

# La ciudad según la Internacional Situacionista: problemáticas estéticas y políticas

Gonzalo Luque González

Máster en Crítica  
y Argumentación Filosófica



MÁSTERES  
DE LA UAM  
2017 - 2018

Facultad de Filosofía y Letras

**Facultad de Filosofía y Letras**



**Trabajo de Fin de Máster**

**Master en Crítica y Argumentación Filosófica**

**Curso 2017-2018**

*La ciudad según la Internacional Situacionista:*

*Problemáticas estéticas y políticas*

**Alumno: Gonzalo Luque González**

**Tutor: José G. Birlanga Trigueros**

## La ciudad según la Internacional Situacionista: Problemáticas estéticas y políticas

Gonzalo Luque González

### Contenido

Introducción.....	3
I. <i>Crítica de la vida cotidiana</i> .....	9
II. La cárcel de la mercancía y la cárcel urbana .....	12
III. Fundamentos existenciales del situacionismo .....	15
IV. <i>La aventura urbana</i> .....	19
V. Crítica del arte, crítica del racionalismo .....	23
VI. Rechazo y abandono del arte.....	30
VII. Perspectivas de la <i>situación</i> .....	36
VIII. Ontología de la obra de arte.....	39
IX. Contemplación y alienación .....	42
X. Conclusión .....	48
Bibliografía.....	50

Si practicamos la crítica no es de manera arbitraria e impersonal. Por lo menos con mucha frecuencia se trata de que existen en nosotros fuerzas vivas impulsoras capaces de hacer desprender una corteza. Negamos y tenemos que negar porque hay algo en nosotros que *quiere vivir* y afirmarse, algo que tal vez no conozcamos todavía, que no vemos aún.

Nietzsche, *La gaya ciencia*, § 307

Lo peor es creer  
que se tiene razón por haberla tenido

José Ángel Valente, *Melancolía del destierro*

## **Introducción**

La *Teoría estética* de T. Adorno comienza afirmando que actualmente es obvio que *nada* de lo que se diga sobre el arte es obvio. Cabe preguntarse si esa afirmación, de ser cierta, puede extenderse más allá del arte, con el resultado de que tal falta de obviedad produce una peculiar impotencia al tratar de comprender la sociedad contemporánea. En el último siglo el arte tuvo una evolución tan acelerada que ahora parece que está incontrolado y gira en el vacío. Nuestra sociedad con la globalización de la economía capitalista y el desarrollo incontrolado de las tecnologías orientadas a la producción de mercancías, no parece que sepa muy bien a dónde se dirige... y la velocidad no disminuye. El *situacionismo*, a pesar de todos sus errores y aunque pueda parecer lo contrario, tuvo el temprano comedimiento de decir basta a la repetición *ad nauseam* de la ruptura con el arte. Esa ruptura hoy parece confirmarse como un síntoma de la inercia ciega que nuestra sociedad ha tomado en general, más allá del campo de la cultura.

La Internacional Situacionista (IS a partir de ahora) pretendió ser un proyecto abarcador que alcanzase no solo a la comprensión sino a la transformación de toda la sociedad. Hoy desconfiamos de todo lo que apele a la “totalidad”; los peligros que esto acarrea no son pocos –aunque tristemente se decreten los honestos intentos de lograr una comprensión de la totalidad como indiferenciación, mistificación, etcétera–, y el situacionismo apostó ni más ni menos que por la “realización de la filosofía”, se comprende la desconfianza ante un movimiento con tales pretensiones. Se tiende a entender tal pretensión como un vano intento de “superar la filosofía”, lo cual no es exactamente cierto. Aunque la IS no le faltaba cierto idealismo, no cayó en el extremo idealista de querer “abolir la filosofía”: en la utopía “afilosófica” ya no se filosofa porque todos son dioses y bienaventurados y, como ya señaló Platón en *El Banquete*, solo los dioses no aspiran a la *sofía* pues estos ya son sabios. El situacionismo señaló que la sociedad debe trabajar para *realizar* la filosofía, la única salida satisfactoria a la mistificación de su superación.

Este peculiar movimiento de la segunda mitad del siglo pasado fue ante todo, un proyecto histórico. Cualquier proyecto de tal tipo, si realmente es consciente, no puede pretender una juventud eterna y quedar libre de críticas. Hoy, cincuenta años después de esa *muerte por éxito* que fue el mayo francés para el situacionismo, se requiere esa crítica sin olvidar que este movimiento es también una referencia obligada para el pensamiento radical. Sin embargo, precisamente hoy, observamos que este movimiento revolucionario se asocia prácticamente solo con el arte y el urbanismo. La ciudad como ecosistema principal de nuestra sociedad está cobrando importancia en discusiones contemporáneas en todos los ámbitos y el situacionismo, cuya actividad, tanto teórica como práctica, estuvo estrechamente relacionada con la crítica del urbanismo, se ha puesto en boga de nuevo<sup>1</sup>. La relación de los situacionistas con el urbanismo sigue insertada principalmente en los círculos artísticos y en estos círculos vuelve hablarse de ellos a la vez que se habla de procesos urbanos como *gentrificación* o *museificación*, en términos peligrosamente deformadores de los fenómenos reales que en su aislamiento eluden las relaciones fundamentales que el urbanismo juega en la economía general, y con una aureola de novedad totalmente ahistórica, como si los procesos de gentrificación, entre otros, fuesen

---

<sup>1</sup> En España a partir de 2010 se han multiplicado las publicaciones de o sobre el situacionismo. La editorial RBA, por ejemplo, se ha sumado a esa tendencia con una antología de textos situacionistas sintomáticamente titulada *Filosofía para indignados* (2013).

un fenómeno contemporáneo y no incidentales del capitalismo<sup>2</sup>. Este trabajo trata en parte de revisar el legado situacionista sobre la ciudad y, aunque sin entrar en detalles –la extensión no lo permite y tampoco aportaría mucho–, de servir como una *crítica de la crítica crítica*, un cuestionamiento de las *reapropiaciones* de la teoría situacionista, de la cual este texto no puede, sintomáticamente, escapar.

La Internacional Situacionista en general y sobre todo Guy Debord<sup>3</sup> ha sido objeto de muy diversas interpretaciones, algunas verdaderamente fructíferas, aunque las menos, y las más, mediáticas, a cada cual más rocambolesca: padre de las neovanguardias, predecesor del *punk*, profeta posmoderno... e incluso asesino. En lo que respecta al urbanismo, las más numerosas interpretaciones se centran en los aspectos artísticos y lúdicos de la IS. La actualidad de la IS no reside en plantear una nueva forma urbanismo, ni una reivindicación de lo lúdico hecha posible por el progreso tecnológico, sino en analizar propiamente como la economía política es la “negación total del hombre”<sup>4</sup>. Este trabajo pone en cuestión precisamente el argumento ya típico de que hay dos (o tres) fases en el movimiento<sup>5</sup>: una primera “artística”, abierta, productiva y reflexiva; y una segunda etapa “política” desde 1962 que abandona la producción artística y se torna sectaria y dogmática, considerada como una fase “sombria”<sup>6</sup>. La tesis principal del trabajo es que la etapa “artística” de la IS no se entiende correctamente sino se enmarca en un proyecto más amplio orientado precisamente al mejoramiento de sus tesis y a un mayor alcance; y por tanto esta crítica pone en entredicho la distinción tajante de la historia de la IS. No se trata aquí de modo alguno de dudar de la importancia en la historia del arte y en la historia social que tienen los ataques artísticos “antisituacionistas” contra el “mundo existente”. Sin embargo, inmerso en el patrimonio artístico, el legado situacionista está ahogado, sin

---

<sup>2</sup> Y la relación entre artistas, suelo urbano y capital, lejos de ser un vago mito de la bohemia es una relación de la que el sistema ya se ha encargado, cómo no, de cuantificar. Véase por ejemplo Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, Nueva York, Basic Books, 2002, donde se explica la necesidad que tiene el capital de un ambiente “abonado” por las prácticas artísticas y una elite cultural para la renovación de la producción en los antiguos países industrializados, y cómo el mundo artístico sirve a menudo de “vanguardia” de urbanistas y especuladores. Cf. Durán, 2008, pp. 207 y ss..

<sup>3</sup> En general se le ve como cabeza de la IS, lo cual no es falso pero sí deforma el propio funcionamiento de la IS, que rechazó desde el primero número el propio término situacionista pues veían en ese subjetivación la tendencia a petrificar sus ideas (“No hay situacionismo, lo que significaría una doctrina de interpretación de los hechos existentes” dicen en el primer número de su revista). Tampoco se trata aquí de darles la razón por el simple hecho de anunciar algo, especialmente siendo algo tan previsible como es que se confundiese la IS con una organización de tipo leninista.

<sup>4</sup> Debord, 1990, § 13.

<sup>5</sup> Esta división no es desacertada del todo, hubo grandes diferencias en el núcleo interno del movimiento, incluso Debord propone primeramente esa distinción en tres fases, el problema es la separación categórica de dichas fases que se ha generalizado.

<sup>6</sup> Cabría citar con cierta ironía a Adorno cuando dice “Hoy, el arte radical, es arte tenebroso, de color negro.” (Adorno, 2004, p. 64).

vida. La primera mitad de este trabajo es un acercamiento crítico al interés situacionista por la ciudad enmarcándolo en su pretensión de crítica y transformación social. Un movimiento que desde el principio se situó seriamente en contra del arte y la política tal como son entendidos generalmente es ahora puesto sin miramientos como un “movimiento político y artístico” –no es que no lo fuese desde cierta perspectiva pero se produce una paradójica despolitización acrítica cuando se encasilla así al movimiento obviando la mayor parte de su producción teórica–, y parte del poquísimo legado material situacionista llega verse en un giro esperpéntico *al lado* de obras de Le Corbusier como si se tratase de movimientos afines<sup>7</sup>.

En la línea de una crítica a la fascinación por la práctica artística de la IS, la segunda mitad de este trabajo revisa los fundamentos estéticos de los que la IS parte, lo haremos en lectura conjunta con otras perspectivas como la teoría crítica de Adorno y Marcuse o la hermenéutica de Gadamer. Podemos decir sin miedo a equivocarnos que una de las principales limitaciones teóricas y prácticas de la IS fue su proveniencia del campo artístico y sus bases filosóficas surgidas fundamentalmente de preocupaciones estéticas. Esto les hizo mistificar o derivar en absurdo ciertos fenómenos sociales contemporáneos. Pero hay que señalar al mismo tiempo, lo cual no se hace con tanta frecuencia, que parte de sus aciertos vienen también dados por ese particular origen. Ahondar en los errores de base del situacionismo, que no son pocos, es fundamental para comprender la historia del movimiento y, lo que es más importante, para aprovechar lo que resulta útil de su teoría.

Cabe hacer una aclaración previa antes de un mayor desarrollo. En este trabajo respecto al estudio del movimiento situacionista tomaremos como referencia básica la obra de la Internacional Letrista, de la Internacional Situacionistas y obras de sus allegados, y sobre todo la obra de Guy Debord. Esta decisión se toma por ser este el miembro más influyente –que no necesariamente el más apreciado– de manera indiscutible, tanto dentro como fuera de la IS. Sin embargo, debe remarcarse que no se puede identificar unívocamente la Internacional Situacionista (y menos aún la Internacional Letrista) con Debord. Es indudable la capacidad de decisión que Debord tenía en la organización y se puede aceptar que difícilmente se haya publicado algo en la IS que este rechazase pero esto no quiere decir que sus ideas coincidiesen absolutamente,

---

<sup>7</sup> Así ocurría en la exposición de este mismo año en el CentroCentro Cibeles *Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*. El título es ya una combinación rocambolesca de la *machine à habiter* de Le Corbusier y la “vida” que le oponen las situacionistas.

por mucho que clamasen a la coherencia del movimiento –las expulsiones demuestran que la coherencia en algunos momentos no era tal–. No todos los miembros de la IS aceptaban todas las opiniones de Debord, ni muchísimo menos. Esto puede dar a entender que las ideas fuesen estáticas, lo cual es desacertado: la organización se esforzó, a su manera, en la discusión, cambio y adaptación de las ideas respecto a la autorreflexión y a la consideración de los fenómenos históricos vividos.

Es cuando menos llamativo que se estudie –incluso alague– desde la academia a uno de los movimientos que más mordazmente cargó contra ella y contra toda institución social en general. Esto es un fenómeno, por suerte o por desgracia, no extraño en nuestro tiempo: la integración<sup>8</sup>, voluntaria o no. La capacidad de integración del sistema es cada vez más infalible<sup>9</sup>. Los grupos que conscientemente se oponen a él y son capaces de argumentar coherentemente sus posiciones y reconocer los elementos ideológicos del sistema son, ora integrados, suspendiendo su capacidad crítica, ora reducidos a una marginalidad inoperante. Ambas “soluciones” no son incompatibles: el situacionismo ha vivido los dos momentos<sup>10</sup>. Lo más problemático sin duda es la integración voluntaria pues hace pasar una objetiva obediencia como un contenido radical. Los situacionistas finalmente tuvieron a bien condenarse a la inoperancia de la marginación. Desde hace un tiempo las cosas están cambiando aunque ya en los últimos momentos de la IS se percataron que algo así no estaba lejos de suceder<sup>11</sup>, por ejemplo, cuando cargaron contra los “*pro-situs*”. Con este paradójico –por mucho que trate honestamente de subvertir dicha paradoja– estudio académico de la IS no se quiere hacer de la teoría un “cementerio de buenas

---

<sup>8</sup> “Recuperación” que ellos trataron de prevenir desde el principio; siempre existió la posibilidad de que ideas y prácticas revolucionarias fuesen incorporadas a las lógicas dominantes: “La ideología dominante organiza la banalización de los hallazgos subversivos y los difunde ampliamente después de esterilizarlos.” (Internacional Letrista, 2001, p. 142; a partir de ahora esta obra se citará por comodidad como Potlatch).

<sup>9</sup> Integración que hará a Debord cubrir a sus últimos escritos con un velo de oscuridad y secretismo: “no puedo hablar con libertad” dice Debord en los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* de 1984 pues a lo “espectacular integrado” (la combinación de los sistemas que en *La sociedad del espectáculo* denominó “espectáculo difuso” (EEUU) y “espectáculo concentrado” URSS) “hoy en día, no se le escapa nada” (Debord, 1990, § 4).

<sup>10</sup> Dice Vaneigem mucho después de la disolución de la IS: “Al silencio que durante cincuenta años ha mantenido la Internacional situacionista en el ostracismo, ha sucedido el estrépito de su recuperación mundana. Otra forma de mutismo tomó así el relevo de la ignorancia, la del espectáculo, en el que la existencia arrancada de la vida es puesta al servicio de su representación capitalizada.” (Vaneigem, 2010, p. 32.)

<sup>11</sup> Los situacionistas fueron desde el principio conscientes de la capacidad integradora del “espectáculo”. En *La sociedad del espectáculo* se explica que el descontento social y la rebeldía pueden convertirse sin dificultad en parte del sistema espectacular (Debord, 2015, § 59; esta obra se referirá como SE). Por ello Debord insiste en la necesidad de una *praxis* revolucionaria concreta pues “ninguna idea puede trascender el espectáculo existente, sino solamente las ideas existentes sobre el espectáculo” (SE, § 203).

intenciones”, parafraseando a Debord. Nos abstenemos de ponernos a la defensiva ante quienes atacan en su totalidad a la IS, y ante los propios argumentos (pro)situacionistas en contra de la toma de elementos de su teoría, especialmente desde perspectivas, o más bien entornos, no revolucionarios. Esta predisposición ha retrasado demasiado la toma de unos criterios adecuados para su crítica<sup>12</sup>. No habría que tener demasiados reparos; las prácticas revolucionarias y sus fundamentos no tienen propiedad establecida y están ahí para quien las necesite: “La teoría radical pertenece a quien la mejora.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Especialmente entre quienes fueron contemporáneos a la IS, pero no solo, hay dos posicionamientos que se han alargado demasiado tiempo: o bien una detraición absoluta que con frecuencia se daba como ignorancia voluntaria, o bien una protección ciega. Hay honrosas excepciones como Mario Perniola, posiblemente el crítico más equilibrado de la IS. Hoy en día parecen preponderar o una posición que se centra casi absolutamente en el aspecto artístico de la organización, o una posición enfocada en la política, ambas en detrimento de una visión general y coherente del grupo acorde a su perspectiva holística.

<sup>13</sup> Vaneigem, 1988, p. 292.

## I. Crítica de la vida cotidiana

“Crítica de la vida cotidiana”, ese famoso sintagma de Lefebvre alrededor del cual este elaboró una exhaustiva crítica de la sociedad moderna desde sus aspectos más aparentemente nimios, tuvo una gran influencia en la IS<sup>14</sup>. La preocupación por la observable transformación de las ciudades europeas llevó a cuestionarse cuáles eran los motivos primeros y los efectos ulteriores de esa transformación. Lefebvre, como *Socialisme ou Barbarie*, y Debord, afirman que la revolución social (en la que, al menos el último, confiaba férreamente) ya no parece que vaya a venir de la pauperización de la clase trabajadora, como afirmaba el marxismo ortodoxo, sino que podría venir más bien del aumento de las nuevas necesidades –ya no materiales–, de la riqueza y la complejidad de nuevos deseos que reaccionan frente a la manipulación que tiende a crear necesidades no genuinas que se separan de los deseos<sup>15</sup>. En el urbanismo esto se materializa de forma clara, donde la vida cotidiana, “literalmente colonizada”, plasma su deterioro.

La IS, siguiendo discretamente a *Socialisme ou Barbarie*, hicieron una revisión de ciertos postulados de Marx en *El capital* al analizar la situación económica del momento<sup>16</sup>. Según Marx, la composición orgánica del capital y la teoría de la acumulación, a saber, el crecimiento en la masa de los medios de producción comparada con la masa, que les da vida, de la fuerza de trabajo avanza determinada por las leyes de mercado y competencia; y la necesaria producción de valor disminuirá hasta llegar a la debacle económica capitalista, la reducción absoluta de la tasa de ganancia. Pero el cambio en la composición técnica del capital, siempre creciente de un modo particular, se continúa en los sujetos que son absorbidos por las exigencias económicas que las tecnologías mercantilizadas imponen, y por tanto constituyen parcialmente al sujeto. El hombre se convierte *a sí mismo* en un mundo de producción a la vez que el capital tecnológico se impone sobre el capital variable<sup>17</sup>. Esto ha hecho que la economía

---

<sup>14</sup> Por mucho que los situacionistas criticasen posteriormente a Lefebvre, quien según ellos se habría limitado a mostrar desacuerdo sin pasar a tentativas serias de transformar la situación, es indudable que este fue prácticamente un mentor de los situacionistas, Debord y Vaneigem en especial, a quienes de hecho presentó. Es llamativo, sintomático casi, la actitud edípica de Debord respecto a sus “figuras padre”: Breton, Lefebvre y –si seguimos a Bernard Quiriny– también Castoriadis (véase Quiriny, 2010).

<sup>15</sup> De ahí que tanto Vaneigem y Debord hablen de una supervivencia. Explica el primero: “La supervivencia es la vida reducida a los imperativos económicos. La supervivencia es hoy pues, la vida reducida a lo consumible” (Vaneigem, 1988, p. 165). Y el segundo habla de la “supervivencia aumentada” y la “privación enriquecida” (SE, § 44).

<sup>16</sup> Una revisión que puede rastrearse ya aunque de una manera muy sucinta y abstracta en Adorno (Adorno, 2006, § 147) donde explica que hay que revisar la composición orgánica del capital y la ley tendencial de la caída de la tasa de ganancia que señaló Marx.

<sup>17</sup> Esta es una de las causas por las que Debord confía en la tecnología para el sustento material de la sociedad y por lo que se puede hablar de la “abolición del trabajo”.

“colonice” todos los aspectos de la vida. Según Debord, la independencia que han cobrado las distintas esferas de la vida obedece a una lógica ulterior que se ha extendido a toda la sociedad, configurando la existencia fáctica de todo el conjunto: la lógica de la mercancía (que luego explicará con el nombre de “espectáculo”, una forma más abarcadora que la de la mercancía). La mercancía ya no se consume como valor de uso, sino como mercancía<sup>18</sup>. El triunfo social de la burguesía ha traído el triunfo de la mercancía y ha instaurado sus leyes a todos los aspectos de la sociedad. Nadie se libra de sus leyes alienantes pero la burguesía al menos se siente cómoda en su propio reino: el de la mercancía. Todos los aspectos de la vida se ordenan respecto a ella. La economía, en lugar de servir a las necesidades y deseos humanos, se ha independizado, y crea y manipula sin descanso esas necesidades para que la máquina de producción no se detenga<sup>19</sup>; es el mantenimiento de “una sola pseudonecesidad: la del mantenimiento de su reino”<sup>20</sup>. El mal llamado tiempo libre, en realidad tiempo de trabajo no remunerado (transporte, alimentación, etcétera) o tiempo de consumo, ya sea de productos manufacturados o de *imágenes*, es la perpetuación circular del modo de producción dominante. De ahí, señala Debord, el “carácter fundamentalmente tautológico” del sistema. La producción económica ya no es un medio, sino su propio fin: el espectáculo es la forma de reproducir sus propias condiciones de existencia<sup>21</sup>. Las fuerzas productivas han alcanzado un estadio muy superior al supuestamente necesario desde cierto economicismo marxista para alcanzar la revolución. Esta evolución hará repensar a los

---

<sup>18</sup> Tendencia que ya había señalado Adorno a final de los años ‘30 tras su experiencia en E.E.U.U.: se consume valor de cambio y se intercambia valor de uso –véase el capítulo “La industria cultural” de *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer, 2016)–.

<sup>19</sup> W. Benjamin en *Hacia la crítica de la violencia* (Benjamin, 2007, p. 198) explica que la economía hoy se parece menos a una máquina que se detiene cuando el fogonero para de alimentarla, que a una bestia que se duerme cuando el domador le da la espalda. Hoy podría decirse que con la absoluta tecnificación el látigo es el *consumo*: si se para de atizar con el deseo de consumo, el sistema se detiene. Pero cabría añadir que la bestia más que dormirse se prepara para devorar al domador en cuanto se descuide.

A pesar de los grandes cambios socioeconómicos que se han dado en el seno de la sociedad capitalista (y debido al desarrollo y expansión incidental de este en todo el globo), la lógica del capitalista sigue siendo la misma, tal y como la describió Marx hace bastante más de un siglo: *Après moi, le deluge* (Marx, 1975, p. 235). Sin embargo algo ha cambiado radicalmente desde que Marx escribió esas palabras. La expresión ha quedado ahora resignificada: ahora el *diluvio* ya no es un sintagma metafórico. Ha ocurrido algo que los teóricos del capitalismo no esperaban: ahora el instinto de conservación juega a favor de la revolución como señalaron los herederos más directos del situacionismo en su primera publicación (*Encyclopédie des Nuisances*, 1984, p. 9). Debord se preocupó después de la IS por las cuestiones ecológicas, en *El planeta enfermo* dice irónicamente “*Revolución o muerte*: esa consigna ya no es la expresión lírica de la conciencia rebelde, sino la *última palabra del pensamiento científico* de nuestro siglo. Y eso vale tanto para los peligros que corre la especie como para la imposibilidad de adhesión para los individuos” (Debord, 2006, p. 76).

<sup>20</sup> SE, § 65.

<sup>21</sup> Nótese ya las coincidencias con el análisis de Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la Ilustración o Crítica de la razón instrumental* del primero: la “autoconservación”, el carácter tautológico, la incapacidad de establecer fines racionales, la tendencia a la supresión del valor de uso, etcétera.

situacionistas, entre otros, la manida división entre estructura y superestructura<sup>22</sup>. El propio desarrollo económico del capitalismo ha roto definitivamente esa división, si acaso alguna vez pudo existir. Considerar solo ciertos aspectos más “materiales” de la producción y del consumo como conformadores de la estructura se evidencia inútil como descripción de la sociedad. Si en última instancia son los procesos económicos los que configuran lo social, está claro que, o bien la superestructura está retrasada, o la consideración de la economía no debe ser restringida a solo a ciertos fenómenos materiales cuando precisamente las necesidades materiales han sido suplidas. La crítica de Debord, aunque trata de escapar de dicotomías economicistas, se mueve vacilante entre esas dos explicaciones.

Esa crítica a la vida cotidiana está pues relacionada con la crítica del economicismo marxista de Debord que prelude a las críticas más elaboradas contra la distinción dogmática entre procesos económicos y procesos “no-económicos”. Bourdieu, por ejemplo, ha demostrado posteriormente que lo que él denomina capital simbólico produce sus efectos solo en tanto oculta el hecho fundamental de que viene originado por formas “materiales” de capital que son en un último análisis la fuente de su efecto pero que no por ello tienen menos importancia en lo social<sup>23</sup>. La distinción entre económico y no económico no deja de ser una distinción fetichista, pues no se ve el origen último del capital simbólico. Esto es lo que se puede entrever en Debord cuando dice que la economía destruye el mundo del hombre; lo simbólico, la comunicación, antes relativamente independiente de los procesos económicos, tiende a tomar la forma de la mercancía, creándose el espectáculo, un doble fetichismo, que es el que señala explícitamente Bourdieu, o en términos de Debord, el “deslizamiento del tener en parecer” como una segunda alienación.

---

<sup>22</sup> Según Lefebvre la vida cotidiana es precisamente “este nivel intermediario y mediador”, entre la dicotomía marxista entre estructura y superestructura (que según sus defensores se relacionan dialécticamente pero esto parece una justificación para luego aislarlas más categóricamente). La vida cotidiana se caracteriza más la preponderancia en esta del valor de uso. Esta no se trata de una serie de hechos y actividades, más bien se trata de una relación específica entre los hechos. Hoy la vida cotidiana está siendo “colonizada” a través de la introducción exponencial del valor de cambio: “La vida cotidiana se hace así privada” (Debord en *Internacional Situacionista*, 2001, p. 191; a partir de ahora simplemente IS) La pregunta es: ¿de qué está privada la vida privada? Simplemente de vida, cruelmente ausente.” Para Debord “La vida cotidiana no lo es todo [pero] es la medida de todas las cosas” (ibíd., p. 188), es por ello que para una transformación real es necesaria la intervención en la vida cotidiana.

<sup>23</sup> Cf. Bourdieu, 1995, p. 183 y ss..

## II. La cárcel de la mercancía y la cárcel urbana

Como señala Jappe la idea que figura en toda la obra de Debord es la denuncia de que “la economía ha sometido a la vida humana”<sup>24</sup>. Debord no parte de la nada sino que continúa una tradición que no tiene problema en reconocer: “Otros más instruidos que yo habían explicado muy bien el origen de lo que sucedió”<sup>25</sup>. Si Marx señaló que el capitalismo se caracteriza por un paso del ser en tener, Debord dice que en la fase contemporánea se pasa del tener al parecer. Si Lukács explica la tendencia a la fragmentación y especialización del capitalismo, Debord explica que eso se suple con la imagen, la recomposición de lo fragmentado en el espectáculo.

Como hemos señalado la producción económica ya no es un medio, sino un fin en sí misma. Desde la producción al “tiempo libre” todo tiende a reproducir las condiciones de existencia del sistema<sup>26</sup>. Por ello la ciudad es un campo privilegiado para estudiar estas condiciones pues ella precisamente se ha conformado históricamente siguiendo las imposiciones económicas de las que la expansión urbana y el éxodo rural son síntomas. En cuanto modelador hegemónico de la ciudad el urbanismo contemporáneo expresa una dinámica de alienación, no solo del sujeto con el mundo objetivo sino del sujeto con otros sujetos, la cosificación de las relaciones sociales. Por ello, para los situacionistas la ciudad era el escenario en el que la conciencia histórica se desarrolla y donde puede el sujeto cobrar conciencia de sí mismo<sup>27</sup>. La forma-valor invade las relaciones interpersonales, en la que el otro pertenece al mundo de las cosas. El reconocimiento del otro, como sujeto autónomo es parte del proceso de transformación revolucionaria. Por ello, la abolición de la forma mercancía será también el fin de la cosificación de las relaciones sociales, el fin

---

<sup>24</sup> Jappe, 1998, p. 18.

<sup>25</sup> Debord, 2009, p. 66, traducción propia.

<sup>26</sup> El tiempo fuera del horario laboral no es ya trabajo exento de explotación. Se lee en la IS: “Para el capitalismo clásico, el tiempo perdido es el tiempo exterior a la producción, la acumulación y el ahorro. [...] Sin embargo, por un artificio inesperado, el capitalismo moderno necesita acrecentar el consumo, ‘elevar el nivel de vida’ (recuérdese, si se quiere, que esta expresión carece rigurosamente de sentido). Como al mismo tiempo las condiciones de la producción, parcelarizada [*sic*] y cronometrada hasta el extremo, han llegado a ser completamente indefendibles, la moral, que ya circula en la publicidad, la propaganda y en todas las formas del espectáculo dominante, admite francamente que el tiempo perdido es el tiempo del trabajo, que ya sólo se justifica por sus diversos grados de ganancia, lo cual permite comprar el reposo, el consumo, el ocio –es decir, la pasividad cotidiana fabricada y controlada por el capitalismo” (IS, p. 192).

<sup>27</sup> Engels en *La situación de la clase obrera de Inglaterra* y Simmel en *Las grandes urbes y la vida del espíritu*, fueron tempranos y agudos comentaristas de la evolución urbana, de cómo la rápida urbanización de la sociedad –en apenas dos siglos– había transformado a los individuos hasta conformar a un *tipo urbano*. Simmel además es un precedente en la apertura de la filosofía a la consideración de lo “cotidiano”. Aunque la IS, más allá del análisis, apostará por su transformación –“cambiar la vida”– y por la denuncia de que si lo cotidiano hoy es banal y mísero no es por una *esencia* de lo cotidiano sino por determinaciones del orden social.

de la comprensión del otro como objeto. La ciudad moderna expresa esas relaciones sociales de tal modo que Debord en *La sociedad del espectáculo* llega a denominar a la revolución “esta crítica de la geografía humana”<sup>28</sup>.

En la ciudad se escenifica toda la complejidad social, sus conflictos y sus contradicciones; su abundancia material y su miseria subjetiva. El término de “urbanismo hegeliano” que acuña McDonough en su introducción a *The Situationist and the city*, nos parece sugerente en este aspecto:

For the S.I. the city was less a physical container –an assemblage of structures and routes, of functions and their interrelations– than the space constituted by and constitutive of the drama of self-consciousness and mutual recognition that lay at the heart of Hegel’s *Phenomenology*.<sup>29</sup>

La ciudad además de ser un entramado físico es sobre todo un entramado social y una parte del sujeto, como el sujeto es parte de ella. En la forma y organización urbana se encuentra *potencialmente* la superación de la sociedad existente. La cercanía física, la distancia, el anonimato, la antipatía, incluso la animadversión al rostro extraño son comportamientos elementales en la socialización urbana. Pero es un error considerar esto como una deformación de *cualidades humanas*. Este moderno proceso de socialización confiere al individuo una mayor libertad ya que no sufre la “fuerza centrípeta” del círculo cerrado de la pequeña comunidad<sup>30</sup>. Con el crecimiento numérico de las relaciones se relaja la unidad grupal tanto social como ideológicamente de manera que el individuo tiene menos constricciones a la hora de desarrollar una personalidad distinta. Como señaló Marx, es el carácter revolucionario de la burguesía el que ha permitido la ruptura con formas anteriores de alienación en la que el sujeto no podía desarrollarse en su individualidad; aunque ahora las relaciones cuantitativas limiten su existencia, han sido claves para su liberación. Debord, en este sentido, afirma que la libertad revolucionaria tendrá forma urbana; una vez libre de las relaciones de clase y de la esclavización a la forma-valor, las posibilidades de la creación humana se hacen ilimitadas.

---

<sup>28</sup> SE, § 178.

<sup>29</sup> McDonough, 2009, p. 2. A pesar de otras deficiencias del libro en otros aspectos es una buena antología que trata realmente, aunque no lo consiga del todo, no privilegiar el “*architectural interlude*” al que la mayoría de académicos y especialistas en urbanismo y arquitectura se han limitado.

<sup>30</sup> Simmel, 2001, p. 386.

La ciudad se encuentra precisamente *limitada* por el régimen económico<sup>31</sup>. La cantidad de bienes de consumo se ha hecho potencialmente inabarcable. Tanto que, como Marx decía, si la desvalorización del mundo del hombre crece en proporción directa a la valorización del mundo de las cosas, podría confirmarse que hoy el valor de cambio dirige el uso. Para los situacionistas el valor de cambio es ajeno a la comunicación. En esta nueva sociedad de las ciudades el urbanismo según Debord “habla de forma monológica”, ajeno a las necesidades y deseos reales de los habitantes. En dicha sociedad la comunicación desaparece, las imágenes se han independizado de sus productores y se han sustraído del diálogo –por mucho que las representaciones nazcan de prácticas colectivas–. *La calle ha desaparecido*: se ha convertido en un espacio de transporte o en un lugar de consumo. El que se haya superado la carencia mediante el desarrollo de las fuerzas productivas –sin deificarlas ni condenarlas de por sí– plantea la posibilidad, sin exagerar demasiado, que la tierra pueda “ser aquí, ahora e inmediatamente el paraíso”<sup>32</sup>. Sin embargo vivimos en “un mundo en el que la garantía de no morir de hambre [equivale] al riesgo de morir de aburrimiento”<sup>33</sup>. Vaneigem explica que vivimos en un orden económico en el que “somos habitados”, no habitamos<sup>34</sup>. La economía hace un esfuerzo constante –necesario para su conservación– para “industrializar la vida privada”, por ello, escribe el situacionista en una sentencia de rabiosa actualidad, que la economía ya no explota una parte limitada del horario vital sino que su nuevo eslogan será: “haga de su vida un negocio”<sup>35</sup>.

Los arquitectos y urbanistas modernos, enclaustrados en un modelo retrasado, actúan con la excusa de que “hay que tener un techo sobre la cabeza” con el resultado de hacer de la ciudad una “cárcel al aire libre”<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> Potlatch, p. 141: nuestra época evidencia “el retraso de la acción política revolucionaria respecto del desarrollo de las posibilidades modernas de producción”. También: “el desarrollo mezquino y a la vez peligroso” de la producción actual no hay que condenarlo en cuanto producción, lo cual sería negar “el grandioso desarrollo posible que puede librarnos de la ‘presión natural’” (IS, p. 278). O Debord en la IS: “El problema del empleo de los medios técnicos, en la vida cotidiana y donde sea, es un problema político” (ibíd., p. 191).

<sup>32</sup> Adorno, 2004, p. 51.

<sup>33</sup> Vaneigem, 1988, p. 18.

<sup>34</sup> Adorno en *Mínima Moralía* dice por su parte que “no es posible el habitar” (2006, § 18).

<sup>35</sup> IS, p. 202. El famoso grafiti situacionista de “*Ne travaillez jamais*” podría *reapropiarse* hoy teniendo en cuenta la evolución que sufrido el discurso liberal como “*Ne entreprenez jamais*”.

<sup>36</sup> Adorno, 1962, p. 28.

### III. Fundamentos existenciales del situacionismo

Pero el interés de los situacionistas, sobre todo en los primeros años, viene más motivado por una problemática existencial intrincada en sus preocupaciones estéticas. En el *Informe sobre la construcción de situaciones...*, uno de los textos fundacionales de la teoría situacionista, Debord escribe:

El principal drama afectivo de la vida, después del conflicto perpetuo entre el deseo y la realidad hostil al deseo, parece ser la sensación del paso del tiempo. La actitud situacionista consiste en apostar por la fuga del tiempo, contrariamente a los procedimientos estéticos que tienden a la fijación de la emoción.<sup>37</sup>

Las situaciones construidas se oponen a la pretensión de construir algo duradero y/o de algún modo mercantilizable. La sensación del paso del tiempo, como elemento cualitativo y no el tiempo como algo cuantitativo, crea en la conciencia la constatación de la irreversibilidad y la unicidad de las acciones humanas. Este aspecto cualitativo del tiempo es el antónimo de la forma mercancía que rige la sociedad contemporánea: la ilusión de la equivalencia absoluta, la generalidad del valor de cambio. La historia es definitivamente una parte esencial del hombre para Debord. El arte espectacular que presenta la historia como algo hipostasiado y la realidad como un falso presente eterno es condenado tajantemente por él. En este sentido el Barroco le parece a Debord una época que prefigura el *arte de situación* pues la obsesión con el tiempo fue fundamental. Este considera al Barroco “el *arte del cambio*”<sup>38</sup>, un arte del tiempo y la conciencia histórica donde se expresaba con fuerza el devenir y la obra negativa del tiempo que diluye los vanos intentos de fijar una imagen de la sociedad como condición de la historia. La fragilidad del hombre en el tiempo es opuesta a la tranquilidad de la trascendencia de cierto clasicismo<sup>39</sup>. Como un arte de la vida, del pasaje de la creatividad por multitud de

---

<sup>37</sup> IS, p. 219

<sup>38</sup> SE, § 189

<sup>39</sup> El Barroco en su afirmación y recordatorio de la muerte, “afirmaba la vida”, pues para Debord, quien ha renunciado a reconocer su muerte, no podrá desarrollar su vida. Lo realmente mórbido es la ausencia de la muerte. Según Debord nuestra era suprime la dimensión del tiempo, autoproclamándose en un “eterno presente” que nos condena a dar vueltas en la miseria de la actualidad. Esa denegación del tiempo estaba relacionada con la ocultación de la muerte, en la que veía un síntoma de dicha problemática: “Esta ausencia social de la muerte es idéntica a la ausencia de la vida.” (SE, § 160). En una enunciación no demasiado alejada de la de un Heidegger –pensemos en su concepción de ser para la muerte, “*Sein zum Tode*”–, Debord afirma: “la conciencia espectadora no contempla ya, en su existencia, transición alguna hacia realización ni hacia su muerte” (ibíd.). Y del mismo modo que para Heidegger, la manifestación consciente de la muerte es un signo de autenticidad (o de la “jerga de la autenticidad” que diría Adorno).

momentos, el Barroco fue un gran promotor de la fiesta y el teatro<sup>40</sup>. La práctica artística debe ser conducida por una vida llena, despreocupada por la eternidad y la conservación. En ese aspecto, para Debord, el Barroco prefigura la superación y la realización del arte a la que aspiraban los situacionistas. La temporalidad de la fiesta, que Gadamer expone como paradigma de la temporalidad del arte<sup>41</sup>, descansa en la celebración, es ahí donde se produce la experiencia temporal tanto en sentido histórico como fenomenológico. La praxis situacionista es precisamente esa experiencia temporal radicalmente presente y a la vez histórica; su presente es la actualización histórica consciente.

Debord recuerda a Marx, en *La miseria de la filosofía* cuando crítica a la burguesía que cree que “hubo historia, pero ya no la hay”<sup>42</sup>. En el capitalismo se ha sustituido el tiempo lineal por el “tiempo de las cosas”. Con la generalización de la forma mercancía que fomenta el capitalismo cambia la concepción del tiempo. Como ilustra la rápida extensión de los relojes en la Europa moderna, el tiempo se concibe como un conjunto de momentos abstractamente iguales entre sí, cuantificables e intercambiables, como si se tratase de un valor de cambio: “el tiempo es oro” como expresa el *moderno* refrán. Ya Lukács había señalado en *Historia y conciencia de clase* la importancia del tiempo “especializado” y calculable. Según Debord, criticando *avant la lettre* el “fin de la historia” que popularizaría mucho más tarde Francis Fukuyama, en el espectáculo el tiempo toma un aspecto cíclico que se reconstituye incluso desde lo cotidiano, en el tiempo de consumo: “Día y noche, trabajo y descanso semanal, retorno de los periodos de vacaciones”<sup>43</sup>. El tiempo, convertido en mercancía, reducido su valor de uso a favor del valor de cambio, fomenta la organización de “pseudocontencimientos”: la industria del ocio. El espectáculo niega la historia pues esta es una prueba de que no hay unas leyes de desarrollo, sino que todo es proceso y lucha. Dice Jappe: “El espectáculo es el dominio de un eterno presente que pretende ser la última palabra de la historia.”<sup>44</sup> Para Debord, el proceso histórico es aquel en el que toda fijación se muestra como mera apariencia; la historia es precisamente la historia del ininterrumpido proceso de “transformación de las

---

<sup>40</sup> Si bien el teatro no fue practicado por los situacionistas, lo efímero de la forma teatral está presente en la concepción de la *situación construida* y grandes renovadores del teatro son referentes para muchos miembros situacionistas. Artaud o Brecht son citados con bastante frecuencia, el primero normalmente en su apuesta por la relación intrínseca entre obra y vida, y el segundo principalmente por su concepción del arte como forma revolucionaria que funciona a través de la transformación colectiva de la vida cotidiana de los trabajadores.

<sup>41</sup> Gadamer, 1999, p. 168 y ss..

<sup>42</sup> Citado por Debord en SE, § 143.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, § 150.

<sup>44</sup> Jappe, 1998, p. 49.

formas de objetividad que configuran la existencia del hombre”<sup>45</sup>. Más tarde considerará el llamado fin de la historia como un gran éxito del “espectáculo integrado” –que por tanto no ha sido un final sino un intento deliberado de destrucción– que lo coloca en “preciosa ventaja” al haber “*colocado fuera de la ley* a la historia” y “logrado relegar al olvido, en general, el espíritu histórico de la sociedad, consistente, en primer lugar, en ocultar su propia historia: el movimiento mismo de su reciente conquista del mundo.”<sup>46</sup>

Una de los fenómenos que motivó el interés por el urbanismo de los letristas y los situacionistas fue precisamente una fuerte conciencia histórica. En el urbanismo de esos años vemos como se desecha sin grandes contemplaciones con el tejido urbano anterior para la construcción del modelo “racional” establecido por la *Carta de Atenas* de 1933<sup>47</sup>. Las ciudades para los situacionistas son el paisaje más genuinamente histórico –por ello la revolución, en tanto que toma de autoconsciencia histórica del sujeto tendrá lugar en un ambiente urbano–, cuya apariencia está conformada por la superposición de todos los eventos sucedidos que se plasman en la materialidad de su estructura y en la vida cotidiana<sup>48</sup>. Como las distintas capas geológicas aunque subterráneas pueden desenterrarse y aportar información sobre la evolución temporal del terreno, así la forma de la ciudad, aunque parcialmente enterrada en la apariencia estática que da el presente, puede descubrirnos su pasado y, sobre todo, el legado revolucionario que, esperando

---

<sup>45</sup> Lukács, 1985, vol. II, p. 132.

<sup>46</sup> Debord, 1990, § 7.

<sup>47</sup> La *Carta de Atenas* fue el resultado del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), ideado principalmente por Le Corbusier. El turismo, que los situacionistas ya supieron ver como una forma de extender la lógica de la mercancía, y no la reflexión crítica, ha sido uno de las razones del detenimiento de este proceso de “renovación” del urbanismo funcionalista. Ahora las ciudades deben combatir por diferenciarse para poder venderse, con la paradójica consecuencia de que cada vez se parecen más. El “patrimonio histórico” es más que otra cosa la cosificación de una historia. La “historia labrada en piedra” convertida en imagen publicitaria y en “capital de monopolio”. Lo que el funcionalismo no destruyó, es transformado para que desaparezca el recuerdo crítico de su pasado. Los “cascos históricos” son reducidos a meros decorados para la “experiencia” vendible al consumidor-turista. La arquitectura deviene la alienación tallada en piedra. El capitalismo transforma el espacio urbano en “su propio decorado” (SE, § 169).

Por otra parte, la “sociedad del espectáculo” “recupera” parte de las ruinas de la cultura y de la historia para reconstruir un pasado que (re)afirma la negación de la historia; mediante la *museificación* se produce la afirmación de la equivalencia absoluta, el triunfo del valor de cambio. El urbanismo contemporáneo representa la complejidad tal de la forma-valor, hasta el punto de la incompreensión absoluta de los métodos de valorización, de este modo, el urbanismo engendrado a partir de la especulación (forma derivada del interés: el dinero que produce dinero) es el epítome de la “fórmula general y primitiva del capital, condensada en un resumen carente de sentido [a saber, D-D’]” (Marx en Jappe, 1988, p. 59).

<sup>48</sup> “Todas las ciudades son geológicas, y no se pueden dar tres pasos sin encontrar fantasmas armados [...] cuyos puntos de referencia nos atraen constantemente hacia el pasado.” Pero hay que saber cómo leer esas señales (IS, p. 19).

cobrar vida, impulsa hacía la posibilidad de una nueva revolución como iluminaciones benjaminianas<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Los situacionistas hacen referencias abundantes a ese rico legado, especialmente el de la Comuna, que podía explorarse en las calles de París. La alusión a Benjamin no es baladí. Las referencias al pasado parecen tener para Debord una fuerza revolucionaria inmanente. Como señala Marcuse: “Si el recuerdo de las cosas pasadas se convirtiese en una fuerza impulsora de la lucha por cambiar el mundo se libraría una batalla por la revolución anulada hasta el momento en las revoluciones históricas previas.” (Marcuse, 1978, p. 142). Todo esto no quiere decir que deba tomarse esa historia como algo estático, no, hay que usarlo, a través de la resignificación, “adaptarla a los requerimientos de la vida moderna”. De ahí, por ejemplo, el uso de Debord en sus películas de imágenes de revoluciones “fallidas” que con un nuevo montaje prefiguran una revolución victoriosa.

#### **IV. La aventura urbana**

La “aventura urbana” situacionista comenzó bastante temprano. En 1953 el letrista Gilles Ivain, pseudónimo de Ivan Chtcheglov, escribió un texto que luego sería publicado con modificaciones realizadas por Debord en 1958 en el primer número de la Internacional Situacionista. El *Formulario para un nuevo urbanismo* comienza así: “Estamos aburridos en la ciudad”<sup>50</sup>. La ciudad centroeuropea finalmente “recuperada” del cataclismo bélico estaba empezando a ser desoladora en otro aspecto: su abrumadora homogeneidad social y arquitectónica; su subordinación a la sociedad de consumo impuesto por la influencia norteamericana combinada con un Estado fuerte como la Francia gaullista y un movimiento obrero todavía potente pero en decadencia, junto con el éxodo rural y la necesidad de reconstruir y de construir más infraestructuras urbanas, estaban transformando radicalmente el paisaje urbano y a su población. La homogénea rutina que había permitido el estado de bienestar y la *pax americana* en Europa Occidental permitió un crecimiento económico sorprendente y la integración de la clase trabajador en ese relativo y estable bienestar y en el consumo capitalista, que hizo de la inmovilidad de la cotidianidad algo patente. La vida cotidiana estaba siendo “colonizada” por las nuevas formas de producción y consumo. Las relaciones sociales antes principalmente organizadas alrededor de la clase estaban viéndose afectadas por el individualismo que la abundancia de mercancías siempre necesitadas de consumidores requería. Un grupo de jóvenes, provenientes principalmente de círculos artísticos e intelectuales de izquierda, se sienten afectados por estos cambios y deciden tomar cartas en el asunto. De esta preocupación surgen grupos como la Bauhaus Imaginista, CoBrA o la Internacional Letrista que conformaran posteriormente la Internacional Situacionista.

En este desolador ambiente, el arte no se había “repuesto” tras la Segunda Guerra Mundial, las vanguardias históricas se habían disuelto prácticamente y habían sido integradas en los mismos medios burgueses que un día repudiaron. Ivain dice sintomáticamente en su texto que la poesía hoy “se encuentra en las ciudades”. Pero no está a simple vista, hay que buscarla, experimentar la aleatoriedad de la ciudad como una salida a la rutina diaria, al orden impuesto por el trabajo y el consumo; seguir las emociones y sensaciones que produce la ciudad de forma libre. Para los letristas la belleza, como la aventura, está desapareciendo en sus formas tradicionales: “ahora está en la forma de las ciudades” o “se lee en los rostros”, “en los letreros”, etcétera. Ni

---

<sup>50</sup> IS, p. 19.

siquiera cabe limitarse a buscar la belleza, hay que construirla con el esfuerzo de la propia subjetividad. “El aventurero es aquel que hace suceder las aventuras, más que aquel a quien las aventuras suceden” se afirma en Potlatch<sup>51</sup>, el boletín de la Internacional Letrista. La famosa *deriva* es introducida ya en este texto tan temprano. Este es el comienzo de una tendencia que caracterizará posteriormente a todo el movimiento situacionista (por eso es importante señalar que este texto pudo ser recuperado por Debord cinco años después de haber sido escrito): hay que rehacer la propia realidad, incluida la de las ciudades. “La nueva belleza será de situación”<sup>52</sup>. La ciudad, la actividad que en ella tiene lugar y su estudio, se convertirán en el “teatro de operaciones” de esa transformación consciente y colectiva de la realidad.

La deriva, que consiste básicamente en deambular por la ciudad con atención pero dejándose llevar por la configuración urbana y la atmósfera social de las distintas zonas del mapa urbano, es tanto una actividad lúdica –sigue las normas impuestas por la ciudad a la vez que el azar que marca su vida– como una forma de reflexión sobre las formas de experimentar la vida urbana y sobre la propia experiencia que la ciudad, en su forma actual, impone sobre el sujeto. La relación de la deriva con el *flâneur*, que tanto estudió Benjamin<sup>53</sup>, es evidente. El *flâneur* es el *hombre* acomodado que vaga incognito por los más variados ambientes de la ciudad con un conocimiento enciclopédico y una sensibilidad especial dejándose llevar por lo inesperado y ganando experiencia y conocimiento. La deriva diverge en varios aspectos<sup>54</sup>. Para empezar, esta tiene un carácter de práctica, de herramienta-juego, que no puede profesionalizarse: no hay un *derivador*; lo contrario supondría una observación privilegiada (que, entre otras cosas, el fuerte componente de género del *flâneur* evidencia) y despegada. La *flânerie* supone una posición de clase ambigua, al igual que la deriva, pero de un modo distinto; esta trata de suspender la clase y abandona la actitud aristocrática de aquella. Además la deriva no es únicamente una búsqueda experimental de las influencias subjetivas que la ciudad produce en el individuo, ni tampoco el estudio de las condiciones objetivas del entorno urbano de la ciudad de posguerra. La deriva es una “invitación al viaje”, una búsqueda del “pasaje norte”, una salida del marco capitalista de la experiencia vital (o la “no-vida”)

---

<sup>51</sup> Potlatch, p. 21.

<sup>52</sup> Ibid., p. 17.

<sup>53</sup> Véase su obra *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*. Debord sorprendentemente nunca cita a Benjamin, una ausencia que analiza José Luis Pardo al inicio de su introducción a *La sociedad del espectáculo*.

<sup>54</sup> Hay una práctica intermedia entre la deriva y la *flânerie*, el “deambular sin meta” de los surrealistas en 1923 que el propio Debord cita en *Teoría de la deriva* (IS, p. 51).

y de la relación inmediata, *desfamiliarizada* para usar el término de Shklovski<sup>55</sup>, con la ciudad, su morfología, sus habitantes y su historia. No se trata de la otredad romántica que busca una solución al rechazo de la identidad colectiva propia en los entornos exóticos<sup>56</sup> sino de la otredad que se encuentra al cruzar el portal de casa o al salir del metro. Como señala McDonough: “*Dérive* was, at some essential level, the search for an encounter with otherness”<sup>57</sup>. Una búsqueda genuina de la alteridad que tenemos en nuestro propio entorno y que con frecuencia nos pasa desapercibida. Es posible, que como en el *flâneur*, en el situacionista haya un deje de condescendencia por el otro (sobre todo en la descripción de las primeras derivas, actitud que fue purgado en los años ’60) pero esta queda reducido por la mayor importancia que le dan estos a otro aspecto: el estudio objetivo (el cual no quita el posible goce personal del explorador); objetivo, no en tanto empírico, sino en cuanto trata de captar conscientemente las respuestas subjetivas que el ambiente produce en el individuo, es decir, el rechazo de la pasividad: hay que ser consciente de las propias sensaciones.

La deriva, entraría dentro de la que F. Careri llama *walkscapes*, “andar como práctica estética”, y en ese sentido es una especie de acto discursivo peatonal, un modo de significar propio, y una modo de resignificar la ciudad, en cuanto que la deriva actualiza el valor de uso del espacio en una sociedad que solamente concibe el espacio como propiedad privada o en su versión burocratizada, igualmente ideológico, como “espacio público”<sup>58</sup>.

Posteriormente la deriva se supeditará a un programa más general, la *psicogeografía*, a la que servirá como herramienta. Esta puede ser definida como un modo de estudio del entorno urbano que privilegia tanto la parte topográfica como la psicológica. La creación de mapas cognitivos<sup>59</sup> correspondientes al territorio urbano para entender los efectos y las formas del ambiente urbano en las emociones y el comportamiento de los individuos. La ciudad se ve como un obstáculo que a su vez ofrece pistas de una organización de la

---

<sup>55</sup> Los situacionistas de hecho usan con frecuencia el término *dépaysement*, no muy lejano del de *ostranenie* ruso, y que tiene una gran riqueza semántica en francés. Levi-Strauss introdujo el término en antropología para explicar una actitud marginal frente a la cultura, incluida la suya propia. Esta actitud recuerda a la actitud de los situacionistas frente a su ciudad y su propia cultura.

<sup>56</sup> Los situacionistas rechazaron ese romanticismo del militancismo “izquierdista” que se regodea en la empatía con la situación de lugares distantes –Vietnam, Sudamérica, etcétera–.

<sup>57</sup> McDonough, 2009, p. 10.

<sup>58</sup> Para un estudio de lo ideológico del hoy generalizado “espacio público”, véase Delgado, 2011.

<sup>59</sup> El sintagma es utilizado por F. Jameson en (Jameson, 2016). Que esto surja de una lectura de Debord puede que no sea descabellado, Jameson cita en bastantes ocasiones a Debord para ilustrar el significado de la posmodernidad en su famoso libro *El posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Para una relación entre los “mapas cognitivos” de ambos véase McDonough, 2010, pp. 108-109.

vida como “suma de posibilidades”. La psicogeografía, en oposición al *régimen escópico* de la modernidad, se aproxima más a una narración que a un conocimiento universal. Así la psicogeografía, entre el mapa y la narración, desdibuja los límites de ambas. En ella está incorporada, primero, el tiempo y, segundo, la elección subjetiva. El primero pone en cuestión la aparente eternidad del mapa que cosifica las relaciones sociales en constante acción que conforman el ambiente urbano<sup>60</sup>; la mirada *voyeur*, codiciosa y erótica del sociólogo o del geógrafo tradicional que ve poder y control social en el mapa, se enfrenta a una mirada subjetiva que trata de introducirse en el ambiente sin invadirlo. La segunda problematiza el hecho de que en la resolución de una narración, el sujeto alcanza una posición de dominio. Para los situacionistas, que aquí siguen claramente a Lefebvre, el mapa es parte de la producción del discurso sobre la ciudad, que basa en la coherencia óptica del mapa la reducción de la ciudad a una “situación de indiferencia entre lo visible-legible”<sup>61</sup>. El espacio social concreto se ve en segundo plano, y se le antepone el espacio abstracto racionalizado<sup>62</sup>. Pero el espacio no es un mero contexto sino una parte fundamental de la práctica social. La reducción de la ciudad está generalizada, se ha convertido en un término hipostasiado, que es usado de una forma que está lejos de ser ideológicamente neutra. El “espacio representativo”, la experimentación del espacio, de las ciudades se desplaza a las “representaciones del espacio”, lo percibido y asimilado. Ese espacio cosificado, está plagado de contradicciones que la psicogeografía trata de evidenciar.

Por ejemplo, Debord en su mapa psicogeográfico *The Naked City*<sup>63</sup> subvierte visualmente la estructura de un típico plano de París. La violencia de la fragmentación del mapa evoca, como explica McDonough, “la violencia real implícita en la construcción de homogeneidad” del mapa estático<sup>64</sup>. Por otra parte también evoca la propia fragmentación de la sociedad. La “unidad de ambiente” de los situacionistas se opone al carácter funcional de la “unidad de habitación” y remarca el aspecto social y psicológico, frente a la individualidad y corporeidad de la unidad de Le Corbusier.

La psicogeografía se incorporará como herramienta a la creación de *situaciones*: un *momento construido* concreto y deliberado para la organización colectiva de un ambiente

---

<sup>60</sup> De ahí que pueda oponerse una “geografía social” frente a una “geografía de la permanencia” (véase McDonough, 2010, p 105).

<sup>61</sup> Lefebvre, 2013, p. 388.

<sup>62</sup> El “espacio libre de la mercancía” (SE, § 166).

<sup>63</sup> “*The Naked City. Illustration de l’hypothèse des plaques tournantes en psychogeographique*” (1957), hay una reproducción en McDonough, 2010.

<sup>64</sup> McDonough, 2010, p 107.

*unitario*, un fenómeno programado con minuciosidad pero abierto al *juego de acontecimientos* y ajeno al control estatal o del capital y de sus medios. Posteriormente los situacionistas desarrollarán el *urbanismo unitario*. Habiendo llegado a tal desarrollo tecnológico y abundancia material, los situacionistas ven en la arquitectura la técnica para realizar los deseos<sup>65</sup>. Los deseos verdaderos, aquellos que no son impuestos por una lógica ajena al sujeto, a saber, la de la mercancía generalizada, no son estáticos, por esto la fascinación situacionista con las estructuras móviles en la experimentación urbanística del situacionismo: lo cambiante y dinámico frente a lo estático y aburrido que ha impuesto el modernismo funcionalista. Estructuras que además remarcan la consciencia del paso del tiempo y la instigación al sujeto a controlar y transformar su propio ambiente. A pesar del ímpetu que se le dio a estos trabajos urbanos, fueron abandonadas rápidamente a partir de 1960 como veremos más adelante. No es nuestro objetivo en este ensayo describir más en profundidad estas prácticas que ya han sido estudiadas en abundancia por otros autores y cuyas conclusiones queremos rebatir. Lo importante es señalar que, como hemos visto, la tendencia fue progresiva y el abandono posterior de prácticas de este tipo no supone una ruptura “epistemológica” o de ningún tipo, sino que está enmarcado en la progresiva consciencia de los problemas de limitarse a una sola esfera de la vida<sup>66</sup>. Para este grupo enmarcado en el campo artístico, si fueron las condiciones materiales las que llevaron al estudio de la ciudad y a la intervención creativa en ella, fueron igualmente el desarrollo de esas condiciones y su análisis pormenorizado lo que llevaron, desde la crítica económica del arte, al abandono de dichas intervenciones.

## V. Crítica del arte, crítica del racionalismo

La deformación más recurrente de los estudiosos del urbanismo y la arquitectura que se han aproximado al situacionismo es la elusión de un posicionamiento claro de la IS respecto a estas disciplinas: “el urbanismo unitario no es una doctrina urbanística, sino una crítica del urbanismo”<sup>67</sup>. Su crítica está enraizada más ampliamente en la crítica a la

---

<sup>65</sup> Ivain, en IS, p. 20.

<sup>66</sup> Aunque como señala Bernard Quiriny, hay varios factores que agudizaron la politización de Debord y el cambio de enfoque, consecuentemente, del resto del grupo situacionista. Por un parte la peculiar relación de este con el grupo de *Socialisme ou Barbarie*, con la figura líder de Castoriadis –liderazgo que Debord criticó para luego caer él en el mismo error–, organización con la que no solo tuvo contacto sino con la que colaboró, aunque no parece que él se considerase un integrante entre sus filas. Y por otra parte, la presumible lectura de Lukács, cuya primera traducción de *Historia y conciencia de clase* al francés se publicó en 1960, el influjo de este es indudable como luego veremos. Cf. Quiriny, 2010.

<sup>67</sup> IS, p. 174.

“racionalidad”, moderna en la que se fundamenta el funcionalismo arquitectónico. Esta crítica proviene, no del análisis de “especialistas” en urbanismo<sup>68</sup>, sino del campo artístico.

Según la teoría estética que puede entreverse en Debord<sup>69</sup>, aproximadamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta el periodo de entreguerras, el arte de vanguardia, en prácticamente todas sus vertientes, de las simbolistas a las más formalistas, supuso un proceso de puesta en cuestión y destrucción de todas las formas artísticas tradicionales y la apuesta por formas nuevas. Se trataba de un proceso eminentemente crítico aunque la intención política explícita, si la había, fuese múltiple. La crítica ilustraba la fase histórica que estaba teniendo lugar, en la que la organización social se estaba viendo transformada radicalmente adaptándose cada vez más adecuadamente a lógica del intercambio capitalista, desde la independencia del trabajador como vendedor de su fuerza de trabajo a la generalización de la producción de mercancías. El arte de vanguardia tuvo respuestas ambiguas a la constatación de estos hechos. Por una parte, hubo una plasmación negativa de la disolución de las formas de organización social tradicionales y sus modos de comunicación. La nostalgia por una pérdida de autenticidad de la experiencia y de la genuinidad de los lazos comunitarios tradicionales, es patente incluso desde el romanticismo. Pero hasta las vanguardias no se dará el salto a registrar esa desaparición a través de lo chocante, lo escabroso y sobre todo, lo aparentemente incomprensible y lo irracional. La crítica del arte se fue acentuando hasta negarse absolutamente a ser portador de un lenguaje de una comunidad inexistente. Por otra parte, en la disolución de las formas tradicionales las vanguardias vieron la posibilidad de una liberación de las arcaicas constricciones y del descubrimiento o la creación de nuevas formas de experimentar la

---

<sup>68</sup> Lo mismo, aunque con algunas puntualizaciones, puede decirse de la revisión de la teoría marxista. En un comic *détourné* de la IS se representa un diálogo en el que un personaje pregunta al otro a que se dedica, este responde “A la reificación”, el otro afirma que es un estudio serio que debe conllevar muchos libros y mucho tiempo de trabajo en el escritorio, el otro responde simplemente “*Non, je me promène. Principalement, je me promène*”. La experiencia situacionista está claramente relacionada con una concepción de la sensibilidad proveniente de la estética moderna.

<sup>69</sup> Especialmente en el capítulo séptimo de *La sociedad del espectáculo*. Curiosamente, en cuanto a los juicios históricos, esta teoría es bastante similar a la de Adorno, al menos hasta llegar a los años más recientes, en las que sí que mantienen opiniones contrapuestas como veremos. Tanto Adorno como Debord sostienen, aunque de manera implícita, que el arte, a pesar de haberse separado el mismo de la esfera social, tiene una autonomía autoimpuesta, pues las consideraciones históricas siempre rigen el juicio de ambos sobre arte. Tanto Adorno como sobre todo Debord a veces parece que reducen el arte del último siglo a la negación encarnada por las vanguardias, lo cual es problemático pues, siguiendo a Blanchard, toma “el discurso histórico sobre el arte y la institución artística por la acción del arte como tal.” (Blanchard, 2010, p. 204). El gesto radical del arte que ha puesto al arte teóricamente al límite (y ahí sigue) “no ha impedido en absoluto, más acá de este límite, su profusión y riqueza de sentidos.” Consideración esta que tiene su contraparte pues cuál es el origen y el objetivo social de esos “sentidos” y cómo saber si sus efectos sociales son contraproducentes o no en el camino hacia la emancipación.

vida. Lo que muchas vanguardias vivieron con vehemencia como un movimiento antiburgués, no era más que el dominio de las formas burguesas. El arte “se entusiasmaba por un proceso que de hecho consistía en la descomposición de las formaciones sociales preburguesas y en liberar a la individualidad abstracta de las restricciones premodernas.”<sup>70</sup> Las vanguardias más progresistas ante el tremendo desarrollo de las fuerzas productivas, el aspecto “revolucionario” de la burguesía como decía Marx, pensaron que el trastorno de las formas sociales era el corolario que debía seguir a dichas transformación en el campo material y acusaron con desprecio a la burguesía a resistirse egoístamente a tales consecuencias<sup>71</sup>.

Mientras que gran parte del movimiento obrero y una pequeña parte de la burguesía identificó dichas restricciones con la explotación laboral, la escasez material y la opresión política, los movimientos artísticos más radicales (en su grandísima mayoría provenientes de la burguesía) vieron como restricciones prácticamente todos los aspectos de la sociedad: las relaciones familiares, la moral, la sexualidad e incluso la epistemología. Pero ninguna de estas respuestas sociales interpretó los cambios sociales como la imposición de las formas capitalistas más desarrolladas sobre los restos precapitalistas – y no su debilitamiento como pensaron muchos–. Jappe señala que el arte moderno propició involuntariamente la naturalización de formas sociales propiamente capitalistas<sup>72</sup>. Finalmente el corolario se dio, pero no para abrir paso a liberación subjetiva sino para extender a todas las esferas de la sociedad la forma de la mercancía:

El abandono a las pulsiones inconscientes, el desprecio de la lógica, las sorpresas inesperadas y las combinaciones arbitrarias y fantásticas fueron realizados –aunque de modo diferente de como esperaban los surrealistas– por el progreso de la maquinaria económico-estatal. La descomposición de las formas artísticas se hace entonces enteramente isomorfa al estado real del mundo y no puede ya producir ningún efecto de shock.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Jappe, 1998, p. 173.

<sup>71</sup> De ahí que un autor como Antoine Compagnon pueda defender la tesis de que muchos artistas son “antimodernos”; confunde lo antiburgués con lo antimoderno. Véase Compagnon, *Los antimodernos*, 2007, Barcelona, Acantilado.

<sup>72</sup> A conclusiones no tan divergentes llega Terry Eagleton en su libro *La estética como ideología* (Eagleton, 1990).

<sup>73</sup> Jappe, 1998, p. 174.

Los situacionistas constataron este fenómeno y por ello criticaron al dadaísmo y al surrealismo por haberlo obviado, si bien es cierto que se consideraron sus herederos por ser estas las vanguardias más conscientes, y, de manera implícita, comprenden que en su momento tal proceso no era fácil de ver<sup>74</sup>. Pero el panorama social contemporáneo ha evidenciado dicho error, es por ello que no pueden aceptar la “patética” continuación de las vanguardias y cargan sin piedad contra tantos y tantos artistas de su tiempo<sup>75</sup>. El sinsentido y la incomprendibilidad, o el mero shock, ya no constituyen una oposición a la realidad asfixiante de una superestructura retrasada sino que son la forma general; las formas artísticas son indistintas de su entorno; “ya no son crítica sino apología”<sup>76</sup>.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, las vanguardias adoptan una función opuesta de la que pudieron tener en su origen, lo que fue una denuncia del vacío y la represión de la sociedad burguesa se disuelve fragmentada en un sector del intercambio comercial y en embellecimiento de la sociedad. La burguesía adopta en su seno la celebración de lo irracional que utiliza según Debord para legitimar la irracionalidad de su propio mundo. Lo que fue denuncia es ahora “alegre afirmación de una completa nulidad mental”<sup>77</sup>. La generalización de la forma mercancía ha eliminado prácticamente la eficacia crítica de las vanguardias históricas y de sus sucesores; independientemente de las intenciones subjetivas, la sociedad ya no les concede ninguna función crítica actual.

En este sentido, a diferencia de lo que la mayoría de los “críticos urbanistas” han dado a entender, los situacionistas son racionalistas. La devastadora crítica a la arquitectura y el urbanismo racionalista, no va contra lo “racional” de esta, sino contra la visión hipostasiada que estos mantienen: una *razón instrumental* –usando el término de Horkheimer– que al eliminar el carácter subjetivo de la racionalidad ha caído en un ciego

---

<sup>74</sup> La vanguardia rusa (Malevich, Mayakovski, constructivistas, etcétera) podría ser una excepción a esta *inconsciencia* de las vanguardias europeas. Los situacionistas no parece que estuviesen muy familiarizados con estos grupos pero sí les llegó parte de sus ideas de realización de la utopía revolucionaria desde la vida cotidiana ajena al formalismo burgués (revolución cultural inmediata, disolución total de las formas burguesas, radicalidad de la experiencia urbana, modernización, confianza en el proletariado...) especialmente a través de Bertolt Brecht, autor tenido en alta estima, especialmente por Vaneigem.

<sup>75</sup> Beckett, Ionesco, Robbe-Grillet, Godard, y tantos otros; los suficientes para que en castellano se publique una “antología de insultos” de la IS (*Ese imbécil llamado Sartre*, 2009, Madrid, *La Felguera*). Aunque pueda parecer paradójico en esa capacidad para el insulto ingenioso se plasma una cierta impersonalidad que caracterizaba al grupo situacionista. Cabría recordar a Brecht cuando dice: “Nunca he encontrado a nadie carente de sentido del humor que fuera capaz de entender la dialéctica” (citado en Didi-Huberman, 2008). Sobre esta propensión al desprecio de sus contemporáneos en la IS véase Danesi, “En recuerdo del futuro...” (Danesi, 2010).

<sup>76</sup> Jappe, *ibídem*.

<sup>77</sup> IS, p. 210.

irracionalismo<sup>78</sup>. En este sentido, y como las numerosas comparaciones con miembros de la Escuela de Frankfurt evidencia, no es descabellado decir que el situacionismo se inscribe en el mismo esfuerzo de autocrítica de la “dialéctica de la Ilustración”. Desde esta perspectiva se comprende mejor la afirmación en Potlatch de que: “La economía política, el amor y el urbanismo son medios que hemos de denunciar para resolver un problema que es ante todo de orden ético.”<sup>79</sup> Para Debord el capitalismo tardío ha logrado la consumación del racionalismo en irracionalismo: “En el mundo “realmente invertido” lo verdadero es un momento de lo falso.”<sup>80</sup> Posteriormente hablará de la “disolución de la lógica” que se ha logrado conforme a los “intereses fundamentales del nuevo sistema de dominación” por diferentes medios, entre los que se cuentan la “instrumentación técnica que el espectáculo ha ensayado y popularizado; pero hay otros que están vinculados más bien a la psicología de masas de la sumisión.”<sup>81</sup> La aparente estabilidad del sistema actual es el largo “sueño de la razón”<sup>82</sup>.

Como la Escuela de Frankfurt observó tempranamente –a diferencia de otras corrientes marxistas que rechazaron las vanguardias como “formalismo burgués”– en el “irracionalismo” de muchas vanguardias se manifestaba una protesta contra una falsa “racionalidad” que ninguneaba lo humano y se veía prefigurado en lo imaginario y lo inconsciente plasmado en el arte. Pero hoy, ante la rampante evolución del espectáculo, la irracionalidad del surrealismo está más al servicio de la sociedad existente que de su subversión<sup>83</sup>. El situacionismo invierte de algún modo la lógica dadaísta y surrealista para adecuarse al necesario abandono del irracionalismo consumado de la sociedad<sup>84</sup>. Por esto Vaneigem dice: “Lo imaginario es la ciencia exacta de las soluciones posibles. No es un

---

<sup>78</sup> Debord y Canjuers: “la ciencia ya no se comprende a sí misma” (en Blanchard, 2010, p. 210, Canjuers es de hecho el pseudónimo que usaba Blanchard en los años de *Socialismo o Barbarie*).

<sup>79</sup> Potlatch, p. 7. Como señalaron los autores de *Dialéctica de la Ilustración*, la razón instrumental no es capaz de conformar una ética racionalmente.

<sup>80</sup> SE, § 9.

<sup>81</sup> Debord, 1990, § 10.

<sup>82</sup> *Prólogo a la cuarta edición italiana de La sociedad del espectáculo de Guy Debord*, en Debord, 1990.

<sup>83</sup> No hay que confundir ese racionalismo con una defensa del humanismo, que los situacionistas despreciaron igualmente, por considerarlo no más que un residuo histórico que demanda su puesto en el espectáculo. Poco antes que Eco en *Apocalípticos e integrados* (1964) los situacionistas señalaron que no puede oponerse una “cultura elevada” a unos *mass media* “malos”, ambas posiciones son igualmente falsas, fruto de la alienación generalizada. Véase *Comunicación Prioritaria* en el número 7 de la IS.

<sup>84</sup> También otro de los grupos que conformaron la IS, la Bauhaus Imaginista (1955), trataba de superar en la práctica y en la teoría la hipertrofia que sufría el funcionalismo, que en su momento tuvieron un sentido original correcto pero que se vieron corrompidos al unirse con la lógica productivista (tanto comunista como capitalista). Jorn recuerda el valor original de la Bauhaus pero hace hincapié en que recuperarla ahora como en sus inicios no es más que defender el estado actual del funcionalismo y el racionalismo mecánico. (en la antología situacionista McDonough, 2009, pp. 53-59). En los mismos años Debord en *Introducción a una crítica de la geografía urbana* (1955) señala la ausencia de perspectiva histórica en el funcionalismo: “Es conveniente tener una concepción históricamente relativa de lo utilitario.” (en Potlatch, p. 131).

mundo dejado al espíritu para resarcirse de sus fracasos en la realidad exterior.”<sup>85</sup> Debord, por su parte, en *Introducción a una crítica de la geografía urbana* (1955) cita a Breton – a quien no nombra pues “prefiere” olvidarlo–: “Lo imaginario es aquello que tiende a convertirse en real”. El deseo no es algo inconsciente e innecesario, sino que es, o debería ser para su satisfacción racional, algo *consciente* y *elegido*: el proyecto situacionista es “la consciencia del deseo y el deseo de la consciencia”<sup>86</sup>. Es ilustrador que el “Proyecto de embellecimientos racionalistas de la ciudad de París”<sup>87</sup> es un *détournement* de las “Investigaciones experimentales sobre posibilidades de embellecimiento irracional de una ciudad” del grupo surrealista francés en 1932.

La IS no excluye sino que reencuentra el azar, lo acepta como condición vital, frente al racionalismo que frustra al individuo fingiendo el control tanto de la naturaleza externa como de la su propia naturaleza interna, ante la fáctica imposibilidad de un control instrumental de esta, se produce la frustración. El racionalismo para ser tal debe tomar conciencia de sus límites y posibilidades, no elevarse en un dogma:

[U]na acción situacionista no se basa en la idea abstracta de progreso racionalista (en hacernos, según Descartes “señores y poseedores de la naturaleza”), sino en una práctica de ordenación del medio que nos condiciona. El constructor de situaciones, retomando una frase de Marx, “al actuar mediante sus movimientos sobre la naturaleza y transformarla... transforma al mismo tiempo su propia naturaleza”<sup>88</sup>

Debord en el *Informe para la construcción de situaciones* insta a “hacer el mundo ante todo más racional, que es la primera condición para hacerlo más apasionante”. La “racionalidad instrumental”, que ha conducido a la especialización y la fragmentación, relega lo estético a lo irracional; relega a lo “irracional” los fines cualitativos, “que puede llegar a considerar pero no a expresarlos”<sup>89</sup>. Una cultura separada de la totalidad de la vida, no puede ser racional, pues no llega a aprehender la realidad. Y la racionalidad que la sociedad fragmentada asocia a la cultura es solo parcialmente racional “en tanto que

---

<sup>85</sup> De hecho los situacionistas, al contrario de lo que pueda parecer, despreciaron el eslogan seseintayochista de “La imaginación al poder” por abstracto e iluso (IS, p. 534).

<sup>86</sup> SE, § 53. El “deseo” no es el deseo sexual o amoroso, dicha asociación simplificadora es más bien una “propaganda burguesa”, de la que el surrealismo fue partícipe, que asimila el amor a una droga, un producto, prácticamente la mercancía por excelencia, aquella que crea a su propio consumidor. Dice Debord: “Tal pasión se reconoce inicialmente en cuanto rechazo de todas las demás pasiones; luego se ve frustrada, y finalmente no se reencuentra más que en las compensaciones del espectáculo dominante” (IS, p. 190).

<sup>87</sup> Potlatch, p. 88.

<sup>88</sup> IS, p. 69. La cita de Marx proviene de *El Capital* (Marx, 1975, pp. 215-216).

<sup>89</sup> Adorno, *Teoría estética*, 2004, p. 32; a partir de ahora esta obra se citará como TE.

permanece separada de la totalidad de la vida”<sup>90</sup>. La mediación que se impone en el orden del poder es “la necesidad falsificada en donde el hombre aprende a *perderse racionalmente*”<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Jappe, p. 86.

<sup>91</sup> Vaneigem, 1988, p. 65, cursiva añadida.

## VI. Rechazo y abandono del arte

Esta crítica al racionalismo es inseparable de una crítica al arte y especialmente al lugar que ocupa en la sociedad actual. En un *détournement* que publican los letristas en una octavilla de 1956 se lee: “El arte es el opio del pueblo.”<sup>92</sup> Los situacionistas nunca ahondaron en una crítica a la religión por considerarla algo de sobra superado y que permanecía solo como un remanente de relaciones de producción en desaparición<sup>93</sup>. Pero la alienación producida por un discurso que negaba al hombre las condiciones de hacer un uso verdaderamente racional y controlado de las fuerzas productivas no había desaparecido. En ese sentido el claro heredero de la religión es el arte: el discurso estético niega la posibilidad de crear una vida cotidiana diferente.

El conjunto de la cultura actual puede ser calificado de alienado en el sentido en que toda actividad, todo instante de la vida, toda idea, todo comportamiento no encuentra su sentido sino fuera de sí, en un más allá que, aunque ya no es el cielo, no deja por ello de ser más difícil de localizar: una utopía, en el sentido propio de la palabra, domina de hecho la vida del mundo moderno.<sup>94</sup>

Según los situacionistas, el arte entra dentro del *espectáculo*. La serie de vanguardias modernas que se repitieron sin superarse dieron, por un lado, un considerable impulso a la crítica contra la existencia alienada. Pero, por otro, al mantener el carácter “simulado” del arte más tradicional, se opusieron a la “verdadera vida”, sublimando los verdaderos deseos en lugar de realizarlos, de ahí su contradictoria potencia alienante, especialmente en el arte contemporáneo en el que la crítica se ha vaciado. La expresión de negación y desacuerdo que puede encontrarse en el arte es irrelevante cuando están al alcance de la mano la creación de un orden social nuevo. De hecho, el final de las vanguardias genuinas ha constatado las contradicciones de la sociedad hasta “*la destrucción de la expresión*”

---

<sup>92</sup> Visto en Jappe, p. 138. Hoy *El mito de la cultura* de Gustavo Bueno resuena en esa cita.

<sup>93</sup> Aunque eso no quita la más severa repulsión a esta. Después de tantos años de “racionalismo” para los letristas y los situacionistas la Iglesia es literalmente el monumento que expresa toda la irracionalidad del sistema y “todo lo que aún no está dominado en el mundo” (Potlatch, p. 205). Algunos de los ataques más severos fueron contra esta institución. En 1950 miembros del grupo letrista original casi son linchados por anunciar en una misa masiva en *Notre Dame de Paris* que “Dios ha muerto” (véase el apéndice en Sección inglesa Internacional Situacionista, 2011, p. 119 y ss.). En el campo del urbanismo cargaron repetidas veces contra “el general” Le Corbusier por haber construido una Iglesia lo que eran síntoma de las evidentes contradicciones del supuesto funcionalismo: este modelo de arquitectura “útil” y “racional” no parece tener problemas en construir un edificio que carece de cualquier función racional. La expulsión de Constant fue motivada, entre otras cosas, porque aceptó el encargo del diseño de una iglesia.

<sup>94</sup> Debord y Canjuers en Blanchard, 2010, p. 211.

*misma*<sup>95</sup>. En los años 50 y 60 se hace evidente la ausencia de verdaderas novedades en el mundo del arte. Para los letristas y posteriormente los situacionistas, si el arte ha de pervivir es solo para demostrar la posibilidad de un nuevo modo de vivir, es decir, debe realizar la búsqueda experimental de nuevas formas de vida. Ahora bien, a diferencia de lo que se pueda entender, si estos movimientos exigieron la unidad entre arte y vida no es para reducir el arte (nótese que se habla del arte siempre de una manera abstracta) a la mediocridad actual de la vida. Apropiándose de la célebre frase de Schiller dicen: toda belleza que no sea una promesa efectiva de la felicidad, debe ser destruido. Anunciar un programa “utópico” fue algo normal en los movimientos de vanguardia, lo que diferencia al “urbanismo unitario” es la búsqueda objetiva de los medios prácticos para lograrlo.

Además el arte ha continuado la creencia en la trascendencia de la religión y por tanto merece el rechazo situacionista. “Si el arte es secularización de la trascendencia, toma parte en la dialéctica de la Ilustración,”<sup>96</sup> como los situacionistas, Adorno ve también cierta tendencia en el arte moderno a recaer en el mito y a convertirse en un sucedáneo secularizado de la religión; y en cuanto tal, requiere su abandono:

[E]l arte tiene que ir más allá de su propio concepto para serle fiel. Pensar en su eliminación le honra porque está a la altura de su pretensión de verdad. Sin embargo, la supervivencia del arte derruido expresa no sólo el *cultural lag*, la transformación excesivamente lenta de la superestructura. El arte tiene su fuerza de resistencia en que la realización del materialismo implicaría su propia eliminación, la eliminación del dominio de los intereses materiales. En su debilidad, el arte anticipa un espíritu que sólo entonces se manifestaría.<sup>97</sup>

A partir de los '60, ante la constatación de que se trata de una nueva fase histórica, el núcleo duro de la IS afirmará con contundencia que volver al arte ya sea en su forma tradicional o en su forma vanguardista es una regresión. En 1961 tras un “congreso”, la

---

<sup>95</sup> IS, p. 69. Para los situacionistas, ahora toca la transformación de la sociedad. Cabe aquí una objeción, o bien el arte ha llegado a su máximo desarrollo como parecen señalar los situacionistas, o bien está produciendo un retraso en la superestructura debido a que el arte, entre otras formas culturales ya no se desarrolla. Objeción que es más bien superficial. Lo que se argumenta es que el arte moderno, que sí tuvo una evolución muy acelerada al principio, ha llegado a su máxima expresión, precisamente la falta de expresión, pero este punto ha sido alcanzado ya, mientras que la estructura social ha cambiado (proletarización del mundo, mercantilización absoluta, etcétera), de modo que en ese sentido el arte sí que sigue estancado.

<sup>96</sup> TE, p. 43.

<sup>97</sup> *Ibidem*. Casi todos los fragmentos de la *Teoría estética* de Adorno citados pertenecen a una sección que curiosamente los editores han denominado *Situación*.

IS decidió que las “obras de arte” que el grupo realizase se denominarían “antisituacionistas”<sup>98</sup>. Aquí es donde suele situarse el comienzo de la época “sombria” de la IS. Es cierto que el núcleo duro de esta se mantuvo en segundo plano durante unos cuantos años pero hay que recalcar que tras esa aparente calma salieron a la luz los hitos teóricos del grupo, *La sociedad del espectáculo* y el *Tratado de saber vivir*, ambos publicados en 1967, y también que en 1966 el “escándalo de Estrasburgo”<sup>99</sup> mostró que las ideas de los situacionistas estaban permeando en grandes sectores de la sociedad francesa. Perniola, poco después de la disolución definitiva de la IS, describe con acierto dicha escisión:

La ruptura con el ala artística [...] va a permitir a la IS desarrollar, a partir de 1962, su propósito de elaboración de una teoría crítica de la sociedad neocapitalista. El porqué de este viraje decisivo, interpretado en los ambientes artísticos como un abandono en toda regla por parte de la IS de la tarea creativa que se había impuesto [...] hay que buscarlo en el intento de superar el ámbito de la creación artística en aras de una creatividad social-revolucionaria, en el rechazo a una fácil asimilación en el modernismo y en la necesidad de soldar, de la manera más clara posible, la aventura de las vanguardias al proceso de auto-emancipación del proletariado. Ciertamente ello comportaba la elección de una forma de actuar basada sobre todo en la palabra hablada y escrita, pero sin excluir tampoco la posibilidad de expresarse por otros medios.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> El grupo “artístico” de la IS desconfiaba de la capacidad del proletariado y de la posibilidad de una revolución inmediata. Esto puede parecer una actitud inteligente por parte del grupo pero según la sección debordista de la IS era más bien una muestra de su acomodación al reformismo burgués, apostando por una transformación “lenta” guiada por artistas e intelectuales. En 1962 se produjo la escisión con la rama artística (los escandinavos, los alemanes Pinot-Gallizio, Jorn, Constant, etcétera). Lo que Stewart (Home, 2004) llama el grupo “*nashista*” creó la Segunda Internacional Situacionista formada mayoritariamente por el grupo escandinavo, que, sintomáticamente, se retiró a una granja en Escandinavia. Desde esta perspectiva deberían revisarse las críticas de inoperancia contra el núcleo debordiano a partir de 1962. Este grupo consideraba a los *nashistas* como un residuo del “nihilismo satisfecho” y los “excesos de sectarismo”, actitudes que ya el lettrismo había tratado de desechar.

<sup>99</sup> El “escándalo de Estrasburgo” fue el mediático juicio contra miembros de un sindicato estudiantil que había publicado con dinero público miles –más de lo que la IS publicó jamás– del panfletos de *Sobre la miseria estudiantil* (Internacional Situacionista, 1966) un texto redactado prácticamente por miembros situacionistas resumiendo las tesis situacionistas que supuso la extensión por toda Francia de las ideas situacionistas y el ridículo de la justicia francesa condenando a unos míseros estudiantes.

<sup>100</sup> Perniola, 2010, p. 51. Un gran ejemplo de esto último fue el antes citado “escándalo de Estrasburgo” que en palabras de la efímera sección inglesa de la IS, que lo resume muy bien, fue “un modesto intento” de “precipitar la crisis de la sociedad como conjunto”, creando “una situación en la que la sociedad era obligada a financiar, dar publicidad y difundir una crítica revolucionaria de sí misma, y además acababa confirmando esta crítica mediante sus reacciones ante ella [en referencia al sumario del juicio]” (en García Calavia, 2010, p. 186).

El arte, agotado ya en sus formas, solo podía conformar la transformación de la sociedad o desaparecer.

La negación del arte proviene pues, como es ya usual en nuestra época, desde dentro del campo artístico. Dice Debord en *Panegírico*: “A fin de cuentas, era la poesía moderna, desde hacía cien años, la que nos había llevado allí.”<sup>101</sup> El rechazo surge de una concienzuda revisión del arte moderno y sobre todo del desconcertante hecho de la neutralización política y estética de las vanguardias, tema que obsesionó a Debord<sup>102</sup>.

El artista desde las vanguardias ha querido determinar de forma autónoma el sentido de la vida (*il faut changer la vie*). El desarrollo histórico ofrece al artista la posibilidad objetiva de hacerlo, pues los medios técnicos lo permiten. La sociedad, de hecho, concede en abstracto ese derecho, a la vez que le impide hacerlo verdaderamente más allá de la representación o del entorno aislado del campo artístico. La autonomía del arte condujo a su autodestrucción. Según Debord, con un argumento tomado de la filosofía hegeliana sobre el cometido de la filosofía, este proceso de destrucción no es negativo; el problema es no tomar conciencia de la necesidad de dicho final. El cenit alcanzado en el arte, debe ser su fin como esfera separada. Cuanto más se independiza la cultura más debe tomar conciencia de que tal independencia es contraria a su propia función.

En un principio el situacionismo concibe dos posibilidades, o bien continuar la destrucción del arte –opción que no tardó en desecharse pues sería embellecer la nulidad social–, o bien apostar por un arte que recupere la capacidad de comunicación de las vanguardias y su extensión al conjunto social, necesariamente negando el valor comercial del arte. Esto significaba el abandono de las formas tradicionales de arte que pudieran acomodarse a la forma mercancía aunque fuese en la forma temporal que la industria cultural ya llevaba tiempo produciendo<sup>103</sup>. La tendencia condujo a un arte anónimo y colectivo que no pudiera durar o conservarse<sup>104</sup>. Se trataba pues, más que de la creación

---

<sup>101</sup> Debord, 2009, p. 22, traducción propia. De hecho, los lemas de Rimbaud: “*Il faut changer la vie*” y “*Jamais je ne travaillerai...*”, casi resumen el programa situacionista –aunque el primero de ellos, creemos que no se trata de una cita originaria del poeta francés sino de un deturpado del grupo surrealista que se ha popularizado–.

<sup>102</sup> Puede resultar paradójico que Debord, que siempre mantuvo una profusa crítica radical al arte se considerase él mismo como un artista, de “genio” además. Una explicación fácil de esa paradoja podría llevar a demostrar que su crítica hacía el arte carece de objeto. Pero aunque la crítica tiene desde luego sus fallas, no es consecuencia de un supuesto cinismo. La crítica radical del arte es el deseo honesto y pasional de su superación.

<sup>103</sup> Los situacionistas ponen como ejemplo los *happenings* y las *performances*, que son despreciadas pues mantienen la dicotomía entre momento “artístico” y momento “banal”, afirmando la fragmentación vital que produce el espectáculo.

<sup>104</sup> En este punto, el situacionismo supone un caso límite a la interesante hipótesis que plantea Groys en su artículo *Sobre lo nuevo* donde sostiene que el arte “vivo” necesita dialécticamente del museo para

de “obras” aunque no fuesen materiales, de una transformación general de la vida y el aprovechamiento de las posibilidades que ofrecen las fuerzas productivas y las relaciones sociales modernas. Se trata de “Poner la revolución al servicio de la poesía”, no a la inversa. Ya en 1963 el abandono de prácticamente toda la actividad cultural organizada directamente por los situacionistas se ha consumado prácticamente. Esto, junto con la severidad de las críticas al arte de su tiempo, ha llevado a confundir la crítica con una actitud “antiartística”. El situacionismo nunca negó su procedencia del campo artístico, ni el valor histórico y subjetivo del arte.

Pensamos que el arte moderno, allá donde ha sido realmente crítico e innovador por las mismas condiciones de su aparición, ha cumplido bien su papel, que era considerable; y que sigue siendo, a pesar de la especulación sobre sus productos, detestados por los enemigos de la libertad.<sup>105</sup>

La cuestión para los situacionistas es que hoy, teniendo en cuenta el momento social y el momento del propio desarrollo del arte, ya no puede haber un arte digno. Para permanecer “fiel” al sentido el arte debe negar su separación<sup>106</sup>. No se trata de un iluso intento de recuperar las relaciones comunitarias de un mundo precapitalista. Como señala Jappe: “No se condena en absoluto el arte del pasado, que a menudo fue el único testimonio, si bien deformado, de los ‘problemas clandestinos de la vida cotidiana’”<sup>107</sup>.

Para Debord, el punto álgido del desarrollo científico, *latu sensu*, es la toma de conciencia de la “radical historicidad” de la sociedad, parafraseando a Juan Carlos Rodríguez; “su corazón es la historia”<sup>108</sup>, la autoconciencia se da en la cultura y no en el campo de las fuerzas productivas. Una cultura, como sector limitado, que se sabe que no es histórica, es decir, que no ha alcanzado el grado necesario de conciencia histórica, no puede representar aquello que solo en una sociedad “consciente” sería vivido. “No queremos trabajar en el espectáculo del fin del mundo, sino en el fin del mundo del

---

conformarse. Caso límite en cuanto que ciertamente el situacionismo aboga vagamente por un arte vivo, pero que desde dentro del arte materializaba la tesis de Groys: sabía perfectamente que salirse del museo es un paso equívoco que algunas vanguardias históricas realizaron y en el que otras neovanguardias insistieron pero que como Groys señala no es más que la contraparte que define el museo (Groys, 2002).

<sup>105</sup> IS, p. 292.

<sup>106</sup> SE, §§ 210-211. Lo que los situacionistas quieren es la superación efectiva de la separación constitutiva del orden social. Dice Vaneigem “Estamos en contra de la forma convencional de la cultura [...] pero no evidentemente no porque prefiramos la ignorancia [...] Nos situamos del otro lado de la cultura. No antes de ella, sino *después*. Decimos que hay que *realizarla*, superándola en cuanto esfera separada” (IS, p. 292).

<sup>107</sup> Jappe, 1998, p. 85.

<sup>108</sup> SE, § 182.

espectáculo”<sup>109</sup>. Y antes la consideración de que “Después de Malevich, toda la pintura abstracta sólo rompe las puertas que ya están abiertas”<sup>110</sup>, queda claro que toda producción artística colabora *nolens volens* con el espectáculo.

---

<sup>109</sup> IS, p. 69.

<sup>110</sup> Potlatch, p. 215.

## VII. Perspectivas de la *situación*

Formalmente, el arte moderno en su vertiginosa evolución ha legitimado y expandido la forma mercancía y eliminado, por su impulso rupturista, los restos precapitalistas<sup>111</sup>. El detenimiento de la evolución del arte moderno es precisamente el problema<sup>112</sup>. El arte señaló el camino a una libertad del individuo desconocida en las sociedades preburguesas. Su detenimiento también lo tuvo en cuenta Adorno y lo trató, no de una manera demasiado distinta a como lo hizo Debord. El arte moderno se ha obstruido en la paradoja de lo nuevo, un “juicio sin juicio”<sup>113</sup>. La necesidad de lo nuevo es un sucedáneo de la querencia de trascendencia en el arte. Adorno llega a comparar la necesidad de lo nuevo con un elemento divino consolador. También Groys establece una comparación similar al proponer que la finalidad de lo nuevo está unido con la nueva “promesa de incorporar el arte en la vida”<sup>114</sup>.

Si se ha agotado una posibilidad de innovaciones, si éstas siguen buscando mecánicamente en una línea que las repite, hay que cambiar la tendencia de dirección de la innovación, hay que transferirla a otra dimensión.<sup>115</sup>

Esta podría ser la “dimensión económica” que diría Malevich<sup>116</sup>. Y es ahí precisamente donde se posicionan los situacionistas.

Benjamin trató este tema en los años 30, en unos términos no tan distantes de los situacionistas.

Alimentar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, es un procedimiento sumamente censurable cuando los materiales con que se alimenta aparentan ser de naturaleza revolucionaria<sup>117</sup>

Por mucho que las vanguardias trataran de revolucionar el sistema artístico, si no se producen cambios sustanciales en la misma producción artística, ni en el discurso que

---

<sup>111</sup> Dice Adorno: “la obra de arte absoluta se encuentra con la mercancía absoluta” (TE, p. 36).

<sup>112</sup> Canjuers y Debord: “Al sinsentido y a la separación establecidas corresponde la crisis general de los procedimientos artísticos tradicionales, crisis que se une a la experiencia o a la reivindicación de experimentar otros usos de la vida” (en Blanchard, 2010, p. 212).

<sup>113</sup> TE, p. 35.

<sup>114</sup> Adorno, 2006, § 150 y Groys, 2002, p. 1.

<sup>115</sup> TE, p. 38.

<sup>116</sup> En Buck-Morse, 2004, p. 76, nota 55.

<sup>117</sup> Benjamin, 2015, p. 21.

concede especial importancia al objeto, no se producirán cambios efectivos ni en arte, ni en la sociedad. El arte en términos modernos se mantiene como una sublimación alienante materializada en un objeto que el burgués deifica sin olvidar las posibilidades de obtener beneficio en el mercado. Para Debord, se trata de, continuando la teoría marxiana del valor, negar al arte la posibilidad de crear valor de cambio –que sería el paradigma del campo artístico enmarcado en la sociedad espectacular–; hay que lograr una realización inmediata, ajena a la producción y el consumo generalizado.

Adorno, si bien crítica a aquellos que no aceptan la diferencia entre arte y vida<sup>118</sup>, quienes según este fundamentan la base subjetiva para la inclusión del arte como bien de consumo, evidencia también lo retrógrado de la posición opuesta. Tampoco se puede simplemente defender el arte autónomo: éste llegó a ser como tal gracias al dominio exterior del que se separaba. “Siendo consciente de este nexo, es imposible criticar a la industria cultural y enmudecer ante el arte.” El arte se ha convertido “en un negocio dirigido por el beneficio que sigue adelante mientras sea rentable y su perfección haga olvidar que ha muerto. [...] quien abogue por el arte hace ya ideología y hace del arte una ideología.”<sup>119</sup>. Para los situacionistas los museos, galerías, críticos y funcionarios varios no son más que los “sepultureros oficiales [...] de los cadáveres de las expresiones pictóricas y literarias”. No divergen los adjetivos dados por los situacionistas a los “organizadores” de la cultura de los que da Adorno: “Museo y mausoleo están relacionados por algo más que una proximidad fonética. Los museos son las tumbas de familia de las obras de arte.”<sup>120</sup>

Para Adorno el arte es la antítesis social de la propia sociedad y pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él<sup>121</sup>. En ese sentido Adorno, a diferencia de los situacionistas, da una apología del arte. El arte es una crítica de la praxis existente autoconservadora: “desmiente a la producción en su propio beneficio; opta por una praxis liberada del hechizo del trabajo. [...] La experiencia estética es autónoma sólo donde rechaza al gusto centrado en el disfrute.” –ese rechazo pasa por el desinterés pero no basta pues el desinterés reproduce el interés transformado: “En un mundo falso, toda ἡδονή es falsa.”<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> TE, p. 30.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, pp. 31-32.

<sup>120</sup> IS, p. 56 y Adorno, 1962, p. 186.

<sup>121</sup> Según Adorno, la sociedad burguesa ha producido un mundo artístico que es prácticamente su adversario, más allá del contenido específico (véase TE, pp. 15-18; 24; 293-6). Cabría cuestionarse si realmente se trata de un adversario de la sociedad burguesa o simplemente de los elementos precapitalistas que se mantenían durante un largo periodo de la hegemonía burguesa. Creemos que hay una cierta ambigüedad en Adorno en este aspecto.

<sup>122</sup> TE, p. 24.

Pero ¿no hay aquí una cierta coincidencia con la crítica situacionista? La superación del arte solo se dará con la superación del mundo contemporáneo, “el mundo falso”, pero a su vez, el arte, y por extensión el mundo de la cultura, no debe abandonarse como una semilla que germinará en mundo futuro, sino que debe trabajar para no transformarse en un obstáculo para la conciencia empujada por las transformaciones en la base económica. Los situacionistas ante la tendencia retrógrada del arte contemporáneo y las dificultades de producir dicho salto cualitativo en el arte<sup>123</sup>, abandonaron tales intentos con la esperanza de que en una sociedad transformada dicho arte se realizará en la propia transformación social.

---

<sup>123</sup> Dificultades que constata Adorno más enfáticamente: “El arte de la responsabilidad absoluta termina en la esterilidad” (ibíd., p. 59).

## VIII. Ontología de la obra de arte

En cierto sentido, los situacionistas no pretenden sino alcanzar –la vida y la política, ya unificadas– un estado esencialmente artístico<sup>124</sup>, en el que el mundo no está mediado por la forma mercancía que hoy domina todas las esferas humanas, sino que el sujeto y el mundo se interrelacionan dialécticamente.

La argumentación de Gadamer en *Verdad y método* entorno al arte es una aproximación útil para comprender la especificidad de la perspectiva situacionista y sus problemáticas –sin que esto signifique que la interpretación de Gadamer esté exenta de otras problemáticas–. Este comienza su argumentación analizando el juego “como hilo conductor de la explicación ontológico”<sup>125</sup>. El juego tiene una realidad, separada de la subjetividad de los participantes, es un modo especial de ser. El juego no es una mera actividad *naïf*, al contrario tiene una “seriedad incluso sagrada”, pero sí que tiene una cierta facilidad: se experimenta como un descargar; aunque es posible que haya un verdadero esfuerzo, es “fenomenológicamente solo la falta de un sentirse esforzado”. El juego es un riesgo para el jugador, que afecta a su propio ser y su conexión con la realidad. Hasta aquí, las similitudes con los situacionistas son evidentes, desde el principio, estos siempre afirmaron el carácter lúdico de la vida, un aspecto fundamental de las situaciones<sup>126</sup>. Pero aquí también comienzan las divergencias. Los situacionistas defienden que hay que extender a la totalidad lo lúdico, generalizar como modo de vida las situaciones; el juego, como fin en sí mismo, como modelo propio de la existencia en contra de la teleología mercantil. Gadamer, por su parte, mantiene que el ser del juego es un modo diferenciado de la realidad, y que, aunque el juego tenga como objeto a sí mismo, “siempre se juega a algo”, hay unas reglas, unas instrucciones, un campo de juego, etcétera. “El jugador experimenta el juego como una realidad que le supera”, experimenta en la consciencia un mundo distinto. Debord crítica precisamente este modo de ser del arte, sin entender que es constitutivo de su propia epistemología; su lógica puede llevar fácilmente a un panesteticismo vacuo. Para Debord el arte como huida de la realidad,

---

<sup>124</sup> Decir “volver” y no “alcanzar”, sería malinterpretar su discurso: puede que ellos mismos mistifiquen la realidad y las posibilidades del sujeto en ella, pero se cuidan de impulsos nostálgicos y de idealizar el pasado, sabiendo que en el pasado si el individuo no había sucumbido al espectáculo era porque estaba imbuido en otras formas de alienación en la que la subjetividad no podía desarrollarse como lo ha hecho en la modernidad.

<sup>125</sup> Gadamer, 1999, p. 143 y ss..

<sup>126</sup> Para los situacionistas el arte juega rompiendo, o poniéndose al filo, el límite entre obra y vida, llevando a una “modulación inédita y deseable del curso del tiempo y del despliegue del espacio”, logrando “el verdadero gusto del paso del tiempo” (Blanchard, 2010, p. 205). En tales límites, el juego es bastante serio, en el sentido propio que le da Gadamer.

como ese mundo *distinto* separado de la existencia material, pierde la capacidad de transformar la realidad. La generalización del juego en la vida cotidiana lleva consigo la transformación revolucionaria y no solo la realización efímera, espectacular.

Si Gadamer defiende que la perfección del juego es el arte, en tanto que “transformación en una construcción” real, la IS defiende la construcción de situaciones, es decir, la negación de la transformación hacia un objeto o una representación. Quieren elevar la transformación a forma del ser de la vida mientras que Gadamer mantiene que la transformación es el proceso de construcción de una forma autónoma y superior: “A partir de ella, la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad.”<sup>127</sup> Debord, denuncia precisamente esto: la transformación debe ejercerse en la realidad misma. El proceso de transformación como construcción artística es rechazado categóricamente. Lo cual, al extenderlo más allá del mundo del arte, incurre en otros problemas. Considerar la obra de arte como objeto en sí es ya una posición filosófica fuerte heredada posiblemente del cartesianismo que precisa epistemológicamente la sustanciación de lo bello. La perceptiva fenomenológica de Gadamer desmonta la oposición sujeto-objeto, la experiencia estética no puede ser objetivada, la clave de la estética está precisamente en la experiencia, no en el objeto aunque éste exista. Si la hermenéutica gadameriana trata más de qué se hace con el objeto artístico más que del objeto en sí, los situacionistas se limitaron a eliminar el objeto de la ecuación, sin así solucionar el problema.

Para Gadamer, como para Adorno, en el arte –quizá hoy solo en el arte– es posible la “reconciliación” entre sujeto y objeto. En el arte el sujeto es la principal fuerza productiva. Hoy prácticamente solo en el arte no mercantilizado es posible el sujeto, este se desarrolla y es capaz de dominar el contenido sin violentarlo, aunque esto implica con frecuencia violentarse a sí mismo. En la negativa a prestarse a la utilidad de todo que este mundo nos impone, el arte *puede* prefigurar un mundo ajeno a la dominación, una vida liberada.

Debord confunde la prefiguración sentida en el arte y la posibilidad –sobre todo la esperanza– de realizar dicha prefiguración con la propia realidad alienante. La esperanza se confunde con verdad. El placer que los situacionistas reclaman no es ninguna prueba de verdad. Más bien lo contrario. Casi invita a sospechar de lo verdadero si este tuviese

---

<sup>127</sup> Gadamer, 1999, p. 157.

que ser placentero. Se puede parafrasear a Nietzsche: ¿de dónde se saca precisamente que los juicios verdaderos causan mayor placer que los falsos?<sup>128</sup>

A pesar de las diferencias, hay ciertos objetivos comunes. La relación entre Gadamer y Debord respecto al arte puede ilustrarse con unas citas que cada uno usa como paradigma. Si Gadamer usa el verso de Rilke que dice “*Du mußt dein Leben ändern*”. Debord por su parte usa la famosa frase de Rimbaud de “*Il faut changer la vie*”<sup>129</sup>. El primero plantea que el arte, desde su materialidad autónoma, puede interpelar al sujeto para su transformación subjetiva y puede que, consecuentemente, el mundo objetivo. El segundo parece sugerir, como un apunte necesario –e igual de oscuro– a la famosa undécima *Tesis sobre Feuerbach*, que el sujeto, en cuanto voluntad independiente, debe dejar de limitarse a la contemplación y la explicación objetiva del mundo para pasar a la transformación activa de la propia subjetividad. Las diferencias existen, pero en ambas subyace algo común: el rechazo de la contemplación pasiva y la necesaria transformación de la subjetividad.

---

<sup>128</sup> Nietzsche, *El anticristo*, § 50.

<sup>129</sup> El verso de Rilke es el final del poema *El torso arcaico de Apolo*. Insistimos que la cita de Rimbaud parece ser más bien una invención surrealista atribuida al poeta que ya se ha naturalizado.

## IX. Contemplación y alienación

Debord, que sigue al Lukács de *Historia y conciencia de clase* aquí, llegan a ver en la contemplación una forma de alienación del sujeto. La dualidad de sujeto y objeto es visto como un error fundamental de la filosofía burguesa, a la que la dialéctica hegeliana es el prolegómeno de su superación. La dualidad se resuelve en proceso; en Marx ese proceso es identificado con el proceso material histórico en el que la autonomía dada de las cosas y de los conceptos reificados –“cósicos”–, y la rigidez social que esta causa es superada<sup>130</sup>. La lucha de clases recompondrá la unidad de sujeto y objeto y (re)compondrá al *hombre total*. Lukács renegó de dicha posición<sup>131</sup> y reconoció que aceptaba involuntariamente la identificación hegeliana entre alienación y objetivación que ya Marx desechó. En la teoría marxiana, la objetivación sería una especie natural, que puede ser positiva o negativa, del dominio humano sobre el mundo; por otra parte, la alienación sería una forma especial de objetivación en relación con determinadas condiciones sociales. De modo que pueda considerarse que cualquier forma de trabajo es objetivación, pero igualmente lo sería entonces, por ejemplo, el lenguaje. La alienación se da cuando la actividad humana se opone a su propio género natural. Si se identifica objetivación con alienación esta última se conceptualiza como condición humana. Consideración que habría influido según Lukács al surgimiento del existencialismo francés entre otras corrientes.

Uno de los errores de Debord es no deshacerse por completo de esa concepción del sujeto-objeto idéntico. En el situacionismo a veces se parece querer la disolución de la división entre sujeto y objeto, un mundo en el que prácticamente todo sea un reflejo del sujeto. Adorno ha elaborado una crítica contundente a esa pretensión, la cual según él es irreconciliable con la dialéctica que niega tanto que objeto y sujeto sean una dualidad separada como que su unidad sea posible: ambas categorías se constituyen recíprocamente<sup>132</sup>. Aunque a pesar de todo, Debord da algunas muestras de no entender la unidad sujeto objeto como una identidad total, no puede negarse que dicha tendencia se aprecia en el grupo situacionista, especialmente en Vaneigem y su “subjetividad

---

<sup>130</sup> Lukács, 1985, vol. II, p. 80.

<sup>131</sup> Véase el prólogo de 1967 –desistimos de analizar sus desconcertantes cambios teóricos más allá de lo que nos concierne en este ensayo–.

<sup>132</sup> Adorno, 2011, p. 176. Adorno también ataca a ese lenguaje de la autenticidad que fetichiza el concepto de totalidad para instaurar llanamente la tiranía última del sujeto.

radical”. Debord reconoce el logro de Marx de deshacerse de ese rastro de idealismo en Hegel “cuya objetivación es idéntica a su alienación”<sup>133</sup>. Dice Jappe

Debord no acepta que la objetivación haya de ser necesariamente mala; no rechaza, sino que incluso reivindica como un hecho propiamente humano, la posibilidad del sujeto de perderse en las objetivaciones cambiantes que el tiempo aporta y de las que el sujeto regresa enriquecido.<sup>134</sup>

Jappe se basa en las consideraciones de Debord sobre el tiempo como “alienación *necesaria*”<sup>135</sup>. Debord contempla la existencia necesaria de una “alienación *viviente* en el tiempo” (opuesta a la alienación dominante, la *alienación espacial* que separa al sujeto de su propia actividad, negándole su propio tiempo) que ofrece posibilidades y riesgos al sujeto: los de la propia vida. La actitud situacionista es la identificarse con ese paso del tiempo. Pero el problema de Debord, y más llevado al extremo por las prácticas de la IS, consiste en contraponer radicalmente el espacio al tiempo, identificando al primero con el no-movimiento, la autoconservación, con el devenir constante del tiempo, la transformación necesaria<sup>136</sup>. Posiblemente esto resulte de la identificación del tiempo, digamos físico, del tiempo fenomenológico. Lo cual se exagera en la posición crítica contra la objetivación en el arte. Al ser la historicidad parte esencial de la cultura (el paso necesario para llegar al *para sí* de la sociedad) el arte debe abandonar cualquier pretensión estática, cualquier ontología fuerte. Y por ello su insistencia primera en el arte de situación y finalmente en la supresión de toda obra, desdibujando los límites entre el ser del arte con la obra de arte.

---

<sup>133</sup> SE, § 80.

<sup>134</sup> Jappe, 1998, p. 40. Aunque Debord no plantea ningún principio abstracto en torno a la verdad de una teoría ni defiende una esencia humana, si hay, al menos en los años '60, unas ideas que parecen plantear la existencia de un sujeto “sano” –sustancialmente quizá no, pero sí capaz de soportar los embates de la alienación social- frente a un sujeto alienado. Este es un aspecto problemático pues sería mantener o la existencia de un agente exterior, ajeno al conflicto social y fuera de la conciencia histórica, o una ontología fuerte que permite diferenciar al sujeto sano.

<sup>135</sup> SE, § 161.

<sup>136</sup> Lefebvre resulta mucho más correcto en este aspecto. Para este, sin despreciar su realidad física, el espacio es un producto social. El espacio no se plantea como un mero hecho de la naturaleza –aunque tenga una dimensión física constatable– ni como el resultado de la interiorización de una cultura –en tanto que representación mental–, sino como un producto que hace referencia a un conjunto de relaciones fruto del trabajo humano que configura la segunda naturaleza del ser humano. Se trata de entender el espacio en su complejidad histórica y social; *dialectizar* el espacio, éste no puede concebirse como un algo-externo estático, pasivo o vacío, como un mero objeto intercambiable –por mucho que sintomáticamente se lo conciba como tal en el capitalismo–. En tanto que producto el espacio forma parte del sistema productivo, es productor y soporte de las relaciones económicas, de las fuerzas productivas.

A pesar de que Adorno llegue a entender que se diga que “el tiempo del arte ha pasado y que lo que ahora importa es la realización de su contenido”, este ve en la oposición al arte “debilidad del yo”, “incapacidad de sublimación” incluso simplemente “falta de talento”. Pero lo que Adorno ve sobre todo –y es lo que nos interesa pues las consideraciones anteriores son rebatibles si se aplican al caso situacionista– es un “peligro”. Acaba todas sus ideas sobre el fin del arte, con una aseveración tan de su gusto: “Este veredicto es totalitario”: “la abolición del arte en una sociedad semi-bárbara y que avanza hacia la barbarie completa se convierte en colaboradora de esta”<sup>137</sup>. Adorno continúa viendo en el arte una crítica social, aunque sea “tácita”, precisamente porque es *asocial*, por su autonomía y su manera de aislarse de la lógica instrumental<sup>138</sup>. Ve en el abandono del arte una forma de adaptación al sistema pues querer realizar en la “vida” el placer o la verdad que puede contener el arte es trabajo de la industria cultural y corresponde a la lógica del intercambio, pues pretende que, como todo, tenga una utilidad<sup>139</sup>. El arte, en su voluntad de ser solo para sí y de sustraerse a la equivalencia y al intercambio universal, es inútil, y en su inutilidad libera a la naturaleza de convertirse en mero medio, subvirtiendo la lógica de la dominación.

---

<sup>137</sup> TE, pp. 327-328.

<sup>138</sup> Cabe señalar que Debord aprecia parcialmente lo que la autonomía económica del arte puede llegar a representar (como prefiguración de la libertad) y que, como Adorno, identifica con una contradicción connatural al arte contemporáneo. “De un lado, el arte es pura y simplemente recuperado por el capitalismo como medio de condicionamiento de la población. Del otro lado, se ha beneficiado del otorgamiento por el capitalismo de una concesión perpetua y privilegiada: la de ser una actividad creativa pura, coartada de la alienación para todas las otras actividades (lo que le convierte de hecho en el más caro de todos los adornos sociales). *Pero al mismo tiempo, la esfera reservada a la ‘actividad creativa’ es la única donde es planteada prácticamente, en toda su amplitud, la cuestión del empleo profundo de la vida, la cuestión de la comunicación. Aquí se fundan, en el arte, los antagonismos entre partidarios y adversarios de razones para vivir oficialmente dictadas*” (Canjuers y Debord en Blanchard, 2010, p. 212, las cursivas son añadidas).

En la utopía que prefigura el arte hay un aspecto apreciable siempre que este no se hipostasie sino que sea una “utopía momentánea, histórica”, está es legítima “y es necesaria pues es en ella donde se alimenta la protección de deseos sin los que la vida libre estaría vacía de contenido” (ibídem).

<sup>139</sup> Con todo, los situacionistas no dejaron de ver esto, aunque sacando conclusiones distintas: “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».” (Sección inglesa Internacional Situacionista, 2011, p. 29) Debord comprendió que el modelo social que triunfará será aquel que pueda ofrecer mayor variedad de mercancías para elegir. Una falsa elección pues es la elección “ya hecha en la producción, y de su consumo que es su corolario” (SE, § 6). Cada una de estas ofrece la promesa de satisfacción “ya problemática, que se atribuye al *consumo de conjunto*” (ibídem., § 65) que justamente una mercancía anterior no ha logrado a pesar de mantener la misma promesa: la circulación de la decepción.

El arte, según Adorno aunque no se sale de la lógica de la dominación, pues domina al mundo de los objetos, a la naturaleza –los capta y los somete a una transformación mediante unas determinadas técnicas–, lo hace de un modo particular: “El arte lleva a cabo una revisión del dominio de la naturaleza al dominar las formas que la dominan”<sup>140</sup>. El arte devuelve al objeto una cierta dignidad y plantea a la sociedad una relación con el mundo que no es de estricta dominación. Para Debord, una vez alcanzado un cierto desarrollo de las fuerzas productivas “extraestéticas” el arte no tiene sentido. Jappe lo resume de este modo: “Así como el progreso de las ciencias ha hecho superflua la religión, el arte demuestra ser, en su progreso ulterior, una forma limitada de la existencia humana.”<sup>141</sup>.

Frente a la confianza, a veces feliz (algunos ensueños tecnológicos en las expectativas de la IS son curiosos cuando menos) que Debord tiene en las fuerzas productivas, el escepticismo de Adorno es chocante, aunque no desacertado del todo pues parte de una consideración más compleja: las fuerzas productivas (no meramente la técnica que sería una forma de esta) están enmarcadas en una lógica que se sale del histórico desarrollo capitalista, estas siguen obedeciendo a la lógica de la dominación. Adorno, como Marcuse, confía todavía en la capacidad del arte de combatir la alienación, “haciendo hablar al mundo petrificado”<sup>142</sup>.

Además de las relaciones sociales cosificadas también está el propio mundo objetual que el sujeto subyuga bajo la lógica de la dominación y consecuentemente subyugándose a él mismo. Adorno denuncia lo que él denomina “subjetivismo” como una tendencia a “devorar” al objeto y carga contra la “inmediatez”, inspirada en ese idealismo subjetivista que hipostasia la mediación como inmediatez<sup>143</sup>. Las mediaciones objetivas son necesarias, el sujeto es siempre una forma de ser del objeto (es decir, puede haber naturaleza sin hombre, pero no viceversa)<sup>144</sup>. Si se afirma lo contrario se cae en una identidad absoluta en la que con las categorías con las que el sujeto maneja el mundo eliminan las diferencias de ese mundo. La identidad del objeto –con la que el sujeto lo

---

<sup>140</sup> TE, p. 184.

<sup>141</sup> Jappe, et al., 2014, p. 118.

<sup>142</sup> Marcuse, 1978, p. 141.

<sup>143</sup> Adorno, 2011, p. 31.

<sup>144</sup> Debord plantea que en nuestra era la imagen se configura como signo total (visión esta que se ha popularizado en ciertas teorías de la posmodernidad), esta hace referencia a otra imagen cuya referente se ha desvanecido. En esta crítica espectacular surge claramente el problema de la mediación ¿acaso no han estado las relaciones humanas, la relación con el mundo en general, mediatizadas por impresiones sensibles? ¿Hasta qué punto el auge de la capacidad de reproducción técnica de imágenes supone un cambio cualitativo en esa mediación? Debord parece idealizar la inmediatez como una posibilidad que es en realidad harto discutible.

identifica— que el sujeto establece mediante categorías queda reducida a la identidad con el sujeto, de forma que nunca se llega a conocer la verdadera identidad del objeto. De ahí que esa identidad además de contradictoria es reificadora; el sujeto se convierte en una más entre las cosas.

Adorno asemeja esta propensión “identificadora” con el principio económico de la equivalencia. Aquí, aunque insistimos que Debord, y menos aún la IS, no se preocupa de esta problemática y su pensamiento parece caer en ella, creemos que hay similitudes respecto a lo que reclaman los situacionistas y Adorno: la afirmación de lo ajeno, lo distinto. Pero los situacionistas llaman a esto comunicación, la “comunicación de lo diferenciado”<sup>145</sup>. Pero Adorno se abstiene de usar el término comunicación<sup>146</sup>. Para los situacionistas la posibilidad de fluir con el devenir, “las posibilidades y los riesgos de la alienación viviente en el tiempo”<sup>147</sup>, están negadas por la alienación social. Pero insisten, y ahí el principal problema, en relacionar lo objetual con lo alienante. La alienación no debe confundirse con lo “cósico”. Esa alienación que ve en lo cósico el principio de todo mal y que quiere alcanzar todo en su pura actualidad es una confusión peligrosa, pues tiende la negación de todo lo ajeno, al enfrentamiento con la realidad misma.

En la división en la que se articula la experiencia artística: la operación —como acto creativo tanto en origen como en la recepción— y la obra; la crítica situacionista se propone abolir el segundo sin cuestionar el primero. Como explica M. Perniola, esta crítica “es víctima de un *conflicto inherente al arte* entre sujeto y objeto”<sup>148</sup>. Considerando toda obra como reificación las situaciones se centran en el acto de obrar inmediato sin relación con la obra, identificándose con la autonomía del arte, pero de esta forma la operación se vuelve abstracta: “la autorreferencia se vuelve autofundación”. Llevando a sus “máximas consecuencias el aspecto subjetivo de la experiencia artística” y confundiendo “la cosificación implícita en la naturaleza de la mercancía con la objetivación, la cual puede ser tan auténticamente cualitativa como la subjetividad”<sup>149</sup>. En el arte, como argumenta

---

<sup>145</sup> SE, § 10. Los situacionistas y Marcuse coinciden en esto (véase *El hombre unidimensional* o *La dimensión estética*). La sociedad contemporánea elimina la *comunicación* real y el arte tiene una mayor capacidad para recuperar dicha comunicación. “Contra el arte unilateral, la cultura situacionista será un arte del diálogo, de la interacción” (IS, p. 128). La comunicación es lo necesario para el *entendimiento armonioso* de los individuos: “Allí donde existe comunicación no hay Estado” (IS, p. 302).

<sup>146</sup> Adorno rechaza lo que “la ideología pseudocientífica llama comunicación”, y afirma que la verdad del arte radica en no someterse al uso instrumental y a la comunicación, que no deja de ser una forma de instrumentalidad: “La comunicación es la adaptación del espíritu a lo útil, mediante la cual se suma a las mercancías”. El arte no debe prestarse al “juego de la comunicación” (TE, p. 102).

<sup>147</sup> SE, § 161

<sup>148</sup> Perniola, 2010, p. 41.

<sup>149</sup> *Ibíd.*, pp. 41-42.

Gadamer, la mediación no es meramente accidental: “solo en la mediación alcanza su verdadero ser”<sup>150</sup>.

El objetivo situacionista es suprimir el elemento pasivo, haciendo de todo los sujetos elementos operantes en la experiencia social –en coherencia con sus principios revolucionarios–. Sin embargo, los situacionistas, Debord en especial, niegan tajantemente la posibilidad de esa experiencia activa dentro del espectáculo. Sin embargo, podemos observar, en consonancia con los argumentos de Gadamer y Adorno, que el espectador, en todas sus formas, juega un papel activo-selectivo ante el mundo que se le presente y no necesariamente alienante; aunque, eso sí, en distintos grados. La interacción del espectador, a través de la contemplación, tiene la potencia material de configurar sus acciones frente a las representaciones exteriores. Al fin y al cabo, siempre se presenta algo para otro, aunque ese otro no esté; el hacer del arte requiere un cómplice, “lo que vale para uno solo no vale para nada” decía Valery, en llamativa reminiscencia a la caracterización marxiana del valor de uso<sup>151</sup>. Socialmente, la creación *del mundo distinto* del arte es posible en tanto que el espectador da conscientemente la capacidad para ello al actor-objeto. La transformación de la vida no es un proceso unidireccional; el sujeto para interactuar y modificar debe ser necesariamente permeable. En el acontecer del arte, la espontaneidad, como la praxis radical, es susceptible de provocar la emancipación solo en tanto que está mediada por una transformación de la consciencia.

---

<sup>150</sup> Gadamer, 1999, p. 162.

<sup>151</sup> Valery, 1990, p. 98 y Marx, 1975, p. 50.

## **X. Conclusión**

La fascinación que el movimiento situacionista produce es igualmente parte de su potencia teórica y parte de su propia debilidad. Hay que establecer una distancia con el estilo atractivo y sugerente del situacionismo y no dejarse llevar por sus hipótesis por mucho que estas se justifiquen como legítimo modo de luchar contra la sociedad existente. Su estilo firme y tajante como si nunca pudiera equivocarse fue su mayor error. Así no se puede mejorar una teoría revolucionaria, más bien se facilitan sus fallos pues “lo infalible es por definición o escandalosamente erróneo, o inoperantemente abstracto”<sup>152</sup>.

Es preciso poner en práctica la teoría pero para ello también se requiere que la propuesta teórica tenga la suficiente potencia como para hacerse comprender y movilizar en contra de la “sociedad existente”. Con su cerrazón, la teoría de los situacionistas más bien prefiguró las miserias de nuestros días –aunque no se le pueda culpar de ello– en la que unas democracias “integradas” han aprendido a sacarle provecho a toda rebeldía, a la individualidad, el inconformismo, la marginalidad... y con ello a afirmarse todavía más en su “presente eterno”. La cultura posmoderna hace suya lo que los situacionistas denunciaron del modernismo, de modo que las prácticas urbanas situacionistas deben retomarse solo en cuanto revelen la fragmentación y la violencia que oculta el espacio abstracto de la ciudad; en cuanto saquen a la luz las contradicciones que hagan posible y animen la lucha política por el espacio de producción. Si se realmente se quiere continuar el legado situacionista de la ciudad se tendría que pasar a una crítica todavía más radical del urbanismo, en el que las corrientes funcionalistas lejos de haber sido rechazadas están ahora naturalizadas de manera que ya no se trata de una corriente “moderna”, y en el cual las corrientes alternativas, cada vez más preponderantes, con la apariencia lúdica y ecléctica que caracteriza la arquitectura posmoderna, oculta y deforma el tejido histórico de la ciudad. Habría que continuar la crítica del espacio urbano en los aspectos que los situacionistas no profundizaron. El espacio: como lugar en el que se manifiesta la lucha y el conflicto social; como elemento valorizador del capital; configurador de la identidad personal; conformador de la personalidad del sujeto; como recuerdo vivo de la historia. Todo ello teniendo seriamente en cuenta los cambios socioeconómicos que se han producido. La gran aportación situacionista al urbanismo sigue siendo la constatación fundamental de que la cuestión sobre la ciudad que querríamos es inseparable de la

---

<sup>152</sup> Barrot, 2009, p. 14.

configuración social que desearíamos, y que la transformación de la ciudad no será posible sin la transformación de la segunda. Tal como “el mapa no es el territorio”, la esencia de la ciudad no reside en su fisicidad. La visión de la ciudad como una mera estructura debe ser superada. La ciudad es un conjunto de relaciones entre sujetos, de formas interiorizadas por los propios sujetos: impresiones, recuerdos, códigos, símbolos; un entramado complejísimo de producción y consumo pero también de momentos y espacios ajenos al mundo de la mercancía.

La ciudad es algo inaprensible en su totalidad, no por casualidad su definición se le escapa a los especialistas<sup>153</sup>. En los intersticios del mapa, en lo no capitalizado, en lo espontáneo que el incuantificable choque de multitud de voluntades en conexión produce, reside lo que se escapa al mundo alienante del espectáculo, la vivencia y la aventura que presiente la alternativa al espectáculo, a esa “vida que se nos escapa”. La dificultad de la ciudad alberga también la esperanza, la posibilidad de encontrar ese “pasaje norte”, el “gran pasaje”, aún por realizar.

Para llegar a ese “pasaje” primero hay que constatar y aceptar el “secreto doloroso de la vanguardia”<sup>154</sup>. Una vanguardia que en su proyección hacía el futuro precipita su juventud a la muerte pues en su anticipación –que niega la eternidad o la trascendencia– solo agudiza su envejecimiento. No pudiendo sentir pesar tanto como para lo que dejaba tras de sí como para lo que se destinaba.

Los situacionistas no dejaron de moverse en ese pesar. Reclamar en abstracto el legado artístico situacionista no es más que continuar sus errores. Estos no orientaron la creación hacia la exposición de un problema social, cultural o del tipo que fuese, sino que hacían de la creación el inicio práctico de la resolución de dichos problemas en la historia. El arte debía convertirse la condición de la transformación colectiva de la realidad, concreta y no sublimada. Hasta tal transformación solo la negatividad cuenta. La realización del arte fue, pues, un problema. El límite, estético y general, del situacionismo era, y es, la propia potencia que se le concede.

---

<sup>153</sup> Cf. *La ciudad*, Sorribes, Josep (ed.), 2012.

<sup>154</sup> Danesi, 2010, p. 169.

## **Bibliografía**

- Adorno, T., 1962. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Adorno, T., 2011. *Dialéctica negativa - La jerga de autenticidad. Obra completa, 6*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W., 2004. *Teoría Estética. Obra completa, 7*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W., 2006. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra Completa, 4*. Madrid: Eds. Akal.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M., 2016. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Ed. Trotta.
- Andreotti, L. y Costa, X. edits., 1996. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Badenes Salazar, P., 2006. *La estética de las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Barrot, J., 2009. *Crítica de la Interacional Situacionista*. Editorial Klinamen. Comunización.
- Benjamin, W., 2007. *Obras. Libro II/vol. 1*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W., 2015. *El autor como productor*. Casimiro.
- Blanchard, D., 2010. Debord en el ruido de la catarata del tiempo. *Anthropos*, N° 229, pp. 201-213.
- Bourdieu, P., 1995. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buck-Morse, S., 2004. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: A. Machado Libros.
- Careri, F., 2005. *Walkscapes: El andar como práctica estética/Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Danesi, F., 2010. El recuerdo del futuro: los juicios de la Interacional Situacionista sobre la escena artística de los años 1950 y 1960. *Anthropos*, N° 229, pp. 153-168.
- de Vicente Hernando, C., 2010. Internacional Situacionista: el último discurso crítico de la modernidad. *Anthropos*, N° 229, pp. 73-92.
- Debord, G. et al., 2013. *Filosofía para indignados. Textos Situacionistas*. Barcelona: RBA.
- Debord, G., 1990. *Comentarios sobre la Sociedad del Espectáculo*. Barcelona, Anagrama.
- Debord, G., 2006. *El planeta enfermo*. Barcelona: Anagrama.

- Debord, G., 2009. *Panegyric*. London-NY: Verso.
- Debord, G., 2011. "Esa mala fama...". 1º ed. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Debord, G., 2015. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Delgado, M., 2011. *El espacio público como ideología*. Madrid: La Catarata.
- Didi-Huberman, G., 2008. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.
- Durán Medraño, J. M., 2008. *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Eagleton, T., 1990. *The Ideology of Aesthetic*. Blackwell.
- Encyclopédie des Nuisances, 1984. Discours Préliminaire. *Encyclopédie des Nuisances*, I(1), pp. 3-10.
- Gadamer, H.-G., 1999. *Verdad y método*. 8º ed. Salamanca: Sígueme.
- García Calavia, M. Á., 2010. Estrasburgo, otoño 1966. Inicio del gran vendaval de la crítica situacionista. *Anthropos*, Nº 229, pp. 182-186.
- Groys, B., 2002. Sobre lo nuevo. *Artnodes*, Nº 2.
- Harvey, D., 1992. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Wiley-Blackwell.
- Home, S., 2004. *El asalto a la cultura: Movimientos utópicos desde el letrismo a Class War*. Barcelona: Editorial Virus.
- Internacional Letrista, 2001. *Potlatch: 1954-1959*. Madrid: Literatura Gris.
- Internacional Situacionista, 1966. *Sobre la miseria de la vida estudiantil considerada bajo sus aspectos económico, político, psicológico, sexual e intelectual*. [En línea] Disponible en: <http://sindominio.net/ash/miseria.htm#cat>
- Internacional Situacionista, 2001. *Textos integros en castellano de la revista International Situattioniste (1959-1969) (3 vols.)*. Madrid: Literatura Gris.
- Jameson, F., 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London-NY, Verso.
- Jameson, F., 2016. *Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Jappe, A., 1998. *Guy Debord*. Barcelona: Anagrama.
- Jappe, A., Kurz, R. & Orlieb, C. P., 2014. *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades. Ensayos sobre el fetichismo de la mercancía*. Segunda ed. Logroño: Pepitas de calabaza ed. .
- Lefebvre, H., 1972. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza.
- Lefebvre, H., 1978. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.

- Lefebvre, H., 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lukács, G., 1985. *Historia y consciencia de clase. Vol. I y II*. Barcelona: Orbis.
- Lukács, G., 1985. *Historia y consciencia de clase. Vol. II*. Barcelona: Orbis.
- Marcuse, H., 1978. *La Dimensión Estética*. Barcelona: Editorial Materiales.
- Marcuse, H., 2010. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel.
- Marcus, G., 1989. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Harvard: Harvard University Press.
- Marx, K., 1975. *El capital. Tomo I/Vol. I*. Madrid: Siglo XXI.
- McDonough, T., ed., 2009. *The Situationists and the City*. London-NY: Verso.
- McDonough, T., 2010. El espacio situacionista. *Anthropos*, N° 229, pp. 99-113.
- Mumford, L., 1968. *Arte y técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Perniola, M., 2010. *Los Situacionistas: Historia crítica De La Última Vanguardia Del Siglo XX*. Madrid: Acuarela - A. Machado Libros.
- Plant, S., 1992. *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. New York: Routledge.
- Quiriny, B., 2010. Socialismo o Barbarie y la Internacional Situacionista: notas sobre un "desprecio". *Anthropos*, N° 229, pp. 130-152.
- Sadler, S., 1998. *The Situationist City*. London-Cambridge: The MIT Press.
- Sección inglesa Internacional Situacionista, 2011. *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*. 3º ed. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Simmel, G., 2001. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Sorribes, Josep, 2012. *La ciudad. Economía, espacio, sociedad y medio ambiente*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Valery, P., 1990. *Teoría poética y estética*. Visor.
- Vaneigem, R., 1988. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona: Anagrama.
- Vaneigem, R., 2010. La Internacional Situacionista hoy. *Anthropos*, N° 229, pp. 31-32.
- Viénet, R., 1978. *Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*. Madrid: Castellote.

