

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Debord, Godard: el relativismo de la imagen

Autor/es:

Vidal, Carlos

Citar como:

Vidal, C. (1996). Debord, Godard: el relativismo de la imagen. Banda aparte. (4):17-23.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42163>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# DEBORD, GODARD: EL RELATIVISMO DE LA IMAGEN

Carlos Vidal

*Lo que constituye el mérito de nuestra teoría, es el hecho de no tener una idea justa, sino de haber sido conducido naturalmente a concebir esta idea. En resumen, no estaría de más repetir que aquí -como en el dominio entero de la práctica- la teoría se halla más para formar al que la práctica, para servirle de juicio, que para servirle de indispensable sostén a cada paso que necesite el cumplimiento de su tarea.*

Clausewitz, *Campaña de 1814* (citado por G. Debord en el film *La société du spectacle*).

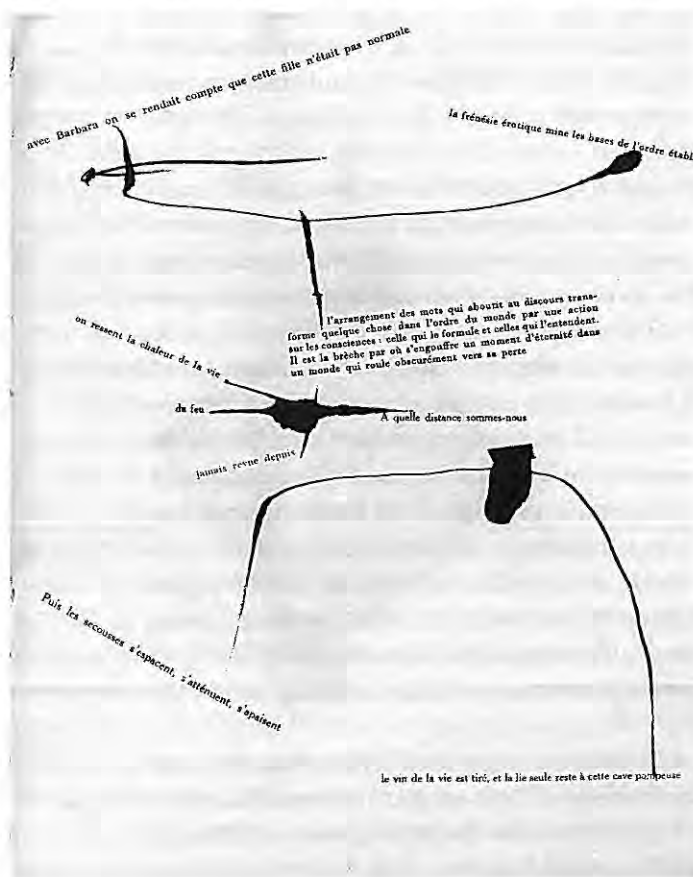
## 1.

*Je n'ai pas eu la vaine prétention abstraite de sauver le monde*, escribió en algún sitio Guy Debord. En **Cette mauvaise réputation...**, su último libro publicado en vida (tras su muerte salió en Francia un librito curioso y extraño (!) del autor, **Des contrats**), se podía leer lo siguiente: "*Es divertido decir que yo me dedico "desde hace treinta años a deshacer el sistema general de ilusiones que sumergen a Oriente tanto como a Occidente". Me dediqué, ante todo y únicamente, a vivir como mejor me convenía.*"

Pero Debord, posteriormente, parece desmentir esa especie de alienación del "trabajo" de pensar el tiempo histórico a cambio de la reivindicación de un verdadero espacio de

libertad *individualizada*. Porque la libertad (esa idea cada vez más nueva -y distante- en Europa y en el mundo, parafraseando a Saint-Just con otros términos), es sumergida en esas y por esas ilusiones que el autor, de hecho, nunca cesó de dismantelar: "*Oriente y Occidente: siempre estuve seguro de que sus ilusiones serían forzosa e incesantemente alteradas después de todos los desastres y catástrofes a la que inevitablemente le condujeron. La mitad de ese camino parece que ya ha sido recorrido.*"

La obra de Debord es su teoría y sus análisis; es su cine (realizó siete films que lo han de colocar -lentamente, lentamente- junto a los cineastas más innovadores); y, como pocos podrán afirmar de sí mismos, el cine es su propia vida. Como deja constancia con el énfasis que hemos leído más arriba. Su



obra cinematográfica la componen los siguientes títulos: **Hurlements en faveur de Sade** (1952), **Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps** (1959), **Critique de la séparation** (1961), **La société du spectacle** (1973), **Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La société du spectacle"** (1975), **In girum imnus nocte et consumimur igni** (1978), **Guy Debord, son art, son temps** (1994, en colaboración con Brigitte Cornand).

Podemos, inmediatamente, contextualizar el intenso trabajo teórico y artístico de Guy Debord, en su dimensión permanente de crítica social, radical y unitaria, en el seno de las neovanguardias estéticas que comienzan a dibujarse durante los años 50 y 60. En un análisis más cuidado y concreto, consideraremos que, desde siempre, fue Debord un autor que se dio cuenta del logro de ese mismo espíritu vanguardista desenvuelto en un esfuerzo de superación del arte, hasta ese momento no liberado de una castradora estetización. Por eso hemos de proceder a una recontextualización de Debord -apuntando a un lugar algo irreductible, en la medida en que sea posible tanto inscribir como desinscribir sus tesis en la dimensión (aparentemente) dominante del contexto histórico.

A este propósito, Baltasar Gracián ya escribió en su **Oráculo manual y arte de prudencia** (1647): "*Ser hombre de su época. Los hombres de rara eminencia dependen de la época en que viven. No todos tuvieron la que merecían y muchos que la tuvieron no acertaron a disfrutarla. (...) Las cosas tienen su tiempo, incluso las eminencias dependen del gusto de época. Pero la sabiduría lleva ventaja: es eterna, y si éste no es su tiempo lo serán otros muchos.*"

La deriva debordiana se refiere a un presente que no puede reducirse a la práctica estética, y mucho menos a la profesionalización del artista. Ni a la práctica política revolucionaria-militante-sacrificial. La especialización es una forma de *separación acabada*, y ése es el tópico que el trabajo de Debord pretende anular. En la medida en que el presente se redujese a alguna cosa sería a la propia vida. De ahí que el Estado, con sus formas de *socialismo del tedio*, el capitalismo, la propiedad y el leninismo, jamás puedan caber ahí. Algo que también se desprende de Gracián, quien, en su **Oráculo manual y arte de prudencia**, ya dejó declaradamente de lado las modalidades arquetípicas de evaluación del hombre fundadas en las categorías universales del Bien y del Mal, para pasar a la subversión límite de una evaluación fundada en los pequeños (o grandes) resultados de la vida cotidiana. De cada uno, en cada momento. De cada uno, en el *tiempo*.

La Internacional Situacionista (I.S.), que Debord fundó en 1957, surge igualmente, y como punto de partida, encuadrada en una pulsión característica de las neovanguardias críticas de los años 60-70 que, en cierto modo, continuarían la pulsión de las vanguardias históricas de los años 10 y 20. Sin embargo la I.S. lo hace todo de una manera en extremo peculiar. Y ello por una razón en apariencia muy simple: la I.S. no podía aceptar la historiarización, la reconversión en espectáculo, en demagogia social o museológico-institucional, patente en los movimientos de vanguardia congéneres en términos de contemporaneidad. Toda la apariencia del fracaso de la I.S. sólo es resultante del hecho de que para ella fuese inaceptable la forma de acontecimiento al que fueron destinados por la historia, por el mercado y por la *institución-cultura* los otros movimientos contemporáneos.

Pasemos ahora a un asunto más restringido como es la relación de Debord con el cine, que lentamente, lentamente, se va redescubriendo. Ante todo, se trata de una relación iluminada por dos conceptos-clave que provienen de un movimiento anterior al situacionismo, y que Debord integró como personaje de apoyo -la Internacional Letrista (1952-57): el concepto de *détournement* (desvío); y el de *deriva*. Tracemos, por tanto, algunos trayectos definitorios.

Sin atenernos a determinaciones cronológicas, al tratar de una relación entre las actitudes venidas del dadaísmo (el "padre" amado de los situacionistas, -como lo llamó Michèle Bernstein- el "padre" odiado sería el surrealismo), del pensamiento de un autor como Henri Lefevre y las vivencias metaestéticas de la Internacional Letrista o de la Internacional

Situacionista, nos encontramos con una reevaluación del conflicto arte/representación *versus* vida/momento/singularidad, que pasa por la afirmación de este último "polo" sobre la farsa institucionalizada y *separada* del primero.

Es decir, nos encontramos con la insistencia en el hecho de que surja el arte, desde el momento que es trabajo y producto, o reproducción de una *subjetividad estéril fantásiosa*, como el enemigo por excelencia de una utopía real. De la utopía que pretende revolucionar la vida pasional frente a la pobreza del **productivismo** modernista. Aliado en su expoliación de lo vivido a una noción de urbanismo que sólo pretende el control y la atomización de las fuerzas sociales; de las fuerzas vitales, en suma.

Contra un arte como falsificación representacional, aliado al poder y al urbanismo, movimientos neovanguardistas como la Internacional Letrista y, posteriormente, la Internacional Situacionista, propusieron un arte de la *situación*: consistía conceptualmente en la exaltación de lo vivido bajo la forma de *momentos* deliberadamente creados; en la exaltación de los gestos propios de aquello que es transitorio; es el enfrentarse a la ciudad como un mapa para rediseñar permanentemente. Por ejemplo, se leía a Ivan Chitcheglov, en **Fórmulas para un nuevo urbanismo**, texto de 1953.

Y aquí volvemos a los dos conceptos propuestos. Por *deriva* se entiende una especie de secundarización del propio arte, en tanto trabajo y realización, en favor de un paseo por la ciudad, de acuerdo no con las coordenadas del urbanismo, sino con las del deseo, del quizá-frente a una comunicación de la necesidad, frente a una necesidad de comunicación. El *détournement*, por su parte, era (es) un proceso que presuponía la negativa de producir objetos o imágenes *originales*. De ahí se pasa a la apropiación crítica (véase gran parte del arte de la primera mitad de la década pasada) y alegórica de material preexistente. Un espacio de trabajo abierto a la posibilidad de crear y re-crear contextos. Escribía Gil Wolman, de la Internacional Letrista, que cualquier signo es susceptible de convertirse en otra cosa cualquiera, incluso en lo opuesto de su significado inicial.

Así, el arte sería, simultáneamente, desvalorización y reinvestimento, apertura a lo inexistente. Una de las obras cimeras de esta antítesis de la estética universalista e intemporal fue, sin duda, el libro de *collages*, textos recortados y cortados, borrones y manchas, **Mémoires** de Guy Debord (con Asger Jorn) en 1958.





## 2.

*Cuando un pueblo es suficientemente débil para dejarse guiar por tiranos, el dominio es el derecho del primero en llegar (...). La anarquía, ciudadanos, es la última esperanza de un pueblo oprimido (...)*  
*La libertad no debe existir en forma de libro.*

Saint-Just, *Discursos*.

**R**etomemos el punto central de este texto -la relación de Debord con el cine. Probablemente se trata del aspecto menos conocido y discutido de su obra. Por dos razones: porque su cine es la antítesis del cine y porque el mismo Debord prohibió la circulación de sus films a partir de la década pasada, como consecuencia del asesinato de su productor y editor Gérard Lebovici. Por último, podríamos añadir, Debord no podría relacionarse de ninguna forma con la cada vez más emergente y totalitaria industria cinematográfica.

En su film **Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps**, una voz en off dice: "*Jamás se contradice en la realidad una organización de la existencia sin contradecir todas las formas de lenguaje que pertenecen a esa organización*". Aquí ya se entrevé un poco de lo que sería la relación de Debord con el cine. Que él mismo conocía íntimamente y en todos sus aspectos: técnicos, potenciales o significacionales. Además, cualquier alumno de escritura cinematográfica, en cualquier escuela de cine, debería estar obligado a leer y estudiar la estructura de los guiones y argumentos de los films de Debord, recientemente publicados en Gallimard: **Ouvres cinématographiques complètes, 1952-1978**.

Citemos otra voz también de **Sur le passage...**, que lanza otra frase, ésta definitivamente explícita para la lectura del cine debordiano: "*Se habla de libertad del cine. ¿Pero qué nos importa la libertad de un arte en el que Pierre, Jacques o François pueden expresar alegremente sus sentimientos de esclavos? La única tarea interesante es la libertad de la*

*vida cotidiana, no según las perspectivas de la historia, sino para nosotros y de una sola vez. Eso pasa por las formas alienadas de comunicación. El cine también ha de ser destruido*". Que Debord diga esto en uno de sus films es esencialmente significativo.

Es significativo de que la sociedad del espectáculo y el lenguaje espectacular no se puede dejar de combatir también desde *dentro*. Como el propio Debord dirá en su quinto film (que es, como inmediatamente percibimos a partir del título, un film sobre otro film, una respuesta a todas las críticas surgidas a raíz del film anterior: **Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film La société du spectacle**): que el espectáculo no crea que no tiene dentro de sí algunos enemigos. O sea, que el



*espectáculo* no piense que está destinado a conglomerar todas las formas de consenso.

Se considere o no este *statement* una forma de legitimar una crítica al espectáculo, y a la representación, por los medios de lo propio -por el lenguaje representacional-, lo que es importante subrayar es que Debord rechaza todas las normas del puritanismo iconoclasta. Y del jesuitismo, retomando una palabra utilizada en ese film-respuesta, que, junto con **La société du spectacle** y **Guy Debord, son art, son temps** (un no-documental, al contrario de lo que su título sugiere, que Debord firmó en coautoría), constituyeron la soirée "Debord" (en enero de 1995) con la que "Canal Plus" quebró la larga ausencia de circulación y visionado de su cine.

¿Pero cómo definir el cine de Debord? Quizá, retomando su discurso. En su penúltimo film, **In girum imus nocte et consumimur igni**, se dice que el cine debería ser *análisis histórico, teoría, ensayo, memorias*. En cuanto al término "memoria", deberá entenderse como una forma de retrato en deriva de una vida totalmente descondicionada. Vivida más allá de las representaciones. Es decir, más allá de la política, del urbanismo, de la economía, del Estado, y del propio arte, obviamente. Descondicionada y también en deriva y denominada *directamente vivida*. Lo que significa algo, tan ligado al instante presente, que se vuelve irrepresentable en términos de una eventual recuperación, para la disciplina estética que fuera o para la forma que fuera. Y principalmente para la forma estética.

El cine de Debord, igual que el de un "discípulo" suyo -y ya veremos por qué lo denomino de este modo-, de nombre Jean-Luc Godard, es algo que es esquivo a cualquier forma de mediación, narratividad, secuencialidad o interpretación. Esto si consideráramos el ejercicio de la interpretación como una situación inscrita en la reconstrucción e identificación de los mecanismos representacionales. Irónicamente, o no, Debord parte de una necesidad de hacer cine muy semejante a la de Eisenstein. A quien Debord considera un hito en la historia del séptimo arte pero que, sin sorpresas, detesta. Dice igualmente que el cine es importante para los situacionistas por permitirles una intensificación del trabajo colectivo y un alargamiento de la respectiva audiencia.

Irónicamente o no, decíamos, en la medida en que en el film **In girum imus nocte...**, una voz en *off* inicial dispara sin vacilaciones sobre nosotros y en un plano que es nuestra imagen: "*No haré, en este film, ninguna concesión al público. Excelentes razones justifican, a mi modo de ver, una conducta tal (...). Ante todo, es sabido que en lado alguno hice concesiones a las ideas dominantes de mi época, o a ninguno de los poderes existentes*".

¿Qué cine es éste donde se buscará conciliar inevitablemente el *aumento de la audiencia* (y no sólo para los situacionistas) sin el recurso a concesiones? ¿Será un cine alternativo, construido con un lenguaje estructuralmente alternativo y en ruptura con el inicial, el fundador, el de Griffith, o sea, con la propia medida de la historia? ¿Ocasionador de una ruptura en relación al lenguaje clásico, industrial, comercial del cine? ¿O será más un instrumento crítico a disposición del autor en tanto "crítico social"?

### 3.

*No hago films, hago cine.*  
Jean-Luc Godard

**T**odo nos lleva a creer que estamos en la presencia dominante de esta última posibilidad -el cine de Debord es un instrumento y no un lenguaje autónomo en la figura de la alternativa. Porque un lenguaje crítico, que busque situarse en las formas de la deriva y del desvío, no puede cristalizarse en una nueva metodología, por muy innovadora que ésta sea. El lenguaje estético del desvío no puede ser reificado, ni cosificado. Y en esto, todo separa a Godard de Debord.

El primero buscará en el segundo gran parte de sus innovaciones formales (es cierto que Godard debe gran parte de sus *métodos* a Debord), para edificar un cine alternativo. Otro -nuevo- lenguaje cinematográfico. Un cine auto-referencial, tal como auto-referencial

podemos considerar, en la pintura, obras como las de Ad Reinhardt o Newman. Pero también un cine permanentemente inestable, en deriva, por tanto sin definición posible -*un cine de personajes en busca de sí mismos, o en busca de un "autor"*.

En ese deseo de novedad se constata aquello que el propio Godard escribió en su film **Vent d'Est** (1969): "*Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*". O aquello que dijo, en una entrevista de 1962, para **Cahiers du Cinéma**: "*Lo que yo quería era partir de una historia convencional y rehacer, de otra manera, todo el cine que ya había sido hecho. También quería dar la sensación de que se acabaran de descubrir, o de sentir por primera vez, los procesos del cine*".

Podemos subrayar que los conceptos que ya conocemos del movimiento Internacional Letrista, principalmente el de *détournement* (desvío) y el de *deriva*, tienen aquí -en el plano de un cine no auto-referencial, sino *instrumental* (el de Debord)-, pleno lugar. Exceptuando tal vez algunos *travellings* por los canales de Venecia -en **In girum imus nocte...**-, el cine de Debord produce su contenido semántico a partir de una exhaustiva descontextualización, desvío y recontextualización de material preexistente. A través de fabulosos montajes de escenas documentales, de fotografías o de otros films. De Eisenstein, Raoul Walsh, John Ford, Nicholas Ray; además de una cierta panoplia de films comerciales, de serie B, cine negro, ciencia-ficción o de publicidad.

La cita, más o menos explícita, es también el mecanismo fundador de la obra de Godard. Véase **À bout de souffle** (1959) y su filiación clara con el cine negro para construir a partir de ahí un cine literalmente autonomizado. No sólo frente a esa matriz más o menos historizada y perdida (¿nostálgica?), sino también frente a un cine apartado de la legitimización que le podría conferir lo real.

En último extremo, el cine-*détournement* de Debord podría usar otro film íntegramente, sin cambiarle nada en términos de planos, secuencias, material visual, etc. y, sin montaje alguno, exponer sus contradicciones o dar la vuelta a su filiación ideológica, su complicidad o el servicio prestado a las varias entidades de dominación (política, social, económica) -algo que inicialmente se propuso hacer Debord con **Birth of a Nation**, de Griffith.

¿Por qué y cómo? La elección de ese film es, sobre todo, obvia: en primer lugar, se trata de un objeto que funda un nuevo lenguaje -el del cine tal como lo conocemos hoy, hasta ese momento inexistente; por otro lado, gracias a ese nuevo lenguaje y a su eficacia comunicacional van a vehicularse determinados contenidos regresivos (en el caso del film de Griffith, el racismo) que después *se reciben* de inmediato. De inmediato por la fuerza propagandística del cine. Una inmediatez movida por inéditas formas de manipulación de la realidad.

Como, en este contexto, cualquier film puede ser *recuperado*, bastaría, por ejemplo, alterar estratégicamente sólo un aspecto de los que lo constituyen (por ejemplo, la banda sonora) para crear *otro* objeto fuertemente crítico o autocrítico, sin crear ningún otro film; un trabajo que prescinde de toda *decisión estética*.

Es eso lo que vemos aparecer en el film **La société du spectacle**, con la reutilización de imágenes de **Johnny Guitar** (Ray), **Río Grande** (Ford) o **Arkadin** (Wells). Bajo todos los puntos de vista, **La société du spectacle** es un film teórico. No sólo por referirse a una obra teórica escrita, sino también por estar bajo el signo de la *definición de teoría* con que termina. En un cartón negro figura una frase de Clausewitz, referencia obsesiva para Debord y para su pensamiento transformador de las condiciones de la existencia. Clausewitz, alias Karl von Clausewitz, general alemán y famoso estratega militar, ahí dice que el mérito principal de una teoría reside no en la expresión de una idea justa, sino en la capacidad de conducir a la concepción de tal idea. O aún más: una teoría no tiene por función guiar cada paso, sino *formar al practicante*.

En este film están presentes algunas de las características formales del cine de Debord: *inputs* múltiples y simultáneos -sonido, imágenes, rótulos y voz en *off*; ¿imágenes no narrativas y aparentemente documentales -o imágenes existentes en *devenir documental, teórico?*; cartones negros con textos; fotografías filmadas; discontinuidad sonido/imagen;



voz en *off*, omnipresente, que lee desde el comienzo hasta el final del film extractos del libro **La société du spectacle**, como en otros films se leerán otros textos, entre inéditos y citas; un montaje rigurosamente *analítico*; la exhibición de los medios de realización del film (exposición de las cámaras, planos del realizador dirigiendo, etc- desmitificando el artificio de la producción técnica de las imágenes); apropiación de films desvalorizados culturalmente (en los primeros trabajos de Debord; en **La société du spectacle** pasa lo contrario: tenemos recontextualizaciones de films de Ford, Welles o Eisenstein).

De Debord a Jean-Luc Godard muchos de estos procesos fueron pasando y siendo absorbidos: una voz en *off* ajena a la acción lee normalmente escritos de cariz teórico-filosófico, o citas explícitas (Godard, en **Weekend**, cita a Saint-Just); el interés sociológico por París (Debord, en **Sur le passage...**, de 1959, Godard en **Deux oy trois choses que je sais d'elle**, de 1967); descontextualización y recontextualización de otros films, publicitarios o cinematográficos (Debord en **Sur le passage...**, Godard en **Le Petit Soldat**, de 1960 -citando la secuencia "Tell me lies" de **Johnny Guitar**); exposición de las cámaras y otros medios técnicos (Debord, igualmente en **Sur le passage...**, Godard en la secuencia inicial de **Le mépris**, de 1963, por ejemplo).

En el momento en que se conoce el último, y notable, trabajo de Godard, **JLG/JLG** (un film que se considera un autorretrato y no una autobiografía), nada más pertinente que visitar el trabajo de este cineasta a la luz de la obra de Debord. Porque también Debord correalizó el año 1994 una ilusoria autobiografía, **Guy Debord, son art, son temps**, que al cabo de diez minutos se transforma en un autorretrato del mundo en estado de catástrofe, potencializada o inevitable. A su vez, el film de Godard se mantiene en la esfera del cine, no sin agotarla y conducirla a las últimas consecuencias. Por eso, ambos films sobrepasan la dimensión del "Yo".

Miremos, pues, el cine de Debord o de Godard, en sus diferencias y conflictos (porque, de nuevo, poco parece haber en común entre **JLG/JLG** y el film de Debord con Brigitte Cornand), como un arte preso en la irreductibilidad potencialmente manipulable de la imagen, con el objetivo de denunciar un arte (de denunciar *el arte* -todo el arte) que vive de la, y para la, representación. Es decir, *para la muerte*. Para la congelación insoportable de lo vivido.

(Traducción de Josep Carles Laínez)



(Collages extraídos del libro de Guy Debord, **Mémoires**, 1958)