internacional situacionista

SECCIÓN INGLESA

La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución

Este documento, que permaneció inédito durante más de un cuarto de siglo debido a la expulsión de sus autores de la I.S. en diciembre del 67, da cuenta de los momentos sobresalientes de la crisis del arte moderno a la vez que expone los puntos centrales de la crítica situacionista en la materia. Su sabor «de época» y su óptica angloamericana confieren a su enfrentamiento con la «cultura pop» —mucho más discreta y elitista en la Francia de entonces— un estilo más concreto y «popular» que el de la crítica situacionista francesa. Especial mérito tiene su inmisericorde forma de desbaratar y desmontar la inflación de pseudonovedades, mamarrachadas en serie y estrategias artístico-policiales originadas en la década de los sesenta. Como contrapartida, no está exento de cierta abstracción lírica y optimismo precipitado en relación con fenómenos como el nuevo lumpen, la delincuencia juvenil o los motines de Mods, Rockers, Hell's Angels y demás fauna urbana, que poco tardarían en convertirse no tanto en desafíos al orden existente como en formas especializadas de acomodarse a él.

AHORA MÁS ESTE LIBRO, TRADUCIDO por Federico Corriente, contiene los ensayos *Guy Debord y el problema del maldito*, de Asger Jorn, y *Por qué el arte no puede acabar con la Internacional Situacionista* de T. J. Clark y Donald Nicholson-Smith, a modo de inmejorables vacunas contra las enfermedades que inoculan artistillas y politiqueros de todos los pelajes.

La revolución del arte moderno y el moderno arte de

Pepitas de calabaza ed.
apartado de correos nº 40;
26080 Logroño, La Rioja. Spain
pepitas@pepitas.net
www.pepitas.net

Traducción: Federico Corriente
Grafismo: Julián Lacalle

© De la edición: Pepitas de calabaza ed.

El contenido de este libro se puede reproducir tranquilamente, sin fines comerciales

Agradecemos la colaboración de Luis Navarro y Lurdes Martínez

ISBN: 84-935704-6-0
Dep. legal: NA-0354-2011

Tercera edición, marzo de 2011

section inglesa de la Internacional Situacionista

(1967)

Tim Clarke
Christopher Gray
Charles Radcliffe
Donald Nicholson-Smith

Aber es ist noch etwas anderes, was für diese Bewegung, die von Kurt Hiller

MELIORISMUS

genannt worden ist, bezeichnend bleibt: es ist der Mangel an psychologischer Einsicht. Gegen die Psychologie hat [illegible] gefunden, seitdem man dem Kampf gegen den Naturalismus begann. In ihr, die sich die Klarlegung der seelischen Verhältnisse zur Aufgabe gemacht hat, die das Wachsen der Empfindungen und Gefühle in ihrer Abhängigkeit von den zahllosen Widerständen und Begünstigungen des Lebens mit allen feinsinnigen und wissenschaftlichen Mitteln untersucht, sieht man das Abbild einer im kleinlichen klebenden und [illegible] Epoche erkennen. Der herrschte und der psychologische Mensch. Der psychologische Mensch, der Realist, der lüsterliche Kapitän der Wahrheit, ja der feige und dumme Mensch — der naturalistische Mensch, den Hiller [illegible], das die Tiefen des Ressentiments mit seinem Gifte zumißt und an der Oberfläche der wunderbaren Dinge sein [illegible] erzittern läßt, in einem Wort, der Bürger und der Dichter. Es war die Wirklichkeit, die man in der Psychologie haßte, [illegible] der Erscheinungen, aus dem einen die Preise [illegible] entgegensah, war der man sich abwandte, [illegible] Wut zu verdammen. Ja, wo sie die Wut zu [illegible], aber doch in Momenten, wo die Scene [illegible] und den Straßen rollte und der Tag [illegible], sie [illegible] zu finden, verbannt zu werden. Es ist eine [illegible] einen Aufwand von psychologischer Findigkeit dieser Welt nicht fertig wird. Du mußt wissen, was [illegible] dunkt, wenn er Dir nicht gleich in den Arm fällt, Du mußt das Lächeln [illegible] in der [illegible] können, ehe er sich als Geheimpolizist [illegible] Deinen Ihrer eigenen Schuldlosigkeit muß Du den Verbrecher [illegible], wenn Du ihn entwaffnen willst, **als irrenden verstehen.**

Wirfe Dich in die Abgründe Deines tollsten Wahnsinns. So kannst es, daß [illegible] Warren Weltverbesserer mit Brillen und Mißbildungsmalen mit dem Gewehr auf Studierstuben, noch von der Wärme ihren Schlafrocks [illegible] willkommen schreiten und heute für den Einsichtigen lächerliche Figuren bilden. Mit der Heirat des Hinstiegs gelang die Bewegung ab, die seit ihrem Beginn nichts als [illegible] gewesen ist, eine durchaus ingenuöse und [illegible] Verbrämung der der Mißbildungen [illegible] zu [illegible]

Und doch haben die

Melioristen

trotz ihrer kindlichen Ziele etwas gehabt, was sie uns vor dem andern Teile jener Jugend sympathisch macht, die, wie schon angedeutet, mit enthusiastischer Geste für Haupt verhüllt, die die bestehende Welt haßt, aber nicht weiß, in ihr etwas zu tun — es ist die Aktivität. Einen Schimmer von Aktivität, ein blasses Abbild menschlicher Betätigungslust hatten sich die Merkwürdigen gerettet, und es ist bezeichnend, daß sie diesen Wort mit an die Spitze ihres Programms gestellt haben, weil sie darin etwas gutes ahnten.

Die Aktivität, dieser ungeheure Begriff der Farbe, des Rhythmus [illegible] Geräusche, was haben

jene Schwächlinge damit zu tun, die [illegible] unter dem Begriff des Expressionismus mit Sehnsucht eine bürgerliche Anerkennung erwarten. Das sind diejenigen, die in angeborener Hypokrisie stolz auf ihre Verbindung und auf ihren Mangel an vitalen Voraussetzungen sich eine Philosophie aus ihrer Passivität gemacht haben. Ich spreche von den Menschen, die sich unter einem Namen gesammelt haben und die nachträglich auf ihrer Bequemlichkeit fußen, nachdem er für andere ein Hornstoß und ein Signal gewesen war. Die Einsicht, daß der Realismus keine Lösung für das Geschehen der Welt gab, hat mit den Künstlern dieser animalischen nichts mehr zu tun, hier muß Lösung Gebet werden, zurückziehen vor dem Kampf bedeutet hier Inaktivität. Die Tatsache, daß man die Natur nicht ändern darf, die den künstlerischen der Bewegung ein Ansatz zum Handeln war und ein Ruf zur Selbstbesinnung, ist hier eine Rechtfertigung der **Erwartung auf eine gute Pension.**

anlogo bung
anlogo bung
blago bung
blago bung
blago bung
blago bung



La crisis del arte moderno: Dada y Surrealismo



LE SURRÉALISME
AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION

«Nunca antes — escribió Artaud en *El teatro y su doble*— se había hablado tanto de civilización y cultura como hoy, cuando es la vida misma lo que está desapareciendo. Y se da un extraño paralelismo entre el derrumbe generalizado de la vida que subyace a cada síntoma de desmoralización, y la o.bsesión con una cultura destinada a tiranizar la vida.» El arte moderno ha llegado a un punto muerto. La incapacidad de verlo requiere ignorar por completo de las tesis más radicales desarrolladas por las vanguardias europeas durante los cataclismos revolucionarios de 1910-1925: a saber, que el arte tenía que dejar de ser una transformación especializada e imaginaria del mundo y convertirse en la transformación real de la propia experiencia vivida. El desconocimiento de este intento de recrear la naturaleza misma de la creatividad, y sobre todo de sus vicisitudes en Dadá y el Surrealismo, ha vuelto incoherente, caótico e incomprensible todo el desarrollo del arte moderno.

Con la Revolución Industrial empezó a cambiar la definición misma del arte: paulatinamente, y a menudo de forma inconsciente, pasó de ser una exaltación de la sociedad y de sus ideologías a un proyecto de subversión total. De foco y garantía del mito, el «gran» arte pasó a convertirse en una explosión en el

centro de la constelación mítica. Del tiempo y el espacio míticos, el arte extrajo una conciencia histórica radical que desencadenó y puso de nuevo sobre el tapete las verdaderas contradicciones de la «civilización» burguesa.

Hasta lo antiguo se volvió subversivo: en el espacio de cincuenta años el arte se zafó de las certidumbres de los valores neoclásicos y creó su propio mito revolucionario de la sociedad primitiva. Para David y Ledoux, lo imperativo era captar las formas de vida y de autoconciencia producidas por la cultura del mundo antiguo; recrear antes que imitar. El siglo XIX no hizo sino darle a este proyecto un barniz más demoníaco y dionisíaco.

El proyecto del arte —para Blake, para Nietzsche— se convirtió en la transvaloración de todos los valores y la destrucción de todo aquello que lo impide. El arte se convirtió en negación: en Goya, en Beethoven o en Géricault podemos constatar el paso de la celebración de lo existente a la subversión dentro de los límites de una vida. Pero el cambio en la definición del arte exigía el cambio en sus formas, y el siglo XIX estuvo marcado por un esfuerzo cada vez más acelerado y desesperado por improvisar nuevas formas de agresión artística. Courbet empezó vendiendo sus cuadros en el campo bajo un toldo y terminó supervisando la destrucción de la columna de Vendôme durante la Comuna (el acto artístico más radical del siglo, cuyo autor renegó inmediatamente de él).

Tras la Comuna, los artistas sufrieron una pérdida de coraje colectivo. El tiempo mítico resucitó en el seno de la continuidad histórica, pero se trataba del tiempo mítico de la individualidad

aislada y en última instancia desdibujada. En la novela, Tolstoi o Conrad lucharon por conservar un cierto sentido de la nada; la ironía derivó hacia la desesperación, el tiempo se detuvo y la locura tomó el relevo.

Los simbolistas convirtieron la huida ante la historia en principio; abandonaron la lucha en favor de nuevas formas revolucionarias en favor de un culto puramente mítico del gesto artístico aislado. Si era imposible pintar al proletariado, era también imposible pintar cualquier otra cosa. Así que el arte debía girar en torno a la nada. La vida debía existir en beneficio del arte. La fea e intolerable verdad, dijo Mallarmé con absoluto desdén, «es la forma popular de la belleza». Los simbolistas siguieron viviendo en un reino tautológico infinitamente elegante pero asfixiante en última instancia. En el propio Mallarmé, el tema ineludible de la poesía es la muerte del ser y el nacimiento de la conciencia abstracta: una conciencia a la vez multiforme, perfecta, magníficamente antidialéctica y radicalmente impotente.

Al final, pese a toda su furia (y simbolistas y anarquistas colaboraron en la década de 1890) el arte revolucionario quedó preso en sus contradicciones. O no podía o no quería liberarse de las formas de la cultura burguesa en conjunto. Su contenido y su método podían dar lugar a transformaciones del mundo, pero mientras el arte siguiese preso en el espectáculo social, estas transformaciones seguirían siendo imaginarias; antes que entrar en conflicto directo con la realidad que criticaba, trasladaba la totalidad del problema a una esfera abstracta e inofensiva en la que él mismo

funcionaba objetivamente como una fuerza que consolidaba todo aquello que pretendía destruir. La revuelta contra la realidad se convirtió en huída ante la realidad. La crítica originaria que Marx hiciera de la génesis del mito religioso y la ideología puede aplicarse palabra por palabra a la rebelión del arte burgués: también éste «es a la vez la expresión de la miseria real y la protesta contra la miseria real. Es el suspiro de la criatura agobiada, el corazón de un mundo sin corazón, así como el espíritu de una situación carente de espíritu. Es el opio del pueblo.»

La separación y la hostilidad entre el «mundo» del arte y el «mundo» de la vida cotidiana estalló por fin con Dadá. «La vida y el arte son inseparables —proclamaba Tzara— el artista moderno no pinta, crea directamente». Sin embargo, este acceso de creatividad real y directa era portador de sus propias contradicciones. Todas las posibilidades reales de creación de la época dependían del libre empleo de las fuerzas productivas reales y de la tecnología, libre empleo del que los dadaístas, como todos los demás, estaban excluidos. Sólo la posibilidad de una revolución total podría haber liberado a Dadá. Sin ella, Dadá estaba condenado al vandalismo y, en última instancia, al nihilismo —incapaz de superar el estadio de denuncia de una cultura alienada y las formas de expresión sacrificiales qué imponía tanto a los artistas como a su público—. Pintaba encima de la Mona Lisa en lugar de amotinar el Louvre. Dadá explotó y se consumió en tanto que arte que saboteaba al arte en nombre de la realidad y la realidad en nombre del arte. Un *tour de force* de júbilo nihilista. La variedad, exuberancia

y audacia de la creatividad lúdica que desencadenó, portadora de vitalidad suficiente para transmutar el objeto o acontecimiento más banal en algo vivo e imprevisto, sólo hallaría su verdadera vocación en la tempestad revolucionaria alemana, al final de la Primera Guerra Mundial. En Berlín, donde radicó su expresión más coherente, Dadá permitió vislumbrar fugazmente una nueva praxis, situada más allá tanto del arte como de la política: la revolución de la vida cotidiana.

En sus inicios, el surrealismo fue un intento de forjar un movimiento positivo a partir de la devastación que Dadá había dejado a su paso. El grupo surrealista original entendió con suficiente claridad, al menos en su momento álgido, que la represión social es coherente y se repite en todos los ámbitos de la experiencia y que el significado esencial de la revolución sólo podía ser la liberación y gratificación inmediatas de la voluntad de vivir reprimida de todo el mundo, la liberación de una subjetividad que desbordaba revuelta y creatividad espontánea, que reinventaba soberanamente el mundo en los términos del deseo subjetivo (cuya existencia les había revelado Freud pero cuya represión y sublimación éste, en calidad de especialista que aceptaba el carácter eterno de la sociedad burguesa en conjunto, sólo podía considerar irrevocable). Vieron, con mucha razón, que el papel más decisivo que podía desempeñar una vanguardia revolucionaria era la creación de un grupo coherente que experimentase con un nuevo estilo de vida, basándose en nuevas técnicas de ampliación de los confines de la experiencia vivida, a la vez autoexpresivas y socialmente per-

turbadoras. El arte había de ser una sucesión de experimentos libres en la construcción de un nuevo orden libertario.

Pero su gradual recaída en formas tradicionales de expresión —aquellas mismas formas cuyas pretensiones de inmortalidad los dadaístas habían destruido sin piedad y de una vez por todas— resultaron ser su ruina: la aceptación de una posición fundamentalmente reformista y la integración en el espectáculo. Intentaron introducir la dimensión subjetiva de la revolución en el movimiento comunista en el momento preciso en que quedaba puesta a punto la jerarquía estalinista de éste. Intentaron emplear formas artísticas convencionales en el momento preciso en que la desintegración del espectáculo, de la que ellos eran parcialmente responsables, había convertido los gestos más escandalosos de revuelta espectacular en mercancía eminentemente vendible. A medida que todas las posibilidades revolucionarias reales de la época eran aniquiladas, asfixiadas por el reformismo burocrático o liquidadas por los pelotones de fusilamiento, la tentativa surrealista de superar el arte y la política por medio de un nuevo género de autoexpresión revolucionaria degeneró sin cesar hasta llegar a la parodia de sus elementos originales: el arte más puramente celestial y el comunismo más abyecto.

Transformación de la miseria y transformación del proyecto revolucionario


LEUR CONNAISSANCE DE LA VIE NE DEVAIT RIEN A LEUR PRÉSENCE ÉPISODIQUE DANS L'ENCEINTE DES FACULTÉS NI AUX QUELQUES DIPLÔMES QU'ILS AVAIENT ACQUIS PAR LES MOYENS LES PLUS DIVERS ET LES MOINS AVOUABLES.
DE QUOI T'OCCUPES TU EXACTEMENT ?
DE LA RÉIFICATION
NON, JE ME PROMÈNE. PRINCIPALEMENT JE ME PROMÈNE.
JE VOIS, C'EST UN TRAVAIL TRÈS SÉRIEUX, AVEC DE GROS LIVRES ET BEAUCOUP DE PAPIERS SUR UNE GRANDE TABLE.

De entonces a esta parte... nada. Desde hace casi medio siglo, el arte ha venido repitiéndose, y cada repetición ha sido más floja y más inane que la anterior. Sólo hoy, con la aparición de los primeros signos precursores de una revuelta más madura en el seno de un capitalismo más desarrollado, puede asumirse de nuevo y con mayor coherencia el proyecto radical del arte moderno. No basta con que el arte busque su realización práctica; también la práctica debe buscar su arte. Los artistas burgueses, rebelándose contra la mediocridad de la mera supervivencia — lo único que su clase podía garantizar— siempre toparon con la trágica incomprensión del movimiento revolucionario tradicional. En tanto que los artistas, desde Keats hasta los hermanos Marx, intentaban inventar la experiencia más rica posible de una *vida* ausente, la clase obrera — por lo menos en el ámbito de su teoría y organización oficiales— luchaba en favor de la misma *supervivencia* que los artistas rechazaban. Sólo ahora, con el Estado del Bienestar y el gradual acceso de todo el proletariado a niveles previamente «burgueses» de confort y ocio, pueden converger ambos movimientos y desprenderse de su tradicional antagonismo. A medida que, en mecánica sucesión, los problemas de la supervivencia

material quedan resueltos y la vida, en una sucesión igualmente mecánica, se vuelve cada vez más repugnante, toda revuelta se convierte *esencialmente* en una revuelta contra la calidad de la experiencia. Conocemos a muy poca gente que se esté muriendo de hambre, pero casi todos aquellos a los que conocemos se están muriendo de aburrimiento.

A estas alturas se ha vuelto de una obviedad sangrante para todo el mundo —salvo para una izquierda radical chocheante— que lo horripilante no es este o aquel aspecto aislado de la civilización contemporánea, sino el conjunto de nuestras vidas, tal y como se viven en el ámbito cotidiano. La absoluta debacle de la izquierda reside hoy en su fracaso en percibir siquiera —ya no digamos comprender— la *transformación de la miseria* que se ha vuelto la característica fundamental de la existencia en todos los países altamente industrializados. La miseria aún se concibe en términos del proletariado decimonónico —de la brutal *lucha por sobrevivir* frente a la intemperie, el hambre y la enfermedad— en vez de concebirla en términos de la *incapacidad de vivir*, el letargo, el aburrimiento, el aislamiento, la angustia y la sensación de absoluta insignificancia que devoran como un cáncer a su homólogo del siglo xx. La izquierda acepta alegremente todas las mistificaciones del consumo espectacular. Es incapaz de ver que el consumo no es más que el corolario de la producción moderna —haciendo las veces tanto de estabilizador económico como de justificación ideológica— y que ambos sectores encarnan la misma alienación. Es incapaz ver que toda la pseudovariedad de ocios enmascara una sola experiencia: la reducción de todo el mundo al

rol de espectador pasivo y aislado, obligado a renunciar a sus propios deseos individuales y aceptar un sucedáneo puramente ficticio y producido en masa. Desde esta perspectiva, la izquierda no es más que la vanguardia del reformismo permanente al que se ve condenado el neocapitalismo. La revolución, por el contrario, exige un cambio total, y hoy eso sólo puede significar superar el actual sistema de trabajo y ocio en bloque.

El proyecto revolucionario, tal y como se ha soñado en las oscuras fábricas satánicas de la sociedad de consumo, sólo puede ser la creación de una nueva irrupción de la vida en su conjunto y la subordinación de las fuerzas productivas a dicho fin. La vida debe convertirse en un juego del deseo consigo mismo. Pero el redescubrimiento y la realización de los deseos humanos es imposible sin la crítica de la forma fantástica en que estos deseos han hallado la realización ilusoria que permitió prorrogar su represión real. En la actualidad esto significa que el «arte» — la fantasía erigida en cultura sistemática— se ha convertido en el enemigo público número uno. Significa también que el tradicional filisteísmo de la izquierda ya no es sólo una vergüenza de poca monta, sino que se ha vuelto letal. A partir de ahora la posibilidad de una nueva crítica revolucionaria de la sociedad depende de la posibilidad de una nueva crítica sexual y revolucionaria de la cultura y viceversa. No se trata de subordinar el arte a la política o la política al arte, sino de superar ambos en tanto que formas separadas.

Ningún proyecto, por fantástico que sea, puede ya ser desechado por «utópico». El poder de la productividad industrial ha

crecido de un modo inconmensurablemente más veloz de lo que ninguno de los revolucionarios del siglo XIX habría podido prever. La velocidad con que se desarrolla y se aplica la automación anuncia la posibilidad de abolir por completo el trabajo forzado —el prerrequisito absoluto de la verdadera emancipación humana— y, al mismo tiempo, de crear una nueva forma de actividad libre puramente lúdica, cuya realización exige una crítica de la creatividad «libre» de la obra artística. Hay que cortocircuitar el arte; hay que poner todo el poder acumulado de las fuerzas productivas al servicio de la imaginación y la voluntad de vivir del hombre, de los incontables sueños, deseos y proyectos a medio realizar que constituyen nuestra obsesión común y nuestra esencia, y a los que todos renunciamos sin decir palabra a cambio de miserables sucedáneos. Nuestras fantasías más disparatadas son los elementos más ricos de nuestra realidad. Hay que otorgarles poderes reales, no abstractos. Dinamita, castillos feudales, junglas, licores, helicópteros, laboratorios... hay que poner todo eso y más a su servicio. «El mundo posee desde hace tiempo el sueño de algo de lo que sólo necesita ser consciente para poseerlo en realidad.» (Marx)

La realización del arte y la revolución permanente de la vida cotidiana


NE TRAVAILLEZ
JAMAIS

«La meta de los situacionistas es la participación inmediata en una vida variada y apasionante, a través de momentos que sean a la vez transitorios y conscientemente controlados. El valor de tales momentos sólo puede residir en su efecto real. Los situacionistas consideran la actividad cultural, desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimental de la vida cotidiana, que puede ser infinitamente desarrollado con la extensión del ocio y la desaparición de la división del trabajo (y en primer lugar y ante todo, de la división del trabajo artístico). El arte puede dejar de ser una interpretación de las sensaciones y convertirse en una creación inmediata de sensaciones más evolucionadas. El problema es cómo producirnos a nosotros mismos, y no objetos que nos esclavicen.»

(Internationale Situationniste, n° 1, 1958)

No basta con quemar los museos; también hay que saquearlos. Hay que liberar la creatividad pasada de las formas en que se ha quedado osificada y resucitarla. Todo aquello que en el arte ha tenido algún valor siempre ha pedido a gritos convertirse en realidad y vivirse. Esta «subversión» del arte tradicional es, evidente-

mente, un mero momento del arte de la subversión total que hemos de dominar (véase *La miseria en el medio estudiantil*). Desde Dadá la creatividad no ha sido cuestión de producir nada más, sino de aprender a emplear lo que ya se ha producido.

La investigación contemporánea de los factores que «condicionan» la existencia humana plantea implícitamente la cuestión de la determinación íntegra de su propia naturaleza por el hombre. Si los resultados de esta investigación son reunidos y sintetizados bajo la égida de los cibernéticos, el hombre se verá condenado a una nueva Era Glaciar. Una reciente *Comisión acerca del año 2000* ya está discutiendo alegremente las posibilidades de «sueños programados y liberación humana para fines médicos»(*Newsweek*, 16/10/67). Si, por el contrario, las masas revolucionarias se apropian de estos «medios de condicionamiento», la creatividad habrá hallado sus verdaderas herramientas: la posibilidad de que todo el mundo dé forma a su propia experiencia se volverá literalmente demiúrgica. A partir de ahora la utopía no es sólo un proyecto eminentemente práctico; es, además, de vital importancia.

La construcción de situaciones es la creación del tiempo y el espacio reales, y el campo integrado más amplio que se abre ante ella reside en la forma de la ciudad. La ciudad expresa concretamente la organización dominante de la vida cotidiana. La pesadilla de la megalópolis contemporánea —un tiempo y un espacio diseñados para aislarnos, agotarnos y abstraernos— ha sido inculcada a todos y su carácter inmisericorde ha empezado a engendrar una

nueva conciencia utópica. «Si el hombre es el producto de sus circunstancias, entonces hay que formar estas circunstancias humanamente.» (Marx) Si todos los factores que nos condicionan están coordinados y unificados por la estructura urbana, entonces la cuestión de dominar nuestra propia experiencia se convierte en la cuestión de dominar el condicionamiento inherente a la ciudad y de revolucionar su empleo. Este es el contexto dentro del cual el hombre puede empezar a crear experimentalmente las circunstancias que le crean a él, a crear su experiencia inmediata. Estos «terrenos de la experiencia vivida» superarán el antagonismo entre la ciudad y el campo que hasta ahora ha dominado la existencia humana. Serán ambientes que transformen la experiencia individual y colectiva y que serán transformados a su vez de resultas; serán ciudades cuya estructura ofrezca concretamente los medios de acceder a todas las experiencias posibles y, que ofrezcan a su vez todas las experiencias posibles mediante esos medios de acceso. Conjuntos dinámicamente entrelazados y evolutivos. Urbes lúdicas. Es en este contexto donde la máxima de Fourier: «el equilibrio de las pasiones depende del enfrentamiento constante de los opuestos», debe comprenderse como principio *arquitectónico.* El foco de subversión de la totalidad de la cultura anterior reside en las ciudades. Son muchos los temas descuidados— el laberinto, por ejemplo— por explorar. ¿Qué significa hoy la utopía? Crear el tiempo y el espacio reales en cuyo seno pueda realizarse el conjunto de nuestros deseos y ser deseada el conjunto de nuestra realidad. Crear la obra de arte total.

El urbanismo unitario es una crítica, no una doctrina, de la ciudad. Es la crítica viva de las ciudades por sus habitantes: la transformación cualitativa permanente, *hecha por todos*, del tiempo y el espacio sociales. Así, en lugar de decir que la utopía es la obra de arte total, sería más exacto decir que la utopía es el dominio más rico y más complejo que existe al servicio de la creatividad total. Eso significa también que cualquier propuesta concreta que podamos hacer hoy tiene una validez puramente crítica. En el ámbito inmediato y práctico, la experimentación con una nueva distribución positiva del espacio y el tiempo no puede disociarse de los problemas generales de organización y táctica a los que nos enfrentamos. Está claro que habrá que inventar toda una guerrilla urbana. Hemos de aprender a subvertir las ciudades existentes, a apoderarnos de todos los usos posibles y más inesperados del tiempo y del espacio que encierran. Hay que invertir el condicionamiento. Sólo a partir de estos experimentos, a partir del desarrollo de conjunto del movimiento revolucionario, podrá desarrollarse un verdadero urbanismo revolucionario. De forma rudimentaria, los guetos en llamas de los EE.UU. ya transmiten algo del esplendor primitivo, del azar y la poesía ambiental que exige el nuevo proletariado. Detroit en llamas era una afirmación puramente utópica. Una ciudad quemada para celebrar unas vacaciones negras... presagio de los acontecimientos futuros más terribles, y sin embargo, grandes y gloriosos...

La obra de arte: una mercancía espectacular

COME TO DENMARK



C'EST DE PARIS QUE VIENNENT LES DIFFICULTÉS

Du moderne indiscutable !

des années et des années d'usage



Por desgracia, las vanguardias del arte y la política revolucionaria no son los únicos que tienen un concepto diferente del papel que ha de desempeñar la creatividad artística. «El problema consiste en colocar al artista en el taller, junto a otros trabajadores de la investigación, en lugar de dejarlo al margen de la industria fabricando esculturas», comenta el *Commitee of the Art Placement Group,* patrocinado, entre otros, por la galería Tate, el Instituto de Directores y el Instituto de Arte Contemporáneo *(Evening Standard,* 1/2/67). En realidad, la industrialización del «arte» ya es un hecho consumado. La irresistible expansión de la economía moderna obliga desde hace tiempo a acordarle una posición cada vez más importante. La sustancia del sector terciario de la economía —el de más rápida expansión— ya es casi exclusivamente «cultural». La sociedad alienada, revelando su perfecta compatibilidad con la obra de arte y su dependencia cada vez mayor respecto de ella, ha puesto de relieve la alienación del arte bajo la luz más áspera y menos halagüeña posible. El arte, como el resto del espectáculo, no es sino la organización de la vida cotidiana en una forma en la que su verdadera naturaleza pueda desdeñarse mejor y convertirse en la apariencia de su contrario: es el lugar donde la

exclusión se hace pasar por participación, donde la transmisión unilateral se hace pasar por comunicación, y donde la pérdida de realidad se hace pasar por realización.

La mayor parte de la mierda que hoy pasa por cultura no consiste sino en fragmentos descuartizados —reproducidos mecánicamente y sin el menor respeto por su significado original— de los desperdicios dejados por el derrumbamiento de todas las culturas del mundo. Esta *basura* puede ser vendida tal cual, como baratijas histórico-estéticas; cabe también la opción de amalgamar y actualizar diversos estilos y actitudes del pasado y utilizarlos para embalar de forma indiscriminada una gama cada vez más amplia de productos en calidad de modas caprichosas y autodestructivas. Pero la importancia actual del arte en el espectáculo no puede reducirse al mero hecho de ofrecer una acumulación relativamente inexplotada de mercancías. «Nuestra tecnología también está por delante de su época, si nos atenemos a la capacidad de reconocerla como lo que es. Para prevenir destrozos excesivos en la sociedad, ahora el artista tiende a trasladarse de la torre de marfil a la torre de control. Al igual que la educación superior ya no es un adorno o un lujo sino una escueta necesidad para la producción y el diseño operativo en la era electrónica, también el artista es indispensable para la formación y la estructura creada por la tecnología electrónica», comenta Marshall McLuhan. Y Galbraith habla con mayor claridad todavía de la acuciante necesidad «de subordinar los fines económicos a los estéticos». (*The Guardian*, 22/2/67)

El arte tiene un papel específico que desempeñar en el espectáculo. *En cuanto deja de responder a necesidad real alguna, la producción sólo puede justificarse en términos puramente estéticos.* La obra de arte — el producto completamente gratuito cuya coherencia es puramente formal— proporciona en la actualidad la ideología de la pura contemplación más poderosa posible. Como tal es la mercancía por excelencia. Una vida que carece de todo sentido al margen de la autocontemplación de su suspensión en el vacío halla su expresión en el *gadget* un producto permanentemente anticuado cuyo único interés y utilidad residen en su abstracta ingeniosidad técnico-artística y en el estatus que confiere a aquellos que consumen su última reedición. A medida que pierda cualquier otra razón de ser, la producción en su conjunto se volverá cada vez más «artística».

A muy escasa altura por encima de los consumidores vulgares de la cultura tradicional se encuentra una especie de vanguardia de masas de consumidores dispuestos a no perderse un sólo episodio de la última «rebelión» fabricada por el espectáculo: la última película solemne de ochenta minutos que exhibe 360 culos multicolores, el último manual sobre cómo flipar sin llorar, los últimos engendros retorcidos por el napalm enviados por correo aéreo al Teatro de los Hechos de la esquina. El espectáculo acaba provocando tolerancia, y como cualquier otra droga su efectividad continuada requiere dosis cada vez más suicidas. Hoy, cuando a todo el mundo ya sólo le falta morir de aburrimiento, el espectáculo es esencialmente un espectáculo de la rebelión. Su función

consiste pura y simplemente en distraer la atención de la única rebelión real: la rebelión contra el espectáculo. Y salvo en este punto, cuanto más extremista el escándalo, mejor. Cualquier rebelión dentro de las formas espectaculares, por subjetivamente sincera que sea, desde The Who a Marat/Sade, es absorbida y puesta en circulación para hacerla funcionar en la perspectiva exactamente opuesta a la que se pretendía. Cierto «voto de castigo» confuso se vuelve cada vez más abiertamente nihilista. Censura. Hachís. Vietnam. El mismo carrerismo de siempre en los mismos chanchullos de siempre. Hoy en día la forma convencional de alimentar el conformismo consiste en suscitar rebeliones ilusorias contra él. La forma definitiva adoptada por los Provos[1] —motines del sábado noche protegidos por la policía, puestos en cuarentena, obrando como la atracción turística más vanguardista de

1. En el opúsculo situacionista *Sobre la miseria en el medio estudiantil* podemos leer la siguiente definición del «movimiento» Provo: «[...] Nacieron gracias al encuentro de algunos restos del arte descompuesto con una masa de jóvenes rebeldes en busca de afirmación [...] Los "artistas" aportaron algunas tendencias hacia el juego todavía muy mistificadas, trufados de una mezcla ideológica: los jóvenes rebeldes no tenían más que la violencia de su propia rebelión. [...] La base en rebelión de los *provos* no puede acceder a la crítica revolucionaria más que empezando a rebelarse contra sus propios jefes, es decir, uniéndose a las fuerzas revolucionarias objetivas del proletariado y desembarazándose de un Constant, el artista oficial de la monarquía holandesa, o de un de Vries, parlamentario fracasado y admirador de la policía inglesa.» (*N. del T.*)

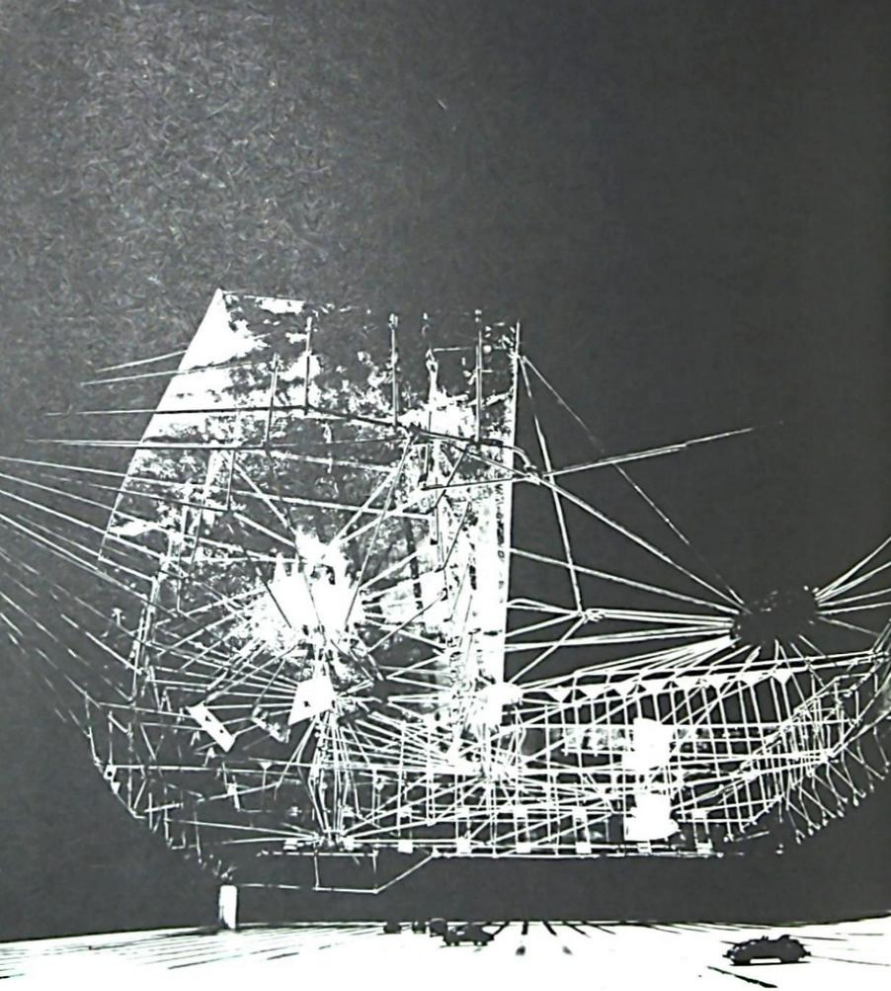
Europa— ¡lustra muy claramente lo flexible que puede llegar a ser el espectáculo.

Más allá de todo eso, hay un montón de movimientos culturales recientes que se autoproclaman evoluciones coherentes a partir de las bases del arte moderno —una vanguardia contemporánea— que de hecho no son sino la falsificación de los momentos más álgidos del arte moderno y su integración. Dos son las formas más representativas: el reformismo y el nihilismo.

internationale situationniste

7

La vanguardia de pega



Los intentos de reformar el espectáculo artístico, de hacerlo más coherente y a la vez resucitar la ilusión de participación en él, no valen un duro. Hace algún tiempo que las formas separadas — sonido, luz, jazz, danza, pintura, cine, poesía, política, teatro, escultura, arquitectura, etc.— han sido reunidas, en yuxtaposiciones diversas, en los espectáculos mixtos y multimedia. El arte cinético nos promete la apoteosis de este proceso. Un grupo ruso actual declara: «Nos proponemos explotar todas las posibilidades, todos los medios estéticos y técnicos, todos los fenómenos físicos y químicos e incluso todo tipo de arte como medios de expresión artística» *(Form,* n° 4). El especialista siempre sueña con «ampliar su campo». Del mismo modo, el obseso intenta obligar al «público» a «participar». Nadie se molesta en señalar que ambos conceptos están en flagrante contradicción, que cualquier forma artística, como cualquier otra forma social predominante, está explícitamente diseñada para impedir incluso la intervención, no digamos el control, de la inmensa mayoría. Podrían citarse infinitos ejemplos. El invierno pasado fue testigo de unas «Elecciones Vietnamitas Libres» anunciadas como experimento en la creación de un «compromiso total» con la situación vietnamita a través de la

fusión de las formas políticas y dramáticas. «No se buscan actores», declararon, «Esta es una propuesta nueva de participación del público», con entrada y todo; «Si quieres hablar, levanta la mano. Cuando el secretario te reconozca, debes darle tu *verdadero nombre* y *la profesión* ficticia que hay en tu hoja de background... *en el transcurso de la reunión, haces de personaje ficticio y no de portavoz de tus opiniones personales*» (subrayado suyo). El happening es la matriz general del arte participativo, y es en el happening donde queda claro que nunca ocurre nada. Todo el mundo se ha extraviado tan absolutamente como ha extraviado a los demás. Sin drogas podría resultar explosivo.

Arte policial, artistas policías.[2] El conjunto se encamina hacia una fusión de formas en un espectáculo ambiental total dotado de varias modalidades de participación prefabricada y controlada. No es más que una parte integral de la reforma *omnicomprensiva* del capitalismo moderno. Tras ella acecha todo el peso de una sociedad que trata de ocultar la exclusión y represión cada vez más transparentes que impone a todo el mundo, y de restituir alguna semblanza de color, variedad y significación al ocio y al trabajo, para «organizar la participación en algo en lo que resulta imposible participar». Como tales, a estos artistas habría que tratarlos de la misma manera que a los psiquiatras del Estado policíaco, los cibernéticos y los arquitectos contemporáneos. No es de extrañar

2. El juego de palabras del original era «Cop art, cop artists», alusivo al Pop Art que años más tarde pudo comprobarse que fue difundido en Europa con ayuda de la CIA. (*N. del T.*)

que en sus «acontecimientos» culturales de vanguardia haya tanta presencia policial.

Cualquier cosa que pueda hacer el arte, la vida puede hacerla mejor. Un periodista describe la sensación de absoluta realidad que produce conducir un coche de carreras estático por un entorno consistente únicamente en película de color, que respondía a todos los movimientos del volante y del acelerador como si en realidad estuviese recorriendo un circuito. Incluso podían simularse las sensaciones de un choque a doscientos kilómetros por hora (*Daily Express*, 18/1/66). Expo '67, la Santa Sede de la ciencia-ficción, presume de un «Gyrotron» que vale tres millones de dólares y que sirve para «elevar a sus pasajeros hasta un facsímil del espacio exterior y después sumergirlos en un volcán en llamas... subimos por la órbita de una invisible pista en espiral ascendente. A nuestro alrededor incandescentes, planetas girando en torbellino, cometas, galaxias... satélites artificiales, Telstars, naves lunares... atronando en nuestros coches hay ondas electrónicas, pitidos profundos y bostezos siderales». Finalmente, los «participantes» son arrojados a un «incinerador rojo, rodeados de lava simulada, vapor y gritos demoníacos» (*Life*, 15/5/67). Reforzadas por la clase de condicionamiento posibilitado por los descubrimientos de los artistas cinéticos, semejantes técnicas podrían asegurar un grado de control sin precedentes. La sutavisión, una forma abstracta de TV en color, que ya está en el mercado, se propone ofrecer «maravillosas posibilidades de relajación» que proporcionan «una amplia gama de fantasías» y funcionar como «parte de un hogar o

una oficina normales». «Colores radiantes desplazándose con un ritmo casi hipnótico por la pantalla... en la que uno puede contemplar numerosos espectáculos fascinantes». *Box three*, un refinamiento ulterior de la TV, puede manipular los cambios elementales del estado de ánimo a través de los ritmos y la frecuencia de los patrones luminosos empleados (*Observer Magazine*, 23/10/66). La combinación de ambientes cinéticos totales con una buena dosis de ácido resulta todavía más siniestra. «Tratamos de evaporar la mente», dice un artista psicodélico, «a través del bombardeo de los sentidos». Los artistas de USCO[3] llaman a su simpático apaño un «be-in» porque el espectador ha de existir dentro del espectáculo en vez de quedarse contemplándolo. «El público queda desorientado respecto de su sentido del tiempo y sus preocupaciones habituales... el espectador se siente transportado a alturas místicas». Y esto «está invadiendo no sólo los museos y universidades sino también los festivales culturales, las discotecas, los cineclubs y los desfiles de moda». (*Life*, 3/10/66). Hasta la fecha, Leary es la única persona que ha intentado aglutinar todo esto. Tras haber reducido a todo el mundo a un estado de plasticidad hiperimpresionable, plasmó un mito rústico sobre la verdad-científica-moderna-subyacente-a-todas-las-religiones, un catecismo para cretinos emitido persuasivamente al mismo tiempo que quedaba plasmado mediante la manipulación integral de los datos

3. La US Company, una comuna de pintores, poetas, cineastas, maestros y tejedores. Vivieron y trabajaron juntos en una iglesia abandonada de Garneville, Nueva York.

sensoriales. La vulgaridad personal de Leary no debería cegar a nadie ante las posibilidades implícitas en ello: una grosera manipulación de la experiencia subjetiva aceptada extáticamente como revelación mística.

«Todo este arte está acabado... cuadrados en la pared. Figuras en el suelo. Vacío. Habitaciones vacías» (declaraciones de Warhol a un reportero de *Vogué).* El nihilismo es la segunda forma de cultura contemporánea de «vanguardia» más extendida; una ciénaga que abarca desde dramaturgos como Ionesco y cineastas como Antonioni, pasando por novelistas como Robbe-Grillet y Burroughs, hasta las pinturas y esculturas de los artistas pop destructivos y autodestructivos. Todos ellos vuelven a escenificar una repugnancia dadaísta ante la vida contemporánea, pero esta revuelta, por así llamarla, es puramente pasiva, teatral y estética; carece de la furia apasionada, el horror o la desesperación que conducirían a una praxis realmente destructiva. El Neodadá, cualesquiera sean sus semejanzas formales con Dadá, está reanimado por un espíritu diametralmente opuesto al de los grupos dadaístas originarios. «Las únicas cosas realmente repugnantes», decía Picabia, «son el arte y el anti-arte. Allí donde el arte levanta cabeza, la vida desaparece». El Neodadá, lejos de ser una protesta aterradora ante la casi completa desaparición de la vida, es, por el contrario, un intento de conferir un valor puramente *estético* a su ausencia y a la esquizofrénica incoherencia de sus sucedáneos. Nos invita a contemplar el naufragio, las ruinas y la confusión que nos rodean, no a tomar las armas y participar en la alegría de la subversión, el pillaje y el derro-

camiento de este mundo. Su cultura de lo absurdo sólo pone de manifiesto lo absurdo de su cultura.

El nihilismo puramente contemplativo no es más coto exclusivo de los artistas de lo que lo es el reformismo moderno. De hecho, el Neodadá lleva muchísimo retraso respecto de las desventuras de la propia economía mercantil, pues todos los aspectos de la existencia actual podrían pasar por su propia parodia. *El almuerzo desnudo* palidece ante cualquiera de los *mass media*. Su significado real es muy distinto, pues el pop-art no sólo es la apoteosis de la realidad capitalista, como observa *Black Mask:* es el último cartucho para tratar de apuntalar la descomposición del espectáculo. La decadencia ha llegado a un grado en el que hay que hacerla atractiva por derecho propio. Si nada tiene valor entonces nada debe llegar a tenerlo. Será un farol desesperado pero nadie osa poner las cartas boca arriba, ni aquí ni en ninguna otra parte. Y así es cómo los cómics de la Marvel se vuelven tan venerables como Pope. *La función del Neodadá es proporcionar una coartada estética e ideológica para el período venidero al que está condenado el comercio moderno, de productos cada vez más faltos de sentido y autodestructivos: el consumo/anticonsumo de la vida/antivida.* La subordinación de las metas económicas a las estéticas preconizada por Galbraith se resume a la perfección en la Caja Mística. «Pulse "encender"». La caja retumba y se estremece. La tapa se levanta lentamente, sale una mano y pulsa àpagar. La mano desaparece al cerrarse de golpe la tapa. ¡No hace más que desconectarse!» El nihilismo del arte moderno no es más que una iniciación al arte del nihilismo moderno.

La escisión de la intelectualidad

ABOLITION DE LA SOCIÉTÉ DE CLASSE

CONSEIL POUR LE MAINTIEN DES OCCUPATIONS

Ambos movimientos —el intento de reformar el espectáculo y el intento de fijar su crisis en tanto que nihilismo puramente contemplativo— son maniobras distintas pero en modo alguno contradictorias. En los dos casos, la función del artista no es sino la consagración artística de lo que ya ha tenido lugar. Su tarea es puramente ideológica. El papel que en la actualidad desempeña la obra de arte ha disociado todo aquello que en el arte suscitaba la creatividad auténtica y la revuelta de todo aquello que imponía la pasividad y el conformismo. Sus elementos revolucionarios y sus elementos alienados se han escindido y transformado en antítesis viviente. El arte como mercancía se ha convertido en archienemigo de toda creatividad auténtica.

La resolución de la ambigüedad de la cultura es también la resolución de la ambigüedad de la intelectualidad. El tinglado cultural actual está potencialmente escindido en dos facciones violentamente enfrentadas. La mayoría de intelectuales, hablando claro, son unos vendidos. Al mismo tiempo, los elementos realmente disidentes e imaginativos se niegan a toda forma de colaboración, a toda productividad en el marco de las formas toleradas por el poder social y tienden a hacerse cada vez más indiscer-

nibles del resto del nuevo lumpenproletariado en su abierto menosprecio y ridiculización de los «valores» de la sociedad de consumo. Mientras que el modo de vida de la intelectualidad sumisa es la negación viva de cualquier cosa que guarde la más remota semejanza tanto con la creatividad como con la inteligencia, la intelectualidad rebelde se ve involucrada en la realidad del descontento y la revuelta, rechaza el trabajo y afronta, inevitablemente y de forma rotunda, una reevaluación radical de la relación entre creatividad y vida cotidiana. Frecuentando al lumpen aprenderá a emplear otras armas, además de la imaginación. Una de nuestras primeras iniciativas debe ser exacerbar la hostilidad latente entre estas dos facciones. No debería resultar demasiado difícil. La desmoralización de la intelectualidad sumisa ya es proverbial. Las contradicciones entre el *glamour* ficticio y la realidad de su celebridad de poca monta son demasiado flagrantes como para pasar desapercibidas incluso para quienes son indiscutiblemente *los mayores estúpidos de la sociedad contemporánea.*

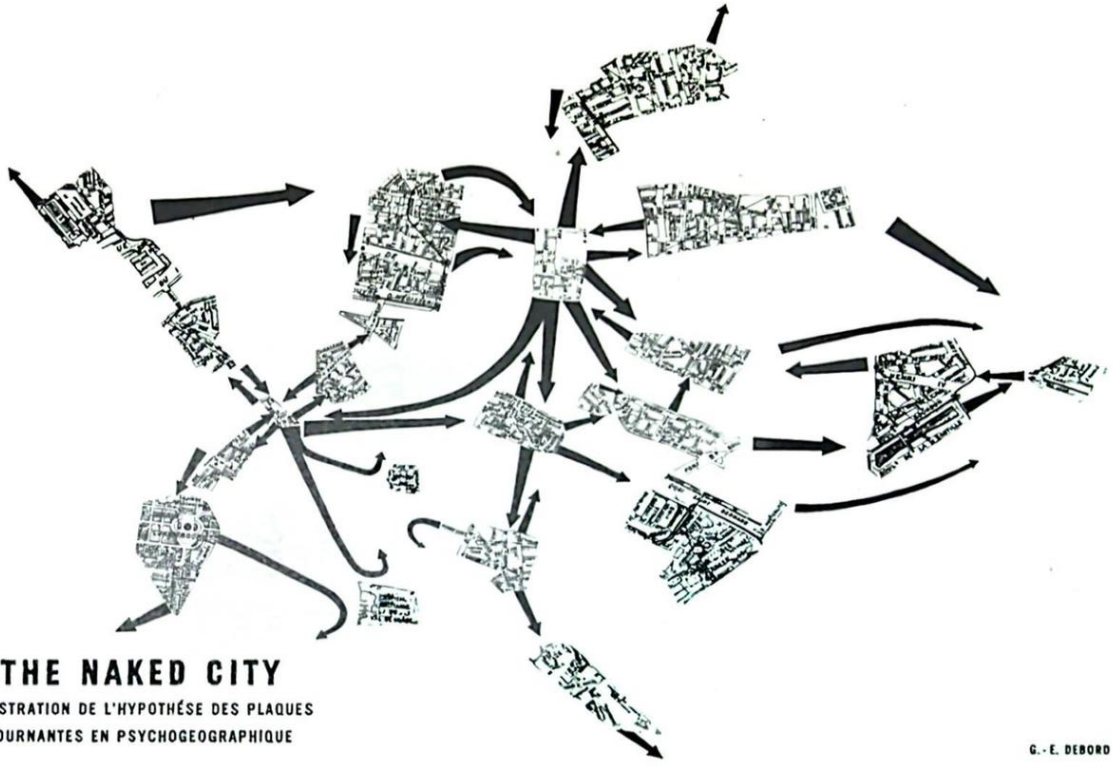
La revuelta, el espectáculo y el juego



La auténtica creatividad de nuestra época está en las antípodas de cualquier cosa reconocida oficialmente como «arte». El arte se ha convertido en parte integral de la sociedad contemporánea y un «nuevo» arte sólo puede advenir como superación de la sociedad contemporánea en conjunto, como la creación de nuevas formas de actividad. Como tal ha formado parte integral de todos los estallidos de revuelta real de la última década. Todos han expresado la misma furiosa y confusa voluntad de vivir, de vivir plenamente todas las experiencias posibles, lo cual, en el contexto de una sociedad que suprime la vida en todas sus formas, sólo puede significar construir la experiencia, y construirla contra el orden establecido. La creación de la experiencia inmediata como disfrute puramente hedonista y experimental sólo puede expresarse mediante una forma social —el juego— y es el deseo de jugar lo que afirma toda revuelta real contra la pasividad uniforme de esta sociedad de la supervivencia y del espectáculo. El juego es la forma espontánea del enriquecimiento y desarrollo de la vida cotidiana; es la forma consciente de la superación del arte y la política espectaculares. Es la participación, comunicación y autorrealización, resucitados en la forma que les corresponde. Es el medio y el fin de la revolución total.

La reducción de toda experiencia vivida a la producción y consumo de mercancías es el resorte oculto que engendra toda revuelta, y la marea ascendente en todos los países altamente industrializados no puede hacer sino romper de forma cada vez más violenta contra la forma-mercancía. Además, esta confrontación sólo puede volverse cada vez más amarga a medida que la integración efectuada por el poder se muestre cada vez más claramente como reconversión de la revuelta en mercancía espectacular (véase la transparencia del inconformismo conformista ofrecido a la juventud moderna). La vida se revela como una guerra entre la mercancía y lo lúdico. Como un juego implacable. Y sólo hay dos formas de subordinar la mercancía al deseo de jugar: o *destruirla* o *subvertirla.*

La verdadera vanguardia: el juego-revuelta de la delincuencia, el delito común y el nuevo lumpen



THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÉSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE

G.-E. DEBORD

Los delincuentes juveniles —no los artistas pop— son los verdaderos herederos de Dadá. Captando instintivamente su exclusión del conjunto de la vida social, han denunciado, ridiculizado, degradado y destruido sus productos. Un teléfono destrozado, un coche incendiado, un minusválido aterrorizado, son la negación viva de los «valores» en nombre de los cuales se elimina la vida. La violencia delictiva es un derrocamiento espontáneo del rol abstracto y contemplativo impuesto a todos, pero la incapacidad de los delincuentes para percibir cualquier posibilidad de cambiar las cosas de verdad les obliga, como a los dadaístas, a permanecer en el puro nihilismo. No son capaces de comprender ni de hallar una forma coherente de participar directamente en la realidad que han descubierto, de dar salida a la excitación y la firmeza que les animan ni a los valores revolucionarios que encarnan. Los motines de Estocolmo, los Hell's Angels, los motines de los Mods y los Rockers: todos son afirmaciones del deseo de jugar en una situación en que resulta totalmente imposible. Todos muestran con absoluta claridad la relación existente entre la destructividad pura y el deseo de jugar: la destrucción del juego sólo puede ser vengada por la destrucción. La destructividad es el

único empleo apasionado al que puede destinarse todo aquello que permanece irremediablemente separado. Es el único juego al que puede jugar el nihilista; el baño de sangre de *Saló o los 120 días de Sodoma*, proletarizado junto con todo lo demás.

La enorme escalada de los delitos comunes —crímenes espontáneos y cotidianos a escala masiva— marca una etapa cualitativamente nueva en el conflicto de clases contemporáneo: el punto de inflexión entre la pura destrucción de la mercancía y la etapa de su subversión. Los robos en comercios, por ejemplo, más allá de constituir un rechazo elemental de la distribución organizada jerárquicamente, son también una refutación espontánea del empleo tanto del producto como de la fuerza productiva. Ni los sociólogos ni los vigilantes afectados (ninguno de ambos grupos caracterizado por tener una actitud especialmente lúdica ante la vida), han conseguido percibir que la gente disfruta robando o, a través de una jugarreta dialéctica aún más turbia, que la gente empieza a robar *porque* disfruta haciéndolo. De hecho, el robo es un derrocamiento sumario de toda la estructura del espectáculo; es la subordinación del objeto inanimado, cuyo libre empleo se nos impide, a las sensaciones vivientes que puede despertar cuando se juega imaginativamente con él en el marco de una situación concreta. Y la modestia de algo de tan escasa entidad como el hurto no debe engañarnos. Una adolescente recientemente entrevistada comentaba: «A menudo tengo la fantasía de que el mundo se detiene durante una hora; entonces entro en una tienda y me doy marcha» (*Evening Standard*, 16/8/66). He ahí, vivo,

en estado embrionario, todo nuestro concepto de la subversión: conferir un valor de uso completamente nuevo a este mundo inútil y en su *contra*, subordinándolo al placer soberano de la creatividad subjetiva.

La formación del nuevo lumpen prefigura varios de los rasgos de una subversión más amplia. De una parte, el lumpen es la esfera del derrumbe social completo, de la apatía, la negatividad y el nihilismo; pero al mismo tiempo, en la medida en que se define por su rechazo a trabajar y el intento de emplear su ocio clandestino para inventar nuevas modalidades de actividad libre, busca a tientas, por torpemente que sea, la superación revolucionaria viviente ahora posible. Como tal podría convertirse en dinamita social. Sólo necesita tomar conciencia de la posibilidad de transformar objetivamente la vida cotidiana, para que sus últimas ilusiones pierdan su fuerza, por ejemplo, los fútiles intentos de reanimar subjetivamente la experiencia inmediata, agudizando la percepción por medio de las drogas, etc. El movimiento Provo de 1966 fue la primera tentativa de esta nueva fuerza social, en parte aún heterogénea, por organizarse como movimiento de masas que apuntase a la transformación cualitativa de la vida cotidiana. En su punto culminante, aquella erupción de autoexpresión perturbadora superó tanto el arte como la política tradicionales. Se derrumbó, no por la supuesta irrelevancia de las fuerzas sociales a las que representaba, sino debido a su total ausencia de verdadera conciencia política: por su ceguera ante su propia organización jerárquica y a su incapacidad de captar toda la profundidad de la crisis

de la sociedad contemporánea y las asombrosas posibilidades libertarias que encierra.

En un principio, es probable que el nuevo lumpen sea nuestro teatro de operaciones más importante. Tenemos que ingresar en él como potencia hostil y precipitar su crisis. En última instancia esto sólo puede significar suscitar un movimiento real entre el lumpen y el resto del proletariado: su conjunción definirá la revolución. En términos del propio lumpen lo primero que hay que hacer es disociar a la base del increíble montón de mierda que sus líderes e ideólogos exhiben tan ostentosamente. La falsa *intelligentsia* —desde el sopor de la última Nueva Izquierda subvencionada por la CIA hasta los gilipollas santurrones de *International Times*— es una nueva *nomenklatura* cuyas sinecuras dependen del éxito con que haga frente al punto más extremo de la revuelta social e intelectual. La parodia que escenifican no puede más que suscitar un radicalismo y un furor crecientes por parte de aquellos a los que pretenden representar. *The Los Angeles Free Press*, destilando su experiencia de la revuelta en un artículo apropiadamente titulado *Sobrevivir en la calle*, concluía con toda seriedad de esta guisa: «En resumen: abrigaos, manteneos limpios y seguid una dieta saludable y equilibrada, haced vida casera y evitad el delito. Vivir en la calle puede ser divertido si se estudian concienzudamente las reglas del juego» (reimpreso en *East Village Other*, 15/6/67). Los mercachifles *hippies* deberían, desde luego, mantenerse bien lejos de los lugares públicos, llegado el día. Sabido es que en el pasado la *poésie fait par tous* se ha mostrado un tanto propensa al gatillo fácil.

La revolución como juego



El nuevo movimiento revolucionario no puede ser más que la organización de la revuelta popular hasta alcanzar su forma más coherente y más rica. Y hasta la fecha no existe organización alguna que no la traicionaría absolutamente. Todas las críticas políticas anteriores de la jerarquía represiva engendradas por los debates del pasado revolucionario —la de Solidarity,[4] por ejemplo— van completamente desencaminadas: no hacían hincapié precisamente en qué era lo que esta jerarquía reprimía y pervertía en forma de militancia pasiva. En el contexto de la «ética» radical todavía empantanada en modalidades de masoquismo subcristiano de pésimo gusto, no se puede insistir demasiado sobre los aspectos lúdicos de la revolución. La revolución es esencialmente un juego al que uno se entrega por el placer que entraña. Su dinámica es la de la furia subjetiva de vivir, no la del altruismo. Se opone totalmente a cualquier forma de subordina-

4. Grupo fundado en 1962 en Inglaterra, según Cardan-Castoriadis, «sobre la base de nuestras ideas, y en particular de la parte de esas ideas que más se ha impugnado en el grupo francés». En el nº 11 de la revista *Internacional Situacionista*, («Leer I.C.O.») se efectúa una crítica de la evolución «modernista» de Castoriadis.

ción abnegada de uno mismo a una causa: al Progreso, al Proletariado, a Los Demás. Toda actitud semejante se opone diametralmente a la apreciación revolucionaria de la realidad: no es más que una prolongación ideológica de la religión a disposición de las vanguardias «revolucionarias» para justificar su propio poder y la represión de cualquier indicio de creatividad popular.

El juego es la destrucción de lo sagrado —trátese de la santidad de Jesucristo o la de la batidora eléctrica y el Pan Bimbo. La tragedia, decía Lukàcs, es un juego que se desarrolla cuando los dioses están ausentes. La verdadera forma de la ausencia de dioses será la realización definitiva de la revolución—: el final de lo ilusorio y de todas sus formas, el comienzo de la vida real y su autoconciencia directa.

El movimiento revolucionario debe ser un juego, a imagen y semejanza de la sociedad que prefigura. Fines y medios no pueden ser disociados. Lo que nos preocupa es ante todo la construcción de nuestras propias vidas. En la actualidad esto sólo puede significar la destrucción total del poder. Por tanto, el problema revolucionario decisivo es la creación de una praxis en la que la autoexpresión y la perturbación social sean una misma cosa: la creación de un estilo de autorrealización que no pueda sino presagiar la destrucción de todo lo que obstaculiza la realización total. Desde otro punto de vista, se trata del problema de crear la forma social coherente de lo que en principio es y sigue siendo esencialmente una revuelta individual y subjetiva. Sólo el proyecto originario de Marx, la creación del hombre total, del individuo reapropiándose

toda la experiencia de la especie, puede superar el dualismo individuo-contra-sociedad mediante el cual el poder jerarquizado se mantiene unido mientras nos separa a unos de otros. Si fracasa ante esto, entonces el nuevo movimiento revolucionario sólo engendrará una comunidad ficticia aún más laberíntica, o, por el contrario, estallará en una búsqueda aislada y en última instancia autodestructiva de diversiones. Si tiene éxito, entonces permeará la sociedad como un juego al que todos pueden jugar. Hoy ya no queda nada capaz de resistirse a una oposición coherente una vez consolidada como tal. La vida y la revolución se inventarán a la vez o no se inventarán en absoluto.

Toda la creatividad auténtica de esta época brotará de este movimiento y es en esta perspectiva en la que habrá que realizar y deben comprenderse nuestros propios experimentos. El final de este proceso no será sólo el final, acaecido con harto retraso, de esta loca civilización en desintegración. Será el final de la propia prehistoria. El hombre está al borde del mayor descubrimiento jamás realizado en la apropiación humana de la naturaleza. El mundo del hombre es el hombre mismo y una nueva civilización sólo puede basarse en la creación libre y experimental de su propio mundo y sus creaciones por el hombre. Esta creación ya no aceptará ninguna división interna o separación. La vida será la autocreación de la vida misma. La totalidad se verá enfrentada sólo con la apropiación de la naturaleza y de la propia naturaleza humana, por fin manifiesta, en toda su belleza y terror, como «digno adversario» en un conflicto lúdico en el que *todo es posible.*

Apéndices



Guy Debord y el problema del maldito

Asger Jorn

Este texto sirvió de prólogo al libro *Contre le cinema* (1964), que recogía los guiones de las tres primeras películas de Debord, acompañados de descripciones visuales y notas técnicas. Fue publicado por el *Institute scandinave de vandalisme comparé*. Su autor, que llegaría a ser célebre por su propia trayectoria artística, aborda aquí el análisis de la posición exacta ocupada por Debord en el arte moderno. Puede comprobarse como veinte años más tarde, en *Consideraciones sobre el asesinato de Gérard Lebovici* (Ed. Anagrama, 2001, traducción de Luis Andrés Bredlow), Debord se expresaría acerca de su trayectoria cinematográfica en términos casi idénticos a los de Jorn:

> «Hay que decir que ahí se encuentra una ley constante del ambiente cinematográfico francés. Se niega directamente mi existencia, sin tratarla siquiera como una leyenda incierta, como hacen los izquierdistas y los pensadores que pretenden explicar la sociedad. Esa gente se jacta de no saber nada de mí; tienen una buena razón para ello: si yo hubiese existido, muchos autores de películas habrían perdido cierta parte de su reputación como innovadores, y algunos la habrían perdido totalmente.»

El homenaje de Jorn a su amigo tiene el mérito suplementario de desmentir *avant la lettre* uno de los mitos más difundidos acerca de Debord y la I.S., a saber, aquel que establece una distinción entre una fecunda y feliz etapa «artística» de dicha organización y de su principal animador, que habría durado hasta 1962, y la etapa «política» sombría y sectaria iniciada a partir de ahí y —cabe suponer— sólo interrumpida con la muerte de Debord.

«...delincuentes impulsados por aquella energía que surge de las malas pasiones, la única capaz de derrocar el viejo mundo y devolver su libertad creativa a las fuerzas de la vida».

Alain Sergent y Claude Hermel, *Historia de la Anarquía*

«Hubiera sido mejor para la humanidad que este hombre nunca hubiera existido.» Eso fue lo que escribió *The Gentleman's Magazine* con ocasión de la muerte de Godwin, el inspirador de Shelley, Coleridge, Wordsworth, William Blake y tantos otros, al igual que Proudhon fue el inspirador de la pintura de Courbet. De este grupo proceden gran parte de la poesía moderna, la escuela «plein air» de pintura paisajística, el impresionismo, y todo un continuo desarrollo creativo cuya prosecución pertenecía y pertenece aún a las fuerzas de la vida, constitutivas de la propia libertad creadora. Pero semejante desarrollo no puede comprenderse si se lo separa de su solidaridad con esa mala pasión que es «la única capaz de derrocar al viejo mundo», la pasión de la que los

infractores de las reglas de la creación, malditos en calidad de tales, son los portadores.

Tal estado de cosas ya no está reñido con la actitud general de la sociedad hacia el arte moderno. De forma paradójica desde el cambio de siglo, y sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando se proclamó que «el artista maldito ha dejado de existir», la simpatía general por el arte moderno reprime esas fuerzas creativas de forma aún más radical. La realidad de la maldición social queda envuelta por una apariencia tranquilizadora y aséptica de vacío: el problema ha desaparecido; nunca hubo problema alguno. Al mismo tiempo, la etiqueta periodística de «maldito» se convierte, por el contrario, en valorización inmediata. Basta con que a uno lo declaren maldito para convertirse en el último grito. Y resulta bastante sencillo, ya que cualquier clase de agresión suscita maldiciones por parte de la víctima. Así queda alterado el principio mismo de lo maldito: redescubrimos la simple noción romántica del genio incomprendido. Se trata del pensador al que se considera de buen grado como un «adelantado a su tiempo» y al que, por añadidura, se intenta dejar en la incomprensión durante el lapso de tiempo más breve posible.

Creo que no hay en el mundo ningún otro individuo creador que nos revele hasta tal punto la futilidad de tan falsas explicaciones como la enigmática persona de Guy Debord. Podemos leer ya en determinados análisis críticos —los mejor informados de nuestra era— que se le tiene por uno de los mayores innovadores de la historia del cine. Los entendidos en ese terreno son capaces

de reconocer su verdadera categoría. Y por consiguiente no podemos afirmar que su talento no haya sido reconocido. El impedimento se encuentra en la brecha existente entre este reconocimiento confidencial y su reputación en el mundo de los «caballeros», en el que querría reciclarse lo antes posible para Debord la misma necrológica empleada para Godwin. De ello hemos de concluir que valorización y maldición son claramente simultáneas. Debord pertenece a su tiempo; no puede «ser superior a su época, sino, en el mejor de sus casos, ser su época» (Hegel). Pero esta época se ha convertido en un espacio en el que se producen extraños sucesos que no concuerdan con la idea simplista que nos hacemos del instante histórico. Para nosotros el presente no es un instante, sino tal y como lo define la física moderna, el momento del diálogo, el tiempo de la comunicación entre pregunta y respuesta. El problema del maldito queda circunscrito a ese espacio inconmensurable, en el que, para alguna gente, la respuesta ya está dada, mientras que otros siguen sin saber cuál es la pregunta. Es evidente que los métodos de pseudocomunicación «instantánea» de nuestra era no transmiten las preguntas y las respuestas de esta era, sino un espectáculo unilateral, como los situacionistas han demostrado de sobra.

El comunismo fue el gran movimiento maldito del siglo pasado. Tras la revolución rusa, el marxismo fue presentado oficialmente como el fundamento de la sociedad en el bloque del Este, y quedó aún más maldito en Occidente, sobre todo en los Estados Unidos. ¿Pero cuál es la verdad de este conflicto especta-

cular? John Kenneth Galbraith, que pasó la Segunda Guerra Mundial en la administración de bombardeos estratégicos, y que es un oficial de inteligencia militar al que se le han otorgado diversos y merecidos honores, admite en su libro *La sociedad opulenta* que el capitalismo moderno, aún cuando sigue creyendo ser antisocialista, se ha apuntado en la actualidad a algunos de los dogmas más obviamente marxistas, al mismo tiempo que ignoraba su origen y no dejaba de maldecir a Marx. Siguiendo una evolución paralela, puede observarse cómo la sociedad rusa, al margen de que crea ser o no marxista, ha logrado en lo esencial convertir en maldita la doctrina de Marx sin dejar de honrarle. Se corta por lo sano entre la persona que formula determinadas ideas, entre quienes aprecian conscientemente sus ideas y su valía, y la difusión de esas ideas «delictivas», que retornan de forma discreta y anónima a las fuerzas de la vida a través de la libertad creativa.

Los logros cinematográficos de Guy Debord nos proporcionan un ejemplo por medio del cual podemos desenmascarar el método dominante de represión en toda su complejidad. Sin el categórico derrocamiento del arte cinematográfico provocado por la investigación del período letrista, cuyo súmmum está representado por *Aullidos a favor de Sade*, de Guy Debord, uno tiene pleno derecho a preguntarse si, siete años más tarde, habrían podido realizarse y alabarse películas como *Hiroshima mon amour*. Pero, ¿quién lo sabe? Y lo que viene más al caso, ¿quién lo dirá? Quienes lo saben guardan silencio, de modo que el gran público, a escala mundial y comprendidos ahí los intelectuales,

permanezca estupefacto ante una obra que se considera de una originalidad absoluta. Por consiguiente, uno no tiene que reconocer la regresión subsiguiente de Resnais en las películas que ha realizado desde entonces; a decir verdad, semejante decadencia es típica de las adaptaciones calculadas, teniendo en cuenta el grado de profundidad permitido basándose en la propia creación radical. He aquí donde empieza a echar raíces la enorme hipocresía necesaria para la apariencia de la «modernidad» oficial. De hecho, una revista literaria danesa, *Perspektiv*, se apoya en la película *Hiroshima mon amour* como prueba sustancial de que entre los rebeldes no hay renovación alguna. La renovación sólo puede provenir del corazón de la producción oficial. Y puesto que el gran público nada sabe de los esfuerzos creativos necesarios para producir una obra semejante, todo el mundo arremete con la conciencia tranquila contra los chicos malos que representan la verdadera originalidad, a fin de aislarles permanentemente de la actividad creativa. Pero con Debord esto no resulta posible. No se dan cuenta de que su actividad cinematográfica es sólo un aprovechamiento al azar de cualesquiera herramientas disponibles, a fin de hacer una demostración particular de unas habilidades más generales. Quien más tiene que perder en este asunto es ni más ni menos que el desarrollo del cine.

Aquí topamos con otra cuestión de enorme importancia: parece ser que en toda evolución se dan momentos cruciales en los que un acto singular —un golpe de genio— cambia por completo el orden de los supuestos fundamentales. Y después de un mo-

mento semejante, le guste a uno o no, lo admita o no, las condiciones cambian para todos. También podría decirse que este cambio, evidentemente producto del movimiento de las condiciones generales y de las actividades colectivas, sólo puede darse en la mente de un individuo aislado. Parece no haber hecho otra cosa en toda su vida que prepararse precisamente para eso y nada más. Y una vez cumplido ese acto, no le queda otra cosa que hacer salvo observar y controlar los efectos. Precisamente este elemento del control es el que le será negado, e irá a parar a manos de otros en el instante en que, al beneficiarse de esa acción y explotar el poder que acarrea, adquieran simultáneamente los medios para condenar a su autor. Desde la noche de los tiempos este fenómeno se ha dado con tal frecuencia que en ciertas culturas ha llegado incluso a sacralizarse. En última instancia pone al descubierto lo que se ha denominado «el misterio del sacrificio». Hoy en día, puesto que hemos de ser más civilizados, ya no sacrificamos de forma literal, sino que decretamos la maldición. Ya no hay misterio, y la forma más astuta de sacrificar es santificar a fuerza de elogios. De modo que resulta bastante ingenioso situar a Debord en la cima de la jerarquía cinematográfica. Así, se piensa, ya no podrá superarse a sí mismo; el siguiente capítulo podrán escribirlo otros pretendientes, los cinceladores y amplificadores. Quizá la especialización exija semejante división; a Debord nunca le ha molestado, le divierte. Pero hay otros a los que les hace menos gracia. Uno de ellos soy yo. A decir verdad, apenas le veo la gracia a estas cuestiones cinematográficas. No hablo de las películas de

entretenimiento. Hablo del goce de presenciar el nacimiento de algo esencial, y sin embargo indefinible, que cada nueva película de Guy Debord me proporciona. Él podrá decir que lo hecho, hecho está, y que lo único que queda por hacer es observar los resultados. Es ahí donde me doy cuenta de que en el desenlace de los acontecimientos provocados por su perspectiva de cambio general, que va mucho más allá del mundo del cine, él observa muchas cosas que nosotros pasamos por alto, y cuyo interés nos comunica.

Haber sido durante alrededor de diez años la gran inspiración secreta del arte mundial —desde el silencio introducido en la música moderna por John Cage unos años después de *Aullidos a favor de Sade* hasta la moda de comunicarse mediante viñetas de cómic sacadas de contexto, convertida en lo más puntero de la nueva pintura americana— no es poco en sí mismo. Sería posible seguir así, de no acarrear esta actividad intransigente una acumulación de consecuencias que convierten a Debord en indispensable para la nueva autoconciencia que tenemos de nosotros mismos en tanto que seres creadores. Esta autoconciencia se hace inevitable con el abandono de la actitud oficialmente moderna y progresista que ocultaba el verdadero estado de cosas desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Una vez arrancada esta máscara, el secreto de Guy Debord se comprende de inmediato.

Ni el «genio incomprendido» ni el innovador no reconocido poseen existencia «natural» alguna. Sólo existen quienes se niegan a darse a conocer a través de falsas apariencias, en flagrante

contradicción con quienes son en realidad. Quienes no desean ser manipulados a fin de aparecer en público bajo una forma totalmente irreconocible e igualmente alienada, reducidos a la condición de instrumentos hostiles a su propia causa, o reducidos a la impotencia en el seno de la gran comedia humana. No debemos limitarnos a maldecir a quienes maldicen, con mucha razón, aquello que se les propone, y que luego son desdeñados por «caballeros» que en otras partes sonríen ante todo y ante lo que sea llegando hasta el extremo de alegar este falso estoicismo como prueba de su propia valía. La gente distinguida arbitra tras pretextos de forma; finge que lo novedoso, aquello que les condena o proclama su indigencia, está sencillamente «mal expresado». Así pues, no es que a Guy Debord se le conozca mal en la cultura moderna: es que se le conoce como el Mal.

Es evidente que no es posible maldecir algo sin tener presente algo mejor con lo que se compara aquello que se rechaza. He ahí el secreto de Guy Debord, el único de los letristas en poseer semejante perspectiva, la cual explica todas sus iniciativas. Si no se tiene en cuenta esta perspectiva, si se depende sin más del orden establecido a la hora de enjuiciar, todo lo que él ha creado sólo podrá comprenderse bajo las categorías de lo excéntrico y lo estrambótico —de lo desequilibrado—, como sucede con tantos otros. La gran lección que se desprende de Guy Debord, desde la era *Potlatch*, es la de la franqueza; hacía falta maldecir con toda franqueza, en un mundo cada vez más falsificado, lo que merecía ser maldecido: las grandes hipocresías fundamentales, que lleva-

ban siglos supurando, pero que siguen empleándose como bases tambaleantes de espantosas formas residuales que aspiran a perdurar indefinidamente. Pero todo aquello era el mero efecto externo de una investigación mucho más profunda.

En teoría, sería fácil para el gran público enfrentarse a la obra de Guy Debord. Por ejemplo, si se proyectara *Aullidos a favor de Sade* en todas las salas de este país, el público, empezando por su élite «cinéfila», no disfrutaría ni la encontraría divertida. Se pondría furioso, como el niño que ve arrojado al suelo ese hermoso pedazo de tarta ante el cual ya se le hace la boca agua. Los espectadores podrían, en parte, malentender esta bofetada espiritual, este castigo tan carente de tacto. Pero no hay duda de que les haría bien. Es aquí donde surge el verdadero problema del artista maldito. Aquí fue donde Debord se abrió paso a través de toda la estética de lo grato en favor de una acción estética que provocase acción, incluso si esa acción tiene todas las de volverse espontáneamente contra la persona que arranca violentamente a los espectadores de sus asientos y de su sopor. Debord desvela una importancia del arte que se mantiene cuidadosamente oculta en las bellas artes, pero se manipula de forma científica y secreta en la propaganda y la publicidad, tanto comercial como política. Así se denunciaba una farsa: la distinción ficticia entre un arte de la elite y un arte que ni siquiera reivindicaba ese título a fin de no perturbar el *status quo* aparecía en toda su falsedad. De este modo, Debord y sus amigos juzgaban que la cultura, como final de una prehistoria, es en realidad una forma de enjuiciar la sociedad

actual. Según ellos y debido a ellos, lo que ahora suceda en esta cultura procede de la sociedad y volverá a ella.

En la medida en que Guy Debord se ha podido expresar en ocasiones acerca del arte y la autocrítica del arte, sus obras son portadoras de idéntico significado y verifican mi interpretación: ejecutadas todas con rapidez, son como apuntes experimentales tomados durante el desarrollo de la teoría general del *détournement*. La colaboración de Guy Debord en *Fin de Copenhague*, un librito espontáneo escrito en veinticuatro horas, no ha pasado desapercibida: en apenas unos meses, sus efectos se difundieron con asombrosa velocidad entre los especialistas en libros de arte y tipografía, tanto en los Estados Unidos como en Europa. Esta influencia creciente no ha cesado de aumentar. Así maduró el momento de que nuestro héroe redactase sus *Mémoires*, lo que hizo con el efecto lacerante del vidrio roto —un libro de amor encuadernado en papel de lija, que destruye no sólo el bolsillo sino también estantes enteros de biblioteca, un bonito recuerdo de tiempos pasados que se resisten a terminar y afligen a todo el mundo con su obstinada presencia—. Y no obstante, en apariencia estas *Mémoires* eran más una obra de relajación, una retirada temporal. De modo que se apresuró a redactar sus *Mémoires* antes de que su presencia empezase a hacerse notar en el mundo. Las utilizó como apertura, y por tanto, es indudable que no fueron acogidas de forma tan cálida y placentera como fueron saludados agitadores anteriores al indicar por medios semejantes que se rendían, que abandonaban el presente. Luego realizó esos curiosos

documentales *Dansk-Fransk Eksperimental-filmscompagni* [*Acerca del pasaje de algunas personas a través de un breve período de tiempo y Crítica de la separación*], documentos acerca de una nueva cosmovisión. Por lo visto no gustan. Sin duda, eso se debe a su efecto bomba de relojería. Debord conoce todos los efectos, y los emplea con maestría, sin restricción alguna. Pero es evidente que esa gente que sólo ve fuego, y luego empieza a creer que se ha equivocado —sin ser capaz de decir exactamente por qué— experimenta cierto malestar.

Uno jamás se siente cómodo ante las obras de Debord. Por lo demás, se trata de algo deliberado. Jamás ha destrozado una serie de pianos. Deja tan estrambóticos comportamientos a los payasos que le imitan, desde la pintura «monócroma» de Yves Klein hasta el reciente «Grupo de Investigación del Arte Visual», para el que un tal Le Parc se propone inventar «espectadores inactivos, en la oscuridad absoluta, inmóviles, mudos». Debord posee una sutileza insondable. Jamás le han acusado de una aparición insípida. Este es el motivo del gran respeto —incluso podríamos decir asombro— que inspira en el dominio de la denominada vanguardia artística y cultural.

El papel desempeñado por Francia en la cultura humana adquiere una apariencia completamente diferente según se observe desde fuera o desde dentro. En lo que a mí se refiere, veo este papel desde fuera, y siempre le veo a él, transhistóricamente, como la gran excepción que transforma las reglas. Desde el final de la

guerra no he visto a nadie, salvo a Guy Debord, que haciendo caso omiso de todos los demás problemas que pudieran exigir su atención, se haya concentrado exclusivamente, con una pasión obsesiva y la habilidad que ello confiere, en la tarea de corregir las reglas del juego humano de acuerdo con nuevas pautas, imperativas en nuestra era. Está decidido a analizar minuciosamente estas pautas, y todas las posibilidades excluidas o abiertas como consecuencia, sin ningún tipo de atadura emocional para con un pasado al que ha renunciado. Demuestra estas correcciones e indica las reglas que ha decidido seguir. Invita a otros, que quieren marchar junto a la vanguardia de esta época, a seguir estas reglas a su vez, pero se niega en redondo a imponerlas a nadie que no haya captado aún su pertinencia a través de los numerosos medios o el prestigio que confiere la autoridad. Sin embargo, existe un particular por el cual infunde pavor con toda la razón a la totalidad del medio artístico. No está dispuesto a verse denigrado por nadie que finja aceptar estas reglas para emplearlas como bazas en otro juego —el de lo mundanal, en su acepción más amplia: hallarse en consonancia con un mundo que se acepta—. En tales casos no tiene piedad, y no obstante, puede decirse que estos problemas de compromisos o sumisiones se han suscitado antes o después, dando al traste con casi todas sus relaciones. Ha roto por completo con tales personas. Ha encontrado otras. Es así como este hombre de una generosidad poco habitual ha acabado por figurar en la mitología mundanal de la postguerra como el hombre sin piedad.

Para finalizar, volveré a la paradoja del «delincuente». La persona excepcional que transforma las reglas se excluye a sí misma de participar en el juego porque siempre vencería, ya que inventó el juego y conoce todos sus límites. Otros pueden adoptar estas reglas, sea aceptando a quien las creó como director del juego, o aplastándole, excluyéndole. Este es el punto en que Debord —con mucha razón— se niega a apechugar con la carga de la responsabilidad absoluta. Las reglas de su juego le fueron impuestas por las circunstancias, y su complejidad va más allá de su saber. El actual movimiento situacionista es sólo un incipiente ejemplo de este juego. Mediante su negativa a la exclusividad y al papel de líder, Debord asegura sus derechos sobre el juego, además de la apertura misma del juego futuro. Al actuar así, sobrepasa las condiciones puramente francesas que fijaron los límites del surrealismo de André Breton. A diferencia de este último, los efectos de la importancia de Guy Debord se hacen sentir en todas partes, en el otro extremo del mundo, y desde allí se propagarán hasta París, donde vive de manera desapercibida. Quizá haya elegido hasta cierto punto las dificultades de esa vida, al hacer todo lo necesario para destruir continuamente cualquier posibilidad de hacerse célebre; quizá lo haya hecho para conservar su libertad en los juegos actualmente posibles. No obstante, creo haber justificado la indiscreción que he cometido con esta insistente presentación. En cualquier caso, así lo espero.

ıssirons — relevant les contra-
ctions que les autres ont choisi
oublier — en nous transformant
force pratique comme le pré-
ient les *Thèses de Hambourg*
tablies par Debord, Kotányi,
rocchi et Vaneigem (été 1961).

: projet irréductible de l'I.S. est
berté totale concrétisée dans les
s et dans l'imaginaire, car la
rté n'est pas facile à imaginer
l'oppression existante. C'est

ainsi que nous gagnerons, en nou
identifiant au désir le plus profon
qui existe chez tous, en lui don
nant toute licence. Les « chercheu
de motivations » de la publici
moderne trouvent dans le subcon
cient des gens le désir des objet
et nous trouverons le seul désir
briser les entraves de la vie. No
sommes les représentants de l'id
force de la très grande majori
Nos premiers principes doivent ê
hors de discussion.

COMMUNICATION PRIORITAIRE

La question du pouvoir est si bien cachée, dans les théories sociologiques et culturelles, que les experts peuvent noircir des milliers de pages sur la communication, ou les moyens de communication de masse dans la société moderne, sans jamais remarquer que la communication dont ils parlent est à sens unique, les *consommateurs de communication* n'ayant rien à répondre. Il y a dans la prétendue communication une rigoureuse division des tâches, qui recoupe finalement la division la plus générale entre organisateurs et consommateurs du temps de la société industrielle (lequel intègre et met en forme l'ensemble du travail et des loisirs). Celui qui n'est pas gêné par la tyrannie exercée sur sa vie *à ce niveau*, ne comprend rien à la société actuelle ; et se trouve donc parfaitement qualifié pour en brosser toutes les fresques sociologiques. Tous ceux qui s'inquiètent ou s'émerveillent devant cette culture

loi actuelle est que tout le mo
consomme la plus grande qua
possible de néant ; y compris n



le néant respectable de la
culture parfaitement coupée
signification originelle (le
nisme progressiste s'attendri

Por qué el arte no puede acabar con la Internacional Situacionista

T. J. Clark y Donald Nicholson-Smith

Este texto apareció por primera vez en el número 79 de la revista *October*, invierno de 1997.

«¿Qué nos importan a nosotros los juicios que la posteridad pueda hacer sobre nuestras oscuras personas? Si hemos querido dejar constancia de las diferencias políticas existentes entre la mayoría de la Comuna y nosotros, no es para atribuirle las culpas a ésta y hacer nuestro propio elogio, sino simplemente para asegurarnos de que, en caso de que la Comuna fuera derrotada, se sepa que no fue lo que hasta ahora ha aparentado ser».

Gustave Lefrançais dirigiéndose a los electores, 20 de mayo de 1871.[1]

1. Citado en *Internationale Situationniste*, nº12, septiembre de 1969, pág. 23.

En cuanto las cenizas de Guy Debord fueron arrojadas al Sena desde el Pointe du Vert-Galant, en cuanto la muerte hubo acallado su implacable tendencia a responder a todo aquel que hiciera la menor mención de su persona, una jauría de comentaristas envalentonados saltó de sus casetas, desesperada por tomar partido —a favor, en contra o como fuera— con respecto a su persona, sus escritos y sus andanzas.

Un ejemplo que viene al caso es el del intrépido diletante Régis Debray, ex foco de guevarismo y ex asesor del presidente Mitterand. Debray, quien, según su versión (nada fiable) jamás había lidiado con Debord en modo alguno, experimentaba ahora la urgente necesidad de denunciar las ideas de éste, y en concreto el concepto de espectáculo, por presunto idealismo, marxismo y hegelianismo juveniles, así como por su feuerbachianismo recalcitrante, pero sobre todo por su estricta incompatibilidad con la sociología positivista de las comunicaciones de masa del propio Debray, bautizada con el nombre de «mediología».[2]

2. Régis Debray, «A propos du spectacle: Réponse a un jeune chercheur», *Le Debat* n° 85, mayo-agosto, 1995.

Descrita en ocasiones como muy poquita cosa (Debray es propenso a hablar de «*notre petite médiologie*»), esta disciplina presuntamente nueva tiene elevadas ambiciones. Aspira ni más ni menos que al trono de la semiología, a pesar de que, por decirlo en la jerga de Debray, «la "semio" le lleva más de media década de ventaja a la "medio"». Pero Debray también necesita preservar a su criatura empirista recién nacida de la menor sombra de pensamiento totalizador o negativo. He aquí donde viene al pelo la condena global del espectáculo efectuada por Debord: «Para los situacionistas... la mediación es el mal. Para nosotros, la mediación no sólo es una necesidad, sino que es la civilización misma. Para nosotros el hombre sólo es hombre en virtud de la mediación tecnológica, y precisa del espectáculo para acceder a su verdad. El hombre descubre su realidad por medio de la ilusión [etc., etc.]»[3]

En 1966-67 nosotros éramos miembros de la Internacional Situacionista. Eso no nos concede una perspectiva especialmente ventajosa con respecto a las preguntas más interesantes acerca de los extraordinarios años finales de la I. S. Más en concreto, la cuestión clave de cómo y por qué los situacionistas llegaron a desempeñar un papel fundamental en mayo del 68 —es decir, cómo y por qué su modalidad de política participó en y hasta cierto punto precipitó una crisis del Estado tardocapitalista— sigue completamente abierta a la interpretación. (Y ya metidos en harina, a la simple investigación de los hechos. Las burlas, las evasivas y la fal-

3. Régis Debray, entrevista con Nicolas Weill, *Le Monde*, 19 de julio de 1996.

sificación de pruebas en torno a mayo de 1968 no muestran indicio alguno de remitir.) Enseguida abordaremos algunos de estos temas. Pero no vamos a pedir disculpas por empezar por lo más bajo. Las divagaciones de Debray son típicas, y, en cierto modo, necesarias. Los esfuerzos del conocimiento organizado por desacreditar a los situacionistas —por colgarles una etiqueta desdeñosa que los convierta en parte del «izquierdismo infantil», la «política de la autenticidad», «los años sesenta» o algún otro pseudofenómeno atestiguado— son a la vez completamente lógicos (al conocimiento organizado se le da bien, al menos, identificar a sus enemigos reales) y maravillosamente contraproducentes. Por alguna razón, la I. S. se resiste a desaparecer.

De todas formas, ustedes muy bien podrían preguntarse por qué respondemos a esta insensatez particular. Quizá el artículo de Debray nos irritó porque alcanzaba nuevas cotas en un terreno muy ásperamente disputado. Desde luego, no esperamos verlo superado en lo tocante al tono empalagoso de programa de entrevistas autorizado y a la amnesia descarada por parte del autor acerca de su propia participación en la época y los debates a los que hace referencia, por no hablar ya de la más o menos demencial (pero por supuesto calculada) «estima» que Debray confiesa sentir por Debord «en tanto individuo» y como esa singularidad, «un moralista profesional» dotado hasta de «un código moral personal».

Somos conscientes sin embargo de que hubo algo más que nos sacó de quicio. Daba la casualidad de que la revista británica

New Left Review[4] decidió publicar una versión (un tanto abreviada) del panegírico de Debray en su número de noviembre/diciembre de 1995.[5]

---

4. La palabra «izquierda» aparecerá de forma recurrente a partir de aquí, e inevitablemente, con significados variables. La mayor parte de casos se emplea de forma descriptiva, y por tanto pesimista, para designar un conjunto de direcciones ideológicas emparentadas que abarca, *grosso modo*, desde las franjas obreristas y estatistas de la socialdemocracia y el laborismo hasta las publicaciones para-académicas y los comités asesores del trotskismo contemporáneo, pasando por el centro estalinista y moderadamente pos-estalinista. Pero, claro está, no tendría ningún sentido emplear dicha descripción si no pensáramos que siguiese valiendo la pena hacerlo en nombre de —y esperemos que en beneficio de— una izquierda completamente distinta (solicitamos la indulgencia de aquellos —y son muchos— que rechazan el empleo del término «izquierda» por considerarlo irremediablemente comprometido). Una izquierda cuyas luchas actuales contra el Estado tardocapitalista son locales y multiformes (las políticas de «identidad» y «la ecología» no son sino las formas bajo las que el espectáculo ha optado por presentarlas y tergiversarlas por ahora. Y en años venideros muchas otras serán objeto de un trato igual de cínico). Una izquierda, sin embargo, que capta cada vez mejor las descomunales dimensiones de su enemigo y comienza a plantearse el problema de hacerle frente no en términos tomados en préstamos al marxismo-leninismo o su Oposición oficial, una izquierda cuya insubordinación es el tema de interminables jeremiadas por parte de la izquierda «realmente existente», a cuyo lúgubre grito de guerra —unirse y luchar bajo las mismas banderas pseudo-comunitarias de siempre— se empeña en hacer oídos sordos.

5. «Comentarios acerca del espectáculo», *New Left Review*, nº 214.

Esta era la segunda vez en la historia que *NLR* abordaba —y tergiversaba— la cuestión de los situacionistas (la primera, sobre la que enseguida volveremos, se produjo en 1989, al cabo de un cuarto de siglo de elocuente silencio).[6] Pero las contradicciones acaban por aflorar y quiso el azar (o la mala gestión) que el artículo de Debray apareciera en yuxtaposición con prolongados y reverenciales debates, en el mismo número, sobre la *Historia del siglo veinte* de Eric Hobsbawm, el informe de éste, en palabras de un graciosillo, «ante un Comité Central que sencillamente ya no existe». La mera idea de hacer demasiado hincapié en las omisiones y excusas de Hobsbawm como historiador fue denunciada *a priori* por *NLR* como «anti-comunista». Por lo visto hay una ley para los jóvenes hegelianos y otra para los estalinistas impenitentes. Una cosa es haber sido demasiado optimistas respecto del potencial revolucionario del proletariado de Watts, y otra muy distinta, haberse pasado la vida inventando justificaciones para la colectivización forzosa, los juicios-farsa, el Terror estalinista, la represión de las insu-

6. Véase Peter Wollen, «The Situationist Internacional», *New Left Review*, nº 174 [marzo-abril de 1989]. Posteriormente aparecieron versiones de este artículo en *An Endless Adventure... An Endless Passion... an Endless Banquet: A Situationist Scrapbook*, ed. Iwona Blaswick [London and New York, ICA/Verso, 1989), y *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957-1972*, ed. Elizabeth Sussman [Cambridge, Mass. and London, MIT Press, 1989]. Las publicaciones acompañaban a una exhibición itinerante destinada a ilustrar la tesis de Wollen.

rrecciones de Alemania oriental y de Hungría, y así *ad nauseam*. Lo primero son pataletas de rebeldes primitivos, lo segundo las duras y difíciles opciones analíticas de la historiografía marxista.

Como es natural, esto orientó el rumbo de nuestras reflexiones hacia el intento anterior de *NLR* por inventarse una historia del «situacionismo» que de algún modo evitase lidiar con el momento, en los últimos años de la década de los sesenta, en que formas de actividad política influenciadas por los situacionistas se enfrentaron en la práctica con el marxismo «dominante» o «clásico». Titánica fue la labor del redactor de *NLR* en cuestiones artísticas, Peter Wollen, cuando por fin fue solicitado para el número de marzo-abril de 1989, y fueron muchas las corrientes principales, las genealogías imaginativas y las pequeñas reseñas que realizó de este o aquel -ismo importante: todo ello para apuntalar la declaración esencial, en la última página de su Siglo Veinte Cada Vez Más Breve, según la cual desde 1962 en adelante, en la obra de la I.S., «la negación por parte de Debord y sus acólitos de cualquier separación entre actividad artística y actividad política... condujo de hecho, no a una nueva unidad en el seno de la práctica situacionista, sino a una eliminación total del arte, salvo en sus formas propagandísticas y de agitación... la teoría desplazó al arte como actividad de vanguardia, y la política (para quienes querían conservar las manos absolutamente limpias) quedó pospuesta hasta el día en que la revuelta espontánea de quienes recibían órdenes en lugar de darlas la situase en el orden del día».[7] Una vez

7. Wollen, «Situationist International», pág. 94.

más, el tono presuntuoso de comentarista político televisivo era para quedarse boquiabierto. Da la casualidad de que nosotros recordamos a Wollen en 1968, cuando aún no había transferido sus afectos del centro trotskista a la vanguardia periférica y efectuaba la ronda de los principales emplazamientos (¿arqueológicos?) de la «revolución estudiantil» británica en calidad de especie de observador de la Nueva Izquierda, reculando horrorizado ante las impurezas ideológicas que allí descubrió, y reservando, ¡cómo no!, el grueso de su bilis para «¡esos malditos situacionistas, escoria entre la escoria!». Recordamos muy bien esa observación concreta (lucíamos tales veredictos como medallas de honor).

Lejos de nosotros insinuar que eso convierta a Wollen en un guía poco fiable de aquel panorama transcurridos veinte años de reflexión. Con la edad llega la sabiduría, y hasta el arrepentimiento. Pero sí significa que tiene, por así decirlo, una interesante perspectiva acerca de los acontecimientos que opta por narrar.

Basta. En última instancia, el interés de los procedimientos *NLR* /Debray reside en el modo en que ponen de manifiesto, de una forma apenas más flagrante que la habitual, la estructura (y la función) de lo que en la actualidad pasa por saber acerca de la I. S. desde 1960 en adelante. El saber establecido, por llamarlo de algún modo. Este puede ser desglosado en cuatro proposiciones esenciales, aunque éstas, evidentemente, se solapen y se repitan entre sí.

PROPOSICIÓN 1: La Internacional Situacionista fue una organización artística, una vanguardia típica de la tardomodernidad que se desvió en el último momento hacia la «política artística». Enjuiciada desde el punto de vista artístico, sus posiciones políticas no valen gran cosa. ¡Y no pretenderán que las enjuiciemos desde el punto de vista político!

PROPOSICIÓN 2: En sus últimos diez años de existencia, la I. S. fue una secta artístico-política, consumida por los matices de su propia pureza, que vivió a base de exclusiones y denuncias e hizo caso omiso, en gran medida, del campo político más amplio, o de los problemas de organización y expansión que se presentaron en una coyuntura aparentemente prerrevolucionaria. Bauticémosla como la tesis de no ensuciarse las manos. O la tesis de consumirse-entre-las-llamas-de-la-pura-negatividad. (Muchos admiradores de la I. S., todo hay que decirlo, suscriben la Proposición 2.)

PROPOSICIÓN 3: La política situacionista era «subjetivista», pos o híper-surrealista, y estaba alimentada por la noción utópica de una nueva «política de la vida cotidiana», que puede resumirse en un puñado de eslóganes: «Tomad vuestros deseos por realidad», «El aburrimiento siempre es contrarrevolucionario», etc.

PROPOSICIÓN 4: La teoría, en particular la que representa *La sociedad del espectáculo*, de Debord, está incorregiblemente impregnada de hegelianismo juvenil, es retórica, totalizadora, reposa sobre una hostilidad metafísica contra la «mera» apariencia o representación y constituye una defensa *in extremis* de la noción de autenticidad, trátese del individuo o de la clase como sujeto.

Como todas las buenas parodias, estas cuatro proposiciones no son simples mentiras. Todas ellas apuntan a problemas reales de la actividad de los situacionistas a partir de 1960, y lo último que querríamos dar a entender es que dichos problemas no existían. Lo que sí creemos, no obstante, es que cada una de dichas proposiciones es una semiverdad endeble que los publicistas de izquierdas nunca exponen como es debido, y que quedan puestas en entredicho por un corpus de pruebas del que estos publicistas tienen íntimo conocimiento pero se abstienen de mencionar. No hay que ir muy lejos para hallar el motivo. Cada una de estas proposiciones tiene un corolario apenas oculto, y es la verdad del corolario lo que esta izquierda desea (y necesita) afirmar.

Corolario 1: Por lo tanto, el filisteísmo petrificado de la izquierda durante la década de 1960 y después —el hecho de que echara mano de gente de la calaña de Peter Fuller, *Tel Quel*, Roger Garaudy, John Berger, Ernest Fischer, etc.,[8] como guías de los nuevos regímenes de representación que por aquel entonces estaban haciendo su entrada en escena— no importaba entonces y no importa ahora.

Corolario 2: Por lo tanto, el fracaso de la izquierda establecida para plantearse de nuevo los problemas de organización revolucionaria y hacer balance del desastre de su pasado leninista y trotskista tampoco importa. Esas cosas sólo sirven para perder el

8. Invitamos al lector a dar otros nombres. A nosotros nos costó mucho acordarnos de ninguno.

tiempo. Las manos sucias trabajan rápido. Y los idilios de la izquierda con la Gran Revolución Cultural Proletaria,[9] los focos de Guevara y la *École Normale Supérieure*, con la vía birmana al socialismo, el Partido Comunista Italiano, Tony Benn o Tom Hayden —así como con un centenar de otros objetos que dejaban fríos a los situacionistas por razones que ellos explicaron pormenorizada-

---

9. El 17 de mayo de 1968 el Comité de Ocupación de la Sorbona, en el cual los situacionistas aún tenían en ese momento la mayoría, envió el siguiente telegrama al Partido Comunista Chino: «TEMBLAD BURÓCRATAS STOP [etc.] LARGA VIDA A LA GRAN REVOLUCIÓN PROLETARIA CHINA DE 1927 TRAICIONADA POR LOS BURÓCRATAS ESTALINISTAS STOP LARGA VIDA A LOS PROLETARIOS DE CANTÓN Y DE OTRAS PARTES QUE HAN TOMADO LAS ARMAS CONTRA EL LLAMADO EJÉRCITO DEL PUEBLO STOP LARGA VIDA A AQUELLOS TRABAJADORES Y ESTUDIANTES CHINOS QUE HAN ATACADO LA LLAMADA REVOLUCIÓN CULTURAL Y EL RÉGIMEN MAOÍSTA BUROCRÁTICO STOP LARGA VIDA AL MARXISMO REVOLUCIONARIO STOP ABAJO EL ESTADO STOP COMITÉ DE OCUPACIÓN DE LA SORBONA AUTÓNOMA Y POPULAR». Contrástese este comunicado con el hecho de que durante toda una década después de 1968 una buena parte de la izquierda continuó chapoteando entre una multitud de versiones del maoísmo. El consenso de la intelectualidad francesa de izquierdas y su *vedettariado* (dar nombres sería superfluo, suponemos, para los lectores de *October*) era casi férreo a este respecto, un estado de cosas que está ahora estrictamente prohibido recordar. En aquel entonces, por cierto, una de las pocas voces opositoras que se alzó contra el culto parisino a Mao fue la del antiguo situacionista René Viénet.

mente en su momento— no son más que agua pasada. Cada perro a su propio vómito, a lo que se ve. Puede que la izquierda se postrase de hinojos ante la utopía famélica y prefabricada de Mao, pero al menos no se dejó engañar por las sublevaciones de los negros estadounidenses, otros tantos lumpen despistados y prematuros, carentes de dirección (la de la izquierda), que no se daban cuenta de que los tiempos no estaban maduros para la insurrección (para estos tipos nunca lo están ni lo estarán). «¡Espontaneidad!». La sola palabra provoca escalofríos o risitas.

Corolario 3: Por lo tanto, no hay que remover los cimientos de la teoría y la práctica de la izquierda. El régimen de estudios políticos más arbitraje teórico no necesita ninguna renovación digna de mención. Suscitar el problema de la construcción social de los «sujetos» en el capitalismo tardío, y las posibles formas de resistencia a semejante construcción, y ante todo explorar las implicaciones de la invasión y reestructuración de dominios enteros de la representación que en otro tiempo estaban completamente al margen del régimen de la mercancía —el conjunto de cuestiones que los situacionistas abordaron bajo la denominación de «colonización de la vida cotidiana»—, todo eso conduce en dirección errónea. Conduce a la «política de la identidad», al que se supone que todo buen superviviente de los sesenta debe culpar por la muerte de la izquierda.

Corolario 4: Por lo tanto, el encaprichamiento de la izquierda con las formas más delirantes de anti-hegelianismo, maoísmo semiótico, estructuralismo paranoico del género no-es-el-sujeto-

sino-el-Partido del PCF, universos deshabitados compuestos de aparatos, instancias, estructuras, tics infraculturales y *systèmes de la mode*, etéreos escepticismos y eternas batallas contra los espantosos fantasmas del «empirismo» y el «cientifismo», son completamente válidos, y no tienen nada que ver que con el hecho de que, en los tiempos que corren, nadie que no sea suscriptor de *Representations*, *Diacritics* o *Modern Language Notes* preste atención a la izquierda en cuestiones de teoría.

Se habrán dado ustedes cuenta de que los corolarios ocultos tienen mucha más enjundia que los argumentos originales sobre la I. S. Y resulta muy pertinente que así sea: los argumentos son de una insustancialidad ridícula. Son los corolarios los que cuentan. Resultaría tedioso, pues, ir punto por punto, demostrando la falsedad de una alegre tergiversación tras otra. Más vale escoger uno o dos temas al azar y transmitir el sabor de boca general.

Tal y como la retrata el saber establecido, ¿quién habría podido imaginar, en primer lugar, que en los intervalos entre exclusiones y anatemas, a la I. S. le quedara tiempo para analizar los acontecimientos políticos que se producían en el mundo exterior? Por ejemplo, la serie de intervenciones en la evolución de la situación en Argelia, durante la época de Ben Bella y Bumedian, que culminaron en el largo artículo «Les luttes de classes en Algérie» (publicado en el número de marzo de 1966, y más tarde en forma de

cartel). O el panfleto de agosto de 1967 sobre la Gran Revolución Cultural Proletaria de Mao, «Le point d'explosion de l'idéologie en Chine» (reimpreso en la revista en aquel mismo año). Es evidente que no somos jueces imparciales, pero insistimos en considerar estos textos como clásicos del análisis marxista. (En ambos casos la I. S. gozó de la ventaja de contar con miembros que poseían conocimientos reales de las lenguas y de los países en cuestión, en lugar de tener que formarse opiniones a partir de libros escritos por compañeros de viaje y editoriales de *Le Monde*.) Nos preguntamos si quienes hoy desdeñan a la I. S. «política» serían capaces de presentar comentarios de aquella época acerca de los mismos o parecidos temas que les parezcan, en retrospectiva, siquiera aproximadamente igual de buenos. Entendiendo por «buenos», desengañados y apasionados.

Luego está la cuestión de *La sociedad del espectáculo*, de Debord. De nuevo, escojamos algunos temas al azar. El libro se publicó en noviembre de 1967. Fue escrito, en otras palabras, en la misma época que los análisis políticos que acabamos de mencionar (junto con varios otros, publicados en la revista de la I. S. o como panfletos acerca de Watts y la economía mercantil, la Guerra de los Seis Días y Oriente Medio, los primeros indicios y peculiaridades de la «rebelión juvenil», y así sucesivamente) y estaba claramente destinado a ser leído en conjunción con dichos análisis. Es un libro mucho más «político» de lo que jamás podría uno imaginar leyendo la mayoría de exposiciones que del mismo han hecho tanto sus detractores como sus entusiastas. ¿Cómo iba

nadie a sospechar, a partir de la versión que da Debray y otras muchas semejantes, que el capítulo más largo con diferencia se titula «El proletariado como sujeto y como representación», y que el eje del argumento de conjunto gira (una vez más) en torno a la cuestión del leninismo, el Partido y la historia del movimiento obrero? Por supuesto, la pregunta es pura ingenuidad simulada. Este aspecto de *La sociedad del espectáculo* no debe ser objeto de debate, ya sea porque desalojaría a los comentaristas del mundo de sueños y simulacros en el que querrían hacer creer que Debord vivía o que éste anunció, ya sea porque hacerlo les obligaría a recordar sus propias «tomas de posición» de entonces y de ahora.

Admitamos dos o tres objeciones. Por supuesto que *La sociedad del espectáculo* fue concebida como una obra de «alta teoría», y depende de un diálogo con textos, en su mayor parte extraídos del pasado lejano del marxismo, la filosofía alemana y la literatura clásica francesa, que consigue ventrilocuizar y exacerbar. (La insinuación de Debray, según la cual el libro «sólo reconoce el plagio *in extremis*» —en una única tesis situada hacia el final del libro— es pura mala fe. Dejando al margen el hecho de que en ese momento Debord cita a Lautréamont sobre el plagio, *La sociedad del espectáculo* se hace eco de su dependencia del pasado en todos y cada uno de sus párrafos. Dicha dependencia es demasiado profunda y misteriosa para que un velociléctor como Debray se tome la molestia de lidiar con ella.) La pregunta que hay que hacerse es: ¿qué objetivo estratégico podía ser tener en 1967 semejante forma de escribir? Las fechas tienen su importancia. El

Pour Marx y el *Para leer «El Capital»* de Althusser llevaban dos años publicados y arrasaban entre la izquierda europea. Cuando Debray dice, como quien no quiere la cosa, que «de jóvenes todos nosotros fuimos feuerbachianos y grandes entusiastas del joven Marx», esa pequeña confesión hace desaparecer por arte de magia aquello en que «todos nosotros» nos convertimos pocos años después.[10]

Lo que Debray produjo en 1967, el año en que apareció el libro de Debord, fue *Revolución en la revolución*, que hizo por Fidel

---

10. Y no es que ese «nosotros» se convirtiera en una sola cosa. La trayectoria sinuosa del propio Debray no nos concierne aquí; los curiosos (caso de haberlos) pueden seguir su curso a lo largo de sus voluminosos escritos autobiográficos, o echar un vistazo a su *Manifestes médiologiques* (Gallimard, 1994). Pero la necesidad de eludir el núcleo duro de Debord hace extraños compañeros de cama. De ahí que el hecho de que Phillipe Sollers haya descubierto recientemente que la obra de Debord es «una de las más grandes del siglo», que Debord es «un clásico entre los clásicos», etc. (véase por ejemplo, *Libération* del 6 de diciembre de 1994), sea ridiculizado por Debray como «blandir el cadáver místico» y «salmodiar pálidos *détournements* hasta convertirlos en creaciones deslumbrantes» (*Le Debat*, art. cit., pág. 6). Lo que todas estas hipérboles de duelistas escamotean es que tanto Debray como Sollers, el uno de forma desdeñosa y el otro de forma elogiosa, pretenden ante todo aprisionar la negatividad de Debord en una torre de marfil. Como antídoto a Debray y Sollers, véase *Guy Debord* de Anselm Jappe (trad. cast. de Luis Bredlow, Ediciones Anagrama, Barcelona, 1998), un estudio franco, sincero y no hagiográfico.

Castro lo que Sydney y Beatrice Webb hicieron por Stalin. La moda cibernética y el estructuralismo de la línea dura acababan de dar el visto bueno (o una nueva prominencia) a la disciplina de la semiótica. Fue entonces, en otras palabras, cuando la sola palabra «totalidad» y la idea de tratar de articular aquellas fuerzas que estaban dotando al capitalismo de una nueva faz unificada y unificadora fueron declaradas tabú (y en buena medida aún sigue siendo ése el caso) en tanto que vestigios de una desacreditada tradición «hegeliana».[11]

Estas eran las cosas que Debord tenía *in mente*. Uno de nosotros le recuerda en el Collège de France, en 1966, cuando asistió como oyente al curso de Hyppolite sobre la *Lógica* de Hegel, y tuvo que soportar una sesión final durante la cual el maestro invitó a dos jóvenes promesas a leer sus disertaciones. «*Trois étapes*

11. Nadie pretende que el esfuerzo de Debord por totalizar esté exento de peligros, y menos aún que su ejemplo debiera abrir la vía de una especie de ridículo «regreso a Hegel». Pero ya va siendo hora de retirar la afirmación de que «la búsqueda de la totalidad» equivale necesariamente a la «indiferenciación», a la «unidad orgánica», a la «negación de la especificidad y la autonomía», etc. Un primer paso en la buena dirección podría ser releer las secciones analíticas de la *Filosofía del Derecho*, y después contrastar la explicación que Hegel da de la constitución (y las contradicciones) de las identidades sociales con, pongamos por caso, esos pequeños mitos de la ausencia y la diferencia —generalizadas a partir de una pseudo-psicología a todas las escalas y circunstancias sociales— que son lo único que tiene que ofrecer la izquierda en la actualidad a una «política de la identidad» en busca de una teoría y una práctica.

de la dégénérescence de la culture bourgeoise française», dijo Debord al tomar asiento el último de ellos. «*Premièrement, l'érudition classique*» —pensaba en el propio Hyppolite, que había hablado brevemente al comienzo— «*quand même basé sur une certaine connaissance générale. Ensuite le petit con stalinien, avec ses mots de passe, "Travail", "Force" et "Terreur". Et enfin —dernière bassesse— le sémiologue*». En otras palabras, *La sociedad del espectáculo* fue concebida y escrita específicamente como un libro para malos tiempos. Pretendía mantener viva la costumbre de totalizar, pero, por supuesto, para poner de relieve, en cada detalle de su textura verbal y su estructura de conjunto toda la magnitud que la tarea de redescubrimiento y reescritura (más aún, de reafirmación de lo obvio) de tal proyecto iba a exigir a partir de entonces.

Así pues, habrá que hablar una vez más de lo obvio, ya que es tal el empeño por no afrontarlo. Para los situacionistas, la realidad abrumadora de la época era el estalinismo: los daños y el horror que había engendrado, y su capacidad de reproducirse bajo formas cada vez más nuevas y técnicamente más verosímiles en el seno de una izquierda que jamás había afrontado su propia complicidad o contagio. (Nunca empezaremos siquiera a comprender la hostilidad de Debord hacia el concepto de «representación», por ejemplo, a menos que nos demos cuenta de que para él esa palabra siempre tuvo un resabio leninista. El espectáculo es repugnante porque amenaza con generalizar, por así decirlo, la pretensión del Partido de ser el representante de la clase obrera.)

El diálogo forzado de *La sociedad del espectáculo* con el joven Marx y las sombras de Feuerbach y de Hegel responde a esta circunstancia. Y es «forzado» en dos sentidos: en el sentido de que está ostentosa y evidentemente llevado al exceso (hasta el punto de que ni a Debray podría pasarle desapercibido), y en el sentido de que estas cualidades son precisamente los indicios de que la táctica es una táctica, que el autor se ha visto forzado a adoptar por la historia —el desastre— que relata.

No decimos que el libro no sufra a raíz de la estrategia que cree preciso adoptar. Claro que lo hace. No obstante, afirmamos que esa estrategia hizo posible una clase de lucidez —inseparable de la desmesurada *hybris* del libro, de su empeño en pensar de forma histórico-mundial a contrapelo de los especialistas de derechas y de izquierdas— que no era posible adquirir de ninguna otra forma. Y afirmamos que quien opte por no reconocer contra qué otras modalidades del discurso de izquierda iba dirigida *La sociedad del espectáculo* prolonga esos mismos hábitos de amnesia y de duplicidad que el libro tenía en su punto de mira.

Finalicemos —y quizá sea esto lo más importante— con unas reflexiones acerca de la cuestión de la organización. Que en los años sesenta la I. S. era un grupo pequeño es cierto. Que su búsqueda del acuerdo constante en torno a las cuestiones clave, y su lucha contra la reproducción de la jerarquía y el anquilosamiento

ideológico en el seno del grupo condujo a repetidas escisiones y exclusiones también lo es. Nuestra separación de la I. S. en 1967 se produjo en torno a estas cuestiones precisamente, en relación con la actividad de la I. S. en Gran Bretaña y los EE.UU. Es poco probable, por consiguiente, que pensemos que los situacionistas siempre acertaron en estos temas. En cualquier caso, lo que nos repugna en el relato estándar es la insinuación de que la preocupación por los problemas de organización interna —ante todo, la determinación por buscar una salida del legado del «centralismo democrático»— pueda considerarse como un indicio más de la falta de seriedad de estos artistas-políticos. Cualquiera que se tome la molestia de leer lo escrito por la I. S. en 1966 y 1967 se dará cuenta muy pronto de que no puede proceder de un grupo de personas encerradas en luchas de facciones internas. Existieron tales luchas. Fueron consideradas (unas veces acertadamente y otras no, en nuestra opinión) como la condición indispensable de la lucidez revolucionaria que impregna lo mejor de los escritos situacionistas. Pero los situacionistas nunca se quedaron empantanados en su propia agitación y continuaron reflexionando, sobre todo a medida que las cosas fueron calentándose a lo largo de 1967, acerca de cómo iban a actuar —a «ampliar su radio de acción»— en el caso de que el Estado capitalista les brindase esa oportunidad. He aquí, por ejemplo, los extractos de un documento de trabajo provisional titulado «Responses aux camarades de Rennes —sur l'organisation et l'autonomie». Firmado por Debord, Khayati y Vienet, y fechado el 16 de julio de 1967, este texto fue

el resultado de una serie de discusiones (y acciones conjuntas) con otros pequeños grupos de izquierda.

> La discusión iniciada el 3 de julio entre nosotros y los camaradas de dos grupos afiliados a la Internationale Anarchiste parece haber puesto de manifiesto la existencia —junto a nuestro acuerdo sobre lo esencial, o mejor aún, como resultado del mismo— de opiniones divergentes acerca de la cuestión organizativa... Estas divergencias pueden resumirse así: mientras que nosotros estamos absolutamente a favor de una *proliferación de organizaciones revolucionarias autónomas*, Loïc Le Reste [del grupo de Rennes] piensa más en términos de una *fusión* de tales grupos. Con esto no se pretende decir, por supuesto, que en última instancia Le Reste sea partidario de un único movimiento revolucionario de conjunto, ni que por nuestra parte, nosotros tengamos una especie de apego formal a distinciones artificiales entre grupos que reconocen con acierto su unidad fundamental sobre las principales cuestiones teóricas y prácticas.
>
> La cuestión, por consiguiente, no gira en torno a una especie de definición abstracta de un modelo organizativo absoluto, sino más bien en torno a un examen crítico de las condiciones actuales, y opciones particulares relativas a las perspectivas de acción reales.
>
> [...] Es bien sabido que la I. S. nunca ha «reclutado» miembros, aunque siempre esté dispuesta a acoger a individuos sobre una base *ad hoc*, y ambas vertientes de esta política las han determinado las condiciones concretas que, a nuestro modo de ver, han limitado nuestra actividad práctica —actividad inseparablemente concebida como medio y como fin— por lo que la cuestión no depende simplemente de la capacidad de un individuo de comprender determinadas posiciones teóricas o de su voluntad de abrazarlas. (En cuanto a las posiciones teóricas en sí, esperamos, naturalmente, que todos aquellos que sean capaces, en el pleno

sentido de la palabra, de *apropiárselas*, hagan libre uso de aquello que se apropien.) De forma muy esquemática, podríamos decir que la I. S. considera que lo que tiene que hacer en la actualidad es trabajar en pro de la reaparición de ciertos elementos básicos de una crítica revolucionaria moderna. La actividad de la I. S. es un *momento* que no confundimos con una *meta*: los trabajadores han de organizarse ellos mismos, se emanciparán por medio de sus propios esfuerzos, etc. No podemos admitir la idea de que los «refuerzos» numéricos sean una virtud en sí mismos. Podrían ser perjudiciales desde un punto de vista interno, si diesen lugar a un desequilibrio entre lo que nos proponemos hacer en realidad y una «militancia» que sólo podría servir a esos fines de un modo abstracto, y por tanto subordinado, ya fuera por motivos geográficos u otros. Podrían ser perjudiciales desde un punto de vista externo, en la medida en que constituyesen un ejemplo más de la Voluntad de Pseudo-poder, al estilo de tantos grupos trotskistas imbuidos de una «vocación de partido dirigente».

[...] Discrepamos aún más de Loïc Le Reste cuando sostiene que la autonomía de diferentes organizaciones podría dar lugar a una jerarquía entre ellas. Por el contrario, creemos que la jerarquía amenaza con aparecer en el seno de una organización en cuanto algunos de sus miembros puedan verse constreñidos a aprobar y poner en práctica lo que decide la organización, si al mismo tiempo tienen menos poder que otros miembros de ésta para influir sobre las decisiones. Sin embargo, no vemos cómo una organización efectivamente autónoma —y que, por supuesto, haya rechazado toda noción de doble pertenencia— podría subordinarse a un poder exterior. *L'Unique et sa propriété* [12] nos acusa de que

12. Panfleto publicado en 1967 por un grupo de recién excluidos de la I. S. conocidos como los «garnautins».

«Siempre que la I. S. simula debatir cuestiones teóricas con otras organizaciones revolucionarias... las cosas degeneran en una farsa burocrática, en la que se enjuicia a estos movimientos y sus programas desde la perspectiva altanera y abstracta de un radicalismo etéreo». Pero sólo si la clase de relación en cuestión fuera realmente burocrática —es decir, que apuntase a la *subordinación*— o si nuestro radicalismo de raíz fuera, en efecto, abstracto y etéreo (lo cual está por demostrar...) podría decirse legítimamente que la I. S. aspira a un rol de superioridad, de forma práctica en el primer caso, y como realización de deseos carentes de contenido en el segundo. En cualquier caso, ¿qué clase de organización revolucionaria, compuesta por qué clase de idiotas, *se dejaría* subordinar de semejante modo?

[...] En cuanto a la posibilidad de fusiones futuras, creemos que el mejor momento para que tengan lugar será en situaciones revolucionarias, cuando el movimiento obrero esté más avanzado.

[...] No decimos que estemos en posesión de una fórmula secreta que resolverá los problemas organizativos del período venidero. En cualquier caso, esta cuestión no puede ser planteada ni resuelta por completo en el contexto de los pequeños grupos radicales de hoy. Nosotros (y algunos otros) sólo estamos seguros de algunos principios elementales: por ejemplo, la necesidad de no seguir viejos modelos, sin por ello caer de nuevo en la pseudo-inocencia de las relaciones puramente informales. Estos principios son nuestro punto de partida, y sin duda alguna, uno de ellos es el respeto por la autonomía de los muchos grupos con los que vale la pena hablar, y la determinación de seguir hablando de buena fe con ellos...

Como ya hemos dicho, este es un documento de trabajo, que presenta poco interés por sí mismo, y que jamás fue publicado

posteriormente. En gran medida, su enfoque de los problemas de organización política quedó superado por los acontecimientos de 1968. (Pese a que, por supuesto, el texto esté impregnado por la premonición de dichos acontecimientos. Decir, como hace Wollen en su artículo «Situationist International» que la revolución de mayo «como era de esperar, cogió tan desprevenidos a los situacionistas como a todos los demás», no es más que un intento de salvar las apariencias por parte de «todos los demás».[14] Hecha la salvedad, claro está, de que más que sorprendido, el sector de la izquierda al que pertenecía Wollen quedó horrorizado. Los acontecimientos se negaron a seguir el guión neo-gramsciano previsto.)

Hemos citado la «Réponse aux camarades de Rennes» porque su contenido contradice la actual historia-parodia acerca de la I. S. durante esa época, y muy en especial la afirmación política favorita de esta historia-parodia, a saber, que los situacionistas eran unos simples «comunistas consejistas» cuya única respuesta a las cuestiones prácticas de la política revolucionaria era hipostasiar las experiencias de los consejos obreros del pasado como fórmula para resolver de antemano todos los problemas organizativos. Una vez más, esta acusación no es una mera vacuidad. La invocación de Kiel y Barcelona pudo obrar, en ocasiones, como una especie de mantra. Pero en la práctica, dicha invocación coexistió con toda una gama de acciones y negociaciones que apuntaban a arrojar la cuestión organizativa de nuevo al crisol de la crí-

14. Wollen, «Situationist Internacional», p. 94.

tica. ¡Y pensemos en la propia invocación! Por supuesto que toda práctica revolucionaria tiene que aprender del pasado, y al hacerlo, sin duda lo idealiza. Pero más vale hacerse una imagen idealizada de 1918 y de 1936 que de los años y de los tipos de poder que la mayor parte de la izquierda colocó por aquel entonces en un pedestal.

Tenemos presente que, al centrarnos en las cuestiones seleccionadas de los últimos años de la I. S., corremos el peligro de dar por buena la noción establecida según la cual, a comienzos de la década de los sesenta, en la historia de la I. S. se produjo una especie de ruptura epistemológica (y práctica) a raíz de la cual el «arte» cedió ante la «política». Se trata de un modelo tosco, que arroja casi tanta luz sobre la diferencia entre la I. S. «temprana» y «tardía» como la distinción efectuada por Althusser entre el Marx «temprano» y el «tardío». Toda la actividad que hemos mencionado fue concebida como vertiente de una práctica en la que el «arte» —es decir, las posibilidades de representación y anti-representación arrojadas por los cincuenta años de experimentación de la modernidad en los límites de dicha categoría— pudiera por fin ser realizado. Esa fue la dimensión verdaderamente utópica de la actividad de la I. S. Existía el riesgo de que se convirtiera, como de hecho sucedió, en un horizonte de posibilidades que en la práctica pesó demasiado poco. Pero sólo en determinados momentos. Sin duda lo más notable, y lo que en la actualidad requiere un

inmenso esfuerzo de imaginación histórica evocar, es lo vigorosa y decisiva que fue esta dimensión utópica en aquello que los situacionistas llevaron efectivamente a cabo. Fue la dimensión «artística», por decirlo de forma rudimentaria —el acento que pusieron en la cuestión de las formas de representación en la política y la vida cotidiana, y la negativa a zanjar de antemano la cuestión de la representación frente a la acción— la que convirtió su política en el arma letal que durante algún tiempo fue, y la que les otorgó el papel que desempeñaron en mayo de 1968. Este es el aspecto de la década de los sesenta que la izquierda oficial quiere olvidar por encima de todo.

Como era inevitable, aquí nos hemos centrado sobre todo en la I. S. y en la izquierda. Durante la década de los sesenta, fue la izquierda (por oposición, digamos, al mundo del arte) quien concitó más el odio de la I. S., convirtiéndose en su blanco predilecto. Nosotros no estamos seguros de que siga valiendo la pena atacar sobre todo a la izquierda. Fueron varios nuestros intentos de redactar una conclusión a estas páginas en tal sentido, y cada vez nos topamos con la dura realidad de la vacuidad contemporánea. Como de costumbre, Debord sigue siendo el mejor guía de este estado de cosas. «Hacía ya tiempo», dice en el prólogo de 1992 a la edición de Gallimard de *La sociedad del espectáculo*:

> la tesis 58 había establecido el siguiente axioma: «el espectáculo hunde sus raíces en la economía devenida en abundante, y de ella proceden los frutos que tienden a dominar finalmente el mercado espectacular».

Esta voluntad de modernización y unificación del espectáculo, ligada a todos los demás aspectos de la simplificación de la sociedad, fue la que condujo en 1989 a la burocracia rusa a convertirse de la noche a la mañana y como un solo hombre, a la actual *ideología* de la democracia: es decir, a la libertad dictatorial del Mercado, atemperada por el reconocimiento de los Derechos del Hombre Espectador. En Occidente nadie dedicó un solo día a hacer el menor comentario crítico acerca de la significación y las consecuencias de tan extraordinario acontecimiento mediático, lo que constituye por sí solo una prueba de los progresos de la técnica espectacular. No quedó por constatar sino la apariencia de una especie de conmoción geológica, fechándose el fenómeno, considerándolo suficientemente comprendido, y contentándose con repetir un signo muy sencillo —la caída del muro de Berlín—, tan indiscutible como los demás *signos de democracia.*»

Ese «signo muy sencillo» todavía domina. Lo hace por toda clase de motivos, entre ellos el fracaso absoluto de la izquierda en afrontar lo que ese signo tiene que decir sobre ella, y su colaboración con la contrarrevolución estalinista durante medio siglo, así como las monstruosidades teóricas y prácticas engendrados por dicha colaboración. El signo sigue dominando. De ahí que ningún movimiento en sentido apodíctico o universal suene convincente, sin que por ello la actual retórica de la destotalización deje de darnos náuseas. Como escribe Wollen en su artículo «Situationist International»: «Nos desplazamos de un sitio a otro y de un tiempo a otro»,[15] etc. Más pronto o más tarde, la historia de la I. S. servi-

15. Wollen, «Situationist Internacional», p. 95.

rá para construir un nuevo proyecto de resistencia. Cuanto antes, mejor. No hay motivo para suponer que ese momento tardará mucho en llegar. La forma que adoptará dicho proyecto es algo que nadie sabe aún. Sin duda tendrá que esforzarse para volver a captar la unidad tentacular de su enemigo y articular las bases de una unidad capaz de hacerle frente en la práctica. La palabra «totalidad» no lo echará en brazos del pánico. Querrá conocer el pasado. Y es inevitable que vuelva a narrarse a sí mismo la historia de los momentos de rechazo y reorganización —de los que la I. S. es sólo uno entre muchos— que la ensoñación de la izquierda pretende excluir en la actualidad de los horizontes de la conciencia.



Índice de imágenes

Las imágenes que aparecen a lo largo del texto, corresponden a algunos momentos sobresalientes, a nuestro juicio, del arte moderno. No pretendemos elaborar un catálogo de arte subversivo, pero vamos a destacar algunas intervenciones gozosas en la materia.

Página 4:
Podríamos estar —si no lo estamos, ustedes perdonen— ante una página del famoso Dadacón, el libro sagrado de los dadaístas alemanes, sobre el cual escribe George Grosz en sus memorias, *Un si menor y un NO mayor* :[1]

> Baader fue también quien redactó el Dadacón, el libro más gigantesco de todos los tiempos, más voluminoso que la Biblia, que consistía en miles de grandes páginas de periódico reunidas en un fotomontaje. Se había elegido ese método para provocar en todo el que hojeara el libro una sensación de vértigo porque, según decía Baader: —Tan sólo cuando te da vueltas la cabeza eres capaz de comprender el Dadacón.

1. Traducción de Helga Pawlowsky, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1991.

Pronto nos hicimos buenos amigos [de Ben Hecht]. Aceptó ser huésped de honor en una famosa celebración dadaísta: una carrera entre seis máquinas de escribir y seis máquinas de coser, combinada con un concurso de insultos. Aquella noche le concedimos el «certificado de dadá honoríficoμ, que consistía en una jarra de cerveza, pintada de negro y llena de arena hasta la mitad. Ahora bien, en una de las peleas que solían seguir a cualquier acto dadaísta entre nosotros y el público indignado, alguien arrancó aquel símbolo de las manos de Ben, que asistía como espectador, y lo empleó como arma arrojadiza, rompiéndolo en mil pedazos. No podíamos entregar a Ben otra jarra de honor: las reglas severas del movimiento, plasmadas en el Dadacón, no lo permitían hasta transcurridos sesenta y cinco años...

Más adelante ofrecimos a Ben hasta el Dadacón, para que lo comprara al reducidísimo precio de veinticinco mil dólares. Pero él no quiso pagar más que la mitad, y después de muchas idas y venidas se deshizo el trato. Finalmente, parece ser que el Dadacón fue enterrado por el superdadá cerca de su casa, en Lichterfelde Este.

Página 6:

Instantánea tomada en la Villa Bell-Air (Marsella) hacia 1940-1941. Por orden de aparición: el célebre Víctor Serge —a quien podríamos considerar, con el debido respeto, como el *Forrest Gump* del anarcocomunismo europeo—, Benjamín Péret, la catalana Remedios Varo —autora de la mejor y más desconocida pintura surrealista de todos los tiempos— y André Breton.

Abajo: cabecera del primer número de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (julio de 1930).

Página 14:
Viñeta de *Le retour de la colonne Durruti*, de André Bertrand, octubre de 1966. Resulta grato imaginar a Durruti, camino de Aragón, dirigiendo su columna, montado a caballo y con un gran sombrero de cowboy. Los diálogos proceden de la novela de Michel Bernstein, *Todos los caballos del rey*, bestseller prefabricado que parodiaba *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, y que se había llevado a la pantalla en 1959 con Jeanne Moreau como protagonista.

Página 20:
«No trabajéis jamás». Fotografía tomada aproximadamente en 1953. Aquí encontramos uno de los eslóganes que asumieron como programa los situacionistas. Esta gente hizo célebres muchas *sentencias*, pero ninguna contenía tanta verdad como ésta: «Bajo los adoquines, el Ebro».

Página 26:
Una página del ensayo de escritura desviada *Fin de Copenhague*, de Jorn y Debord, 1957.

Página 32:
Reproducción de la portada del nº 7 de la revista *Internationale*

Situationniste. Las cubiertas de todos los números son iguales a esta, con la excepción del tono metálico del papel.

Página 34:
Una de las primeras maquetas para el *Urbanismo unitario*, de Constant. Foto y texto publicados en *Potlatch* n° 1 (n° 30), boletín interno de la Internacional Situacionista, 15 de julio de 1959.[2]

El gran juego por llegar

1.

La necesidad de construir rápidamente y en gran cantidad ciudades enteras, necesidad que entrañan la industrialización de los países subdesarrollados y la crisis agudizada de viviendas después de la guerra, han situado al urbanismo en el centro de los problemas actuales de la cultura. Nosotros hemos llegado a considerar imposible todo desarrollo en esta cultura sin unas nuevas condiciones en nuestro entorno cotidiano. El urbanismo ha de tener en cuenta tales condiciones. Hay que constatar, ante todo, que las primeras experiencias que han emprendido varios equipos de arquitectos y sociólogos han llevado a una impotencia de la imaginación colectiva que nosotros consideramos responsable de la limitada y arbitraria aproximación de estas experiencias. El urbanismo, tal y como lo conci-

2. Traducción de Luis Navarro, publicado en *Potlatch, Internacio-nal Letrista*. Literatura Gris, 2002. En este libro se encuentra la traducción de todos los textos del que fuera el boletín primero de la I.L. y después de la I.S.

ben los urbanistas profesionales de hoy, se reduce al estudio práctico del alojamiento y la circulación como problemas aislados. La falta total de soluciones lúdicas en la organización de la vida social impide al urbanismo elevarse a un nivel de creación, y el aspecto aburrido y estéril de la mayor parte de los barrios nuevos lo atestigua de forma atroz.

2.

Los situacionistas, exploradores especializados del juego y los placeres, entienden que el aspecto visual de las ciudades no cuenta más que en relación con los efectos psicológicos que pueda producir, y que deberán ser calculados en el total de funciones a prever. Nuestra concepción del urbanismo no se limita a la construcción y sus funciones, sino a todo uso que pueda hacerse de él o imaginarse para él. Está claro que este uso tendrá que cambiar con las condiciones sociales que lo permitan, y que nuestra concepción del urbanismo es por tanto, ante todo, dinámica. También rechazamos la instalación de edificios en un paisaje fijo que pasa actualmente por nuevo urbanismo. Por el contrario, pensamos que todo elemento estático e inalterable debe ser evitado, y que el carácter cambiante o móvil de los elementos arquitectónicos es la condición de una relación flexible con los acontecimientos que se hayan de vivir en ellos.

3.

Conscientes de que el ocio futuro y las nuevas situaciones que empezamos a construir han de cambiar profundamente en función de quien se encuentra al principio de un estudio urbanístico, podemos ya ampliar nuestro conocimiento del problema mediante la experimentación de fenómenos ligados al ambiente urbano: la ani-

mación de una calle cualquiera, el efecto psicológico de diversas superficies y construcciones, la rápida transformación del aspecto de un espacio gracias a la utilización de elementos efímeros, la rapidez con la que cambian los lugares y las variaciones posibles en el ambiente general de diferentes barrios. La deriva, tal y como la practican los situacionistas, es un modo eficaz de estudiar estos fenómenos en las ciudades existentes para sacar conclusiones provisionales. La idea psicogeográfica así obtenida ha llevado ya a la creación de planos y maquetas de tipo imaginista, que pueden llamarse la ciencia-ficción de la arquitectura.

4.

Las invenciones técnicas que están actualmente al servicio de la humanidad desempeñarán un gran papel en la futura construcción de las ciudades-ambientes. Es notable y significativo que estas invenciones no hayan añadido nada hasta ahora a las actividades culturales existentes, y que los creadores no hayan sabido hacerlo. No se ha hecho uso de las posibilidades del cine, de la televisión, de la radio, de los desplazamientos y comunicaciones rápidos, y su efecto sobre la vida cultural ha sido de lo más miserable. La exploración de la técnica y su utilización con fines lúdicos superiores es una de las tareas más urgentes para favorecer la creación de un urbanismo unitario a la escala que exige la sociedad futura.

Constant

Página 42:
Reproducción de uno de los muchos carteles que circularon en mayo del 68, firmados por el *Consejo para el mantenimiento de las ocupaciones.*

Página 46:
Fotografía de Michel Mourre (centro) con los poetas letristas Ghislain de Marbaix y Serge Berna (derecha) bajo custodia policial tras el asalto a Notre-Dame. La foto fue publicada en *Combat*, el 12 de abril de 1950.

El asalto a Notre-Dame [3]

A las once de la mañana del 9 de abril de 1950, cuatro jóvenes —uno de ellos vestido de pies a cabeza de monje dominico— entraron en Notre-Dame de París. Era en plena misa de Pascua; en la catedral había diez mil personas procedentes de todo el mundo. «El falso dominico», como le denominó la prensa —Michael Mourre, de veintidós años— aprovechó una pausa que siguió al rezo del credo y subió al altar. Comenzó a leer un sermón escrito por uno de los conspiradores, Serge Berna, de veinticinco años.

«Hoy día de Pascua del Año Santo

3. Extraido de *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo xx*, de Greil Marcus. Barcelona, Anagrama, 1993. Tradución de Damián Alou. Este libro contiene decenas de hilos de los cuales —los que no lo sabemos todo— podemos continuar tirando.

aquí
en la insigne iglesia de Notre-Dame de París
acuso
a la Iglesia católica universal de haber desviado letalmente nuestra fuerza vital hacia un cielo vacío
acuso
a la Iglesia católica de estafa
acuso
a la Iglesia católica de infectar el mundo con su moralidad fúnebre de ser la llaga que se extiende en el cuerpo descompuesto de Occidente

En verdad os digo: Dios ha muerto
Vomitamos la agonizante insipidez de vuestras plegarias
pues vuestras plegarias han sido el humo pringoso de los campos de batalla de nuestra Europa.

Sumergíos pues en el trágico y exaltante desierto de un mundo en el que Dios ha muerto
y labrad esta tierra con vuestras manos desnudas con vuestras manos ORGULLOSAS con vuestras manos sin plegarias

Hoy día de Pascua del Año Santo
Aquí en la insigne iglesia de Notre-Dame de Francia
proclamamos la muerte de Cristo-dios, para que el hombre pueda vivir por fin.»

El cataclismo que siguió fue más allá de todo cuanto pudiesen haber esperado Mourre y sus seguidores, quienes al principio simplemente habían planeado soltar unos cuantos globos rojos. El organista, advertido de que podía tener lugar una irrupción de ese tipo, ahogó

las palabras de Mourre justo después de que éste pronunciase las palabras mágicas: «Dios ha muerto.» El resto del discurso jamás llegó a pronunciarse: la guardia suiza de la catedral desenvainó sus sables, acometió a los conspiradores e intentó matarlos. Los camaradas de Mourre subieron al altar para protegerle: a uno de ellos, Jean Rullier, de veinticinco años, le rajaron la cara de un sablazo. Los blasfemos escaparon —con el hábito veteado con la sangre de Rullier, Mourre alegremente bendijo a los fieles mientras se dirigía a la salida— y fueron capturados, o mejor dicho, rescatados, por la policía, ya que tras perseguirles hasta el Sena, la multitud estuvo a punto de lincharlos. Un cómplice aguardaba con un coche en marcha listo para emprender la huida, pero ante la visión de aquella multitud enardecida, no les esperó. Marc, O y Gabriel Pomerand, presentes en la catedral, lograron escabullirse y fueron directamente a Saint-Germain-des-Prés a divulgar la noticia.

Página 50:
Mapa psicogeográfico de París elaborado por Debord en 1957 y publicado junto a la obra de Jorn *Pour la forme*.

Introducción a una crítica de la geografía urbana[4]

De todos los acontecimientos en los que participamos, con o sin interés, la búsqueda fragmentaria de una nueva forma de vida es el único aspecto que todavía nos apasiona. Es necesario desechar

4. Publicado originalmente en el nº 6 de *Les lévres nues* (septiembre 1955). Traducción de Lurdes Martínez, publicada en castellano en *Potlatch* (anteriormente citado).

aquellas disciplinas que, como la estética u otras, se han revelado rápidamente insuficientes para dicha búsqueda. Deberían definirse pues algunos campos de observación provisionales. Y entre ellos la observación de ciertos procesos del azar y de lo previsible que se dan en las calles.

El término *psicogeografía*, sugerido por un iletrado de la Cabilia para designar el conjunto de fenómenos que algunos de nosotros investigábamos hacia el verano de 1953, no parece demasiado inapropiado. No contradice la perspectiva materialista de los condicionamientos de la vida y del pensamiento causados por la naturaleza objetiva. La geografía, por ejemplo, trata de la acción determinante de las fuerzas naturales generales, como la composición de los suelos o las condiciones climáticas, sobre las estructuras económicas de una sociedad y, en consecuencia, de la concepción que ésta pueda hacerse del mundo. La *psicogeografía* se proponía el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos. El adjetivo *psicogeográfico*, que conserva una vaguedad bastante agradable, puede por tanto aplicarse a los hallazgos establecidos por este tipo de investigación, a los resultados de su influencia sobre los sentimientos humanos, e incluso de manera general a toda situación o conducta que parezca revelar el mismo espíritu de descubrimiento.

Se ha dicho durante mucho tiempo que el desierto es monoteísta. ¿Se encontrará ilógica, o desprovista de interés, la constatación de que el distrito de París, entre la Place de Contrescarpe y la ru l'Arbalète conduce al ateísmo, al olvido y a la desorientación de las influencias habituales?

Es conveniente tener una concepción históricamente relativa de lo utilitario. La necesidad de disponer de espacios libres que per-

mitieran la rápida circulación de tropas y el empleo de la artillería contra las insurrecciones estuvo en el origen del plan de embellecimiento urbano adoptado por el Segundo Imperio. Pero desde cualquier punto de vista salvo el policial, el París de Haussmann es una ciudad construida por un idiota, llena de ruido y furia, que nada significa. Hoy, el principal problema del urbanismo es resolver la correcta circulación de una cantidad rápidamente creciente de automóviles. Podemos pensar que el urbanismo venidero se aplicará a construcciones, igualmente utilitarias, que concedan la mayor consideración a las posibilidades psicogeográficas.

Además, la abundancia actual de vehículos privados no es más que el resultado de la propaganda constante por la que la producción capitalista persuade a las masas —y éste es uno de sus éxitos más desconcertantes— de que la posesión de un coche es precisamente uno de los privilegios que nuestra sociedad reserva a sus privilegiados. (Por otra parte, el progreso anárquico se niega a sí mismo: uno puede gozar del espectáculo de un oficial de policía invitando en un anuncio publicitario a los parisinos propietarios de automóviles a utilizar los transportes públicos.)

Puesto que encontramos la idea de privilegio incluso en asuntos tan banales, y sabemos con qué ciego furor tanta gente —por poco privilegiada que sea— está dispuesta a defender sus mediocres conquistas, es necesario constatar que todas estas minucias participan de una idea burguesa de felicidad, idea mantenida por un sistema de publicidad que engloba tanto la estética de Malraux como los imperativos de la Coca-cola, y cuya crisis debe ser provocada en toda ocasión, por todos los medios.

El primero de estos medios es sin duda la difusión, con un objetivo de provocación sistemática, de un conjunto de propuestas tendentes a convertir la vida en un juego apasionante, y el conti-

nuo menosprecio de todas las diversiones al uso, en la medida en que éstas no pueden ser desviadas para servir a la construcción de ambientes más interesantes. Es cierto que la mayor dificultad de tal proyecto es traspasar a estas propuestas aparentemente delirantes un grado suficiente de seducción seria. Para la obtención de dicho resultado se puede concebir un uso hábil de los medios de comunicación imperantes. Pero también una suerte de abstencionismo provocativo o bien de manifestaciones tendentes a la decepción radical de los aficionados a estos medios de comunicación, pueden fomentar innegablemente, sin mucho esfuerzo, una atmósfera de incomodidad extremadamente favorable para la introducción de nuevas nociones de placer.

La idea de que la realización de una situación afectiva elegida depende únicamente del conocimiento riguroso y de la aplicación deliberada de un cierto número de técnicas concretas inspiró el *juego psicogeográfico de la semana* publicado, no sin cierto humor, en el nº 1 de *Potlatch*:

> «En función de lo que busquéis, escoged un país, una ciudad más o menos populosa, una calle más o menos animada. Construid una casa. Amuebladla. Sacad el mayor partido de su decoración y de sus alrededores. Elegid la estación y la hora. Reunid a la gente más adecuada, los discos y las bebidas más convenientes. La iluminación y la conversación deberán ser las oportunas para la ocasión, como el tiempo atmosférico o vuestros recuerdos.
>
> Si no ha habido ningún error en vuestros cálculos, el resultado debe satisfaceros.»

Debemos trabajar para inundar el mercado, aunque por el momento no sea más que el mercado intelectual, con una masa de deseos cuya realización no rebasará la capacidad de los medios de acción actuales del hombre en el mundo material, pero sí la vieja organiza-

ción social. No carece de interés político contraponer públicamente tales deseos a los deseos elementales que no asombra ver repetidos incesantemente en la industria cinematográfica o en las novelas psicológicas, como las de ese viejo carroñero de Mauriac. (Marx explicaba al pobre Proudhon que «en una sociedad fundada sobre la "miseria" los productos más "miserables" tienen la fatal prerrogativa de servir al uso de mayor número de gente».)

La transformación revolucionaria del mundo, de todos los aspectos del mundo, confirmará todos los sueños de abundancia.

El cambio repentino de ambientes en una misma calle en el espacio de unos metros; la clara división de una ciudad en zonas de distintas atmósferas psíquicas; la línea de más fuerte pendiente —sin relación con el desnivel del terreno— que deben seguir los paseos sin propósito; el carácter de atracción o repulsión de ciertos espacios: todo ello parece ser ignorado. En todo caso, no se concibe como dependiente de causas que puedan descubrirse a través de un cuidadoso análisis, y de las que no se pueda sacar partido. La gente es consciente de que algunos barrios son tristes y otros agradables. Pero generalmente asumen simplemente que las calles elegantes causan un sentimiento de satisfacción y las calles pobres son deprimentes, y no van más allá. De hecho, la variedad de posibles combinaciones de ambientes, análoga a la disolución de los cuerpos químicos puros en un infinito número de mezclas, genera sentimientos tan diferenciados y tan complejos como los que pueda suscitar cualquier otra forma de espectáculo. Y la más mínima investigación desmitificada revela que las diferentes influencias, cualitativas o cuantitativas, de los diversos decorados de una ciudad no se pueden determinar solamente a partir de una época o de un estilo de arquitectura, y aún menos a partir de las condiciones de la vivienda.

Las investigaciones así destinadas a llevarse a cabo sobre la disposición de los elementos del marco urbano, en relación estrecha con las sensaciones que provocan, no quieren ser presentadas sino como hipótesis audaces que conviene corregir constantemente a la luz de la experiencia, a través de la crítica y de la autocrítica.

Ciertas pinturas de Chirico, que están claramente provocadas por sensaciones cuyo origen se encuentra en la arquitectura, pueden ejercer una acción de retorno sobre su base objetiva hasta transformarla: tienden a convertirse ellas mismas en maquetas. Inquietantes barrios de arcadas podrían un día continuar, y completar, el atractivo de esta obra.

No conozco sino esos dos puertos al atardecer pintados por Claude Lorrain, que están en el Louvre, y que presentan dos ambientes urbanos totalmente diversos, para rivalizar en belleza con los carteles de los planos de metro de París. Se entenderá que al hablar aquí de belleza no me refiero a la belleza plástica —la nueva belleza no puede ser otra que la belleza de situación— sino solamente a la presentación particularmente conmovedora, en ambos casos, de una *suma de posibilidades.*

Entre diversos medios de intervención muy dificultosos, parece apropiada una cartografía renovada para su utilización inmediata.

La elaboración de mapas psicogeográficos, incluso de diversos trucajes como la ecuación, poco fundada o completamente arbitraria, planteada entre dos representaciones topográficas, puede contribuir a clarificar ciertos desplazamientos de carácter no precisamente gratuito, pero sí absolutamente insumiso a las influencias habituales. Las influencias de este tipo están catalogadas en términos de turismo, droga popular tan repugnante como el deporte o la compra a crédito.

Recientemente, un amigo me dijo que venía de recorrer la región de Harz, en Alemania, con la ayuda de un mapa de la ciudad

de Londres, cuyas indicaciones había seguido ciegamente. Este tipo de juego es obviamente sólo un comienzo mediocre en comparación con una construcción completa de la arquitectura y del urbanismo, construcción que algún día estará en poder de todos. Mientras tanto podemos distinguir distintas fases de realizaciones parciales, medios menos complicados, empezando por el simple desplazamiento de los elementos de decoración de los lugares en que estamos acostumbrados a encontrarlos.

Así, en el número anterior de esta revista, Mariën propuso reunir en desorden, cuando los recursos mundiales hayan cesado de ser despilfarrados en los proyectos irracionales que nos son impuestos hoy, las estatuas ecuestres de todas las ciudades del mundo en una planicie desierta. Esto ofrecería a los transeúntes —el futuro les pertenece— el espectáculo de una carga de caballería artificial, que incluso podría dedicarse a la memoria de los más grandes carniceros de la historia, desde Tamerlan a Ridgeway. Aquí vemos reaparecer una de las principales reivindicaciones de esta generación: el valor educativo.

De hecho, no hay nada que esperar hasta que se produzca la toma de conciencia, por las masas en acción, de las condiciones de vida que les son impuestas en todos los dominios y de los medios prácticos para combatirlas.

Lo imaginario es aquello que tiende a convertirse en real, escribió un autor cuyo nombre, a causa de su notoria degradación intelectual, hace tiempo que he olvidado. Tal afirmación, por lo que tiene de involuntariamente restrictiva, puede servir de piedra de toque y hacer justicia a ciertas parodias de revolución literaria: lo que tiende a permanecer irreal es palabrería.

La vida, de la que somos responsables, ofrece, a la vez que grandes motivos de desaliento, una infinidad de diversiones y de compensaciones más o menos vulgares. No pasa un año sin que

la gente a la que amamos no ceda, a falta de haber comprendido claramente las posibilidades presentes, a alguna capitulación manifiesta. Pero esto no refuerza el campo enemigo, que cuenta ya con millones de imbéciles, y en el que se está objetivamente condenado a ser imbécil.

La primera deficiencia moral sigue siendo la indulgencia, en todas sus formas.

Guy E. Debord

Página 56:
Fotografía del "asalto a la bolsa" durante aquel afamado mayo, mes de la Virgen y las flores.

«Esta explosión ha sido provocada por algunos grupos que se revuelven contra la sociedad moderna, contra la sociedad de consumo, contra la sociedad mecánica, sea comunista al Este o capitalista al Oeste. Grupos por otra parte que no saben en absoluto por qué la reemplazarán, pero que se deleitan en la negación, en la destrucción, en la violencia, en la anarquía, que enarbolan la bandera negra.»

El presidente de la República francesa, De Gaulle, en una entrevista televisada el 7 de junio de 1968.

Página 62:
Fotografía de Guy-Ernest Debord sobre película cinematográfica —deliberadamente maltratada— publicada en el nº 1 de *Ion* (París, abril de 1952).

Página 78:
Reproducción parcial de una página del nº 7 de la revista Internacional Situacionista —*teoría crítica y chismorreos por doquier*—. Actualmente puede leerse íntegramente en castellano, ya que ha sido editada por Literatura Gris.

Página 110:
Imagen de cubierta del libro *Contre le cinéma.*

Página 133:
Foto de Michèle Bernstein extraida de *Contre le cinéma.*

Índice

La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución. Sección inglesa de la Internacional Situacionista 1

Apéndices

Guy Debord y el problema del maldito. Asger Jorn 63

Por qué el arte no puede acabar con la Internacional Situacionista. T. J. Clark y Donald Nicholson-Smith 79

Índice de imágenes 111

Otros títulos publicados:

Internazionale Situazionista

Textos completos de la sección italiana de la Internacional Situacionista (1969-1972)

Introducción de Miguel Amorós

Traducción de Diego L. Sanromán

ISBN: 84-937205-8-2 | 2010 | 350 págs. | 12 x 17 cm

«Creo que no se ha escrito en Italia nada tan fuerte desde Maquiavelo.» Guy Debord (1969)

.

Guy Debord

«Esa mala fama»

Traducción de Federico Corriente

ISBN: 978-84-937671-9-8 | 2011 | 120 págs. | 12 x 17 cm

«Especialistas homologados por autoridades desconocidas o meros auxiliares, los expertos revelan o comentan desde muy por encima todos mis necios errores, detestables talentos, grandes infamias y malas intenciones.»

.

JEAN-MARC MANDOSIO

En el caldero de lo negativo

Traducción de Javier Rodríguez Hidalgo

ISBN: 84-96044-64-5 | 2006 | 176 págs. | 12 x 17 cm

Ensayo a propósito de la Internacional Situacionista y la alquimia de la revolución.

[...] Lo que ahora aparece como la debilidad principal de los textos situacionistas —sobre todo los de Vaneigem— apenas era visible hace treinta años; es más, eso era precisamente lo que en su época parecía una de sus mayores fuerzas: la capacidad (de orden exclusivamente retórico) de hacer ver casi al alcance de la mano unas metas intocables y de encandilar mediante una solución mágica de las contradicciones en una «superación» inaudita de las condiciones objetivas. [...]

JAIME SEMPRUN

La nuclearización del mundo

Traducción de Miguel Amorós

ISBN: 978-84-935704-5-3 | 2007 | 184 págs. | 12 x 17 cm

La nuclearización del mundo es una de las más brillantes aportaciones a la crítica de la energía nuclear, y por extensión a la crítica del totalitarismo democrático. Fue escrito en 1980 bajo el procedimiento del falso alegato, de la sátira disfrazada de apología, y destila un humor, más que negro, fúnebre, al más puro estilo de Jonathan Swift. Publicado

por primera vez antes de la catástrofe de Chernobil, se convirtió, lamentablemente, en un pleno al quince.

·

ANSELM JAPPE · ROBERT KURZ · CLAUS-PETER ORTLIEB

El absurdo mercado de los hombres sin cualidades

Ensayos sobre el fetichismo de la mercancía

Traducción de Luis Andrés Bredlow y Emma Izaola

ISBN: 978-84-937205-4-4 | 2009 | 232 págs. | 17 x 12 cm

La actualidad del pensamiento de Marx está en lo que tiene de más radical: la crítica de la mercancía y del dinero, del trabajo y del Estado. Lo obsoleto es, por el contrario, lo que suele aceptarse hoy como políticamente correcto: la apología del progreso, de la democracia y de la modernidad. Y también, para más escándalo, la lucha de clases: la revolución no surge de la lucha de clase contra clase, sino de la rebelión contra los fetiches abstractos de Dinero y Capital a los que hemos cedido el dominio sobre nuestras vidas.

·

ALEXANDRE M. JACOB

Por qué he robado y otros escritos

Traducción de Javier Rodríguez Hidalgo

ISBN: 978-84-935704-3-9 | 2007 | 260 págs. | 12 x 17 cm

[...] Antes que verme enclaustrado en una fábrica, como en una cárcel, antes que mendigar aquello a lo que tengo derecho, he preferido sublevarme y combatir metro a metro a

mis enemigos, haciendo la guerra a los ricos, atacando sus bienes. Cierto, puedo concebir que ustedes habrían preferido que yo me sometiera a sus leyes; que, como obrero dócil y acobardado, hubiera creado riquezas a cambio de un salario irrisorio y, cuando mi cuerpo estuviese gastado y mi cerebro embrutecido, me hubiera ido a morir a una esquina de la calle. Entonces no me llamarían «bandido cínico», sino «honrado trabajador». [...]

.

KENNETH REXROTH

Desconexión y otros ensayos

Con un ensayo introductorio de Ken Knabb
Traducción de Ken Knabb: Esther Quintana | Traducción de Kenneth Rexroth: Enrique Alda y Suzanne Carey

ISBN: 978-84-936367-7-7 | 2009 | 252 págs. | 14'5 x 21 cm

Como es conocido entre los lectores en español principalmente por su obra poética, sus versiones de poetas orientales y su relación con la generación Beat, esta antología, pretende poner a la luz de nuestro idioma la inmensa potencia del Rexroth ensayista. En palabras de Knabb: «Él es, por supuesto, uno de mis poetas favoritos, pero como ensayista, considero que su talento es inigualable. No conozco a otros tan vivos, tonificantes y contundentes, y a la vez con un espíritu tan abierto y sano». Estos textos nos recuerdan «el sentido original de la palabra *ensayo* de Montaigne, como significado de: prueba, examen, experimento, esfuerzo por adherirse a la realidad».

.

JACQUES MESRINE

Instinto de muerte

Traducción de Jesús Romé

ISBN: 978-84-937671-0-5 | 2010 | 430 págs. | 14'5 x 21 cm

[...] Había adquirido la costumbre de mirar a mi alrededor, de fijarme en todos los que se cruzaban conmigo en la calle, en el metro, en el pequeño restaurante donde comía al mediodía. ¿Qué era lo que veía? Caras tristes, miradas cansadas, individuos agotados por un trabajo mal pagado, pero constreñidos a hacerlo para sobrevivir y que no podían permitirse más que el estricto mínimo. Seres condenados a la mediocridad perpetua. Seres que se asemejaban entre sí por la vestimenta y los problemas financieros de fin de mes. Seres incapaces de satisfacer sus menores deseos, condenados a ser eternos soñadores ante los escaparates de las tiendas de lujo y de las agencias de viajes. Estómagos acostumbrados al menú del día y al vaso de tinto corriente. Seres que conocen su porvenir, porque no tienen. Autómatas explotados y controlados, más respetuosos de las leyes por miedo que por integridad moral. Seres sometidos, vencidos, esclavos del despertador. Yo formaba parte de esa mayoría por obligación, pero me sentía ajeno a ella. No la aceptaba. No quería que mi vida estuviera reglamentada de antemano o decidida por otros. Si a las seis de la mañana tenía ganas de hacer el amor, quería tomarme el tiempo de hacerlo sin tener que mirar al reloj. Quería vivir sin horario fijo, pues estaba convencido de que la primera coacción del hombre comenzó en el instante en que se puso a calcular el tiempo. En mi cerebro resonaban las frases habituales de la existencia de todos los días. No

tengo tiempo de... Llegar a tiempo... Ganar tiempo... Perder el tiempo... Yo quería «tener tiempo para vivir» y el único medio de poder hacerlo era no ser su esclavo. Sabía que era una teoría irracional, inservible para fundar una sociedad. Pero ¿qué sociedad era aquella, con sus bonitos principios y sus leyes? [...]

.

YVES DELHOYSIE - GEORGES LAPIERRE

El incendio milenarista

Traducción de Federico Corriente, Sandra Chaparro y Francisco Madrid

ISBN: 978-84-936367-2-2 | 2008 | 396 págs. | 21 x 14'5 cm

Este es el primer intento de elucidar las experiencias milenaristas de inspiración cristiana que, además de dar fe de la diversidad y la consistencia de dichos movimientos, denuncia sin piedad los prejuicios que hasta el día de hoy han empañado su sentido. Y lo hace desde una óptica amplia, abarcando desde los «tumultos» y «temores» que agitaron ciudades y pueblos a finales de la Edad Media a los movimientos que surgieron en los siglos XIX y XX en territorios que la lógica del Estado y del dinero aún no había colonizado.

.

«Quien quiera introducirse en el mensaje perturbador de la Internacional Situacionista, quien quiera *iniciarse*, tiene en este libro un primer paso idóneo para dar respuesta a ese impulso».

Julio Monteverde

«A quienes hayan abandonado toda esperanza se les pueden recomendar lecturas como ésta; al resto de la humanidad, cautela».

Michel Landon

«Este libro, en su brevedad, es una magnífica puerta al conocimiento de la I.S., sin historiadores ni recuperadores que nublen la comprensión de la que fue la mayor empresa de negación creadora del siglo xx».

Monolo Ezcobar

WWW.PEPITAS.NET

[...] El arte tiene un papel específico que desempeñar en el espectáculo. *En cuanto deja de responder a necesidad real alguna, la producción sólo puede justificarse en términos puramente estéticos.* La obra de arte —el producto completamente gratuito cuya coherencia es puramente formal— proporciona en la actualidad la ideología de la pura contemplación más poderosa posible. Como tal, es la mercancía por excelencia. Una vida que carece de todo sentido al margen de la autocontemplación de su suspensión en el vacío halla su expresión en el *gadget*: un producto permanentemente anticuado cuyo único interés y utilidad residen en su abstracta ingeniosidad técnico-artística y en el estatus que confiere a aquellos que consumen su última reedición. A medida que pierda cualquier otra razón de ser, la producción en su conjunto se volverá cada vez más «artística». [...]

[pepitas de calabaza ed.]
Una editorial con menos proyección que un cinexín

