

POTENCIA DESTITUYENTE Y ESPECTÁCULO. DEL USO Y LA CLANDESTINIDAD DE LA VIDA

Natalia Taccetta¹

Resumen: En estas páginas se rastrea la noción de forma-de-vida que acompaña todo el proyecto filosófico de la serie *Homo sacer* de Giorgio Agamben, especialmente en algunas de sus últimas entregas. Se intenta poner en relación con la noción de “uso” tal como el autor plantea en *El uso de los cuerpos* (2014) a fin de repensar el uso de la imagen que propone Guy Debord en su film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

Palabras clave: uso – Giorgio Agamben – Guy Debord – espectáculo

Abstract: In these pages, we trace the notion of form-of-life that accompanies the whole philosophical project of the series *Homo sacer* by Giorgio Agamben, especially in some of his latest works. We are trying to relate to the notion of “use” as the author proposes in *L'uso dei corpi* (2014) in order to rethink the use of the image proposed by Guy Debord in his film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

Keywords: use – Giorgio Agamben – Guy Debord - spectacle

¹ Doctora en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires y doctora en Filosofía, Universidad París VIII – Universidad de Buenos Aires-CONICET / Universidad Nacional de las Artes-Audiovisuales, ntaccetta@gmail.com.

En 1996, después de una breve advertencia, Giorgio Agamben abre *Medios sin fin* con un texto llamado “Forma-de-vida” donde vuelve sobre la distinción que guiará todo el proyecto de la saga *Homo sacer* cuya primera entrega había sido, precisamente, poco antes, en 1995. En este capítulo de *Medios sin fin*, Agamben parte de la distinción entre *zoé* y *bios* para aludir, por un lado, a la vida común a todos los vivientes (animales, hombres o incluso los dioses para los griegos) y, por otro lado, la vida implicada en la forma o manera de vivir propia de un individuo o un grupo. Con *forma-de-vida*, precisamente, el filósofo asegura referir específicamente a “una vida que no puede separarse nunca de su forma, una vida en la que no es nunca posible aislar algo como una nuda vida” (AGAMBEN, 2002, p. 11), esto es, una vida sin calificación. Así, Agamben asume como principio político fundamental la necesidad de rastrear una vida que no sea pasible de ser separada de su forma, de su modo de vivir, es decir, una vida en la que se juegue el vivir mismo. En *Medios sin fin*, lo expresa del siguiente modo: “una vida –la vida humana- en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente *hechos*, sino siempre y sobre todo *posibilidad* de vivir, siempre y sobre todo *potencia*” (AGAMBEN, 2002, p. 11). La vida, entonces, se pone en juego en el vivir mismo, pues Agamben concibe a la vida humana como un ser de potencia, que puede hacer y no hacer. El poder político, tal como lo describe, se funda en la separación de la esfera de la vida desnuda –es decir, desnudada de su forma- convirtiéndola en su principal secreto y objeto de administración.

Partiendo de la distinción griega hasta llegar a la teoría hobbesiana del poder soberano sobre la vida desnuda, pasando por la concepción jurídica del derecho romano en el que la vida se desplaza a la expresión *vitae necisque potestas* para aludir al poder de vida y muerte del *pater* sobre el hijo varón, Agamben rastrea la nuda vida hasta concluir que el poder político se funda siempre sobre ella, que es solo es conservada y protegida sometida al poder soberano o la ley. De la mano de la tradición de los oprimidos tematizada incansablemente por Walter Benjamin, Agamben asume que el fundamento político oculto de la soberanía es una vida desnuda, separada de su forma, arrojada eventualmente a la condición de sagrada.² Desde entonces, Agamben arenga por la emancipación de la escisión de la vida desnuda y su forma: “¿Es posible que hoy se dé algo como una forma de vida, es decir, como una vida a la que, en su vivir, le va el vivir mismo, *una vida de la potencia*? (AGAMBEN, 2002, p. 15).

² “Sagrada” en el sentido del derecho romano arcaico, es decir, consagrado a la muerte; su asesinato no acarrea reproche jurídico.

Naturalmente esto inscribe su proyecto en la estela de Michel Foucault y la preocupación no solo por el poder, sino por la vida producida por él como lo que está verdaderamente en juego. Es en este sentido que Agamben propone *pensar* en un sentido fuerte alrededor de esta pregunta, entendiendo *pensamiento* como el “nexo que constituye las formas de vida en un contexto inseparable, en forma-de-vida” (AGAMBEN, 2002, p. 15). Es así que no parece haber claudicado en esta pretensión de hallar una *forma-de-vida* en la que no sea posible aislar una vida desnuda y tematizar un *experimentum* para abordar el carácter potencial de la vida y la inteligencia humanas.

Este rastreo por la forma-de-vida posee en Agamben una genealogía compleja. Estas páginas se concentran en algunos de sus últimos trabajos para poner en relación con otras referencias que han sido de fundamental interés para el autor como lo es la noción de espectáculo en sus lecturas sobre Guy Debord. ¿Dónde queda la vida en la sociedad del espectáculo? ¿Es posible encontrar algo así como una forma-de-vida aún en ella? ¿Cómo pensar la potencia en la lógica espectacular contemporánea?

De las formas de la vida

En 2011, Agamben trabaja sobre las reglas monásticas para destacar la relación que podía establecerse entre la regla franciscana y la forma-de-vida. En efecto, toda la última parte de esta arqueología está dedicada a indagar sobre este concepto a partir de su vínculo con la noción de “uso” y su posibilidad de traducirse en un *ethos* y una forma de vida. Así, al final del libro, Agamben se pregunta por la ontología y la ética que se corresponden con una vida que, precisamente en el uso, no pueda ser separada de su forma. Para ello, parte de la difusión que, entre los siglos XI y XII, tienen lo que los especialistas denominan “movimientos religiosos”, que dieron lugar a la fundación de órdenes monásticas o sectas heréticas combatidas incansablemente por las jerarquías eclesiásticas. En ellas, la reivindicación de la pobreza es uno de los aspectos más destacables. A partir de esta constatación, Agamben recorre la relación entre los orígenes del monaquismo y su inseparabilidad de cierto modo de vida, es decir, “los modos, las normas y técnicas a través de los cuales se logra regularla en todos sus aspectos” (AGAMBEN, 2013, p. 131). Estas formas de vida llevadas adelante de modo riguroso por estos grupos –“andaban descalzos; no recibían dinero, no llevaban morral ni calzado ni dos túnicas”- generaban contrastes con las élites de la Iglesia. El problema –sostiene Agamben- no está en que estas normas fueran simples reglas, sino las formas en que se constituía la vida, es decir, no se trataba solamente de “la regla sino

la *vida*, no el poder profesar este o aquel artículo de fe, sino el poder vivir de cierto modo, practicar alegre y abiertamente cierta forma de vida” (AGAMBEN, 2013, p. 132). Es decir, estos movimientos reivindican una vida –una forma de vida- y no una regla; una *forma vitae* y no un conjunto de normas coherentes con la doctrina a ser cumplidas.

Explorando las fuentes, Agamben encuentra que vida y regla se indeterminan en sus apariciones en la exégesis franciscana, lo que lo conduce a pensar que lo que está en cuestión entre ambas es “esa *novitas* que Francisco llama *vivere secundum formam (Sancti Evangelii)*” contra la coerción a vivir *secundum formam sactae Ecclesiae Romanae*. Esto es, una vida – como *bíos*- pensada a partir de la indeterminación entre regla y vida en que la regla no consiste en un texto escrito, sino en “el acto y en la operación de la vida”; no se reduce a una obligación ni a la profesión de votos, sino al *ejercicio* de la vida.

El problema que emerge implica el conflicto con la curia y está en relación con la esfera del derecho, que contempla cuestiones vinculadas al uso y la propiedad de las que se sirven los fieles, precisamente, para vivir. El franciscanismo desactiva la tensión entre forma de vida y *officium*, no porque la liturgia absorba la vida, sino porque la vida y el oficio alcanzan –dice Agamben- “su máxima disyunción”. La vida de los frailes franciscanos se define por la pobreza –y no por el oficio- es decir, ya no se homologa la premisa de vivir “según la forma del Santo Evangelio” con el vivir de acuerdo a la Iglesia Romana. Esto replica una disyunción que se verifica entre vida y derecho. El franciscanismo inventa una forma-de-vida, es decir, una vida inseparable de su forma –donde pobreza y vida se superponen- no por ley, sino por su ajenidad total a la ley, al derecho y la liturgia (Iglesia Romana). La *altissima paupertas* cuya huella rastrea Agamben es precisamente el nombre de la regla que, curiosamente, separa al movimiento del derecho, que, en la literatura franciscana, define una práctica, un *usus*.

Para comprender qué molesta a la curia, Agamben sabe que debe explorar la relación entre pobreza y propiedad, que, naturalmente, se excluyen entre sí. Así, el concepto de uso es introducido para comprender la operación como oposición al derecho de propiedad. La condición franciscana, entonces, se define –irónicamente- en términos del “derecho a no tener ningún derecho” (de propiedad). Agamben rastrea que el uso es necesario e irrenunciable para la vida de los frailes y que siempre desarrolla una relación problemática con el derecho. La bula *Quo elongati* de Gregorio IX establece el fundamento jurídico para la separación entre uso y propiedad, es decir, que los frailes “no tienen propiedad ni en común ni en privado, pero que la orden tenga el uso (*usum habeat*) de los utensilios, de los libros y de las cosas que es

lícito tener y los frailes [...] hagan uso de ellas (*his utantur*)” (cit. AGAMBEN, 2013, p. 177). Propiedad y uso quedan separados, pues la primera corresponde exclusivamente a la Iglesia. Esta argumentación esencialmente jurídica abre un espacio por fuera del derecho, pues de algún modo lo desactiva a través de una praxis, el *simplex facti usus*.

Los frailes usan las cosas como propias sin que lo sean. La pobreza que profesan se funda en en el uso que pueden hacer, un uso de hecho que nada necesita del derecho. “La ‘altísima pobreza’ -y su uso de las cosas- es la forma-de-vida que comienza cuando todas las formas de vida de Occidente han llegado a su consumación histórica” (AGAMBEN, 2013, p. 204). Lo que le preocupa a Agamben, justamente, es ese paso que la doctrina franciscana no dio para comprender el lazo que une al uso con la forma de vida. Es decir, “¿Cómo puede el uso, es decir, una relación con el mundo en cuanto inapropiable, traducirse en un *ethos* y en una forma de vida?” (AGAMBEN, 2013, p. 206). Esto conduce a Agamben a asumir que uso y forma de vida son dos dispositivos a través de los cuales confrontar la captura de la vida en Occidente.

Estas ideas pueden completarse con alguna afirmación en torno a la arqueología del oficio que es *Opus Dei*, también del 2011. Allí, Agamben explora el paradigma operativo y el oficio para terminar asumiendo la necesidad de la filosofía que viene de investigar una ontología más allá de la operatividad y el mando, es decir, donde el deber y la voluntad – aparato conceptual de Aristóteles a Kant, al menos- dejen de ser los ejes principales. ¿Será una forma de vida el *ethos* liberado de la voluntad y el deber? Si esta forma-de-vida es solo el uso de la vida, ¿se corresponderá con una no-operatividad? Agamben termina esta ontología del siguiente modo:

Por lo tanto, la ontología del mando y la ontología de la operatividad están estrechamente ligadas: como la puesta-en-obra, el mando también presupone una voluntad. Según la fórmula que expresa el mando del príncipe (*sic volo, sic iubeo*), “querer” solo puede significar “mandar” y “mandar” implica necesariamente un querer. La voluntad es la forma que toma el ser en la ontología del mando y de la operatividad. Si el ser no es, sino que debe realizarse a sí mismo, entonces, este en su misma esencia es voluntad y mando; y viceversa, si el ser es voluntad, entonces, este no es simplemente, sino que debe ser. El problema de la filosofía que viene es pensar una ontología más allá de la operatividad y del mando, y una ética y una política totalmente liberadas de los conceptos de deber y de voluntad (AGAMBEN, 2012, p. 196).

En *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda*, primera entrega de la serie, Agamben ya se refería a la forma-de-vida como un ser que es su desnuda existencia, una vida que es su forma y permanece inseparable de ella. Una vida que no se vincula con la producción y la

actividad, sino de acuerdo con la pretensión de incluir la inoperosidad en los dispositivos político y teológico a partir de lo cual se vuelve evidente, para Agamben, que la sustancia política de Occidente es la vida eterna, *zoé aiônos*, como centro inoperoso que la máquina de la economía y la gloria intentan capturar. En *El Reino y a Gloria* (2009), precisamente, Agamben realiza una genealogía teológica de la economía y el gobierno para delinear la máquina gubernamental, cuya función política esencial está constituida por la gloria, las aclamaciones y las doxologías. Toda la argumentación de esta entrega de la serie podría entenderse como un intento por mostrar que el misterio central de la política no es la soberanía, sino el gobierno, y descubrir los elementos que articulan y mantienen en movimiento la máquina gubernamental.

A través del análisis de la relación entre *oikonomía* y Gloria, Agamben se propone llegar a la estructura central del funcionamiento del poder en Occidente, convencido de que las aclamaciones y la Gloria están en el centro de los dispositivos políticos actuales habiendo tomado formas diversas. El poder en su aspecto “glorioso” es indistinguible de la *oikonomía* y el gobierno, y la identificación entre Gloria y *oikonomía* lo conduce a repensar el consenso en las democracias contemporáneas. Esto implica aceptar que “el centro de la máquina gubernamental está vacío” (AGAMBEN, 2008, p. 12) y que es necesario devolver la política a la dimensión más propia del hombre, esto es, a su inoperosidad central (en tanto praxis), a “volver inoperosas todas las obras humanas y divinas” (*idem*). El trono vacío –el *hetoimasía toû thrónou* de los arcos y ábsides de las basílicas paleocristianas y bizantinas- es el símbolo de la Gloria que Agamben intenta profanar para evaluar qué elementos quedan implicados en la *zoé aiônos*, la vida eterna. Esta lectura profana del arcano último del poder y la dimensión que une al poder con él implica modificar una concepción que ha visto como más propio del hombre al trabajo y la productividad.

Siguiendo esta lógica, es posible identificar a la democracia contemporánea como la sociedad del espectáculo, aquella que se nutre de las aclamaciones y el consenso de la opinión pública puesta en escena y administrada por los medios. La aclamación tiene un evidente poder performativo –es decir, no meramente simbólico- por lo que la democracia –sostiene Agamben- es una *democracia gloriosa* que asigna al ceremonial litúrgico del consenso el mismo rol que el himno en la celebración de la gloria divina. ¿De qué se trata esta gloria y cómo se constituye por las aclamaciones en el mundo contemporáneo? Hacia el final de aquel texto, Agamben dejaba aparecer dos referencias insoslayables para pensar incluso la lógica de la propaganda: en primer lugar, lo que Walter Benjamin llamó estetización de la vida política;

en segundo lugar, la vida imaginal en el espectáculo. Nos concentraremos en la segunda de estas referencias, esto es, en Guy Debord.

Si a lo largo de su obra, Agamben recaló varias veces en los trabajos de Guy Debord – para discutirlos o confirmar sus hipótesis- podría decirse que se relacionaba con el hecho de que su propuesta teórica era fundamental para pensar la lógica espectacular del poder y la vida contemporáneos. No obstante, en *El uso de los cuerpos (Homo sacer, IV, 2)*, la última parte de la serie, parece también pensar con Debord, no solo a partir de su obra, sino especialmente a través de su propia vida.

Vita clandestina

El uso de los cuerpos se podría interpretar como el final de una investigación que decide descansar en la cuestión del uso y que termina restituyendo la anarquía. La vida en su desnuda existencia aparece en el inicio de este noveno volumen de la serie a través de la frase de Guy Debord: “*Cette clandestinité de la vie privée sur laquelle on ne possède jamais que des documents dérisoires*” (“Esta clandestinidad de la vida privada sobre la cual no se poseen jamás más que documentos irrisorios”). Es la vida del cuerpo separada y al mismo tiempo inseparable de nosotros mismos. Aquí se subraya para Agamben la cuestión del uso: se sustrae de su asimilación al acto, la producción y la obra.

Agamben refiere asimismo al uso del cuerpo que había sido concebido por la cultura clásica en la figura del esclavo y que no de modo sencillo permite pensar en la figura del trabajador; este puede ser esclavizado, pero el esclavo no puede convertirse en trabajador. El cuerpo del esclavo es un instrumento que no produce nada separado de su uso; su cuerpo es su uso y su cuerpo se usa. Así, el esclavo es improductivo, es un hombre-utensilio y, por lo mismo, permanece al margen de la vida política. En esta, otros son libres también por el uso del esclavo. Agamben había advertido, precisamente, que el esclavo representaba una captura del hacer humano que todavía implicaba un desafío a cualquier forma de emancipación.

Esta última investigación gira, precisamente, en torno al verbo *chresthai*, que es “usar”, así, sin acusativo. Es decir, no implica una relación con algo exterior, sino un vínculo con sí mismo. En términos estrictos, no hay sujeto de la *chresis*. Este giro por el uso en sí conlleva la preocupación asimilándolo a *energeia*, es decir, un uso de la potencia que no sea simplemente pasaje al acto. El uso, así comprendido, no es una actividad –que puede llevarse a cabo o no, sino una *forma-de-vida*. En ella, la vida que se genera viviendo y *zoè* y *bios* no

establecen una relación de oposición, sino de contacto, que, según Agamben, puede definirse en los términos de Giorgio Colli, es decir, vinculado con “un vacío de representación”.

En *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, Agamben subrayaba que la forma pura de relación es el bando soberano. En el uso o el contacto, ir más allá de la relación implica precisamente dejar de pensar el ser y la política en esos términos. Siguiendo estas ideas es que puede entenderse a la última entrega de la serie como una teoría de la potencia que vacía, una potencia destituyente, y preguntarse por el uso como una potencia que no está supeditada a una actualización, sino que está liberada. El uso no es trabajo ni producción ni obra, sino que es una desactivación de la máquina ontológica que “funciona” de modo permanente. Es con esta operación que Agamben disuelve las dicotomías clásicas, y apuesta por una suerte de teoría del poder destituyente donde se vuelve indecible la distinción entre zoé y bios, entre forma y vida, para hacerlos recalar en la inoperosidad. Allí donde no hay institución ni gobierno, ni producción y trabajo, hay inoperosidad y anarquía. Es ahí cuando la forma de vida “se libera” desactivando los dispositivos que la capturan.

Podría, entonces, volverse sobre la referencia a Debord a fin de pensar la relación entre estas consideraciones sobre el uso y la noción de espectáculo, en tanto conceptos centrales para una crítica de la razón política y de la vida en la democracia contemporánea.

Agamben comienza *El uso de los cuerpos* con la referencia a *Critique de la séparation*, film en donde Debord asegura que hay algo intransmisible en “esa clandestinidad de la vida privada”. En *Panégyrico*³, trabajo autobiográfico de Debord, por ejemplo, desfilan – como observa Agamben- los rostros de sus amigos, sus mujeres amadas y algunas referencias muy personales (entre una foto que lo retrata en 1951 y un fotograma que hace referencia al negro de 24 minutos en el film *Hurlements en faveur de Sade* de 1952, asumiendo una continuidad entre vida y obra). Agamben asegura que hay en esa elección de documentos una contradicción central que los situacionistas nunca resolvieron: “tal vez la oscura e inconfesada consciencia de que el elemento genuinamente político consiste exactamente en esta incomunicable y casi ridícula clandestinidad de la vida privada” (AGAMBEN, 2014, p. 11). Se trata para el filósofo de una forma-de-vida que es íntima y próxima, pero que se escurre entre los dedos como el agua cuando se la quiere atrapar. Se trata de una sustracción al espectáculo que queda certificada por documentos que forman parte de la colección que se esmera por detener la máquina ontológica.

³ *Panégyrique, tome premier y tome second* son los dos principales libros autobiográficos de Guy Debord publicados en francés en 1989 por Éditions Gérard Lebovici y en 1997 por Arthème Fayard respectivamente.

Uno de esos documentos absurdos es la foto que retrata la pared de una casa sobre la Rue de Seine en 1953 donde puede leerse “*Ne travaillez jamais*”/ “No trabajen jamás”. Este puede ser un original interesante para conectar con la argumentación agambeniana. Es, de algún modo, el llamado a la inoperosidad, a la improducción; una arenga al uso de lo que parece ser una casa particular.

En *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978)⁴ -film de Debord que comienza con una declaración contra las condiciones de vida en la sociedad mercantil de su tiempo- Agamben encuentra algunos elementos para su argumento. Luego de una crítica al público de cine y una advertencia sobre la decisión de ser nada concesivo con sus espectadores, Debord aclara lo siguiente:

¡Con qué dureza los ha tratado el modo de producción! De tanto progreso de oferta, han perdido lo poco que tenían y han ganado lo que nadie quería. Coleccionan las miserias y las humillaciones de todos los sistemas de explotación del pasado; no ignoran de ellos más que la revuelta. Se parecen mucho a los esclavos, porque se los hacina en masa y en estrecho espacio en malos caserones lúgubres e insalubres; se los alimenta mal, con víveres contaminados e insípidos; se les cura mal sus siempre renovadas enfermedades; se los vigila de manera constante y mezquina; se los mantiene sumidos en el analfabetismo modernizado y en las supersticiones espectaculares que corresponden a los intereses de sus amos. Se los traslada lejos de sus provincias y de sus barrios, a un paisaje nuevo y hostil, según las conveniencias concentracionarias de la industria actual. No son más que cifras en unos gráficos elaborados por imbéciles. (DEBORD, 2000, pp. 15-16)

Esto se comprende mejor a la luz de *La sociedad del espectáculo* (1967), pero lo que interesa a Agamben es la evocación hacia el final del film de una dimensión melancólica de sus recuerdos y acontecimientos personales. Así, Debord recuerda el París de su juventud y la algarabía perdida que llenaba sus calles. Esto que Agamben denomina “impulsos autobiográficos” se completan con referencias a sus amigos y amantes, y con sus retratos desde los 19 a los 45 años de edad. De modo que concluye que “el nefasto Grial, del que los situacionistas partirán en busca, concierne no solamente a la política, sino de cierto modo también a la clandestinidad de la vida privada” (AGAMBEN, 2014, p. 13). En todos sus films, Debord configura una iconografía que asume una inescindibilidad entre la vida y la obra –y entre la obra y la política- que constituye para Agamben el punto de partida de una

⁴ A comienzos de 1977, Debord había firmado con Simar Films un contrato para la realización en 35 mm de un largometraje en blanco y negro en el que se estipuló que el autor trabajaría con total libertad y sin ningún tipo de control. La película fue tan incomprendida que en 1990 Debord decide publicar la edición crítica del texto de la película.

forma de vida que reafirma el entrecruzamiento entre ser y vivir como la tarea del pensamiento y la política contemporáneos, es decir, el “uso” de la vida.

En Debord, la política y la vida se vuelven ininteligibles sin la referencia al espectáculo. *La sociedad del espectáculo* comienza, en efecto, con una alusión a la vida: “Toda la vida de las sociedades en las cuales reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era directamente vivido se aleja en una representación” (DEBORD, 2006, p. 766). Esta vida es apenas un reflejo en una representación, una inversión de la vida, una no-vida o al menos un “pseudo-uso de la vida”. Contra esta falsa vida, se postula una “vida histórica”, que es lo contrario de esta separación, que es “el alfa y omega del espectáculo” (DEBORD, 2006, p. 772). Pues el origen del espectáculo es para Debord la “pérdida de la unidad del mundo” (2006, p. 774).

Debord y su grupo tenían por vocación reinventar el modo de convertirse en jefes de sí mismos, ser dueños de su propia vida. Configurar, en definitiva, una vida más auténtica –en el sentido benjaminiano–, una vida “intensa”, como recuerda Agamben, es decir, una vida que reinvirtiera lo falsificado por el espectáculo, remitida por la cultura a la separación entre *bios* y *zoè*. Y es para Agamben tal vez “la indecidibilidad de la vida lo que hace que sea siempre de nuevo decidida singular y políticamente” (AGAMBEN, 2014, p. 16) y la

indecisión entre la clandestinidad de su vida privada [...] y la vida histórica, entre su vida intelectual y la época oscura e irrenunciable en la que ella se inscribe, traduce una dificultad que, por lo menos en las condiciones presentes, nadie puede eludirse de haber resuelto una vez por todas. De cualquier modo, el Grial obstinadamente buscado, la vida que inútilmente se consume en la flama, no era reducible a ninguno de los términos opuestos, ni a la idiotez de la vida privada ni al incierto prestigio de la vida pública y revocaba así en cuestión la posibilidad misma de distinguirlas (AGAMBEN, 2014, p. 16).

Debord y sus compañeros querían restituir la vida a la política, pero chocaban con una política que convertía justamente la vida en un falso reflejo. Debieron entonces crear las condiciones antiespectaculares necesarias que les permitieran insinuar al menos una vida que no se pueda separar de su forma política, una forma-de-vida, inapropiable por el espectáculo o haciendo de él su materia.

“¿Qué significa que la vida privada nos acompañe como una vida clandestina”, se pregunta Agamben. Que está separada de lo no-clandestino, pero que es inseparable también porque lo comparte subrepticamente. Hay que ver allí la repetición de una operación cultural ya enunciada: la vida es algo que puede ser dividido, pero asimismo compartible.

Es como si cada uno sintiera oscuramente que la propia opacidad de la vida clandestina encierra en sí un elemento genuinamente político y, como tal, por excelencia compartible –y, sin embargo, si se intenta compartirlo, huye obstinadamente a la salida y no deja detrás de sí más que un residuo ridículo e incommunicable. (AGAMBEN, 2014, p. 17).

Agamben hace una referencia literaria para pensar esta separación de la vida: el marqués de Sade y los *120 días de Sodoma*. Allí, el poder político conserva la vida vegetativa –la *zoè*- de los cuerpos, que puede pensarse como el fracaso de la política moderna (la biopolítica), pues es una vida que simplemente naufraga entre estados biológicos. Entonces, en el fracaso de la política y lo público, aparece la vida clandestina que debe comunicarse a sí misma. En el film de Pier Paolo Pasolini –*Salò o los 120 días de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975)*- la vida política se halla precisamente en la clandestinidad como intimidad de lo comunitario: el puño levantado del partisano que muere dignamente, su romance con la empleada negra, la foto familiar guardada en la almohada, el rezo susurrado con devoción. Pero paradójicamente, la vida clandestina guarda la decencia de la promesa. En el film de Pasolini, la clandestinidad se interrumpe por la traición y la delación como gesto de aferrarse a la vida, pero propiciando la muerte. La vida clandestina desvela la escisión que impide pensar una forma-de-vida y un uso común de los cuerpos. Solo así, “la política podrá salir de su mutismo y la biografía individual de su idiotez” (AGAMBEN, 2014, p. 18).

Uso y forma de vida

En el epílogo de *El uso de los cuerpos*, Agamben recopila parte de los objetivos de toda la serie *Homo sacer*. El objetivo principal de rastrear el *arcanum imperii* de la política lo lleva a identificar en la nuda vida el referente principal y lo que con ella se pone en juego como estructura originaria, es decir, la *ex-ceptio*, “una exclusión inclusiva de la vida humana que toma la forma de la nuda vida” (AGAMBEN, 2014, p. 333). Se trata de un dispositivo que hay que desactivar para pensar otra dimensión de la política y otra forma de la vida. La vida es excluida y, precisamente en esa exclusión, se incluye como fundamento de lo político.

Como se mencionó anteriormente, en *El Reino y la Gloria* rastrea esa estructura en la relación entre reino y gobierno, entre inoperosidad y gloria, siendo esta un dispositivo que busca “capturar en el interior de la máquina económica-gubernamental aquella inoperosidad de la vida humana y divina que nuestra cultura parece incapaz de pensar y que, sin embargo, no cesa de ser invocada como el misterio último de la divinidad y el poder” (AGAMBEN, 2014, p. 335). Se trata de algo tan fundamental en la máquina que debe ser capturada en su

centro bajo la forma de la gloria y las aclamaciones o, como es propuesto por Agamben, por los medios masivos de comunicación contemporáneos.

Las figuras que recoge Agamben en el epílogo de *El uso de los cuerpos* le permiten asumir el funcionamiento constante de un mecanismo: “el *arché* se constituye escindiendo la experiencia facticia y rechazando hacia el origen –es decir, excluyendo- una mitad de ella para después rearticularla con la otra, incluyéndola como fundamento” (AGAMBEN, 2014, p. 336). Así, la vida política se funda sobre la escisión entre vida calificada y nuda vida (a esta se la incluye excluyéndola), del mismo modo que Agamben ve replicarse el movimiento del gobierno a través “de la exclusión de la inoperosidad y su captura en la forma de gloria” (*idem*). La política por venir no tendrá la tarea de repensar articulaciones más justas de estos elementos, sino la interrupción del funcionamiento de la máquina que separa para la desactivación del gobierno. En este sentido, el problema no es la obra, sino, precisamente, la inoperosidad, para que exhiba “el vacío incesante que la máquina de la cultura occidental resguarda en su centro” (AGAMBEN, 2014, p. 336).

En esta misma línea, se impone para Agamben frenar el pensamiento sobre un poder constituyente (*potere costituente*) y poner de manifiesto que la apuesta filosófica y política por venir habrá de ser la potencia destituyente (*potenza destituente*), esto es, separada de la relación soberana de bando –que *a-bandona* la vida- para pensar la política y la ontología “más allá de toda figura de relación”, tal como proponía allá por 1995. Se trata, entonces, de una potencia puramente destituyente, que no se “actualiza” en un poder constituido.

Llamamos destituyente a una potencia capaz de deponer en cada ocasión las relaciones ontológico-políticas para hacer aparecer entre sus elementos un contacto [que] no es un punto de tangencia ni un *quid* o una sustancia en la cual los dos elementos se comunican: este es definido solamente por una ausencia de representación, solo por una cesura. (AGAMBEN 2014, p. 344)

Cuando una relación es interrumpida, sus elementos relevan un tipo de contacto exhibido por la potencia destituyente, es decir, se exhiben sin relación. Esto implica que las duplas nuda vida/poder soberano, anomia/nomos, poder constituyente/poder constituido se muestran no teniendo relación y donde lo “separado” –anomia, la vida, la anarquía como potencia- se ven liberado.

Agamben encuentra un evidente lazo entre la potencia que exhibe esta separación y la inoperosidad, pues en ambos casos, lo que se produce es una desactivación de un mecanismo y un devenir inoperante, es decir, un volver inactualizado y siempre actualizable. Es aquí

cuando la noción de espectáculo de Debord puede proporcionar una serie de elementos para, precisamente, pensar el *uso* del espectáculo en las ontologías políticas que propician la separación. Lo que aparece en Agamben es la necesidad de este volver inoperoso como un “uso diferente” que es, de algún modo, lo que hace Debord con la imagen del espectáculo capitalista al proponer el *détournement* de sus mecanismos. El desvío del uso vinculado a la separación se convierte en un uso que desactiva y des-opera, volviendo a las imágenes inoperosas.

Agamben propone mantener la potencia que no produce separación, pues su fuerza política está siempre en la no-actualización. Se trata de una estrategia que apunta a desactivar –como en Debord- la máquina espectacular que propicia una forma-de-vida que “incesantemente depone las condiciones sociales en las que se encuentra viviendo, sin negarlas, sino simplemente usándolas” (AGAMBEN, 2014, p. 347). Así es como Agamben comprende el “hacer uso” en términos de la deposición de una forma de vida que constituye la separación –y con ella las dicotomías que pretende combatir. Con Debord, se puede pensar en este “hacer uso” de las imágenes espectaculares y las relaciones a las que da lugar posicionando a la vida en otra situación, una que no solo destruye, sino que *usa* como forma de vivir. Este movimiento se puede comprender en los términos en los que se tematiza en Agamben la práctica de las vanguardias –que puede, naturalmente, resultar fallida en cuanto a la desactivación efectiva-, a las que –como sugería Benjamin para el caso del surrealismo- hay que confiarles la capacidad de “inervación colectiva”. Lo que hacen las experiencias artísticas y urbanas del situacionismo es destituir la obra y escapar a los dispositivos museales que Agamben encuentra como la sepultura de las intuiciones destituyentes de la vanguardia.

Dejando de lado los mapas psicogeográficos y otras experiencias urbanas, podría atenderse especialmente al film citado por Agamben, *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), a fin de examinar dos puntos: en primer lugar, cómo funciona la imagen destituyente de ese texto crepuscular; en segundo lugar, si es posible –combatiendo la dicotomía histórica y extensamente transitada por Walter Benjamin- pensar en algo así como la estetización de la vida privada, no vinculada solamente a la despolitización-, sino con la misión de desactivar la máquina ontológica que se combate en toda la serie *Homo sacer*.

Lo que Agamben intenta pensar al interior del poder como verdadera anarquía se puede contrastar con la construcción del desgobierno de las imágenes de Debord en tanto transformación del dispositivo imaginal del espectáculo. Debord expone la anomia del espectáculo al exhibirlo en su propio fundamento y con sus mismos mecanismos. La

exposición de la lógica interna del espectáculo –vía la destitución- puede hacer, en efecto, aparecer la materia de una constitución constante, dialéctica. La pregunta que se abre con la indagación sobre el uso y la forma-de-vida es cuál es esa materia de la vida. Es así como la hipótesis podría conducir a que la potencia destituyente de Debord desactiva el espectáculo con una experiencia de la potencia que se expone en su no-relación con el acto como reclama Agamben. Es la experiencia poiética de la potencia la que mueve las imágenes de Debord, volviendo inoperoso el sentido y los encadenamientos causales espectaculares, al exhibir la vida privada (vuelta espectáculo). Como artista, Debord exhibe el espectáculo in-operando sus artilugios configurando una forma-de-vida, la del artista (específicamente cineasta⁵), que funciona en la destitución del arte y la obra para usar la imagen del modo *détourné*.

Détournement y espectáculo

In girum... constituye una suerte de “testamento cinematográfico” (JOUSSE, 2001).⁶ El objetivo no parece alejarse demasiado de su producción anterior en relación con la idea de “entrenar” al espectador en la actividad e interpelarlo a fin de que sea capaz de conmocionar su propia vida. Este film fue producido por SIMAR, una sociedad anónima controlada por Gérard Lebovici, quien ya había producido para Debord *La sociedad del espectáculo*.

A diferencia de la estrategia “sin imagen”, por ejemplo, de *Hurlements en faveur de Sade* o del tono irreverente de *La sociedad del espectáculo*, *In girum* realiza una desobra a partir de dos mecanismos: por un lado, de lo cinematográfico en sí, al exponer las condiciones de producción mediante la proliferación de comentarios que desarman el estatus artístico del film (des-obrando)⁷; por otro lado, esta desobra del arte conlleva una exhibición de la privacidad que se da a ver a partir de diversos “documentos irrisorios”.

No se trata simplemente de una construcción narcisista, pues se produce una desobra cinematográfica de la discrepancia; esa que Jean-Isidore Isou definía como la escisión de la

⁵ Debord se reconocía como cineasta incluso antes que reivindicar su pertenencia a la Internacional Situacionista.

⁶ Debord realizó seis films: *Hurlements en faveur de Sade* (largometraje de 1952), *La sociedad del espectáculo* (*La Société du Spectacle*, largometraje de 1973), el film objeto de este apartado a los que habría que agregar, por un lado, una última obra “antitelevsiva” realizada por una difusión del Canal+ en enero de 1995 titulada *Guy Debord, son arte et son temps*, poco después de su muerte en noviembre de 1994. Por otro lado, hay que mencionar también que el primer film sin imagen *Aullidos a favor de Sade* será considerado como la parte inicial de una obra-manifiesto *Contra el cine*, que comprenderá también dos cortometrajes: *Sur le passage de quelques personnes à travers une Assez courte unité de temps* y *Critique de la séparation de 1959 y 1961*, respectivamente. El último corto a mencionar es *Réfutations de tous les jugements, tant élogieux qu’hostiles, qui ont été jusqu’ici portés sur le film « La Société du Spectacle de 1975*.

⁷ En *In girum...* hay cerca del final un momento de pantalla totalmente blanca para interpelar al espectador que haya podido perderse en las imágenes de batalla que acompañan casi todo el último trabajo de la película.

alianza entre imagen y sonido en unidades autónomas. Esta alabanza se acompaña de fotografías y fotogramas que trazan un tejido intertextual que involucra desde travellings sobre el Sena o Venecia hasta vistas de una danza tahitiana, pasando por fragmentos de *Enfants du Paradis* y de *Visiteurs du soir* de Marcel Carné, maestro del cine que perdió la batalla frente a Jean Renoir en la historia del realismo poético francés. Allí también aparecen *Orphée* de Cocteau, pero también *La carga de la Brigada ligera* (*The Charge of the Light Brigade*, Michael Curtiz-1936), *El tercer hombre* (*The Third Man*, 1949) de Carol Reed o *Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, 1941) de Raoul Walsh, entre otras, además de una (auto)reapropiación de la primera experiencia debordiana en cine, *Hurlements en faveur de Sade*, la única de la que la voz en off avisa.

Este pastiche produce el sentido de lo anti-narrativo o el sinsentido de una narración cuya única preocupación es la ubicuidad del locutor en clara ventaja frente a la inteligibilidad del espectador. El dispositivo le permite nuevamente desarmar el relato fílmico tradicional y la identificación de la audiencia en la forma habitual para producir una aproximación que no es ni ficcional ni documental, sino que se instala a mitad de camino entre una reflexión sobre la ciudad, los jóvenes iracundos de fines de los años 1960, la sociedad de consumo o la fantasía debordiana sobre sí mismo. Se pone en funcionamiento una lógica del *détournement*, esto es, la estrategia que Gil J. Wolman, refiriendo a Lautrémont, consideraba que permitía definir una práctica ligada a la discrepancia.⁸ En “Mode d’emploi du détournement”, Debord y Wolman proponen:

Toda la gente precavida de nuestra época está de acuerdo sobre la evidencia de que ha devenido imposible seguir considerando al arte como actividad superior, o incluso como una actividad de compensación a la que uno pueda entregarse honorablemente. La causa de este deterioro es claramente la emergencia de fuerzas productivas que necesitan otras relaciones de producción y una nueva práctica de la vida. (DEBORD, 2006, p. 221)

La vida queda inmersa en la búsqueda del cambio de las relaciones de producción a partir de lo cual en el film se producen tanto desvíos literarios -insertos en el comentario en *off* como citas frecuentes que configuran finalmente un largo discurso de retórica grave y polémica-, como derivas propiamente fílmicas.

Para los desvíos formales, resulta oportuno repasar las consideraciones de Agamben sobre el cine de Debord que, dicho sucintamente, se reducen a dos estrategias: la repetición y la detención, los trascendentales del montaje. El montaje es para Agamben la estrategia por

⁸ En 1956, Debord y Wolman publican “Mode d’emploi du détournement » (*Les Lèvres nues*, nº 8) a partir del cual la Internacional Letrista se desmarca radicalmente del letrismo de Isidore Isou desarrollando una tarea teórica que desembocará pronto en la creación de la Internacional Situacionista.

autonomasia del cine que Debord exhibe en tanto que tal –es decir, no para generar continuidad y transparencia, sino disrupción y violencia. Es por eso que el cine “entra en una zona de indiferencia donde todos los géneros tienden a coincidir: el documental y la narración, la realidad y la ficción”,⁹ tal como propone Agamben.

El *détournement* genera una impresión de conjunto que en *In girum...* no tiene la pretensión de provocar distancia como en otros films debordianos, sino la amalgama positiva y hasta lírica de describir la vida. Se trata, podría decirse, de una suerte de film-conspiración o de film-combate cuya arena es París y los jóvenes parisinos –que el mismo Debord fue- hacia fines de los sesenta. Las imágenes de *In girum...* pretenden una narración del conflicto mostrando, ya no la sociedad de consumo y la lógica del espectáculo, sino la vida verdadera, la vida de los vanguardistas que –como Debord- hicieron uso del espectáculo para atacarlo. Así podría sostenerse que la tesis del film no apunta al espectáculo, sino a desarmar la productividad de la vida, a demostrar la vida verdadera como inoperosa con ese “*Ne travaillez jamais!*” (“¡No trabajen jamás!”) mencionado anteriormente.

Si el espectáculo puede definirse como lo que se ofrece a la mirada y es capaz de generar reacciones o de volver pasivo al público, entonces la imagen de Debord puede ser considerada como un espectáculo que desafía la propia noción de imagen y representación. Lo que Debord parece buscar en este film es la imagen-vida, esto es tal vez en términos agambenianos, la forma-de-vida como forma-imagen donde no hay una vida que pueda ser separada de la imagen. En este sentido, la consigna de aquella pared de 1953 constituye un programa revolucionario que identifica para Debord su carácter de cineasta haciendo en su último film una inscripción de duelo del compromiso político entendido en términos convencionales. Su camino es la desoperación de los procedimientos cinematográficos para abrir el espacio político del vacío, del vacío de representación, del vacío de imagen, de sonido e incluso de sentido.

Si durante todos sus films Debord intentó producir una crítica de la separación entre la actividad concreta de la sociedad y su representación, en *In girum...* vuelve a aquella máxima

⁹ Se trata de una expresión que Agamben utiliza en la conferencia pronunciada en el marco de un seminario consagrado a Guy Debord en Ginebra en noviembre de 1995. El texto integral se encuentra editado en AGAMBEN, G., (1998), “Le cinéma de Guy Debord”, en *Image et mémoire*, éditions Hoëbeke, pp. 65-76. Un *détournement* de tipo “menor” confronta dos imágenes de la cultura de masas (publicidades con frases de novelas policiales o literatura popular) se intercala con un régimen de *détournement* “abusivo” (*abusif*) que tiene una pretensión premonitory al utilizar elementos significativos en sí, como aquellos que, perteneciendo a la cultura erudita (Debord dirá “savante”, “sabia”) o clásica y aquellos de la cultura de masas. Un tercer tipo de *détournement* implica distinguir los collages “surrealistas” investidos de significaciones en pleno despliegue del *pop art*.

de *La sociedad del espectáculo* por la cual “todo lo que era directamente vivido se aleja en una representación” (§ 1) y por la cual hay que asumir que el espectáculo arroja a un desarrollo del fetichismo: “Toda la vida de las sociedades en las cuales reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos” (DEBORD, 2006, p. 766). Nuevamente, el espectador es colocado en una situación de contemplación que lo obliga a atender a la liturgia debordiana con esfuerzo. Allí se mezclan las condenas espectaculares con las evocaciones autobiográficas (la ciudad de la juventud desaparecida, la París de los años 1950, el Saint-Germain-des-Prés destruido por los urbanistas, la bohemia y su nihilismo). Esto conduce a la reflexión sobre las crisis económicas y sociales propias de la sociedad post-industrial que Debord describe con preocupación frente a la declinación del Partido Comunista y la ruptura general de la izquierda, que ubica, como es natural, en torno al mayo de 1968. En este marco, localiza su estrategia política (cinematográfica) en el interior mismo de la disidencia.

La noción de “espectáculo” provenía de Henri Lefebvre en *Critique de la vie quotidienne* y según la apropiación que Debord produce en su libro de 1967 (como él mimo lo explicita en 1988), la era del espectáculo había comenzado cuarenta años antes sin que la genealogía fuera precisa. Es en este sentido que Jonathan Crary arriesga algunas hipótesis para trazar ese recorrido y pensar cuál fue el origen del espectáculo hacia fines de los años 1920. Crary ofrece algunas “especulaciones fragmentarias” (1989, p. 100) sobre eventos que podrían haber estado implícitos en el señalamiento debordiano.

El primero es simbólico y sustantivo. El año 1927 vio la perfección tecnológica de la televisión. Vladimir Zworikin, ingeniero y físico americano, ruso de nacimiento, patentó su iconoscopio –el primer sistema electrónico de un tubo que contenía un fusil electrónico y una pantalla hecha de un mosaico de células fotoemisivas, cada una de las cuales producía una carga proporcional a la intensidad variable de la luz de la imagen focalizada en la pantalla. (CRARY, 1989, p. 100)

Con esto, el espectáculo se volvía inseparable de la pantalla y el reflejo. En segundo lugar, Crary menciona el advenimiento del cine sonoro en 1927 con *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland). Aquí el espectáculo adquiriría la sincronización del sonido que el cine había estado intentando conquistar desde principios del siglo XX. La percepción en el/del espectáculo se volvía más compleja y pedía desde el espectador una disponibilidad total.

1927 fue también el año en el que Walter Benjamin comienza su proyecto filosófico más importante, el *Libro de los Pasajes*, un trabajo que profundiza, precisamente, en la crisis de la percepción que trae aparejado el *shock* de la vida moderna y las grandes metrópolis. La

cuestión de la percepción se liga en Benjamin también al problema de la atención, una preocupación por esos años de la psicología, tal como Crary señala. Siguiendo a Benjamin, podría decirse que los años veinte estuvieron caracterizados por dos eventos que podrían verse como antitéticos o complementarios: la emergencia de las vanguardias y las coletazos finales de la década de Weimar que configurarían el caldo de cultivo necesario para fortalecimiento de los antisemitismos europeos y el correspondiente advenimiento del fascismo. En palabras de Crary, el fascismo y el estalinismo poco después, “encarnaron modelos de espectáculo” (1989, p. 104). Las vanguardias son aquellas en las que Benjamin comenzaba a vislumbrar cierta salida emancipatoria¹⁰ y aquellas a las que Debord mira con nostalgia, esperando de estos espectadores despreciados alguna suerte de “inervación corporal colectiva” como la que Benjamin reclamaba en su texto sobre el surrealismo.¹¹ A pesar de las críticas que hacía al movimiento, Benjamin veía con buenos ojos la operación surrealista: “Por el momento, los surrealistas son los únicos que han comprendido sus órdenes actuales. Uno por uno dan su mímica a cambio del horario de un despertador que a cada minuto anuncia sesenta segundos” (BENJAMIN, 1999, p. 62). En cambio, Debord no tiene ante sus ojos una potencia semejante. Es entonces cuando solo puede recurrir al auto-elogio para pensar algún tipo de acción política en el mundo de la imagen.

Devorados por el fuego

En *In girum*, Debord se construye como el ironista que ve la gravedad de la devastación de la política. Sobre el plano de unos jóvenes que discuten en un bar, se puede oír: “Se interrogan también sobre el fracaso de algunas revoluciones; se preguntan si el proletariado existe verdaderamente, y en todo caso, qué podría ser”. Aquí Debord parece insistir sobre el hecho de haber creído verdaderamente en el proletariado como agente de la revolución, de lo que no se arrepiente aunque ya no encuentre ese potencial hacia fines de los años 1970. Así es como el film puede comprenderse mejor como una crítica marxista y

¹⁰ Sin embargo, es fundamental recordar la crítica que Benjamin hace a las vanguardias al ver que, de algún modo, se quedan a mitad de camino. “Si la tarea de la inteligencia revolucionaria es doble: derribar el predominio intelectual de la burguesía y ganar contacto con las masas proletarias, en cuanto a la segunda parte se esa tarea ha fracasado por completo, puesto que no resulta ya posible hacerse con ella contemplativamente. [...] En realidad se trata mucho menos de hacer al artista de procedencia burguesa maestro del “arte proletario” que de ponerlo en función, aún a costa de su efectividad artística, en los lugares importantes de ese ámbito de imágenes”. BENJAMIN, 1999, pp. 60-61.

¹¹ La referencia de uno de los textos benjaminianos donde aparece la noción de “inervación” es la siguiente: “Cuando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces y solo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* exige.” BENJAMIN, 1999, pp. 61-62.

revolucionaria, proponiendo mecanismos para la revolución que no fueron pensados por Marx ni por el marxismo clásico. En efecto, lo que el film certifica es la desaparición de la conciencia proletaria y el desprecio por cierta uniformización de los sectores medios y proletarios. Es allí donde opera lo que podría denominarse la “crítica de estética sadiana” para saldar esas deudas tanto con la “melancolía de la izquierda”¹² como con el proletariado unido a los universitarios de 1968.

Así puede interpretarse el comienzo del film, que se abre sobre una fotografía del público de una sala de cine.

He aquí lo esencial: este público tan enteramente privado de libertad y que lo ha aguantado todo, merece menos que ninguno ser tratado con miramientos. Los manipuladores de la publicidad, con el cinismo tradicional de quienes saben que la gente se ve llevada a justificar las afrentas que no venga, le anuncian hoy en día tranquilamente que “cuando se ama la vida se va al cine”. Pero esta vida es tan poca cosa como este cine; de ahí que sean efectivamente intercambiables de modo diferente. (DEBORD, 2000, p. 14)

A este público que no termina de constituirse como agente responsable, Debord le reconoce una existencia que denomina “profesional” (con evidentes connotaciones negativas).

El público de cine, que nunca ha sido muy burgués y que ya no es apenas popular, se recluta ahora casi enteramente ente una sola capa social, que por lo demás se ha ensanchado: la de los pequeños agentes especializados en los diversos empleos de esos “servicios” que tan imperiosamente necesita el actual sistema productivo: gestión, control, mantenimiento, investigación, enseñanza, propaganda, diversión y pseudocrítica. (DEBORD, 2000, p. 14)

Es la falsa conciencia que les atribuye lo que genera su desprecio. Es su incapacidad para romper la pura contemplación lo que para Debord certifica que no son el sujeto revolucionario. Solo teniendo conciencia de su alienación y explotación es que serán agentes de la historia. Sin embargo, la imagen es estática exhibiendo la complacencia de una masa explotada. Las imágenes publicitarias –la imagen espectacular por antonomasia- acompañan el primer tramo del film en esta dirección, que examina el carácter público del público, la condición masiva de la falsa conciencia.

Debord parte de esta crítica para separarse, para pasar al acto y poner en funcionamiento una suerte de auto-*détournement* como el que operó cuando se constituyó como cineasta del desvío. Se inscribe en la historia de las vanguardias del siglo XX al

¹² En un breve texto llamado *Melancolía de izquierda* (1931), Walter Benjamin critica la melancolía obturadora de la acción que conduce a una parálisis autocomplaciente, y la reconoce en algunos intelectuales de la República de Weimar. Así, arremete de modo implacable contra Eric Kästner, poeta y novelista alemán que después de la Primera Guerra mundial se convertiría en una resonada voz pacifista. En la “melancolía de izquierda” de sus poemas, Benjamin asegura que es posible reconocer solo preocupación por los restos de los antiguos bienes espirituales desde una mirada tan inactiva como el atesoramiento del burgués.

proponer un discurso político radical cuyo objetivo es cambiar o invertir el orden del mundo. Debord reconocía un *uso* particular del tiempo en los vanguardistas que aún quiere reconocer en sí mismo.

Los vanguardistas solo tienen un tiempo determinado y lo más afortunado que les puede suceder es haber *hecho su tiempo*, en el pleno sentido del término. Después de ellas se llevarán a cabo otras operaciones en un teatro más vasto. Demasiadas veces se ha visto a esas tropas de elite que, tras haber ejecutado alguna hazaña valerosa, están todavía ahí para desfilarse con sus condecoraciones y luego se vuelven contra la causa que habían defendido. Nada semejante hay que temer de las que llevaron el ataque hasta el término de la disolución. (DEBORD, 2000, p. 52)

El autorretrato se pone en funcionamiento con fotos del propio Debord y sus amigos en la juventud. “He amado mi época, que ha visto perderse toda seguridad existente y escurrirse todo lo que estaba socialmente ordenado” (DEBORD, 2000, p. 58), dice en *In girum*.

El título de esta última obra es un palíndromo que podría traducirse como “Damos vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego”, frase con la que Sidoine Appolinaire¹³ refirió a las mariposas que se arrojan a la luz de la vela. Debord hace cine solo para él, ese es su verdadero fuego. No se dirige ni al público que desprecia ni al que desea configurar. *In girum* es, en este sentido, autotélica, pues deconstruye sus mecanismos para volverlos la materia prima y la metodología de construcción. En esta segunda parte -el elogio de Debord-, el régimen publicitario de la primera parte se convierte en un desnudamiento del yo que hace de la imagen su forma-de-vida.

No hay *uso* de las imágenes en el sentido convencional. Debord se performa a sí mismo imaginalmente para dar cuenta de su propio triunfo por sobre la *inteligencia* revolucionaria y vanguardista que fracasó, así como el cine hizo gala de su incapacidad para reproducir la verdad. Con la lógica del palíndromo, insta a barajar y dar de nuevo y, tal como asume Agamben, “muestra la imagen en tanto que tal”. Esto significa enfrentar los postulados de *La sociedad del espectáculo* “como zona de indecidibilidad entre lo verdadero y lo falso”, pues la imagen “en tanto que tal” es la “imagen sin imagen”, ya no es “imagen de”. No significa porque está siempre a punto de significar, como una pura potencia que, cuando se actualiza, se convierte en un espectáculo.

¹³ La frase original es *In girum imus nocte ecce et consumimur igni* de la que Debord decidió eliminar el vocativo expresado en el adverbio *ecce*. Ver: ANDREOTTI, Libero y COSTA, Xavier (eds.). *Situacionistas, arte, política y urbanismo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Barcelona: ACTAR, 1996.

El uso de las imágenes de Debord no es una actividad, sino una forma-de-vida. Es así que puede pensarse a *In girum...* como una potencia destituyente, que pretende desactivar la máquina espectacular. A esta desactivación ha dedicado Debord su vida, su clandestina vida privada, su única verdad, la biografía. En el mismo movimiento, restituye la vida a la política, usando la imagen para regresar siempre a un a priori histórico para destituirlo, movimiento que tanto Benjamin como Debord reconocían en las vanguardias.

Uno de los elementos definitorios del proyecto situacionista originario es la superación del arte, donde “superación” tiene una connotación hegeliana que se abre a un doble aspecto: por un lado, crítica, por otro lado, realización. Es así como puede pensarse este pasaje al acto que nunca se actualiza, esta destitución que jamás termina que produce Debord como tarea propia de la política, la de devolverle la vida.

Mario Perniola se refiere al objetivo situacionista del siguiente modo: “la tarea propia del arte es la de sustraer al tiempo, haciéndolas eternas, las experiencias vividas” (PERNIOLA, 2008, p. 21). Ya no se trata solo del ser, sino del ser especial de Agamben, el ser de las imágenes:

El ser especial comunica solo la propia comunicabilidad. Pero esta se separa de sí misma y se constituye en una esfera autónoma. Lo especial se transforma en espectáculo. El espectáculo es la separación del ser genérico; es decir, la imposibilidad del amor y el triunfo de los celos. (AGAMBEN, 2005, p. 76).

Esta es la estetización de la vida privada que produce Debord para desactivar la máquina vuelve inoperoso el espacio de la exhibición para volver política a la vida. Si uso y forma de vida son dos dispositivos a través de los cuales confrontar la captura de la vida en Occidente, en el cine debordiano el entrecruzamiento entre ser (cineasta) y vivir (en la imagen) se asume como tarea de la política. Debord se exhibe en una vida en la que se ha abstenido de trabajar y cuya “hora de sentar cabeza no llegará jamás” (DEBORD, 2000, p. 61). Frente a esta constatación de la destitución, parece posible solamente “*reprendre depuis le debut*”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. “El ser especial”. En *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *El Reino y la Gloria. Una genealogía teológica de la economía y el gobierno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Opus dei. Arqueología del oficio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Altísima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *L'uso dei corpi*. Vicenza, Italia: Neri Pozza. La quarta prosa, 2014.

ANDREOTTI, Libero y COSTA, Xavier (eds.). *Situacionistas, arte, política y urbanismo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Barcelona: ACTAR, 1996.

BENJAMIN, Walter. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1999.

CRARY, Jonathan. “Spectacle, Attention, Counter-Memory”. En *October*, vol. 50. Cambridge: MIT Press, 1989, pp. 96-107.

DEBORD, Guy. *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona: Anagrama, 2000.

_____. *Œuvres*. París: Gallimard, 2006.

PERNIOLA, Mario. *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarela & A. Machado, 2008.