más tarde en *Le Contenu du socialisme*, París: UGE-10/18 (págs. 129-131 por lo que se refiere al pasaje que aquí nos concierne).

81. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, págs. 205-211.

82. «Géopolitique de l'hibernation», *IS*, n.° 7, abril de 1962, págs. 3-10.

83. *Mutant*, «Critique européenne des Corps Académiques…», panfleto reproducido en G. Debord, *Œuvres*, *op. cit.*, págs. 588-590.

84. *Cf.* los textos recogidos en Günther Anders, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, trad. C. David, París: Le Serpent à Plumes, 2006 [*La amenaza atómica*, Valencia: Pre-Textos, 2025; trad. de María Carolina Maomed y Breno Onetto Muñoz].

85. *Cf.* Philippe Breton, *Une histoire de l'informatique*, París: La Découverte, 1987 [*Historia y crítica de la informática*, Madrid: Cátedra, 1989; trad. de Víctor Villoria], y en otra obra del mismo autor, *L'Explosion de la communication. La naissance d'une nouvelle idéologie*, París: La Découverte, 1989 [*La explosión de la comunicación*, Barcelona: Civilización Ediciones, 1989; trad. de Jorge Gómez].

86. Sobre este maremoto intelectual, *cf*. Céline Lafontaine, *L'Empire cybernétique*, París: Seuil, 2004.

87. Henri Lefebvre, *La Somme et le Reste* [1959], París: Méridiens-Klincksieck, 1989, págs. 753-761.

88. La influencia del pensamiento heideggeriano sobre varios de los miembros a cargo de *Arguments* (y, más en particular, sobre Kostas Axelos) no era algo del todo ajeno a estos posicionamientos.

89. Henri Lefebvre, *Position : contre les technocrates*, Denoël-Gonthier, 1967 [*Contra los tecnócratas*, Buenos Aires: Granica, 1973; trad. de Serafina Warschaver].

90. Como es el caso de Max Bense, con quien no tardarán en chocar frontalmente (*cf. Archives situationnistes, volume I, documents traduits (1958-1970)*, París: Contre-Moule / Parallèles, 1997, pág. 21).

91. «Manifiesto» del grupo Spur reproducido en *Archives situationnistes, volume I, op. cit*., págs. 18-19.

92. *Ibidem*, pág. 18.

93. G. Debord, «Note sur la consultation visant à définir "la région parisienne à la fin du siècle"» [julio de 1962], incluido en *Œuvres*, *op. cit*., pág. 602.

94. «Géopolitique de l'hibernation», *IS*, n.° 7, abril de 1962, pág. 4, y Raoul Vaneigem, «Banalités de base», *IS*, n.° 7, abril de 1962, pág. 33.

95. «All the King's men», *IS*, n.° 8, enero de 1963, págs. 29-33, y «Les mots captifs (Préface à un dictionnaire situationniste)», *IS*, n.° 10, marzo de 1966, págs. 50-55.

96. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit*., págs. 104 y 148 (se trata apenas de unas pocas citas, tomadas de entre las muchas menciones a la cibernética que aparecen en el libro).

97. *Cf*. «Correspondance avec un cybernéticien», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, págs. 44-48; «Sur des publications de l'IS», *IS*, n.° 10, marzo de 1966, pág. 83; y «Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg», *IS*, n.° 11, octubre de 1967, pág. 25.

98. Cartel reproducido en *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations* [1968], París: Gallimard, 1998, pág. 35.

99. «All the King's men», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 30.

100. Raoul Vaneigem, «Banalités de base – II», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 42 y *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit*., pág. 108. Un estudio exhaustivo de estas contradicciones corresponde al trabajo de Jean-

Marc Mandosio, *Dans le chaudron du négatif*, París: Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2003, págs. 36-46 y 55-67 (a pesar de que su autor mete la pata cuando intenta vincularlos con un supuesto paradigma alquímico de la revolución) [*En el caldero de lo negativo*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2006; trad. de Javier Rodríguez Hidalgo].

101. Guy Debord, «La Planète malade» [1971], reproducido en *Œuvres*, *op. cit.*, págs. 1063-1069.

102. *Ibidem*, pág. 1065.

103. «Tyranniques lumières stroboscopiques de l'adolescence», extensa octavilla publicada por la sección estadounidense de la IS hacia finales de 1969, más tarde reproducida en *Archives situationnistes, volume I*, *op. cit.*, pág. 138.

104. G. Debord, «La Planète malade», *op. cit.*, págs. 1068-1069.

105. *Ibidem*, págs. 1063 y 1069.

106. En la tesis n.° 15 de *La Véritable Scission*, Debord adopta, sin embargo, una actitud aún más dura con respecto a la ciencia que «El planeta enfermo». En concreto, le atribuye un vicio metodológico: la manía de operar siempre por separación, al igual que la sociedad que la rodea y determina (Guy Debord, *La Véritable Scission dans l'Internationale* [1972], incluido en *Œuvres*, *op. cit.*, págs. 1099-1100).

107. *Ibidem*, tesis n.° 18, pág. 1102.

UNA CONTINUIDAD: LOS POSTSITUACIONISTAS

1. *La Véritable Scission dans l'Internationale*, circular de carácter público emitida por la Internacional Situacionista, París: Champ libre, 1972.
2. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi*, París: Éditions de l'Aube, 1998, pág. 35 [*El mito nazi*, Barcelona: Anthropos, 2002; trad. de Juan Carlos Moreno Romo], citados por Fabien Danesi, *Le Mythe brisé de l'Internationale situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008)*, Dijon: Les Presses du Réel, 2008, págs. 37-38.
3. Pierre Scias y la librería Actualités aparecen mencionados, sobre todo, en el libro de Alexis Bernier y François Buot, *L'Esprit des seventies*, París: Grasset 1994, págs. 70-71.
4. Bajo la insignia del Instituto de Prehistoria Contemporánea, Voyer publicará ante todo, en compañía de Jean-Jacques Raspaud, la primera retrospectiva dedicada a la IS: *L'Internationale situationniste. Chronologie, bibliographie, protagonistes (avec un index des noms insultés)*, París: Champ libre, 1972.
5. En colaboración con Alice Debord, Jean-Louis Rançon se hará cargo mucho tiempo después (en el año 2006) de la edición de las *Œuvres* de Guy Debord para el sello Gallimard, que publicará la obra dentro de su colección «Quarto».
6. El Centre de recherche sur la question sociale [Centro de Investigación sobre Asuntos Sociales] concedió, en 1974, acceso público a los documentos relativos al debate de orientación de la IS celebrado durante sus últimos años. Por otra parte, con respecto a la participación de Joël Cornuault en las actividades de los colectivos postsituacionistas franceses y americanos durante la década de los setenta, *cf*. Ken Knabb, *Secrets publics. Escarmouches choisies*, Arlés: Sulliver, 2007, págs. 121, 129, 132-134, 177, 257-261, 268 y 271 [*Secretos a voces. Textos del Bureau of Public Secrets*, Madrid: Literatura Gris, 2006; trad. de Luis Navarro Monedero].
7. El nexialismo (del vocablo latino *nexus*, «enlace, vínculo») era un método de pensamiento inventado por el autor de ciencia ficción A. E. Van Vogt que consistía en reunir y entrelazar todos los conocimientos especializados con el fin de inventar soluciones novedosas. El uso de este término era una suerte de guiño a la crítica situacionista de la especialización (en honor a la categoría lukácsiana de totalidad dialéctica).

8. *Cf.* Rafael Pallais, *Incitation à la réfutation du tiers-monde, avec une référence spéciale au Nicaragua*, París: Champ libre, 1978; *Caribbean Correspondence*, n. ° 1, 1975, Nueva York / Kingston, Jamaica, y *None Shall Escape. Caribbean Situationist against Trevor Munroe*, Londres: Caribbean Situationist, 1973 (reeditado junto a otros documentos en Fundi (Caribbean Situationist), *None Shall Escape: Radical Perspectives in the Caribbean*, Londres: News from Everywhere, 1988); *Lettre de Dakar*, a cargo de «une Libre Association d'Individus Libres», París: Champ libre, 1978, y los ejemplos de cómics neozelandeses sometidos a la técnica del desvío que menciona Laurent Chollet en *L'Insurrection situationniste*, París: Dagorno, 2000, pág. 173.
9. Anita Blanc, «Champ libre / Gérard Lebovici», incluido en Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, París: Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, págs. 750-751.
10. *Ibidem*. Con respecto a Champ libre y su fundador, *cf.* también Jean-Luc Douin, *Les Jours obscurs de Gérard Lebovici*, París: Stock, 2004.
11. *Cf.* su librito de cómics sometidos a la técnica del desvío, elaborado en Mayo del 68: Hubert Tonka, *Fiction de la contestation aliénée. La contestation se fonde dans sa propre quotidienneté, le monde se retourne*, París: Sens&Tonka, 2001.
12. La Encyclopédie des Nuisances contaba, entre otras figuras, con el exsituacionista Christian Sébastiani, con Jaime Semprun (que había hecho sus pinitos en *L'Assommoir* y, durante un tiempo, hizo buenas migas con el propio Debord, quien también tomará parte de manera breve y anónima en la revista) e incluso con Pierre Lepetit, un antiguo miembro del CMDO y autor de la estatua de Charles Fourier reinstalada por los situacionistas en su antigua peana en 1969. A estos tres integrantes se les unirá, a finales de los años noventa, otro antiguo miembro de la IS: René Riesel.
13. Acerca de este periodo, *cf.* Marcello Tarì, *Autonomie ! Italie, les années 1970*, París: La Fabrique, 2011; y sobre las teorías implicadas en esta coyuntura: Steve Wright, *À l'assaut du ciel. Composition de classe et lutte de classe dans le marxisme autonome italien*, cuya traducción desde el inglés al francés es obra del colectivo Senonevero, Marsella: Senonevero, 2008.
14. Por emplear el nombre del juego de sociedad inventado por Debord a partir de un *Kriegspiel*. El proyecto inicial ya se encuentra reflejado en sus anotaciones desde 1956, aunque hubo que esperar hasta 1978 para que viera la luz en forma de una edición limitada a cargo del sello «Les Jeux stratégiques et historiques», una sociedad fundada a partes iguales por Debord y Lebovici. *Cf.* Guy Debord, *Œuvres*, París: Gallimard, 2006, págs. 285 y 1317-1325, así como Alice Becker-

Ho y Guy Debord, *Le « Jeu de la guerre ». Relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie* [1987], París: Gallimard, 2006.

15. *Bordiga et la passion du communisme. Textes essentiels de Bordiga et repères biographiques*, trad. J. Camatte, París: Spartacus, 1974, y Amadeo Bordiga, *Russie et révolution dans la théorie marxiste*, trad. D. Authier, J. Camatte y J. Colom, París: Spartacus, 1975.
16. *Cf.* Jacques Camatte, *Capital et Gemeinwesen*, París: Spartacus, 1978, así como los textos publicados en la revista *Invariance* desde comienzos de los años setenta.
17. Grupos que, por otra parte, ya no parecen dedicar a la IS críticas tan duras como las de antaño (a este respecto, se recomienda la lectura de *Insoumission poétique. Tracts, affiches et déclarations du groupe de Paris du mouvement surréaliste (1970-2000)*, textos reunidos y presentados por Guy Girard, París: Le Temps des Cerises, 2011).
18. *Cf.* el libro ideado por Debord bajo el título *Appels de la prison de Ségovie*, que vería la luz ese mismo año en la editorial Champ libre (sobre esta cuestión, *cf.* Laurent Chollet, *L'Insurrection situationniste*, París: Dagorno, 2000, págs. 250-259, así como los textos, las canciones y la correspondencia reunida a este respecto por el propio Debord, *Œuvres*, *op. cit.*, págs. 1511-1535).
19. Por lo que atañe a todo este periodo, *cf. Os Cangaceiros, janvier 85 – juin 87*, s. n., reedición de los tres números de su revista en un único volumen, publicado en 2010.
20. Se recomienda la lectura de los folletos *Textes et documents choisis pour instruire le public et ceux qui font métier de l'informer sur la deuxième campagne contre le génie génétique*, Montpellier: s. n., 2002, y *Quelques ennemis du meilleur des mondes, OGM : fin de partie*, París: s. n., 2004.
21. Tiqqun, *Contributions à la guerre en cours* [*Contribución a la guerra en curso*, Madrid: Errata Naturae, 2012; trad. de Javier Palacio Tauste] y *Tout a failli, vive le communisme !*, París: La Fabrique, 2009.
22. Ralph Rumney, *Le Consul*, entrevistas con G. Berréby, París: Allia, 1999, pág. 43.
23. En 1957, Debord ya afirmaba lo siguiente sobre las agrupaciones vinculadas con la vanguardia cultural: «Su actuación resulta ya inconcebible en ausencia de una crítica política» (*Rapport sur la construction des situations* [1957], París: Mille et une Nuits, 2000, pág. 11).
24. «Renseignements situationnistes», *IS*, n.° 8, enero de 1963, pág. 67.
25. Ivan Chtcheglov, «Lettres de loin», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 40.

26. Walter Lewino, *Pardon, pardon mon père*, París: Grasset, 2001, pág. 165.

27. Probablemente, el seudónimo de Guy Atkins, una figura cercana a Asger Jorn que acabaría editando —durante los años setenta y ochenta— un catálogo razonado de sus obras.

28. El manifiesto vio la luz en 1962 de manera simultánea en *Situationist Times*, n.° 2 y en *Drakabygget*, n.os 2/3.

29. Sobre la Segunda Internacional Situacionista, se recomienda la lectura de la antología de textos y obras de Ambrosius Fjord y Patrick O'Brien (en realidad, Jørgen Nash y Jens Jørgen Thorsen): *Situationister, 1957-70*, Drakabygget: Bauhaus Situationniste, 1971. *Cf.* también Jean Sellem (ed.), *Lund Art Press*, volumen 2, n.° 3, 1992, número especial «Bauhaus Situationniste», así como Stewart Home, *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, Edimburgo: AK Press, 1991, págs.41-44 [*El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el letrismo a Class War*, Barcelona: Virus Editorial, 2002; trad. de Jesús Carrillo y Jordi Claramonte].

30. Cada uno de los tres discos contenía el trabajo de un miembro de la «DIL»: un *Crirythme* [o gritorritmos] de 1965 en el caso de Dufrêne, los *Mégapneumies* [o meganeumas] de Wolman creados en 1963 y, por último, una *Instrumentation verbale* de Brau presentada ese mismo año.

31. Léase Gil Joseph Wolman, «Lochhmar» [1964], reproducido en *Défense de mourir*, París: Allia, 2001, págs. 144-145.

32. *The Antinational Situationist*, n.° 1, Copenhague: Éditions Bauhaus Situationniste, 1974.

33. *Cf.* la obrita de d'Yves Tenret, *Comment j'ai tué la troisième Internationale situationniste*, París: Éditions de la Différence, 2004, que narra este episodio haciendo gala de un humor devastador.

34. Claude Fournet (ed.), *L'Ê.T.T.R.E.(S)*, Niza: ACME – Direction des musées de Nice – GAC, 1987.

35. Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Manuel de communication-guérilla* [1997], trad. O. Cyran, París: Zones-La Découverte, 2011.

36. Panfleto de 1979 citado por… Monty Cantsin (!) en «L'histoire du néoisme : une histoire d'amour», *Intervention*, n.° 19, junio de 1983, págs. 34-35. Con respecto al movimiento neoísta, se recomienda la lectura de N. O. Cantsin [*sic*], *A Neoist Research Project*, Londres, OpenMute, 2010.

37. *Cf.* Stewart Home, *The Neoist Manifestos / The Art Strike Papers*, Edimburgo: AK Press, 2001.

UN RECONOCIMIENTO: LOS INTELECTUALES

1. «Domination de la nature, classes et idéologies», *IS*, n.° 8, enero de 1963, págs. 10-11.
2. «Les mauvais jours finiront», *IS*, n.° 7, abril de 1962, pág. 13.
3. Guy-Ernest Debord, «Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne», *IS*, n.° 6, agosto de 1961, pág. 21. «Somos capaces de llevar la contraria en cualquier disciplina. No permitiremos que ningún especialista se adueñe de una única especialidad», añadirán poco más tarde los situacionistas («Du rôle de l'IS», *IS*, n.° 7, abril de 1962, pág. 18).
4. Todas estas citas proceden del panfleto *De la misère en milieu étudiant* [1966], reproducido en *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations* [1968], París: Gallimard, 1998, págs. 222-223.
5. El eslogan «Fin de la universidad» fue una de las consignas pronunciadas durante el primer Comité de Ocupación de la Sorbona (por aquel entonces, todavía en manos de los situacionistas) y, poco después, se acabó incluyendo en uno de los carteles editados por el CMDO durante la huelga general (*Cf. Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, *op. cit.*, págs. 124 y 270).
6. Existe traducción al francés para los textos: *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, trad. C. Iacovella, Villeurbanne: Art Éditions, 1992, y *Une image du peuple. Gustave Courbet et la révolution de 1848*, trad. A.-M. Bony y F. Jaouën, Dijon: Les Presses du Réel, 2007.
7. Existe traducción francesa: Retort, *Des images et des bombes. Politique du spectacle et néolibéralisme militaire*, trad. R. Toulouse y N. Vieillescazes, París: Les Prairies ordinaires, 2008.
8. Aun así, los miembros de la IS y sus simpatizantes se tomaron este «eco» situacionista por parte de los intelectuales como una deformación de sus ideas. A este respecto, véase la virulenta crítica formulada por Jaime Semprún —quien, por aquel entonces, aún mantenía relación con Guy Debord— hacia la farándula filosófica post-sesentayochista, disponible en su *Précis de récupération, illustré de nombreux exemples tirés de l'histoire récente*, París: Champ libre, 1976. Del mismo modo, nos remitimos al trabajo más reciente de Jordi Vidal, que ofrece, a partir de posiciones postsituacionistas, una lectura crítica de lo más inteligente (aunque un poco apresurada) de las corrientes filosóficas posmodernas. *Cf.* Jordi Vidal, *Servitude & simulacre en temps réel et*

flux constant. Réfutation des thèses réactionnaires et révisionnistes du postmodernisme, París: Allia, 2007.

9. Mehdi Belhaj Kacem, *Esthétique du chaos*, Auch: Tristram, 2000, y *Society*, Auch: Tristram, 2001, tras lo que vieron la luz de forma consecutiva en 2002 los siguientes textos dentro del sello Sens&Tonka: *Théorie du Trickster, De la communauté virtuelle*, y *La Chute de la démocratie médiatico-parlementaire* (cuyo título es un guiño al ensayo de Debord *Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande*).
10. Mehdi Belhaj Kacem, *Pop Philosophie*, entrevistas con P. Nassif, París: Denoël, 2005, pág. 323. Como lo explica asimismo Belhaj Kacem en sus entrevistas, él conoce de primera mano a los colectivos postsituacionistas, en buena medida gracias a su participación en la *Bibliothèque des Émeutes*, con cuyos integrantes colaboró a comienzos de los años noventa, o en la revista *Tiqqun*, a cuya elaboración también ayudó (*cf*. asimismo el capítulo «Entrevue», incluido en Evidenz / Mehdi Belhaj Kacem, *Théorie du Trickster*, París:, Sens&Tonka, 2002, págs. 35-88).
11. Jean Baudrillard, *D'un fragment l'autre*, entrevistas con F. L'Yvonnet, París: Albin Michel, 2001, pág. 33 [*Entrevistas (1968-2008)*, Segovia: Materia Oscura, 2021; trad. de Fernando Manjarrés].
12. Henri Lefebvre, *Le Temps des méprises*, París: Stock, 1975, pág. 109.
13. *Cf*. la diferencia entre el programa del segundo tomo enunciado en 1957 (Henri Lefebvre, «Avant-propos à la 2e édition», *Critique de la vie quotidienne. Tome I - Introduction*, París: L'Arche, 1958, págs. 110-111) y lo que acabará siendo finalmente ese volumen en 1961 (Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne. Tome II – Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, París: L'Arche, 1961) tras cuatro largos años en los que Lefebvre nunca dejó de leer la revista de la IS y se mantuvo en contacto con Debord durante más de un año.
14. Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité. Préludes*, París: Éditions de Minuit, 1962.
15. Véase, entre otras referencias, Henri Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, París: Gallimard, 1968.
16. Henri Lefebvre, *Métaphilosophie*, París: Éditions de Minuit, 1965.
17. Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville*, París: Anthropos, 1968 [*El derecho a la ciudad*, Madrid: Capitán Swing, 2018; trad. de Ion Martínez Lorea y J. González-Pueyo]; *Du rural à l'urbain*, París: Anthropos, 1970 [*De lo rural a lo urbano*, Barcelona: Península, 1978; trad. de Mario Gaviria]; *La Révolution urbaine*, París: Gallimard, 1970 [*La revolución urbana*, Madrid: Alianza, 2022;

trad. de Mario Nolla]; *La Pensée marxiste et la ville*, París-Tournai: Casterman, 1972 [*El pensamiento marxista y la ciudad*, Madrid: Ediciones Universidad Politécnica, 1983; trad. de Fabio Velázquez Carrillo]; *Espace et politique*, París: Anthropos, 1973 [*Espacio y política*, Barcelona: Ediciones 62, 1980; trad. de Janine Muns de Liaras]; *La Production de l'espace*, París: Anthropos, 1974.

18. Henri Lefebvre, *De l'État*, París: UGE-10/18, 4 volúmenes: *I. L'État et le monde moderne*, 1976; *II. Théorie marxiste de l'État de Hegel à Mao*, 1976; *III. Le mode de production étatique*, 1977; *IV. Les contradictions de l'État moderne : la dialectique et / de l'État*, 1978.

19. Jacques Ellul, *Anarchie et christianisme* [1988], París: La Table ronde, 1998, pág. 9. De hecho, fue en 1962 cuando Jacques Ellul da comienzo a su relación epistolar con Debord (*cf.* la carta de Debord a Ellul con fecha de 3 de julio de 1962, incluida en Guy Debord, *Correspondance, volume 2 (septembre 1960 - décembre 1964)*, París: Fayard, 2001, págs. 152-153).

20. *Cf.* nuestro capítulo «Romanticismo», que pasa revista a estas relaciones.

21. *Cf.*, por ejemplo, Jacques Ellul, *La Parole humiliée*, París: Seuil, 1981 [*La palabra humillada*, Madrid: Editorial SM, 1986; trad. de Luis Vicente Sánchez], o incluso *Le Bluff technologique* [1988], París: Hachette, 2004, págs. 595-607. Sobre el tema del arte moderno, véase: *L'Empire du nonsens. L'art et la société technicienne*, París: PUF, 1980.

22. Paul Cardan [Cornelius Castoriadis], «Le mouvement révolutionnaire sous le capitalisme moderne», 3.ª parte, *Socialisme ou Barbarie*, n.° 33, diciembre de 1961, reproducido íntegramente en *Capitalisme moderne et révolution*, tomo II, París: UGE-10/18, 1979 (la cita que hemos extraído corresponde a la pág. 186) [*Capitalismo moderno y revolución*, Colombes: Ruedo Ibérico, 1970; trad. de Enrique Escobar y Daniel de la Iglesia].

23. Cornelius Castoriadis, «Pour une nouvelle orientation – I. Sur l'orientation de la propagande», texto difundido en el seno del grupo S o B en octubre de 1962 y reproducido luego en *L'Expérience du mouvement ouvrier*, tomo II, París: UGE-10/18, 1974 (*cf.* pág. 275) [*La experiencia del movimiento obrero*, Barcelona: Tusquets, 1979; trad. de Enrique Escobar y Francisco Monge].

24. *Ibidem*, págs. 271-277. Estos temas se retomarán (la mayoría de las veces siguiendo idénticos términos) en el texto programático llamado a relanzar la actividad de S o B a partir de nuevas bases, pero que acabará motivando una escisión en el grupo y prefigurando su disolución pocos años más tarde (*cf.* Cornelius Castoriadis, «Recommencer la révolution», texto difundido en el seno del grupo S o B en marzo de 1963 y publicado más tarde en *Socialisme ou*

Barbarie, n.° 35, enero de 1964, y reproducido en *L'Expérience du mouvement ouvrier*, tomo II, *op. cit.*, págs. 338, 341-342, 355-357 y 363).

25. Paul Cardan [Cornelius Castoriadis], «Marxisme et théorie révolutionnaire», publicado entre abril junio de 1964 y junio-agosto de 1965 en los números 36 a 40 de *Socialisme ou Barbarie*, más tarde reproducido en *L'Institution imaginaire de la société* [1975], París: Seuil, 2002, págs. 11-248 [*La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires: Tusquets, 2007, trad. de Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini].
26. Jean Baudrillard, *D'un fragment l'autre*, *op. cit.*, págs. 30-31.
27. Alain Badiou, «Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni* : un homme qui ne cède pas», *Le Perroquet*, n.° 0, 11 de noviembre de 1981.
28. Jean Baudrillard, *D'un fragment l'autre*, *op. cit.*, pág. 30.
29. Gilles Deleuze, *Foucault*, París: Éditions de Minuit, 1986, pág. 123 [*Foucault*, Barcelona: Paidós, 1986; trad. de José Vázquez Pérez].
30. Alain Badiou, «Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni* : un homme qui ne cède pas», *Le Perroquet*, n.° 0, 11 de noviembre de 1981.
31. Carta a Jean-François Martos del 16 de mayo de 1982 incluida en Jean-François Martos, *Correspondance avec Guy Debord*, París: Le Fin Mot de l'Histoire, 1998, pág. 50. Tiempo después, Debord incorporó el texto de Badiou a una breve antología cuyo significativo título era «Ordures et décombres déballés à la sortie du film *In girum imus nocte et consumimur igni* par diverses sources autorisées» [Desechos y escombros desembalados a la salida del filme *In girum…* por diversas fuentes autorizadas] (incluido en Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, edición crítica, París: Gallimard, 1999, págs. 137-141).
32. *Cf.* Jean Baudrillard, *Le Ludique et le Policier, et autres écrits parus dans « Utopie » (1967-1978)*, París: Sens&Tonka, 2001, y *À propos d'« Utopie »*, entrevistas con J.-L. Violeau, París: Sens&Tonka, 2005.
33. Nos remitimos, sobre todo, a Jean Baudrillard, *D'un fragment l'autre*, *op. cit.*, págs. 27-36. Algunos autores interpretan el trabajo de Baudrillard como un regreso al marco conceptual de los situacionistas. Por ejemplo, Philippe Lacoue-Labarthe reprocha a Baudrillard (pero también, por cierto, a Paul Virilio) haber «malinterpretado de un modo lamentable, caricaturesco e interesado» el pensamiento de Debord y del situacionismo (Philippe Lacoue-Labarthe, «Éloge», publicado por primera vez en *Le Cahier des saisons d'Alsace*, Estrasburgo: Saisons d'Alsace, primavera de 1995, y reproducido después en el cuadernito monográfico «Philippe Lacoue-Labarthe» de la revista *L'animal*,

Metz: n.os 19-20, invierno de 2008, págs. 241-242). *Cf.* asimismo Anselm Jappe, *Guy Debord* [1993], trad. C. Galli, París: Denoël, 2001, pág. 206.

34. *Cf.* Claude Parent y Paul Virilio, *Architecture Principe. 1966 et 1996* (reedición de los 9 números de la revista, rematados por un décimo número de carácter retrospectivo), Besanzón: Éditions de l'Imprimeur, 1996.

35. Virilio, en cualquier caso, cambió de parecer con respecto a los situacionistas. Mientras que, a comienzos de los años setenta, se posicionaba aún como un continuador de aquellas ideas, con el paso del tiempo acabó acusando a los miembros de la IS de dejarse atrapar por cierta pulsión de muerte (apreciable, sobre todo, en sus planteamientos de índole terrorista) que atravesaría todas las vanguardias del siglo XX (*cf.* Enrico Baj y Paul Virilio, *Discours sur l'horreur de l'art*, Lyon: Atelier de Création libertaire, 2003, págs. 43-50 [*Discurso sobre el horror en el arte*, Madrid: Casimiro, 2010; trad. de Giulio Scafa]).

36. *Cf.* Ralph Rumney, *Le Consul*, entrevistas con G. Berréby, París: Allia, 1999, págs. 100-102.

37. Sobre este periodo de su vida, *cf.* Jean-Marie Apostolidès y Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, París: Allia, 2006, págs. 89-107.

38. Ivan Chtcheglov, «Lettres de loin», *Internationale situationniste*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 38.

39. El segundo número de los *Cahiers de l'immuable*, publicado en diciembre de 1975 por Deligny, se titulaba precisamente «Dérives». La experiencia de las *lignes d'erre* [o líneas erráticas] acabará resultando una enorme fuente de inspiración para Deleuze y Guattari. Sobre la personalidad y los escritos asociados a esta figura sin parangón que fue el propio Deligny, *cf.* Fernand Deligny, *Œuvres*, París: L'Arachnéen, 2007.

40. *Cf.* François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, París: La Découverte, 2003, págs. 77-79.

41. Con respecto a Guy Hocquenghem y al Fhar, nos remitimos al décimo capítulo del presente trabajo, dedicado a las posteridades políticas vinculadas a la IS.

42. *Cf.* Thierry Lefebvre, *La Bataille des radios libres (1977-1981)*, París: INA / Nouveau Monde Éditions, 2008.

43. Merece la pena insistir de nuevo en que esta reapropiación de los motivos, conceptos e ideas situacionistas por parte del pensamiento de la época no implican (salvo en raras ocasiones) una fidelidad al punto de vista expreso que mantenía la IS. Con respecto, por ejemplo, a la cuestión del deseo, Anselm Jappe recalca con acierto la diferencia que existe entre las propias teorías

situacionistas y su relectura por parte de los filósofos franceses de los años setenta: *cf.* Anselm Jappe, *Guy Debord*, trad. C. Galli, París: Denoël, 2001, págs. 201-204).

44. Jean-François Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, París: UGE-10/18, 1973 (*cf.* sobre todo el epígrafe titulado «Dérives», págs. 5-21). Recordemos que Lyotard trató con Guy Debord y Michèle Bernstein, al compartir filas dentro de Socialismo Barbarie durante el periodo 1960-61.

45. *IS*, n.° 11, octubre de 1967, pág. 58.

46. *Cf.* Philippe Lacoue-Labarthe, «Entretien du 22 juin 2000», incluido en Dominique Janicaud, *Heidegger en France*, tomo II, *Entretiens*, París: Albin Michel, 2001, págs. 198-201.

47. El texto de Debord es «Pour un jugement révolutionnaire de l'art», publicado en *Notes critiques*, n.° 3, segundo trimestre de 1962 (reproducido en Guy Debord, *Œuvres*, París: Gallimard, 2006, págs. 558-563). Sobre las relaciones entre Debord y los redactores de *Notes critiques*, *cf.* Guy Debord, *Correspondance, volume 2*, *op. cit.*, págs. 89, 112-115, 143-146, 153-154, 176-177, 187-188 y 296.

48. Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe, «Derrida à Strasbourg», incluido en *Penser à Strasbourg*, París / Estrasburgo: Galilée / Ville de Strasbourg, 2004, págs. 11-12. Daniel Joubert procedía, en realidad, de una tendencia izquierdista del movimiento protestante, influenciada a su vez por la obra de Jacques Ellul y Socialismo o Barbarie (*cf.* François Dosse, *Paul Ricœur. Les sens d'une vie*, París: La Découverte, 1997, págs. 461-463 [*Paul Ricœur. Los sentidos de una vida (1913-2005)*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2013; trad. de Pablo Corona]); tiempo después, acabó formando parte de la cohorte que evolucionaba en torno a *Notes critiques*. Acerca de Daniel Joubert, *cf.* G. Debord, *Correspondance, volume 2, op. cit.*, págs. 288-290 y 290-291, así como *Correspondance, volume 3 (janvier 1965 - décembre 1968)*, París: Fayard, 2003, págs. 39-40, 126-127, 174, 179, 181 y 206; «Six additifs au précédent numéro», *IS*, n.° 11, octubre de 1967, pág. 61; y, por último, Guy Debord, *Correspondance, volume 4 (janvier 1969 - décembre 1972)*, París: Fayard, 2004, págs. 27-28. A partir de entonces, Joubert llegó a convertirse en una figura destacada para los entornos postsituacionistas. Tras su fallecimiento, parte de sus manuscritos quedaron recopilados en el libro *Marx versus Stirner*, seguido de *Le Fantôme de l'opéré. Petit Joubert illustré*, París: L'Insomniaque, 1997.

49. Rodolphe Gasché, «Situationniste, pour une part ?», *Lignes*, n.° 22, número especial *Philippe Lacoue-Labarthe*, mayo de 2007, págs. 120-129. Gasché, cuya

amistad con Lacoue-Labarthe se inicia a comienzos de los años setenta, había sido anteriormente una figura cercana al colectivo Spur (la sección alemana de la IS durante el periodo 1959-1962), para el que se encargaba de traducir los textos situacionistas publicados originalmente en francés. Tiempo más tarde, formará parte también de Subversive Aktion junto con el situacionista Dieter Kunzelmann. *Cf.* también las cartas de Debord a Rodolphe Gasché, así como las referencias a este último incluidas en *Correspondance, volume 2*, *op. cit.*, págs. 151-152, 163, 164-167 y 179.

50. *Cf.* Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, París: La Fabrique, 2008 [*El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010; trad. de Ariel Dilon]; el artículo «Société du spectacle ou société de l'affiche ?» [1996], reproducido en *Moments politiques. Interventions, 1977-2009*, París: La Fabrique, 2009, págs. 66-70 [*Momentos políticos*, Madrid: Clave Intelectual, 2011; trad. de Gabriela Villalba]; al igual que las entrevistas «L'art du possible» [2007], «Un autre type d'universalité» [2007], y «Critique de la critique du "spectacle"» [2008], recogidas en *Et tant pis pour les gens fatigués*, París: Amsterdam, 2009, págs. 587-636.

51. Philippe Lacoue-Labarthe, «Éloge», *op. cit.*, págs. 241-242.

52. *Cf.* Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, «Ouverture», incluido en *Rejouer le politique*, París: Galilée, 1981, págs. 11-28. Véase asimismo, de entre la extensa obra de Philippe Lacoue-Labarthe: *La Fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, París: Christian Bourgois, 1987 [*La ficción de lo político. El nacionalesteticismo de Heidegger*, Madrid: Arena Libros, 2002; trad. de Cristóbal Durán Rojas]; *Poétique de l'histoire*, París: Galilée, 2000. Y, entre la producción de Jean-Luc Nancy: *Le Sens du monde*, París: Galilée, 1993 [*El sentido del mundo*, Buenos Aires: La Marca, 2003; trad. de Jorge Manuel Casas]; *Être singulier pluriel*, París: Galilée, 1996 [*Ser singular plural*, Madrid: Arena Libros, 2016; trad. de Antonio Tudela Sancho]. Por su parte, el breve ensayo *Le Mythe nazi*, escrito de manera conjunta por Lacoue-Labarthe y Nancy para su publicación en Éditions de L'Aube en 1991, aborda también esta problemática aplicada al caso del nacionalsocialismo.

53. *Cf.* en especial el libro que le ha deparado cierta notoriedad: *L'Enseignement de l'ignorance et ses conditions modernes*, Castelnau-le-Lez: Climats, 1999 [*La escuela de la ignorancia y sus condiciones modernas*, Madrid: Acuarela & Antonio Machado, 2009; trad. de Isabelle Marc Martínez], y más recientemente *L'Empire du moindre mal. Essai sur la civilisation libérale*, París: Climats-Flammarion, 2007 [*El imperio del mal menor: ensayo sobre la civilización liberal*, Santiago: Instituto de Estudios de la Sociedad; trad. de Lukas Echegaray

Hartmann]. Michéa se ha deshecho en elogios, en multitud de ocasiones, con respecto a la lucidez propia de Debord y los situacionistas. *Cf.*, por ejemplo, *La Double Pensée. Retour sur la question libérale*, París: Champs-Flammarion, 2008, págs. 33-36 y 53-58.

54. Günther Anders, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ?* [1977], entrevistas con M. Greffrath, trad. C. David, París: Allia, 2001 [*Si estoy desesperado, ¡a mí qué me importa!*, Madrid: Besatari, 2013; trad. de Elena Martínez Rubio]; *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956], trad. C. David, París: Ivrea / Encyclopédie des Nuisances, 2002 [*La obsolescencia del hombre. Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*, Valencia: Pre-Textos, 2011; trad. de Josep Monter Pérez]; *Sur la pseudo-concrétude de la philosophie de Heidegger* [1948], trad. L. Mercier, París: Sens&Tonka, 2003; *Georg Grosz* [1961], trad. C. Wermester, París: Allia, 2005.

55. Se recomienda, por encima de todo, la lectura de Jean-Marc Besse, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arlés: Actes Sud, 2000 [*La sombra de las cosas: sobre paisaje y geografía*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2013; trad. de Marga Neira], y *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Arlés: Actes Sud/ENSP, 2009 (*cf.*, en particular, el texto «Paysage, hodologie, psychogéographie»).

56. Bernard Aspe, *L'Instant d'après. Projectiles pour une politique à l'état naissant*, París: La Fabrique, 2006, y Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien. Éléments pour une phénoménologie du monde de la vie*, París: Allia, 2005 (del mismo autor, conviene consultar también *Zéropolis*, París: Allia, 2002 [*Zerópolis*, Barcelona: Anagrama, 2007; trad. de Albert Galvany Larrouquere], y *Lieu commun*, París: Allia, 2003 [*Lugar común. El motel norteamericano*, Barcelona: Anagrama, 2008; trad. de Albert Galvany Larrouquere]; al igual que *Pensées privées. Journal philosophique (1998-2006)*, Grenoble: Jérôme Millon, 2007).

57. Se recomienda la lectura de Guy Debord, *Correspondance, volume 7 (janvier 1988-novembre 1994)*, París: Fayard, 2008, págs. 105, 165-166, 172, 188, 211-214 y 232.

58. «I Situazionisti», dosier publicado por *Il Manifesto*, Roma: 6 de julio de 1989 (traducido al francés por C. Galli y publicado en un único volumen bajo el título *Retour au futur ? Des situationnistes*, Marsella: Via Valeriano, 1990); al mismo tiempo, este dosier vería la luz después en italiano bajo el sello Manifestolibri (Roma) en 1991.

59. *Cf.* sobre todo Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, París: Seuil, 1990 [*La comunidad que viene*, Valencia: Pre-Textos, 2006; trad. de José Luis Villacañas Berlanga]; *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, París: Payot & Rivages, 1995, libro que está dedicado, dicho sea de paso, a la memoria de Guy Debord y muchos de cuyos epígrafes abordan directamente la obra debordiana (como también la Alice Becker-Ho) [*Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia: Pre-Textos, 2001; trad. de Antonio Gimeno Cuspinera]. Por lo que se refiere a Paolo Virno, véase sobre todo *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*, trad. V. Dassas, Nîmes / Montreal: Éditions de l'Éclat / Conjonctures, 2002 [*Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2003; trad. de Adriana Gómez, Juan Domingo Estop y Miguel Santucho].

60. Se trata de Joël Gayraud, a quien ya nos referimos algo más arriba. Gayraud tradujo al francés una decena de libros de Agamben, los últimos de los cuales fueron *Le Règne et la gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*, París: Seuil, 2008 [*El reino y la gloria. Por una genealogía teológica de la economía y el gobierno*, Valencia: Pre-Textos, 2008; trad. de Antonio Gimeno Cuspinera]; *Le Sacrement du langage. Archéologie du serment (Homo sacer II, 3)*, París: Vrin, 2009 [*El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*, Valencia: Pre-Textos, 2011; trad. de Antonio Gimeno Cuspinera]; y *De la très haute pauvreté. Règles et forme de vie*, París: Payot & Rivages, 2011 [*Altísima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida*, Valencia: Pre-Textos, 2014; trad. de Flavia Costa y M.ª Teresa D'Meza].

61. Un estudio más profundo (y crítico) acerca de las tesis del colectivo Krisis se encuentra disponible en el trabajo de los coordinadores de la revista ultraizquierdista *Temps critiques*: Jacques Guigou y Jacques Wajnsztejn, *L'Evanescence de la valeur. Une présentation critique du groupe Krisis*, París: L'Harmattan, 2004.

62. *Cf.* Anselm Jappe, *Guy Debord, op. cit.* (publicado por primera vez en 1993); *L'Avant-garde inacceptable. Réflexions sur Guy Debord*, París: Lignes & Manifestes, 2004 (compendio de textos sobre los situacionistas publicado en *Krisis* entre 1995 y 2003). Por su parte, Jappe ha aportado su propia contribución a las investigaciones del grupo Krisis acerca de la teoría del valor, disponible en *Les Aventures de la marchandise. Pour une nouvelle critique de la valeur*, París: Denoël, 2003 [*Las aventuras de la mercancía*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2020; trad. de Diego Luis Sanromán].

63. Para consultar la versión francesa, véase: Grupo Krisis (Robert Kurz, Ernst Lohoff, Norbert Trenkle), *Manifeste contre le travail*, trad. O. Galtier, W. Kukulies y L. Mercier, París: Léo Scheer, 2002 [*Manifiesto contra el trabajo*, Barcelona: Virus Editorial, 2002; trad. de Marta María Fernández]. Luc Mercier, el traductor «oficial» de Krisis en Francia es asimismo un habitual de los ambientes situacionistas (a él le debemos, sin ir más lejos, la traducción y presentación de algunos documentos situacionistas que permanecían inéditos en lengua francesa, agrupados en el libro: *Archives situationnistes, volume I, documents traduits (1958-1970)*, París: Contre-Moule / Parallèles, 1997).

64. Robert Kurz, *Schwarzbuch Kapitalismus. Ein Abgesang auf die Marktwirtschaft*, Fráncfort: Eichborn Verlag, 1999 [*La sustancia del capital*, Madrid: Enclave de Libros, 2021; trad. de Guillermo Hernández Porras].

65. *Cf.* Guillaume Paoli, *Manifeste des chômeurs heureux* [1996], Marsella: Le Chien rouge, 2007, y *Le Lundi au soleil. Recueil de textes et de récits du « mouvement des chômeurs »*, cuaderno n.° 1, noviembre de 1997-abril de 1998. *Cf.* asimismo un texto más reciente: Guillaume Paoli, *Éloge de la démotivation*, París: Nouvelles Éditions Lignes, 2008.

66. Desde 1986, el grupo Krisis publica su propia revista, titulada inicialmente *Marxistische Kritik*, que acabó llamándose sencillamente *Krisis* a partir del número 8/9 en 1990 (y cuya publicación sigue viva todavía).

67. *Cf.* Robert Kurz, *Avis aux naufragés. Chroniques du capitalisme mondialisé en crise*, trad. O. Galtier, W. Kukulies, L. Mercier y J. Vogele, París: Lignes & Manifeste, 2005, y *Vies et mort du capitalisme. Chroniques de la crise*, trad. O. Galtier, W. Kukulies y L. Mercier, París: Lignes, 2011.

68. El grupo Exit nace como una escisión ocurrida en el seno del colectivo Krisis en el año 2004. Entre sus artífices se encuentran Robert Kurz, Roswitha Scholz, Jörg Ulrich y Claus Peter Ortlieb, responsables de publicar la revista *Exit ! Krise und Kritik der Warengesellschaft* (todavía en activo).

69. Anselm Jappe y Robert Kurz, *Les Habits neufs de l'Empire. Remarques sur Negri, Hardt et Rufin*, trad. G. Briche y W. Kukulies, París: Lignes & Manifestes, 2003; y Robert Kurz, *Critique de la démocratie balistique. La gauche à l'épreuve des guerres d'ordre mondial*, trad. O. Galtier y L. Mercier, París: Mille et une Nuits, 2006.

70. *Cf.* François Cusset, *French Theory*, *op. cit.* La síntesis estadounidense más poética y gozosa acerca de la *French Theory* y el situacionismo es obra de Hakim Bey (*alias* Peter Lamborn Wilson): *T.A.Z. Zone autonome temporaire* [1991], trad. C. Tréguier, París: Éditions de l'Éclat, 1997, y *L'Art du chaos. Stratégie du plaisir subversif*, París: Nautilus, 2000 [ambos libros mencionados

se encuentran recogidos en una misma versión española: *T. A. Z.: Zona Temporalmente Autónoma*, Madrid: Enclave de Libros, 2014; trad. de Valentina Maio]. Sobre el personaje de Hakim Bey, *cf*. François Cusset, *French Theory*, *op. cit*., págs. 264-268.

71. François Cusset, *French Theory*, *op. cit*., págs. 82-83. Se recomienda también consultar el balance que ofrece Sylvère Lotringer, «Agents de l'étranger. *Semiotext(e)* à la découverte de son Amérique», *La Revue des revues*, n.° 34, marzo de 2004, págs. 77-97.

72. Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Essays on the Postmodern, 1983-1998*, Londres / Nueva York: Verso, 1998 [*El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo (1983-1998)*, Buenos Aires: Manantial, 1999; trad. de Horacio Pons]. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1993 [*Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal, 1993; trad. de Francisco López Martín]. Steven Best y Douglas Kellner, *The Postmodern Turn*, Londres / Nueva York: Routledge / Guilford Press, 1997 (que contiene un importante capítulo titulado «Modernity, Commodification and the Spectacle. From Marx trough Debord into the Postmodern»). Douglas Kellner, *Media Spectacle*, Londres / Nueva York: Routledge, 2003 [*Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre la modernidad y la posmodernidad*, Madrid: Akal, 2011; trad. de Amaya Bozal]. Aunque esté firmada por una autora británica, la obra de Sadie Plant *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Londres: Routledge, 1992, puede emparentarse con las referencias anteriores [*El gesto más radical. La Internacional Situacionista en una época posmoderna*, Madrid: Errata Naturae, 2008; trad. de Guillermo López].

73. *X-Alta* (un guiño al célebre *Hic Rhodus, hic salta* hegelomarxista) ha conocido hasta nueve números, publicados entre 1999 y 2006. Por su parte, *Mortibus, critiques du capitalisme incarné* ha alcanzado los once números entre 2006 y 2009. Finalmente, *Kitej* había llegado, hacia finales de 2011, a su duodécimo número.

UNA SUPERACIÓN: LAS ARTES Y LA LITERATURA

1. Timothy J. Clark y Donald Nicholson-Smith, *Pourquoi l'art ne peut pas tuer l'Internationale situationniste*, Marsella: Égrégores, 2006. (Se trata de un apéndice al artículo publicado en *October*, n.° 79, invierno de 1997, número consagrado íntegramente a Debord y los situacionistas). Nicholson-Smith, al igual que T. J. Clark, es un antiguo miembro de la sección inglesa de la IS.
2. Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, seguido de *Presque vingt ans après, Let's twist again* y *Quelques notules critiques*, Romainville: Al Dante, 2004, pág. 520. Acerca de esta cuestión, nos distanciamos un poco del análisis que lleva a cabo Anselm Jappe en sus dos artículos «*Sic transit gloria artis*. La "fin de l'art" chez Theodor W. Adorno et Guy Debord» y «Les situationnistes ont-ils été la dernière avantgarde ?» (ambos textos se encuentran recogidos en *L'Avant-garde inacceptable. Réflexions sur Guy Debord*, París: Lignes & Manifestes, 2004, págs. 43-113).
3. Allan Kaprow, *Comment faire un happening* [1966], Reims: Le Clou dans le Fer, 2011, regla n.° 11 [*Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*, Barcelona: Alpha Decay, 2016; trad. de Alberto Fuentes].
4. *Ibidem*, regla n.° 2.
5. «Allan Kaprow autour de l'environnement, interview par Jacques Donguy», *Artpress*, n.° 172, septiembre de 1992, págs. 45-46.
6. Según Arnaud Labelle-Rojoux, «los situacionistas rehusaron en 1966 la invitación para participar, junto a los artistas de Fluxus y del *happening*, en el *Destruction in Art Symposium* organizado por Gustav Metzger (el cual se encontraba implicado de lleno en la práctica de un arte autodestructivo) bajo el escueto argumento de que, a juicio de la IS, el arte hacía mucho tiempo que caminaba ya hacia su aniquilación. Desde este punto de vista, cualquier intento de adueñarse de esta dinámica era una empresa vana, ilusoria y, en definitiva, estúpida» (*L'Acte pour l'art*, *op. cit.*, págs. 488-489).
7. El Colectivo de Arte Sociológico estaba formado, esencialmente, por Hervé Fischer, Fred Forest y Jean-Paul Thénot. La influencia del situacionismo dentro de este proyecto se hacía notar, sobre todo, en el caso de Fischer (*cf.* Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, Tournai: Casterman, 1977).

8. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les Presses du Réel, 2001, pág. 117 [*Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2024; trad. de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado].
9. *Ibidem*, pág. 89.
10. Se recomienda la lectura de *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n.° 21, «L'ardeur de l'art même. Pratiques discrètes de l'art et leurs non-lieux», Rennes: PUR, otoño de 2010.
11. *Cf.* Stephen Wright, «Vers un art sans oeuvre, sans auteur, et sans spectateur», incluido en *Catalogue de la XV^e* Biennale de Paris, París: Biennale de Paris / Paris Musées, 2006, págs. 17-24. En un sentido un tanto diferente, *cf.* el concepto de «artistas sin obra» acuñado unos cuantos años antes por parte de otro crítico: Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans oeuvre. I would prefer not to*, París: Hazan, 1997 [*Artistas sin obra. «I would prefer not to»*, Barcelona: Acantilado, 2014; trad. de Carlos Ollo Razquin].
12. Para conocer, con más profundidad, el contexto del que surgen las tesis arquitectónicas situacionistas, *cf.* Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, tomo III: *De Brasilia au post-modernisme (1940-1991)*, París: Seuil, 1991, y Jean-Louis Violeau, *Situations construites. « Était situationniste celui qui s'employait à construire des situations »*, París: Sens&Tonka, 1998.
13. *Cf.* Alexandra Midal, *Antidesign. Petite histoire de la capsule d'habitation en images*, París: Épithème, 2003, y también del mismo autor, *Design. Introduction à l'histoire d'une discipline*, París: Pocket, 2009, págs. 146-157.
14. El manifiesto se reproduce en Antje Kramer (ed.), *Les Grands Manifestes de l'art des XIX^e et XX^e* siècles, París: Beaux-Arts éditions / TTM, 2011, págs. 182-189. *Cf.* «Déclaration de la section allemande de l'IS sur la folie», *Spur*, n.° 2, noviembre de 1960 (rescatado en *Archives situationnistes, volume I, documents traduits (1958-1970)*, París: Contre-Moule / Parallèles, 1997, pág. 39).
15. «À propos de l'architecture accidentelle de Feuerstein», seguido de Günther Feuerstein, «Thèses sur l'architecture accidentelle», publicado en *Spur*, n.° 5, junio de 1961 (y recuperado luego en *Archives situationnistes, volume I, op. cit.*, págs. 53-75).
16. *Cf.* Guy Debord, «De l'architecture sauvage» [1972], *Œuvres*, París: Gallimard, 2006, págs. 1193-1194, y el libro del que se extrae este pasaje: Asger Jorn, *Le Jardin d'Albisola*, Turín: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1974.
17. Véase sobre todo Gordon Matta-Clark, *Entretiens*, París: Lutanie, 2011 [*Atravesar la resistencia: escritos, cartas y entrevistas*, Ibarrangelu: Caniche,

2025; trad. de Moisés Puente]. Matta-Clark se había empapado de las teorías situacionistas gracias al influjo de su padre, Roberto Matta, que había formado parte del MIBI, pero también en virtud de su estancia en París durante los años sesenta como alumno en la Sorbona.

18. Bernard Rudofsky, *Architecture sans architectes. Brève introduction à l'architecture spontanée*, trad. D. Lebourg, París: Chêne, 1977 [*Arquitectura sin arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2020; trad. de Enrique Alda], y en menor medida John F. C. Turner, *Le logement est votre affaire*, trad. M. Sissung, París: Seuil, 1979 (cuyo título original es aún más elocuente: *Housing by People: Towards Autonomy in Building Environments*) [*Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar. Escritos sobre vivienda, urbanismo, autogestión y holismo*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2018; trad. de José Luis Oyón].

19. *Cf*. Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e^ siècle*, París: Éditions du Regard, 2002.

20. *Cf*. Stalker, *Attraverso i territori attuali*: *Roma 5, 6, 7, 8 ottobre 1995*, París: J.-M. Place, 2000, y Maurice Fréchuret y Gilles A. Tiberghien (ed.), *Stalker : exposition du 5 février au 23 mai 2004*, Burdeos / Lyon: CAPCMusée d'art contemporain de Bordeaux / Fage, 2004.

21. *Cf*. «Le réveil du Comité psychogéographique de Londres. Entretien avec Alain-Pierre Pillet», *Archives et documents situationnistes*, n.° 2, otoño de 2002, págs. 19-28. Sobre la participación de Ralph Rumney en las actividades banalíticas, *cf*. Ralph Rumney, *Pourvu que ça dure. Sur le passage de quelques idées à travers le temps*, Cléron: Bureau des inspections banalytiques, 1999.

22. Expresión empleada por Yves Hélias en su informe de investigación banalítica sobre el «territorio 70» (Yves Hélias, *Vaut le détour*, Cléron: Bureau des inspections banalytiques, 1998).

23. «Inspections banalytiques : préambule», *Inter : art actual*, n.° 70, 1998, pág. 32.

24. Sobre el concepto de banálisis, *cf*. Michel Guet, *La Banalyse. Vie, mœurs, reproduction, élevage*, seguido de *La Banalyse dans les foyers les plus démunis*, Cléron: Bureau des inspections banalytiques, 1998. Se recomienda consultar también los *Cahiers de banalyse*, así como otras muchas publicaciones del BIB.

25. Cabe citar, entre otros organismos, la Brooklyn Psychogeographical Association, la Providence Initiative for Psychogeographic Studies, la Bay Area Rapid Transit Psychogeographical Association…

26. Otra muestra de esta moda consiste en el uso recurrente de términos o motivos psicogeográficos por parte de escritores británicos como Will Self, Peter Ackroyd o Iain Sinclair.

27. Incluso si algunos adeptos al *street art* reivindican asimismo la influencia de los situacionistas: *cf.* Wielfried Hou Je Bek, «Convergence au cœur de la ville», *WorldSigns* ©, n.° 2, invierno de 2003, a lo que habría que sumar las muchas referencias al situacionismo que aparecen en el libro de Stéphanie Lemoine y Julien Terral, *In Situ. Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, París: Éditions Alternatives, 2005.

28. *Cf.*, por ejemplo, Yves Marchand y Romain Meffre, *Ruins of Detroit*, Londres: Seidl, 2010; o, con un tenor bastante distinto, Antoine d'Agata, *Psychogéographie*, con texto de B. Le Dantec, Cherbourg-Octeville: Le Point du Jour, 2005.

29. Una imagen más completa de los postsituacionistas se encuentra disponible en *L'Anticoncept au spectacle. Théorie du choc et de la surprise*, «película antivisual y antidocumental» de 35 minutos realizada y producida por los Associés Autonomes en Lyon en 1997; otro tanto sucede con el filme atribuido a Julien Coupat y al movimiento *Tiqqun* citado más arriba, titulado *Et la guerre est à peine commencée* (un cortometraje de 19 minutos de duración realizado en 2001).

30. «Le point d'explosion de l'idéologie en Chine», *IS*, n.° 11, octubre de 1967, págs. 3-12. Véase asimismo *Révo. Cul. dans la Chine pop. - Anthologie de la presse des gardes rouges (mai 1966-janvier 1968)*, París: UGE-10/18, 1974 (libro publicado en su momento dentro de la «Bibliothèque asiatique» dirigida por René Viénet).

31. *Cf.* también su cortometraje de 1975, *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »*, que recurre a los mismos principios compositivos (y cuyo guion se encuentra disponible en *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, París: Gallimard, 1994, págs. 159-189).

32. En realidad, la realización de este mediometraje es obra de Brigitte Cornand y cuenta con la dirección de Guy Debord. El guion se incluye en G. Debord, *Œuvres*, *op. cit.*, págs. 1870-1876.

33. *Cf.* Olivier Assayas, *Une adolescence dans l'après-Mai. Lettre à Alice Debord*, París: Cahiers du cinéma, 2005. Olivier Assayas ha sido el instigador gracias al cual acabó viendo la luz una edición íntegra de las películas de Debord, publicadas en tres DVD por el sello Gaumont en 2005.

34. Véanse las indicaciones de Laurent Chollet incluidas en *L'Insurrection situationniste*, París: Dagorno, 2000, págs. 110-111. Otros comentarios adicionales se encuentran disponibles en varias de las contribuciones al volumen editado por Christian Lebrat y Nicole Brenez, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milán: Mazzotta, 2001.

35. *Cf.* Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*, París: Plon, 1999, págs. 380, 385-386, 392-394, 400, 411, 413-414, 416 y 420. Véanse asimismo las cartas intercambiadas entre Debord, Duteurtre y Sportès, más tarde incluidas en el volumen 7 de su *Correspondance*, al cuidado de la editorial Fayard.

36. Entre las múltiples referencias a Sollers por parte de Debord, cabe mencionar «La guerre selon Guy Debord», incluido en *La Guerre du goût*, París: Gallimard, 1994, así como «Debord au cinéma» y «L'art extrême de Guy Debord», al igual que «L'étrange vie de Guy Debord», presente en *Éloge de l'infini*, París: Gallimard, 2001. Sobre el vínculo entre Sollers y Debord, *cf.* C. Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord*, *op. cit.*, págs. 402, 407 y 415-416, sin olvidar el rapapolvo proferido por Debord con respecto a los elogios que le había deparado el antiguo coordinador de la revista *Tel Quel*: «resulta insignificante, pues lleva la firma de un tal Philippe Sollers» (Guy Debord, *«Cette mauvaise réputation…»* [1993], París: Gallimard, 1998, pág. 93).

37. Cécile Guilbert, *Pour Guy Debord*, París: Gallimard, 1996; Emmanuel Loi, *Une dette (Deleuze, Debord, Duras)*, París: Seuil, 2007; Stéphane Zagdanski, *Debord ou la Diffraction du temps*, París: Gallimard, 2008.

38. *Cf.* Yannick Haenel y François Meyronnis (dir.), *Ligne de risque (1997-2005)*, París: Gallimard, 2005, y *Prélude à la délivrance*, París: Gallimard, 2009.

39. Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, París: Gallimard, 2007 (el libro, cuyo título procede de una frase de Debord, está inspirado de arriba abajo por los años de juventud que vivió su autor en el seno de la IL) [*En el café de la juventud perdida*, Barcelona: Anagrama, 2008, trad. de María Teresa Gallego Urrutia].

40. Guy Debord, *La Société du spectacle*, tesis n.° 206.

41. Es interesante comparar el texto de Philippe Muray «Sur Guy Debord», *Artpress*, n.° 134, marzo de 1989, pág. 26, con las ilusiones que se hacía el propio Debord en sus escritos de los años dos mil.

42. Frédéric Schiffter, *Contre Debord*, París: PUF, 2004 (el posfacio firmado por Frédéric Pajak que se incluye en este libro constituye un ejemplo más de las barbaridades que es capaz de escribir un exsituacionista arrepentido hoy de

todo cuanto amó ayer) [*Contra Debord*, Santa Úrsula: Melusina, 2005; trad. de Julio Díaz y Carolina Meloni].

43. André Bertrand y Gérard Joannès para dos carteles en los que se anunciaba la publicación del undécimo número de *Internationale situationniste*. Nótese que Debord fue asimismo un lector voraz de tebeos. A este respecto, nos remitimos a la carta que él mismo envió a la revista *Fiction* en 1962: «Al hilo de los anuncios publicados en la revista *Fiction*, les ruego que tengan la amabilidad de incluirme entre sus suscriptores para una eventual publicación reprografiada de sus tebeos más clásicos. Con ánimo de respaldar su éxito, me tomo la libertad de recomendarles los títulos *Guy l'Éclair, Prince Vaillant* y *Mandrake* como buenos candidatos para esta reedición» (*cf. Correspondance, volume 2 (septembre 1960 - décembre 1964)*, París: Fayard, 2001, pág. 130).

44. *Cf.* Jean-Patrick Manchette, *Romans noirs*, París: Gallimard, 2005, págs.1230-1231 y 1307.

45. Acerca del Fhar, véase *infra*, en el capítulo dedicado a las distintas formas de posteridad política asociadas a la IS.

46. Como colofón a un amplio recorrido dentro de la esfera editorial francesa, Patrick Mosconi se convertirá en los años dos mil, como ya hemos señalado, en el editor a cargo de la *Correspondance* de Guy Debord dentro del sello Fayard.

47. Se trata de la trilogía formada por *Y, Rue de la Cloche* y *La Forcenée*, publicada entre 1991 y 1994 en la editorial Métailié. *Cf.* Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, París: Payot & Rivages, 2003, págs. 354-356

48. Bajo el título *Robot Blues* (*cf.* Philip K. Dick, *Robot Blues*, trad. S. Quadruppani, París: Champ libre, 1976) [*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona: Minotauro, 1999; trad. de Miguel Antón].

49. Mark Downham, «Cyber-Punk: The Final Solution», *Vague*, n.° 21, Londres: 1988, págs. 37-48.

50. Downham sitúa el nacimiento del ciberpunk en «el interregno que conecta las tecnociencias punteras y cierta surrealidad romántico-nihilista» (*ibidem*).

51. Se recomienda la lectura de Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, París: L'Association, 2005; «Avant-garde et ultracritique», *L'Éprouvette*, n.° 1, enero de 2006, págs. 173-186; así como el diálogo entre Jean-Christophe Menu y Barthélémy Schwartz, «Dorénavant dorénaprès», *L'Éprouvette*, n.° 2, junio de 2006, págs. 351-362. Por otra parte, en el año 2006, *L'Éprouvette*, la revista crítica y teórica de L'Association, reeditará los textos redactados por Barthélémy Schwartz durante los años ochenta. *Cf.* B. Schwartz, «De la

misère», «Soixante-treize notes sur la bande dessinée» y «Ces poètes seront», *L'Éprouvette*, n.° 2, junio de 2006, págs. 327-349.

52. El acrónimo Oubapo designa el Ouvroir de bande dessinée potentielle [Taller de cómic potencial], mientras que Oulipo nombra, por su parte al Ouvroir de littérature potentielle [es decir, el célebre Taller de literatura potencial].

53. Jean-Philippe Martin, «Du passage de *Dorénavant* à travers une assez courte unité de temps», *L'Éprouvette*, n.° 2, junio de 2006, págs. 323-326.

54. *Cf*. sobre todo B. Schwartz, «Soixante-treize notes sur la bande dessinée», *op. cit*. (estas notas agrupan varios artículos publicados en *Dorénavant*, así como el texto titulado «Une période de nuit : l'idéologie bédé», que vio la luz en la revista *Labo*, n.° 1, al cuidado de Futuropolis, en 1990).

55. Antoine Sausverd, «Trop feignants pour faire les dessins ? Le détournement de bande dessinée par les situationnistes», *L'Éprouvette*, n.° 3, enero de 2007, págs. 127-179.

56. *Cf*. nuestro capítulo dedicado a la técnica del desvío.

57. En especial, con motivo del lanzamiento de un álbum que evoca los años de *Dorénavant*, y que vio la luz, como era de esperar, gracias al trabajo de L'Association. De esta forma, se cerraba el círculo. (Véase Barthélémy Schwartz, *Le Rêveur captif*, París: L'Association, 2011).

58. En el bar *La Méthode*, regentado por los situacionistas hacia finales del año 1958, grababa sus temas el cantante y guitarrista Jacques Florencie, célebre por sus preciosas adaptaciones de Bruant y Gaston Couté, pero también de los textos de Baudelaire, Verlaine o Apollinaire (*cf*. las cartelas de *La Méthode* reproducidas en G. Debord, *Œuvres*, *op. cit*., págs. 367-369.

59. *Cf*. las misivas enviadas a Lino Léonardi los días 6 de octubre, 24 de octubre y 8 de noviembre de 1994, todas ellas incluidas en Guy Debord, *Correspondance, volume 7 (janvier 1988 - novembre 1994)*, París: Fayard, 2008, págs. 464-465 y 468.

60. *Pour en finir avec le travail. Chansons du prolétariat révolutionnaire*, Éditions musicales du Grand Soir, RCA, 1974. Reeditado más tarde bajo idéntico título en 1998 por el sello EPM (984582).

61. Renaud, *Sans zikmu*, París: Champ libre, 1980 (el ejemplo de Aristide Bruant se menciona, en relación con Renaud, en la contraportada del libro).

62. Tras su paso por el CMDO, Étienne Roda-Gil mantuvo durante toda su vida una relación cercana al movimiento anarquista (en especial, a la CNT francesa). Con respecto al disco *Pour en finir avec le travail*, Roda era el autor de «La Makhnovstchina», canción dedicada al anarquista ucraniano Néstor Majnó. En

cuanto a Renaud, por último, su vínculo con Gérard Lebovici no tardó en avinagrarse: *cf*. Éditions Champ libre, *Correspondance volume 2*, París: Champ libre, 1981, págs. 83-92.

63. El nombre The Durutti Column aludía, al margen de algún desliz ortográfico, al panfleto «Le retour de la colonne Durutti [*sic*]» publicado por los estudiantes situacionistas de Estrasburgo en 1966 (*cf*. L. Chollet, *L'Insurrection situationniste*, *op. cit*., pág. 302).

64. Precursor de lo que se dio en llamar «rap consciente» en los años dos mil, Rapaces es un grupo formado en 1993 cuyo mayor mérito consiste en haber introducido en el mundo del hip-hop el vocabulario y las ideas propias del situacionismo. Al mismo tiempo, sus letras encarnan una crítica feroz contra la expropiación del rap por parte de los medios y las multinacionales del mundo de la música, pero también contra la creciente dependencia que muestra este género musical con respecto a los valores y dinámicas sociales de tipo capitalista —la seducción del dinero, la apología de la fuerza, la cosificación de la mujer, etc.—. *Cf*. su CD autoeditado en febrero del 2000, *Adresse à la jeunesse prolétarienne*… Rapaces, que se niega a dar conciertos y rechaza cualquier forma de promoción comercial, difunde su trabajo esencialmente a través de medios alternativos y emite con frecuencia comunicados políticos.

65. Acerca de todo este periodo, *cf*. Fred y Judy Vermorel, *Les Sex Pistols. L'histoire intérieure*, trad. F. Dordor, Marsella: Le Mot et le Reste, 2011, especialmente el capítulo «Du situationnisme au punk», págs. 291-295 [*Dios salve a los Sex Pistols*, Barcelona: Contra, 2021; trad. de Ibon Errazkin].

66. Una antología que ha conocido sucesivas reediciones y que, gracias a ello, sirvió de vademécum para numerosos postsituacionistas anglosajones (*cf*. Christopher Gray, *Leaving the 20th Century: Incomplete Work of the Situationist International*, Londres: Free Fall, 1974 – hoy, en realidad, Londres: Rebel Press, 1998).

67. Con respecto al movimiento punk de Francia (algunos de cuyos grupúsculos, como es el caso de los Kamioners du Suicide, volverán a echar mano de «La Java des Bons-Enfants», una canción compuesta por Debord cuya letra se incluye en *Pour en finir avec le travail*), *cf*. Arno Rudeboy, *Nyark nyark ! Fragments des scènes punk et rock alternatif en France (1976-1989)*, París: Zones-La Découverte y Folklore de la Zone Mondiale, 2007.

68. *Cf*. los testimonios de Paul Cook (baterista de los Sex Pistols) y de una amiga íntima de John Lydon, ambos recogidos en John Lydon y Keith Zimmerman, *Sex Pistols. Rotten par Lydon*, trad. S. Lo, Rosièresen-Haye: Camion Blanc, 1996, págs. 262-263 [*Rotten: no Irish, no Blacks, no Dogs. La autobiografía*

autorizada de Johnny Rotten, cantante de los Sex Pistols, Madrid: Acuarela Libros, 2015; trad. de Tomás González Cobos y José Elías Rodríguez Cañas].

69. Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. G. Godard, París: Allia, 1999.

70. No olvidemos, dicho sea de paso, que uno de los mejores estudios elaborados en Francia acerca del *free jazz* es obra de un postsituacionista: estamos hablando de Jean-Louis Comolli, autor junto a Philippe Carles de *Free Jazz / Black Power*, publicado por el sello Champ libre en 1971 [*Free Jazz / Black Power*, Barcelona: Anagrama, 1973; trad. de Juan Giner], una obra que pone los conceptos situacionistas al servicio de un análisis social y político de este género musical. Estamos convencidos de que el propio Debord, que era un apasionado jazzista —recordemos los fraseos de Art Blakey y los Jazz Messengers que se escuchan en su película *In girum…*—, habría estado orgulloso de tan destacable obra. Lo curioso es que, tiempo más tarde, Jean-Louis Comolli se dará a conocer también como documentalista y teórico del séptimo arte con unas posiciones muy influenciadas por el situacionismo. *Cf. Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, y *Cinéma contre spectacle*, París: Verdier, 2004 y 2009, respectivamente [*Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, Buenos Aires: Nueva Librería, 2007, trad. de Víctor Soumerou; *Cine contra espectáculo*, Buenos Aires: Manantial, 2010].

71. Jacques Fillon, «De l'ambiance sonore dans une construction plus étendue», *Potlatch*, n.° 21, junio de 1955.

72. Anotaciones marginales añadidas por parte del editor durante la reedición de la respuesta que da Debord a este texto, «Remarques sur le concept d'art expérimental» (1957) incluido en *Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, París: Allia, 2004, págs. 31-33.

73. *Cf.* las cartas enviadas por Debord a Gallizio los días 16 y 27 de febrero de 1958 a propósito del tereminófono. Ambas pueden consultarse en Guy Debord, *Correspondance, volume 1 (juin 1957 - août 1960)*, París: Fayard, 1999, págs. 64 y 67.

74. *Cf.* David Toop, *Ocean of sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, trad. A. Révillon, París: L'Éclat, 2000 [*Océano de sonido. Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*, Buenos Aires: Caja Negra, 2016; trad. de Tadeo Lima].

75. Hakim Bey, *TAZ – Zones autonomes temporaires*, trad. C. Tréguier, París: L'Éclat, 1997.

UNA RENOVACIÓN: LA ACCIÓN POLÍTICA

1. Texto compuesto por Debord en 1971 a modo de prefacio para una reedición (que nunca verá la luz) de *Pour la forme* de Asger Jorn e incluido finalmente en Guy Debord, *Correspondance, volume 4 (janvier 1969 - décembre 1972)*, París: Fayard, 2004, pág. 386.
2. Stéphanie Lemoine y Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, París: Alternatives, 2010.
3. Noël Godin, *Anthologie de la subversion carabinée*, Lausana: L'Âge d'Homme, 2008; y *Entartons, entartons les pompeux cornichons ! Trente ans de guérilla pâtissière : l'entarteur raconte*, París: Flammarion, 2005.
4. *Cf.* Jon Savage, *England's Dreaming. Les Sex Pistols et le punk*, trad. D. Ridrimont, París: Allia, 2002, págs. 58-59 [*England's Dreaming. Los Sex Pistols y el punk rock*, Barcelona: Reservoir Books, 2024; trad. de Marc Viaplana Canudas].
5. Isabelle Sommier, *Le Renouveau des mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, París: Flammarion, 2003; Laurent Jeanneau y Sébastien Lernould, *Les Nouveaux Militants*, París: Les Petits Matins, 2008.
6. Raoul Vaneigem, «Avis aux civilisés relativement à l'autogestion généralisée», *IS*, n.° 12, septiembre de 1969, pág. 77. *Cf.* asimismo el concepto de «proletariado en favor del fin del proletariado», abordado en el artículo «Le questionnaire», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 25.
7. Una reconstrucción de la historia de la ultraizquierda desde el prisma de la comunización en la que se abordan sus primeras apariciones, junto con sus olvidos y rescates (en especial, el que atañe a la IS), corresponde al trabajo de Roland Simon, *Histoire critique de l'ultragauche. Trajectoire d'une balle dans le pied*, Marsella: Senonevero, 2009.
8. En una carta destinada a Ivan Chtcheglov y fechada a finales de 1953, *cf.* Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, París: Fayard, 2004, pág. 161.
9. G. Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, op. cit.*, pág. 142.
10. *Cf.* «Politique», *Potlatch*, n.° 24, 24 de noviembre de 1955.
11. «Le questionnaire», *IS*, n.° 9, agosto de 1964, pág. 26.
12. Sobre las pugnas de Jorn acerca de las distintas nociones de anarquismo y sus vinculaciones con la creación artística, *cf.* el capítulo titulado «Misère et

merveille. Sur le rôle de l'extrémisme dans le développement culturel», incluido en Asger Jorn, *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts* [1957], París: Allia, 2001, págs. 52-56.

13. Asger Jorn, *Critique de la politique économique* [1960], reproducido en *Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, París: Allia, 2004, pág. 156.
14. Asger Jorn escoge un fragmento que le permite evocar a los situacionistas de segundo orden: «Bandidos que actúan movidos por esa energía de las malas pasiones, la única capaz de poner patas arriba el mundo avejentado y restituir la libertad creadora que anida en las fuerzas vitales» (Asger Jorn, «Guy Debord et le problème du maudit» [1964], reproducido en *Discours aux pingouins et autres écrits*, trad. A.-C. Abecassis, París: ENSBA, 2001, pág. 296). Años más tarde, el libro de Sergent y Harmel fue objeto de una reedición al cuidado de la editorial Champ libre (Alain Sergent y Claude Harmel, *Histoire de l'anarchie. Des origines à 1880*, París: Champ libre, 1984).
15. *Cf.* Guy Debord, «La planète malade» [1971], incluido en *Œuvres*, París: Gallimard, 2006, pág. 1069; y *La Société du spectacle* [1973], disponible en *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, París: Gallimard, 1994, págs. 99, 128 y 142. Admirador de la Banda Bonnot, Debord llegó a adoptar la identidad de Raymond Callemin —más conocido como Raymond la Ciencia— para firmar su texto «Java des Bons-Enfants», incluido en el disco *Pour en finir avec le travail*.
16. A modo de defensa ante las escisiones de varios colectivos de la Federación Anarquista que habían adoptado el punto de vista de la IS, Maurice Joyeux redactó un panfleto antisituacionista al que dio por título *L'Hydre de Lerne ou la Maladie infantile de l'anarchie*, París: Fédération anarchiste, 1967. Para una lectura más exhaustiva de esta cuestión, se recomienda el dosier al cuidado de Guy Bodson, *La FA et les situationnistes (1966-1967) ou Mémoire pour discussion dans les familles après boire*, s. l. [París], s. f. [1973], edición modificada y completada en 2003.
17. Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], tesis n.os 91 a 94.
18. *Cf.* sobre todo «De l'aliénation. Examen de plusieurs cas concrets», *IS*, n.° 10, marzo de 1966, pág. 74, y René Riesel, «Préliminaires sur les conseils et l'organisation conseilliste», *IS*, n.° 12, septiembre de 1969, pág. 70.
19. Citados por Debord y Vaneigem, estos tres autores fueron objeto, más tarde, de una reedición gracias a la labor de este último autor dentro del sello Champ libre. *Cf.* Joseph Déjacque, *À bas les chefs !*, París: Champ libre, 1971 [*¡Abajo los jefes! Escritos libertarios (1857-1861)*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2023; trad. de Diego Luis Sanromán]; Ernest Cœurderoy, *Pour la révolution*, París:

Champ libre, 1972 (pasajes escogidos y presentados por Raoul Vaneigem); Anselme Bellegarrigue, «Au fait, au fait !! interprétation de l'idée démocratique», y *L'Anarchie, journal de l'ordre*, n.os 1 y 2, incluidos en *Cahiers du futur* n.° 1, París: Champ libre, 1973. Vaneigem es asimismo el autor de las reseñas sobre otros autores publicadas en la *Encyclopædia Universalis* de 1985. En 1991, Vaneigem firmará también un prefacio para la reedición de la autobiografía de Ernest Cœurderoy (Raoul Vaneigem, «Salut à Cœurderoy», incluido en Ernest Cœurderoy, *Jours d'exil. Première partie (1849-1851)*, Saint-Imier: Canevas Éditeur, 1991, págs. 5-9).

20. *Cf.* Mijaíl Bakunin, *Œuvres complètes* (8 volumes), París: Champ libre, 1973-1982, y *Protestation devant les libertaires du présent et du futur sur les capitulations de 1937, par un « incontrôlé » de la Colonne de Fer*, «obra traducida desde el español por dos aficionados sin talento alguno» [Guy Debord y Alice Becker-Ho], París: Champ libre, 1979 [existe traducción de su obra íntegra al español: *Obra completa* (6 vol.), Madrid: Editorial Imperdible, 2018; trad. de Diego Abad de Santillán].
21. Un sinfín de información y detalles al respecto se encuentra disponible en el trabajo (sin duda, un tanto parcial) de Miguel Amorós, *Los Situacionistas y la Anarquía*, Bilbao: Muturreko Burutazioak, 2008. Por su parte, el compendio elaborado por Guy Bodson ya citado anteriormente ofrece más documentación complementaria. *Cf.* asimismo, pese a sus errores e imprecisiones, el artículo de Sylvain Boulouque, «Si loin, si proches : les rapports entre anarchistes et situationnistes», *Archives et documents situationnistes*, n.° 3, otoño de 2003, págs. 67-83.
22. Michael Löwy, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, París: Payot, 1992, y *L'Étoile du matin. Surréalisme et marxisme*, París: Syllepse, 2000 [*La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*, Madrid: El Cielo por Asalto, 2007; trad. de Silvia Guiard] (cada uno de estos dos trabajos dedica un capítulo entero a Debord y los situacionistas).
23. Daniel Bensaïd, *Le Spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise. Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard, etc.*, París: Lignes, 2011.
24. Por desgracia, el número de libros escritos en francés acerca de este periodo es bastante escaso. La obra por antonomasia consagrada a este tema (todavía pendiente de traducir) sigue siendo: Nanni Balestrini y Primo Moroni, *L'Orda d'oro. 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milán: Feltrinelli, 1997 [*La horda de oro (1968-1977). La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial*, Madrid: Traficantes de sueños, 2006; trad. de Micaela Bogazzi *et al.*]. No obstante, se recomienda consultar

también las obras siguientes: Marcello Tarì, *Autonomie ! Italie, les années 1970*, París: La Fabrique, 2011; Fabrizio Calvi (ed.), *Italie 77. Le « Mouvement », les intellectuels*, París: Seuil, 1977; Isabelle Sommier, *La Violence politique et son deuil. L'après-68 en France et en Italie*, Rennes: PUR, 1998.

25. Sobre la implicación de los situacionistas y sus partidarios en los acontecimientos del «mayo rampante» y el *Settantasette*, *cf.* Laurent Chollet, *L'Insurrection situationniste*, París: Dagorno, 2000, págs. 224-239.

26. Se recomienda la lectura de Censor (Gianfranco Sanguinetti), *Véridique rapport sur les dernières chances de sauver le capitalisme en Italie* seguido de *Preuves sur l'inexistence de Censor par son auteur*, trad. G. Debord, París: Champ libre, 1976 [*Informe verídico sobre las últimas oportunidades de salvar el capitalismo en Italia*, Santa Úrsula: Melusina, 2008; trad. de Diego Luis Sanromán].

27. De momento, el único trabajo de alcance global sobre esta corriente sigue siendo el libro de Sébastien Schifres, *La Mouvance autonome en France de 1976 à 1984*, memoria de final de máster en Historia Contemporánea y Sociología Política presentado bajo la dirección de Anne Steiner y Gilles Le Béguec en la Universidad Paris X - Nanterre, 2004 [*El Movimiento Autónomo en Francia (1976-1984)*, Madrid: Plebs Invicta, 2015; trad. de Odradek].

28. G. Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [1959], incluido en *Œuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, pág. 35.

29. Bob Nadoulek, *Violence au fil d'Ariane. Du karaté à l'autonomie politique*, París: Christian Bourgois, 1977. Véanse asimismo las siguientes obras del mismo autor: *L'Iceberg des autonomes*, París: Kesselring, 1979; *Manifeste du nouveau sabotage et des nomades urbains, ou manuel pratique de mégalopolitique*, París: Kesselring, 1979.

30. L. Chollet, *L'Insurrection situationniste*, *op. cit.*, pág. 239.

31. *Cf.*, por ejemplo, L. Chollet, *L'Insurrection situationniste*, *op. cit.*, págs.247-271. Cabe destacar también las siguientes referencias: Gordon Carr, *The Angry Brigade: A History of Britain's First Urban Guerilla Group*, Oakland: PM Press, 2010, y *En catimini… Histoire et communiqués des Rote Zora*, s. l., 2009.

32. «Le Reichstag brûle-t-il ?» [¿Arde el Reichstag?], cartel expuesto el 19 de diciembre de 1969 y reproducido en los *Écrits complets (1969-1972)* de la sección italiana de la IS, trad. J. Gayraud y L. Mercier, París: Contre-Moule, 1988. A este respecto, se recomienda la lectura de Luciano Lanza, *La Ténébreuse Affaire de la piazza Fontana : 12 décembre 1969*, trad. M. Chueca, París: Éditions CNT-RP, 2004.

33. G. Debord, «Préface à la quatrième édition italienne de *La Société du spectacle*» [1979], incluido en *Œuvres*, *op. cit.*, págs. 1460-1473.

34. Gianfranco Sanguinetti, *Du terrorisme et de l'État. La théorie et la pratique du terrorisme divulguées pour la première fois* [1979], trad. J.-F. Martos, París: Le Fin Mot de l'Histoire, 1980, pág. 72 [*Del terrorismo y del Estado. La teoría y la práctica del terrorismo divulgadas por primera vez*, Bilbao: Bilbo, 1994].

35. Sobre la experiencia de la *Taupe bretonne*, al margen de los cinco números de la revista publicados en la editorial Champ libre, se recomienda la lectura de Alain Le Guyader, *Contributions à la critique de l'idéologie nationale*, volumen I (el segundo volumen nunca llegó a ver la luz), París: UGE-10/18, 1978. Varios miembros del equipo de la *Taupe bretonne* siguieron coordinando la colección «La nation en question», a cargo de la editorial 10/18.

36. René Viénet, «Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art», *IS*, n.° 11, octubre de 1967, pág. 32.

37. Fhar, *Rapport contre la normalité. Le Front homosexuel d'action révolutionnaire rassemble les pièces de son dossier d'accusation. Simple révolte ou début d'une révolution ?*, París: Champ libre, 1971. Desde su publicación, pesó sobre esta obra una prohibición que impedía su difusión entre menores de edad. Jean-Pierre Voyer, en aquel momento una figura cercana a Debord, firma en noviembre de ese mismo año una *Lettre ouverte aux citoyens du Fhar* [Carta abierta a los ciudadanos del Fhar] (publicada poco tiempo después en el Instituto de Prehistoria Contemporánea) con la intención de abrir un diálogo sobre algunos de los puntos expuestos en el *Rapport*.

38. Internacional Situacionista, *La Véritable Scission dans l'Internationale* [1972], París: Fayard, 1998, pág. 22.

39. Patrick Cardon, «Histoire d'une revue : *Le Fléau social* (France, 1972-1974). Le mariage des situs et des pédés», Lille: «Le Séminaire gai», 1999. Sobre las relaciones entre el movimiento situacionista y los movimientos de liberación sexual, *cf.* L. Chollet, *L'Insurrection situationniste*, *op. cit.*, págs. 282-297.

40. *Cf.* las páginas dedicadas al Fhar y al Fléau social en la obra de Steven Jezo-Vannier, *Presse parallèle. La contre-culture en France dans les années soixante-dix*, Marsella: Le Mot et le Reste, 2011, págs. 200-219.

41. Guy Hocquenghem, *La Dérive homosexuelle*, París: Jean-Pierre Delarge, 1977 (se trata de una recopilación de sus principales textos publicados durante los años previos).

42. *Recherches*, marzo de 1973. La cita está tomada de Frédéric Martel, *Le Rose et le Noir. Les homosexuels en France depuis 1968*, París: Seuil, 1996. En

particular, véase el capítulo 4, titulado «La dérive», págs. 80-93.

43. Como una parodia de las Éditions des Femmes, editorial a cargo del MLF, ambos folletos vieron la luz acompañados por un rótulo que rezaba «émissions des femmes» [emisiones de mujeres], reemplazado luego por el de «émissions des femmes en rut et couilles enragées réunies» [emisiones de mujeres en celo y con los huevos hinchados reunidas] (como un guiño a la antología de poemas obra del surrealista Benjamin Péret: *Les Rouilles encagées*).

44. Les Affranchies du vieux monde, *De la misère en milieu féministe ou la Pouffiasserie à visage humain*, s. l., Les Émissions des Femmes, 1977.

45. *AF Université*, revista mensual editada por los estudiantes de Restauration nationale, octubre de 1968, citado en *IS*, n.° 12, octubre de 1969, págs. 62-63.

46. François Huguenin, *L'Action française*, París: Perrin, 2011, págs. 554-555. La segunda cita está sacada, en realidad, de un artículo que el propio Huguenin dedica a Debord: «*La Société du spectacle* et *Commentaires sur la société du spectacle* de Guy Debord», *Réaction*, n.° 7, otoño de 1992.

47. *Cf.* el panfleto «Exploration de la zone rouge» publicado por el grupo de *Immédiatement* en julio de 2011. Sobre esta revista, *cf.* la memoria de final de máster defendida por Nicolas Coulaud, *Le Sens du combat : une histoire de la revue politique et littéraire « Immédiatement » (1996-2003)* en el Institut d'études politiques de Toulouse, 2010.

48. *Cf.* Guy Debord, *Correspondance, volume 6 (1979-1987)*, París: Fayard, 2006, pág. 41.

49. *Cf.* Guy Debord, *Correspondance, volume 6 (1979-1987)*, París: Fayard, 2006, pág. 41.

50. *Cf.* la lista elaborada por Christophe Bourseiller en «Guy Debord, les situationnistes et l'extrême droite : récupération à tous les étages», *Archives et documents situationnistes*, n.° 1, otoño de 2001.

51. Debord consideraba, y con razón, a Pierre Guillaume un «capullo con mala baba» (*cf.* la carta que envía a Nicole Debrie el 10 de octubre de 1989, incluida en *Correspondance, volume 7 (janvier 1988 - novembre 1994)*, París: Fayard, 2008, págs. 112-113). Acerca de Pierre Guillaume y sus predecesores, *cf.* Valérie Igounet, *Histoire du négationnisme en France*, París: Seuil, 2000.

52. *Cf.* Guillaume Faye, «Les Titans et les Dieux», entrevista con Christopher Gérard publicada en la revista *Antaios*, n.° XVI, primavera de 2001, y Nicolas Lebourg, *Le Monde vu de la plus extrême droite. Du fascisme au nationalisme-révolutionnaire*, Perpiñán: Presses universitaires de Perpignan, 2010, págs. 51, 90 y 221.

53. Terror, *Véridique Rapport sur les dernières nécessités de préservation et d'extension de la domination américaine sur le monde. Du terrorisme et de l'État en leur contexte général, ou comment Washington est la genèse opérationnelle des attentats du 11 septembre 2001 et de tous ceux qui ont suivi, dans le cadre d'une appropriation recherchée des ressources pétrolières mondiales et d'abord irakiennes*, s. l., Samizdat, 2003.

54. Guy Debord, guion del cortometraje *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »* [1975], incluido en *Œuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, pág. 163.

55. *Cf.* Pekka Himanen, *L'Éthique hacker*, París: Exils, 2001 [*La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*, Barcelona: Destino, 2002; trad. de Ferrán Meler Ortí].

56. Richard Barbrook, «L'économie du don *high tech*» [1999], incluido en Olivier Blondeau y Florent Latrive (dir.), *Libres Enfants du savoir numérique*, Perreux: L'Éclat, 2000, págs. 141-162.

57. *Ibidem*, pág. 152.

58. *Cf.* Antonio A. Casilli «"*Posthumani nihil a me alienum puto*" : le discours de l'hospitalité dans la cyberculture», *Sociétés* 1/2004 (n.° 83), págs. 97-116.

59. Pierre Lévy, *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe dans le cadre du projet « Nouvelles technologies, coopération culturelle et communication »*, París: Odile Jacob, 1997 [*Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*, Barcelona: Anthropos, 2007; trad. de Beatriz Campillo, Isabel Chacón y Florentino Martorana].

60. Pierre Lévy, *Cyberdémocratie. Essai de philosophie politique*, París: Odile Jacob, 2001 [*Ciberdemocracia. Ensayo sobre filosofía política*, Barcelona: Ediciones UOC, 2004; trad. de Javier Palacio Tauste].

61. Pierre Lévy, «La cyberculture en question : critique de la critique», *La Revue du MAUSS*, n.° 9, 1.er semestre de 1997, págs. 111-126 (la cita procede de la pág. 122).

62. McKenzie Wark, *Un manifeste hacker*, trad. «Club Post-1984 Mary Shelley and Co Hacker Band», París: Criticalsecret, 2006 [*Un manifiesto hacker*, Barcelona: Alpha Decay, 2006; trad. de Laura Manero].

63. *Le Nouvel Observateur*, 14 a 20 de abril de 1979, reproducido en François Cusset, *La Décennie. Le grand cauchemar des années 1980*, París: La Découverte, 2006, pág. 38.

64. R. Barbrook, «L'économie du don *high tech*», *op. cit.*, pág. 158.

65. P. Himanen, *L'Éthique hacker*, *op. cit.*, pág. 71.

66. Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* [1988], París: Gallimard, 1997, pág. 14 [*Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama, 2006; trad. de Luis Andrés Bredlow].

67. G. Debord, «Préface à la quatrième édition italienne de *La Société du spectacle*», incluido en *Œuvres*, *op. cit.*, pág. 1466.

68. G. Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, *op. cit.*, págs. 25-26 y 106-107.

69. *Ibidem*, pág. 23.

70. *Cf.* los libros de Michel Bounan que desarrollan este conjunto de ideas: *Le Temps du sida*, París: Allia, 1989, y *La Vie innommable*, París: Allia, 1993; así como la carta dirigida a Guy Debord el 20 de febrero de 1989 sobre el tema de la medicina (incluida más tarde en M. Bounan, *La Vie innommable*, nueva edición revisada y aumentada, París: Allia, 2000, págs. 165-167), junto con la tardía respuesta que envía el propio Debord el 13 de diciembre de 1990 (incluida en Guy Debord, *Correspondance, volume 7 (janvier 1988-novembre 1994)*, París: Fayard, 2008, págs. 225-226).

71. Michel Henry, *La Barbarie*, París: Grasset, 1987 [*La barbarie*, Madrid: Caparrós Editores, 2006; trad. de Tomás Domingo Moratalla]. *Cf.* la carta de Debord a Bounan con fecha de 8 de enero de 1991 (incluida en G. Debord, *Correspondance, volume 7*, *op. cit.*, págs. 243-244).

72. La corriente anarcoprimitivista, implantada sobre todo en Estados Unidos, radicaliza la crítica situacionista con respecto al capitalismo de Estado para hacer de ella una crítica total de la civilización, es decir, de la sociedad de clases fundada sobre la división del trabajo, el cultivo de la tierra, la concentración urbana y la invención de técnicas sofisticadas. Frente a este modelo, propone tomar ejemplo en las comunidades incivilizadas (los cazadores-recolectores prehistóricos, las tribus nómadas, etc.) con el fin de inventar nuevas formas de vida libre, desarrolladas en grupos reducidos más apegados a la naturaleza. Se recomienda la lectura de Fredy Perlman, *Contre le Léviathan, contre sa légende* [1983], Montreal: Maikan, 2006 [*Contra el Leviatán y contra su historia*, Barcelona: Descontrol, 2019; trad. de Clara Cuennet Mas], y de John Zerzan: *Aux sources de l'aliénation* [1988], trad. H. Hsuan-wou y J. Van Daal, París: L'Insomniaque, 1999; así como de *Futur primitif* [1994], trad. H. Hsuan-wou y J. Van Daal, París: L'Insomniaque, 1998 [*Futuro primitivo*, Madrid: Numa Ediciones, 2001; trad. de Hipólito Patón].

73. En un ensayo de 1990, Raoul Vaneigem califica la historia de la humanidad como una suerte de *evolución dañada*, ya que la «revolución neolítica» permitió

que el hombre nómada aprendiera a trabajar la tierra y accediera a la propiedad privada y el intercambio de mercancías, lo que trajo consigo la aparición del poder político (Raoul Vaneigem, *Adresse aux vivants sur la mort qui les gouverne et l'opportunité de s'en défaire* [1990], París: Seghers, 2002, págs. 53-63 [*Aviso a los vivos sobre la muerte que los gobierna y la posibilidad de deshacerse de ella*, Ciempozuelos: Tierradenadie, 2003; trad. de Juan Pedro García del Campo]).

74. *Encyclopédie des Nuisances, Discours préliminaire*, 1.er fascículo, noviembre de 1984, pág. 9.

75. *Encyclopédie des Nuisances, Histoire de dix ans*, 2.º fascículo, febrero de 1985, pág. 43.

76. *Encyclopédie des Nuisances, Discours préliminaire*, *op. cit.*, págs. 4 y 6.

77. En especial, Debord asumió la escritura de tres entradillas para la *Encyclopédie* tituladas «Abat-faim», «Ab irato» y «Abolition», que verán la luz en la revista entre noviembre de 1985 y junio de 1987 (*cf.* G. Debord, *Œuvres*, *op. cit.*, págs. 1582-1587).

78. *Cf.* la plataforma del comité «Irradiés de tous les pays, unissons-nous !» publicada en 1987, al igual que su boletín *Des fissures dans le consensus*; Alliance pour l'opposition à toutes les nuisances, *Relevé provisoire de nos griefs contre le despotisme de la vitesse à l'occasion de l'extension des lignes du TGV* [1991], París: Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 1998; *Histoire lacunaire de l'opposition à l'énergie nucléaire en France*, textos escogidos y presentados por la Association contre le nucléaire et son monde, París: La Lenteur, 2007.

79. Tal como lo explica Bertrand Louart en su «Éditorial» incluido en *Notes & Morceaux choisis. Bulletin critique des sciences, des technologies et de la société industrielle*, n.° 7, diciembre de 2006, París: La Lenteur, pág. 10.

80. Michel Le Gris, *Dionysos crucifié. Essai sur le goût du vin à l'heure de sa production industrielle*, París: Syllepse, 1999.

81. Se recomienda la lectura detenida de Joël Cornuault, *Élisée Reclus. Six études en géographie sensible*, París: Isolato, 2008, así como la antología de escritos de Reclus preparada, presentada y anotada por él: Élisée Reclus, *Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes, et autres textes*, Saint-Maurice: Premières Pierres, 2002 [*Del sentimiento de la naturaleza en las sociedades modernas*, México D. F.: Destellos, 2023; trad. de Cynthia Lerma].

82. Matthieu Amiech y Julien Mattern, *Le Cauchemar de Don Quichotte. Sur l'impuissance de la jeunesse d'aujourd'hui*, Castelnau-le-Lez: Climats, 2004.

Cédric Biagini y Guillaume Carnino (dir.), *La Tyrannie technologique. Critique de la société numérique*, Montreuil: L'échappée, 2007.

83. *Encyclopédie des Nuisances, Discours préliminaire*, *op. cit.*, pág. 5.

84. Jacques Philipponeau, «quelques questions préalables très pratiques», texto publicado en la revista *In extremis. Bulletin de liaison et de critique anti-industrielle*, n.° 2, verano de 2002, pág. 16.

85. G. Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni* [1978], *Œuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, pág. 260.

CONCLUSIONES

1. Raoul Vaneigem, «Quelques précisions», 21 de abril de 1970, documento reproducido en *Débat d'orientation de l'ex-Internationale situationniste*, París: Centre de recherche sur la question sociale, 1974, pág. 23.
2. *Cf.* Eyal Weizman, *À travers les murs. L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*, trad. I. Taudière, París: La Fabrique, 2008, págs. 9 y 64-69 [*A través de los muros. Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría postmoderna y reinventó la guerra urbana*, Madrid: Errata Naturae, 2012; trad. de Iván de los Ríos].
3. *Cf.*, en especial, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps… À propos de l'Internationale situationniste (1957-1972)*, exposición celebrada primero en el Museo de Arte Moderno-Centro Georges-Pompidou de París entre los días 21 de febrero y 9 de abril de 1989, y más tarde en el Institute of Contemporary Arts de Londres y Boston, del 20 de octubre de 1989 al 7 de enero de 1990. Entre otras exposiciones de gran envergadura dedicadas a la IS, cabe mencionar *Situacionistas, arte, política, urbanismo*, presentada en el MACBA de Barcelona en 1996; *Situationistische Internationale (1957-1972)*, expuesta en el Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena en 1998; *Après la fin de l'art (1945-2003)*, celebrada en el Musée d'art moderne de Saint-Étienne en 2003; o *In girum imus nocte et consumimur igni – The Situationist International (1957-1972)*, propuesta en el Centraal Museum de Utrecht y en el Museum Tinguely de Basilea entre 2006 y 2007.
4. A juicio de Debord, uno de los momentos fundacionales en el surgimiento del espectáculo tuvo lugar en el siglo XVIII, «cuando las colecciones abren sus puertas al público en calidad de museos» (carta de Guy Debord a Juvénal Quillet con fecha de 14 de diciembre de 1971, incluida en *Correspondance, volume 4 (janvier 1969 - décembre 1972)*, París: Fayard, 2004, págs. 455-456).
5. Sin traer de nuevo a colación el asunto (ampliamente tratado a lo largo de estas páginas) del desvío y su impacto sobre la noción de propiedad literaria, recordemos que los situacionistas enarbolaron una defensa pionera en Europa en favor de la *free press*, que rechaza cualquier lógica basada en los beneficios económicos y basa su actividad principalmente en la gratuidad de las publicaciones (*cf.* Jean-François Bizot, *Free Press. La contreculture vue par la presse underground*, París: Actuel / Panama, 2006).

6. Piet de Groof, *Le Général situationniste*, entrevistas con G. Berréby y D. Orhan, París: Allia, 2007.
7. *Cf.* Laurent Chollet, *L'Insurrection situationniste*, París: Dagorno, 2000, pág. 305, y Thierry Lefebvre, *La Bataille des radios libres (1977-1981)*, París: INA/Nouveau Monde Éditions, 2008, pág. 393.
8. *Cf.* las entrevistas concedidas por René Viénet a Hélène Hazéra en el marco del programa radiofónico *À voix nue:* «René Viénet, l'enfant terrible de la sinologie», emitido en la cadena France Culture entre los días 22 y 26 de marzo de 2004. Véase asimismo Christophe Bourseiller, «Transgresser ou disparaître : les situationnistes à l'épreuve de la vie», ponencia pronunciada el 8 de agosto de 2006 durante el Coloquio de Cerisy bajo el título *Le Surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945*.
9. L. Chollet, *L'Insurrection situationniste*, *op. cit.*, págs. 305 y 313. Laurent Chollet nos recuerda también que, en el año 2000, dos de los tres presidentes de las cadenas de televisión públicas italianas eran antiguos allegados al movimiento situacionista. De hecho, uno de ellos, Carlo Freccero, incluso llegó a escribir un prefacio para la edición italiana de *La sociedad del espectáculo* (*cf.* Guy Debord, *La Società dello Spettacolo*, edición al cuidado de Carlo Freccero, trad. P. Salvadori, Milán: Baldini & Castoldi, 1997).
10. Anselm Jappe, *Guy Debord*, trad. C. Galli, París: Denoël, 2001, pág. 237.
11. François Lonchampt y Alain Tizon, *Votre révolution n'est pas la mienne*, Arlés: Sulliver, 1999, pág. 84 [*Vuestra revolución no es la mía*, Málaga: Alikornio, 2003; trad. de Carlos García Velasco].
12. Hans Magnus Enzensberger, *Le Bref Été de l'anarchie. La vie et la mort de Buenaventura Durruti*, trad. L. Jumel, París: Gallimard, 1975, pág. 306 [*El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, Barcelona: Anagrama, 1998; trad. de Julio Forcat, Ulrike Hartmann].
13. Anton Pannekoek, «La destruction comme moyen de lutte. Réflexions après l'incendie du Reichstag», *Persmateriaal Internationale Communisten* (órgano de prensa del GIC holandés), n.° 7, marzo de 1933, traducido al francés en la revista *Échanges*, n.° 90, primavera / verano de 1999.
14. Charles Péguy, *L'Argent* [1913], París: Gallimard, 1991, págs. 14-20 [*El dinero*, Madrid: Bitácora, 1973; trad. de José Vila Selma].
15. *Cf.* Cornelius Castoriadis, «Le mouvement révolutionnaire sous le capitalisme moderne», publicado bajo el seudónimo de Chaulieu en *Socialisme ou Barbarie*, n.° 31 a 33, de diciembre de 1960 a diciembre de 1961, y reproducido en

Capitalisme moderne et révolution, tome II – *Le mouvement révolutionnaire dans le capitalisme moderne*, París: UGE-10/18, 1979, págs. 47-203.

16. F. Lonchampt y A. Tizon, *Votre révolution n'est pas la mienne, op. cit.*, pág. 52.
17. F. Lonchampt y A. Tizon, *Votre révolution n'est pas la mienne*, *op. cit.*, pág. 50.
18. *Ibidem*, págs. 47-48.
19. Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifeste du parti communiste* [1848], trad. L. Lafargue, París: Mille et une Nuits, 1994, pág. 17.
20. Luc Boltanski y Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, París: Gallimard, 1999 [*El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid: Akal, 2002; trad. de Alberto Riesco Sanz, Marisa Pérez Colina y Raúl Sánchez Cedillo]. Estos autores aluden brevemente, a lo largo del citado trabajo, hasta en varias ocasiones al movimiento situacionista (*cf.* págs. 152, 545, 678, 680, 691 y 768), sobre todo cuando abordan el legado de Julien Coupat (futuro miembro de *Tiqqun*), *Perspective et critique de la pensée situationniste*, memoria de DEA «Histoire et civilisations», bajo la dirección de Nicolas Tertulian, EHESS, París: 1996-1997.
21. Lo que explica los debates que se fueron desatando más tarde entre un postsituacionista como Jean-Pierre Voyer y los intelectuales del MAUSS (o Movimiento Antiutilitarista en las Ciencias Sociales). *Cf.* los textos reunidos en Jean-Pierre Voyer, *Hécatombe*, París: La Nuit, 1991, págs. 137-242 (en especial, el de Serge Latouche, «Les situationnistes et nous», págs. 193-208).
22. *Cf.* A. Jappe, *Guy Debord*, *op. cit.*, págs. 68-72. Con respecto a esta cuestión, los situacionistas se inspiraron sobre todo en la obra de Ferdinand Tönnies (*Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure* [1887], trad. J. Leif, París: PUF, 1944 [*Comunidad y asociación*, Granada: Comares, 2009; trad. de José Francisco Ivars]) y David Riesman (*La Foule solitaire. Anatomie de la société moderne* [1950], París: Arthaud, 1964 [*La muchedumbre solitaria*, Barcelona: Paidós, 1981; trad. de Noemí Rosemblat]).
23. L. Boltanski y È. Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, *op. cit.*, págs. 280-290.
24. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, París: Seuil, 2002.
25. Citemos apenas dos ejemplos: Bernard (*alias* Bob) Nadoulek, al que ya aludimos anteriormente, acabó ocupando un puesto como asesor de estrategia y desarrollo internacional en el organigrama de firmas gigantescas (Apple, Auchan, Suez-Lyonnaise des Eaux, etc.); por su parte, Dominique Christian,

una figura próxima a los situacionistas durante la resaca del 68, además de autor de un estudio sobre las drogas inspirado en el situacionismo (Dominique Christian, *Marchandise drogue*, París: UGE-10/18, 1974), asumió un cargo como consultor empresarial especializado en la formación de equipos de trabajo. Christian participó además en la puesta en marcha de varios Institutos de Gestión en varios puntos de Francia (*cf.* «Guy Debord et l'hyper-cohérence», entrevista con Dominique Christian, *Archives et documents situationnistes*, n.° 5, otoño de 2005, pág. 73).

26. A. Jappe, *Guy Debord*, *op. cit.*, pág. 18.

27. Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], tesis n.° 122.

28. «Quand seul le meilleur suffira», *Internazionale situazionista*, n.° 1, julio de 1969, agrupado y traducido en la Sección Italiana de la Internacional Situacionista, *Écrits complets (1969-1972)*, trad. J. Gayraud y L. Mercier, París: Contre-Moule, 1988, pág. 12.

29. Raoul Vaneigem, «Banalités de base – II», *Internationale situationniste*, n.° 8, enero de 1963, pág. 47. Nos volvemos a topar con este paradigma de las redes en los escritos de Constant, donde este autor define la Nueva Babilonia como una ciudad reticular, a la inversa de lo que sucede en las urbes modernas de tipo centralizado (*cf.* Constant, «New Babylon», incluido en *New Babylon. Art et utopie. Textes situationnistes*, París: Éditions Cercle d'Art, 1997, págs. 62-64).

30. Sobre el surgimiento de la noción de red, su expansión y su papel en la sociedad capitalista contemporánea, *cf.* L. Boltanski y È. Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme, op. cit.*, págs. 154-161, 437-451 y 560-568. Para consultar una genealogía de este concepto, junto con una crítica más honda de la «retiología», *cf.* Pierre Musso, *Critique des réseaux*, París: PUF, 2003.

31. Es interesante señalar que la palabra «creatividad», aparecida en el idioma francés en 1946, se fue popularizando gracias al empleo que hicieron de ella los situacionistas en sus publicaciones. Como prueba, baste mencionar que, en 1967, la editorial Gallimard llegó a pedir a Vaneigem que reemplazara el vocablo por otro distinto, pues el que estaba usando «ni siquiera existía» (anécdota recogida en Raoul Vaneigem, *Traité de savoirvivre à l'usage des jeunes générations* [1967], París: Gallimard, 2001, pág. 10).

32. Todas las citas proceden del libro de Vaneigem (*Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, págs. 247-248).

33. «La frontière situationniste», *IS*, n.° 5, diciembre de 1960, pág. 8.

34. *Cf.* Karl Marx, *L'Idéologie allemande* [1845-1846], incluido en *Œuvres philosophiques*, tomo II, trad. J. Molitor, París: Champ libre, 1981, págs.92 y

383-385 [*La ideología alemana*, Madrid: Akal, 2014; trad. de Wenceslao Roces]. La persistencia de esta idea de realización del hombre total dentro del pensamiento situacionista se debe, por un lado, al interés de estos autores por los escritos de juventud de Marx, pero también a la lectura de estos mismos textos que llevó a cabo el propio Henri Lefebvre (y cuyo punto de vista puede considerarse una de las cimas del marxismo) (*cf.* Henri Lefebvre, *Le Matérialisme dialectique* [1940], París: PUF, 1990, págs. 145-165 [*El materialismo dialéctico*, Buenos Aires: La Pléyade, 1969; trad. de Rubén A. N. Laporte]). Acerca del influjo de este ensueño marxista sobre las representaciones ideológicas que rigen las mutaciones contemporáneas del capitalismo, *cf.* P.-M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur, op. cit.*, págs. 13-16.

35. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, pág. 147.
36. «La chute de Paris», *IS*, n.° 4, junio de 1960, pág. 9.
37. Richard Sennett, *Le Travail sans qualités. Les conséquences humaines de la flexibilité*, trad. P.-E. Dauzat, París: Albin Michel, 2000, pág. 31 [*La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama, 2006; trad. de Daniel Najmías]. El primer capítulo de este trabajo porta el significativo título de «A la deriva».
38. Jean-Claude Michéa, *Impasse Adam Smith. Brèves remarques sur l'impossibilité de dépasser le capitalisme sur sa gauche*, Castelnau-le-Lez: Climats, 2002, pág. 42.
39. *Ibidem*, págs. 43-44.
40. Christopher Lasch, *La Révolte des élites et la trahison de la démocratie*, trad. C. Fournier, Castelnau-le-Lez: Climats, 1996, pág. 52 [*La rebelión de las élites y la traición a la democracia*, Barcelona: Paidós, 1996; trad. de Francisco Javier Ruiz Calderón].
41. *Cf.* Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], tesis n.os 161, 170 y 178. Los situacionistas se inspiraron, sobre todo, en los análisis de Joseph Gabel sobre la espacialización del tiempo como expresión de la alienación (Joseph Gabel, *La Fausse Conscience. Essai sur la réification*, París: Éditions de Minuit, 1962 [*Formas de alienación. Ensayo sobre la falsa conciencia*, Córdoba: Eudecor, 1967; trad. de Luis Siquot]).
42. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit.*, págs. 332-333.
43. *Ibidem*, págs. 335-336.

44. *Cf*. Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige* [1958], París: Gallimard, 1991 [*Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986; trad. de Jorge Ferreiro]. Al igual que los situacionistas, Caillois tomaba casi toda su inspiración del libro de Johan Huizinga, *Homo ludens*.

45. R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, *op. cit*., pág. 334.

46. *Ibidem*, pág. 340.

47. «Les mauvais jours finiront», *IS*, n.° 7, abril de 1962, págs. 16-17. Sobre el tema del deseo en relación con los situacionistas, se recomienda acudir al capítulo titulado «Prolétaires de tous les pays, caressez-vous» del libro de Laurent Chollet, *L'Insurrection situationniste*, *op. cit*., págs. 282-297.

48. Sobre esta cuestión, nos remitimos a los trabajos de Michel Clouscard; y, más concretamente, a sus libros *Néo-fascisme et idéologie du désir*, París: Denoël, 1973 [*Neofascismo e ideología del deseo*, Quito: ER Edithor, 2019]; *Le Frivole et le Sérieux. Vers un nouveau progressisme*, París: Éditions Libres-Hallier, 1978; *Le Capitalisme de la séduction. Critique de la social-démocratie libertaire*, París: Messidor/Éditions sociales, 1981 [*El capitalismo de la seducción*, Quito: ER Edithor, 2021]; *Les Métamorphoses de la lutte des classes. Pour une alternative progressiste*, Pantin: Le Temps des Cerises, 1996.

49. *Cf*. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e^ siècle*. Le livre des passages, trad. J. Lacoste, París: Cerf, 2000 [*París, capital del siglo XIX*, Palma de Mallorca: Juan J. de Olañeta, 2021; trad. de Silvia Alemany].

50. Todas las citas proceden de Jacques Ellul, *La Parole humiliée*, París: Seuil, 1981, págs. 161-162.

51. El propio Debord lo acabó reconociendo en 1972, justo cuando la IS se aproximaba al cese de su actividad. Tras recibir una carta de un correspondiente en la que este afirmaba que la automatización productiva sería suficiente para desencadenar la abolición del trabajo y la sociedad de clases, Debord le respondió lo siguiente: «En el marco de los países supuestamente "avanzados", la mayoría del trabajo existente ya resulta inútil. ¿Es realmente necesario llegar a automatizarlo para que el resto del mundo se dé cuenta de ello? […] La automatización no puede ser, como tal, más que la conservación de una producción presente. Sin embargo, pocas cosas merecen preservarse tal y como son. No cabe ninguna duda de que estamos obligados a reconstruir el mundo; hasta el punto de que, cada año que pasa, nos asalta este problema de un modo aún más acuciante. ¿Qué clase de sociedad revolucionaria aceptaría vivir en Sarcelles, o incluso en ese lugar en que se ha convertido la misma

París?» (carta de Guy Debord a Yves Le Manach del 23 de diciembre de 1972, incluida en *Correspondance, volume 4*, *op. cit.*, pág. 618).

52. Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* [1988], París: Gallimard, 1997, págs. 22-23.

53. Karl Marx y Friedrich Engels, *Le Manifeste communiste* [1848], trad. M. Rubel, incluido en *Philosophie*, París: Gallimard, 1998, pág. 402.

54. Günther Anders, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ?* [1977], entrevistas con M. Greffrath, trad. C. David, París: Allia, 2001, pág. 77.

55. Sobre la noción orwelliana de *common decency*, nos remitimos a los importantes trabajos de Jean-Claude Michéa: *Orwell, anarchiste tory*, Castelnau-le-Lez: Climats, 2000; *Impasse Adam Smith*, *op. cit.*, 2002; *Orwell éducateur*, Castelnau-le-Lez: Climats, 2003. *Cf.* también Bruce Bégout, *De la décence ordinaire*, París: Allia, 2008 [*Sobre la decencia común*, Barcelona: Marbot, 2010; trad. de Elisenda Julibert].

56. Pier Paolo Pasolini, «Une force du passé», artículo publicado en *Vie Nuove*, n.° 42, el 18 de octubre de 1962 y reproducido más tarde en *Dialogues en public (1960-1965)*, trad. F. Dupuigrenet-Desroussilles, París: Éditions du Sorbier, 1980, pág. 125.

57. Jean Nicolas, *La Rébellion française. Mouvements populaires et conscience sociale, 1661-1789*, París: Seuil, 2002. Piotr Kropotkin, *L'Entraide. Un facteur de l'évolution* [1902], trad. L. Bréal, Montreal: Écosociété, 2001 [*El apoyo mutuo. Un factor de evolución*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2025, trad. de Luis Orsetti], y *La Grande Révolution. 1789-1793* [1910], Antony: Éditions Tops/H. Trinquier, 2002 [*La Gran Revolución Francesa (1789-1793)*, Buenos Aires: Libros de Anarres, 2016; trad. de Anselmo Lorenzo].

58. *Cf.* Ivan Illich, «Le silence fait partie des communaux» [1982], incluido en *Dans le miroir du passé. Conférences et discours*, trad. M. Sissung y M. Duchamp, París: Descartes & Cie, 1994, págs. 55-63 [*Obras reunidas* (2 vol.), México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2008; trad. de Javier Sicilia, Mariano Xavier Sánchez Ventura y Blanco, José María Sbert y Patricia Gutiérrez-Otero].

59. Así es como Martin Buber describía el concepto de revolución socialista tal como lo entendía el anarquista Gustav Landauer (Martin Buber, *Utopie et Socialisme* [1946], trad. P. Corset y F. Girard, París: Aubier-Montaigne, 1977, pág. 84 [*Caminos de utopía*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2016; trad. de José Rovira Armengol]).

60. Con estas palabras evoca Martin Buber el conservadurismo revolucionario de Landauer (M. Buber, *Utopie et Socialisme*, *op. cit.*, pág. 89). Conviene, en este sentido, hacer un uso prudente de la terminología: este conservadurismo al que nos referimos es justo lo contrario de lo que se conoció, durante el periodo de entreguerras, como «revolución conservadora» y que contribuyó al surgimiento del fascismo. Por sus posiciones con respecto al problema de la técnica o la cuestión nacional, la revolución conservadora se asemejaba mucho a una suerte de «modernismo reaccionario» (*cf.* Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984 [*El modernismo reaccionario*: *tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2014; trad. de Eduardo L. Suárez]).

61. Guy Debord, *Critique de la séparation* [1961], incluido en *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, París: Gallimard, 1994, págs. 56-57.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

A LA HORA DE ELABORAR este breve apartado bibliográfico, hemos adoptado un sencillo principio: presentar únicamente al lector una selección de textos, disponibles actualmente en francés, que se hayan elaborado dentro del propio movimiento situacionista y que hayan visto la luz durante el periodo que se abre con la fundación de la Internacional Letrista y culmina con la autodisolución de la Internacional situacionista (es decir, de 1952 a 1972). Desde este punto de vista, el listado bibliográfico que ofrecemos aquí pretende ser, ante todo, un instrumento que ayude a echar mano de los textos esenciales. A toda aquella persona que desee profundizar en los temas abordados consultando los trabajos de otros comentaristas, historiadores y biógrafos le recomendamos acudir a las otras que hemos ido mencionando en nuestra sección de notas.

LOS FUNDAMENTALES

Potlatch (1954-1957), reedición de los 30 números del boletín precedida por una presentación de Guy Debord, París, Gallimard, 1996. (*Potlatch* supuso el segundo boletín publicado en el seno de la IL tras la breve aparición de un diario titulado simplemente *International lettriste*. Su contenido giraba en torno a las experiencias de deriva, psicogeografía y superación del arte. Pese a

su título, este volumen contiene también el primer número de la serie de *Potlatch*, publicado en julio de 1959) [*Potlatch (textos completos 1954-1959)*, Literatura Gris: Madrid, 2002; trad. de Luis Navarro Monedero].

Asger JORN, *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts* [1957], París, Allia, 2001. (La síntesis de las investigaciones de Asger Jorn realizadas en la época del MIBI: una crítica del funcionalismo en el arte, junto con la búsqueda multiforme de las condiciones para un arte libre, orientado después hacia la vida cotidiana y la creatividad popular).

Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale [1957], París, Mille et une Nuits, 2000. (Se trata del texto fundador de la IS) [*Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, Fuera de Banda: Madrid, 2024; trad. de Roberto Equisoain].

Internationale situationniste (1958-1969), reedición de los doce números de la revista, completada por una introducción y por un anexo que reúne algunos documentos inéditos, París, Fayard, 1997. (Se trata de la revista del movimiento en sentido estricto, pues es la que ofrece una idea más clara de su evolución y de la diversidad de ámbitos donde llevó a cabo su intervención) [*Internacional situacionista (textos completos en castellano de la revista* Internationale situationniste*)*, Literatura Gris: Madrid, 1999; trad. de Luis Navarro Monedero].

CONSTANT, *New Babylon. Art et utopie. Textes situationnistes*, París, Éditions Cercle d'Art, 1997. (Reedición de todos los textos de Constant producidos tanto en el momento de su paso por la IS como en años posteriores, enlazando con la idea de urbanismo unitario y el proyecto New Babylon) [*Nueva Babilonia (La utopía de la ciudad ideal en el siglo XX)*, Cátedra: Madrid, 2021; trad. de Virginia Maza].

Raoul VANEIGEM, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* [1967], París, Gallimard, 2001. (El libro culto del movimiento, el que mejor muestra su rostro dionisiaco: una apología de la subjetividad más rebelde, el placer y el deseo) [*Tratado del saber vivir para uso de las nuevas generaciones*, Anagrama: Barcelona, 2006; trad. de Javier Urcanibia].

Guy DEBORD, *La Société du spectacle* [1967], París, Gallimard, 1998. (El otro libro culto del movimiento, si bien más teórico, caracterizado por el rigor de sus contenidos y por su estilo rotundo) [*La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos: Valencia, 2000; trad. de José Luis Pardo].

Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations [1968], París, Gallimard, 1998. (Una panorámica del papel que jugaron los situacionistas y sus partidarios en los disturbios de Mayo del 68. La obra es tan inevitablemente parcial como estimulante. Esta edición incluye además numerosas octavillas, junto con carteles y fotos de la época, así como el célebre panfleto titulado de un modo tan elocuente: *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*, redactado en 1966 por varios miembros de la Internacional situacionista y algunos estudiantes de Estrasburgo) [*Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*, Miguel Castellote: Madrid, 1978; trad. de Joaquín Gómez].

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, *La Véritable Scission dans l'Internationale* [1972], París, Fayard, 1998. (El acta de disolución de la IS que contiene asimismo el último balance de su teoría crítica, sobre todo en lo referente al problema de las transformaciones en la estratificación de clases durante el capitalismo avanzado o a la cuestión de los daños ecológicos).

PARA PROFUNDIZAR

Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste (1948-1957), París, Allia, 1985. (La primera antología de todos los documentos relativos a la prehistoria de la IS, sobre todo en torno a la IL y el MIBI. Se trata de un volumen muy completo y, hoy en día, muy difícil de encontrar).

Gil J.WOLMAN, *L'Anticoncept* [1951], París, Allia, 1994. (El guion de la estupenda película de Wolman, grabada en los primeros compases de la IL. En su día, la editorial Allia comercializó la peli en formato VHS).

Ivan CHTCHEGLOV, *Écrits retrouvés*, París, Allia, 2006. (Un compendio de textos escritos por quien fuera el inventor de la deriva y acabó siendo ingresado, a una edad muy temprana, en un centro psiquiátrico. Debord siempre lo consideró una de las figuras prominentes del movimiento) [*Nos aburrimos en la ciudad (Escritos recuperados)*, La Felguera: Madrid, 2024; trad. de Julio Monteverde].

Patrick STRARAM, *Les bouteilles se couchent*, París, Allia, 2006. (Novela firmada por uno de los miembros «primerizos» de la IL que ayuda a comprender la atmósfera de esa época. Desde su publicación, su autor mantuvo una estrecha relación con la IS).

Les Lèvres nues (1954-1958), París, Allia. 1995. Reedición de los doce números de la revista en formato facsímil, completado por un índice adjunto. (En sus páginas destacan, sobre todo, las muchas contribuciones que fueron haciendo algunos miembros de la IL, como Debord, Bernstein y Wolman. Se trata, sin duda, de la revista más representativa del surrealismo belga).

Alexander TROCCHI, *Young Adam* [1954], trad. de S. Quadruppani, París, Métailié, 1997, y *Le Livre de Caïn* [1960], trad. de E. Diaz, París, Éditions du Lézard, 1999. (Dos novelas escritas por el situacionista más cercano a la Beat Generation que pueden

considerarse ejemplos paradigmáticos de la bohemia lúgubre propia de aquellos años) [*El joven Adán*, Numa: Valencia, 1995; trad. de Héctor Arnau; y *El libro de Caín*, Anagrama: Madrid, 2000; trad. de Martín Lendínez].

Textes et documents situationnistes (1957-1960), París, Allia, 2004. (Antología que incluye todos los textos de la IS que permanecían inéditos en otras revistas. Todos ellos son previos al periodo que suele calificarse como la etapa «política» del movimiento).

Guy DEBORD y Asger JORN, *Fin de Copenhague* [1957], París, Allia, 2001. (El texto que pone en práctica el concepto de desvío de la forma más bella posible: a través de una experimentación que recurre a la deriva, la embriaguez y la revolución).

Guy DEBORD (en colaboración con Asger JORN), *Mémoires* [1958], París, Allia, 2004. (Tras la publicación de *Fin de Copenhague*, Debord orientó sus esfuerzos hacia una evocación personal de los primeros años del movimiento situacionista, un proyecto para el que echó mano de diversos desvíos. El trabajo levantó algunos recelos y su difusión se mantuvo al margen del circuito comercial durante mucho tiempo. Por si esto fuera poco, la cubierta de sus primeras versiones se había impreso con papel de lija, lo que complicaba mucho la relación del libro con sus vecinos…) [*Memorias*, Homo Faber: Buenos Aires, 2022; trad. de Bárbara Belloc].

Asger JORN, *Critique de la politique économique, suivi de la Lutte finale* [1960], París, Sens&Tonka, 2001. (La variante «jorniana» de la crítica situacionista al capitalismo. Un texto tan chocante como contundente) [*Crítica de la economía política (seguido de «La lucha final»)*, Radikales Livres: Madrid, 1999; trad. de Luis Navarro Monedero].

Guy DEBORD, *Enregistrements magnétiques (1952-1961)*, París, Gallimard, 2010. (Incluye dos CD, acompañados del texto impreso con la transcripción de varias grabaciones sonoras realizadas por

Debord. Las primeras corresponden al periodo de la IL; las últimas, a los primeros años de vida de la IS).

Archives situationnistes, volumen I, documents traduits (1958-1970), traducción y presentación de Luc Mercier, París, Contre-Moule/Parallèles, 1997. (Una antología útil para ampliar la mirada con respecto a la IS y comprender hasta qué punto el situacionismo fue capaz de producir textos ajenos a la sección francesa: en Italia, Alemania, Estados Unidos, etc.).

SECTION AMÉRICAINE DE L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, *Internationale situationniste nº 1 et unique* (junio de 1969), precedida por *Adresse aux élèves des écoles publiques de New-York* y *Post Mortem Ante Facto*, trad. de San Mateo, Toulouse, Éditions CMDE, 2012. (La revista fundada por los situacionistas implantados en Estados Unidos y, más concretamente, en Nueva York. Sus páginas dan cuenta de la hiperpolitización que sufrió esta organización tras los sucesos del 68).

SECTION ITALIENNE DE L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, *Écrits complets (1969-1972)*, trad. de J. Gayraud y L. Mercier, París, Contre-Moule, 1988. (Esta traducción, que viene acompañada de diversos documentos, permite acercarse a la que fue, sin duda, la sección más «insurrecta» de la IS) [*Internazionale Situazionista: textos completos de la sección italiana de la Internacional Situacionista (1969-1972)*, Pepitas de Calabaza: Logroño, 2010; trad. de Diego Luis Sanromán Peña].

Guy DEBORD, *La Planète malade* [1971], París, Gallimard, 2004. (Se trata del último texto publicado por Debord antes de la autodisolución de la IS. Estaba destinado a formar parte del 13.er número de la revista situacionista, pero esta nunca llegó a ver la luz) [*El planeta enfermo*, Anagrama: Barcelona, 2006; trad. de Luis Andrés Bredlow].

Débat d'orientation de l'ex-Internationale situationniste, París, Centre de recherche sur la question sociale, 1974. (Recopilación de textos redactados por los miembros de la IS durante el periodo previo a

su autodisolución. Sus páginas muestran a la perfección la crisis interna que sufría en aquel momento la organización, la veleidad de sus intentos de renovación y, sobre todo, la propuesta de llevar a cabo una supresión comprometida, una idea promovida por Debord. Desde los años noventa, este conjunto de textos circula, de mano en mano, en versión fotocopiada).

Asger JORN, *Discours aux pingouins et autres écrits*, trad. de A.-C. Abecassis, París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001. (Antología de textos de Jorn, muchos de los cuales corresponden al periodo en que formó parte tanto del MIBI como de la IS).

Guy DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes a Planète malade* [1978], París, Gallimard, 1994. (La obra destaca por contener el guion de las grabaciones *Hurlements en faveur de Sade*, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* y *Critique de la séparation*, así como el de la versión fílmica de *La Société du spectacle*. Conviene señalar que el conjunto de la obra cinematográfica de Debord se encuentra asimismo disponible en un estuche integrado por tres DVD, que incluyen el telefilme *Guy Debord, son art et son temps*, publicado en el sello Gaumont en 2005) [*Contra el cine. Obras cinematográficas completas (1952-1978)*, Caja Negra: Buenos Aires, 2019; trad. de Víctor Goldstein].

Guy DEBORD, *Œuvres*, París, Gallimard, 2006. (Este volumen destaca, ante todo, por reunir toda la producción escrita del autor durante la existencia del movimiento situacionista, lo que incluye un buen número de textos inéditos. Además, permite descubrir otras publicaciones posteriores a esa época y apreciar adecuadamente la fidelidad —pero también la evolución— que siempre mostró Debord con respecto a esa etapa).

Por último, conviene señalar que algunos trabajos de Guy Debord y Raoul Vaneigem publicados tras la disolución de la IS siguieron alimentando el impulso crítico (si bien en direcciones distintas). Como sería imposible citarlos todos, nos gustaría cerrar este epígrafe citando

aquellos que nos parecen los más importantes. Así, en el caso de Guy Debord, tenemos:

— *In girum imus nocte et consumimur igni* [1978], edición crítica, París, Gallimard, 1999 [versión española de título homónimo publicada en Anagrama: Barcelona, 2000; trad. de Luis Andrés Bredlow].
— *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici* [1985], París, Gallimard, 1993 [*Consideraciones sobre el asesinato de Gérard Lebovici*, Anagrama: Barcelona, 2001; trad. de Luis Andrés Bredlow].
— *Commentaires sur la société du spectacle* [1988], seguidos del «Préface à la quatrième édition italienne de *La Société du spectacle*» [1979], París, Gallimard, 1992 [*Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama: Barcelona, 1999; trad. de Luis Andrés Bredlow].
— *Panégyrique*, tomo primero [1989], París, Gallimard, 1993 [*Panegírico*, Acuarela Libros: Madrid, 1998; trad. de Tomás González López y Amador Fernández-Savater].
— «*Cette mauvaise réputation…*» [1993], París, Gallimard, 1998 [*Esa mala fama*, Pepitas de Calabaza: Logroño, 2011; trad. de Federico Corriente].
— *Panégyrique*, tomo segundo, París, Fayard, 1997.

En cuanto a la inabarcable obra de Raoul Vaneigem, nos gustaría destacar los siguientes títulos:

— *De la grève sauvage à l'autogestion généralisée* (firmado bajo el seudónimo «Ratgeb»), París, UGE-10/18, 1974 (circula en edición pirata) [*De la huelga salvaje a la autogestión generalizada*, Anagrama: Barcelona, 1978; trad. de Joaquín Jordá].
— *Le Livre des plaisirs* [1979], Bruselas, Labor, 2006 [*El libro de los placeres*, Traficantes de sueños: Madrid, 2022; trad. de Javiera

Mondaca].
— *Adresse aux vivants sur la mort qui les gouverne et l'opportunité de s'en défaire* [1990], París, Seghers, 2002 [*Aviso a los vivos sobre la muerte que los gobierna y la oportunidad de deshacerse de ella*, Tierradenadie Ediciones: Madrid, 2002; trad. de Juan Pedro García del Campo].
— *Avertissement aux écoliers et lycéens*, París, Mille et une Nuits, 1995 [*Aviso a escolares y estudiantes*, Debate: Madrid, 2001; trad. de Juan Pedro García del Campo].
— *Nous qui désirons sans fin*, París, Le Cherche-Midi, 1996.
— *Pour une internationale du genre humain*, París, Le Cherche-Midi, 1999 [*Por una internacional del género humano*, Octaedro: Barcelona, 2000; trad. de Luis Andrés Bredlow].
— *Pour l'abolition de la société marchande. Pour une société vivante*, París, Payot, 2002.
— *L'État n'est plus rien, soyons tout*, París, Rue des Cascades, 2010.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dar las gracias, en primer lugar, a **André Tosel, Carole Talon-Hugon** y **Thierry Paquot** por su apoyo, dentro del marco universitario, a las investigaciones que dieron origen al presente trabajo. Asimismo, me siento profundamente agradecido con **Laurence Le Bras** y **Emmanuel Guy**, responsables del fondo Guy Debord —del Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia—, por su encomiable ayuda y cercanía. Del mismo modo, agradezco a **George Sammut** la amabilidad con que accedió a compartir conmigo sus películas y documentos.

Por lo que se refiere a la camaradería (intelectual al igual que política), estoy en deuda con mis mosqueteros del GRM: **Marco Rampazzo Bazzan, Livio Boni, Andrea Cavazzini, Stéphane Pihet y Guillaume Sibertin-Blanc,** así como con los compañeros del OLS (con mención especial para **Albertine, Anita, Cyrille, Pirouli, Chris, Athanor** y **Rimso!**), sin olvidarme tampoco de **Bertrand Louart**. A todos ellos les agradezco sus lúcidas críticas con respecto al legado situacionista «ortodoxo».

Quisiera dedicar unas palabras también a mis amigos de Niza: **Gilles Aboucaya, Jean-Paul Aubert, Vannina Bernard-Leoni, Guillaume Condello, Karine Desplombins, Grégori Jean, Catherine Martin, Serge Milan** y **Jean-François Trubert**. ¡Ojalá este libro os devuelva por lo menos un trocito de lo mucho que me habéis regalado!

Reservo, por último, mis mejores palabras para **Cédric Rossi, Stéphanie Cherpin** y **Julien Lafon** (¡por tanta deriva!). Del mismo modo, no hay manera posible de agradecer a **mis padres** y, por

supuesto, a mi querida **Pauline,** su inquebrantable apoyo y su generosidad.


cubierta