

**La sociedad del espectáculo: del libro al cine**  
(The society of spectacle: from the book to the cinema)

Santiago Gabriel Calise  
Conicet - IIGG (UBA)  
santiagocalise@conicet.gov.ar

**Resumen**

El siguiente trabajo aborda el problema de la transposición del libro *La sociedad del espectáculo*, de Guy-Ernest Debord, al cine. Para poder analizar tal proceso, se buscará establecer las condiciones de producción de ambos textos, para poder pasar al análisis de los dispositivos utilizados. El problema principal que se plantea en este punto es cómo clasificar este film, puesto que desafía todas las convenciones en cuanto al género. También se avanzará en la distinción del tema, los motivos, la retórica y el modo de enunciación utilizados. Aquí se hará importante aclarar el uso de la técnica del *détournement*, sobre la cual el mismo Debord había teorizado.

**Palabras clave**

Documental - *détournement* - Guy Debord - fetichismo - transposición

**Abstract**

The following paper deals with the problem of the transposition of the Guy-Ernest Debord's book *The society of spectacle*, to the cinema. In order to analyze this process, it will be necessary to establish the production conditions of both texts, so to examine the utilized devices. The main problem of this section arises when someone wants to classify the film, as it defies all the gender conventions. This will allow us to distinguish the theme, the motives, the rhetoric and the enunciation mode used in the texts. It will be indispensable to clarify what is the technique of the *détournement*, developed by Debord himself.

**Keywords**

Documentary - *détournement* - Guy Debord - fetishism - transposition

## Introducción

El siguiente trabajo se propone analizar la transposición del libro de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1976; 1992) –publicado por primera vez en 1967–, a la película homónima –estrenada en 1973–, dirigida por el mismo autor. Más allá de los méritos artísticos que el film pueda llegar a tener, y de los resultados políticos que haya obtenido el autor, producto de su realización, un detalle no menor para el análisis es que se trata de la transposición de una obra filosófica al cine. Algunos grandes directores de la historia, como Eisenstein o Godard, coquetearon en la posibilidad de filmar *El Capital* de Karl Marx, cosa que, obviamente, nunca ocurrió. Bastante más modesta que la intención de transponer los tres volúmenes de la obra anteriormente citada, es la realización del film *La sociedad del espectáculo*, donde, literalmente, se leen algunos de los 221 párrafos o tesis contenidos en el libro. Esta lectura es acompañada por fotos tomadas de publicidades, publicidades de televisión, fragmentos de films clásicos y de películas producidas por la burocracia soviética, y algunas filmaciones hechas por el propio Debord, por ejemplo, de la ciudad de París.

El trabajo se dividirá en siete partes. Se comenzará por reconstruir brevemente las condiciones de producción de ambos textos, para luego pasar a observar los dispositivos utilizados en cada caso. Posteriormente, se analizarán los géneros y estilos particulares de cada texto, deteniéndose en los tres componentes del género (tema y motivos, la retórica y la enunciación). Finalmente, se presentarán las conclusiones.

## Condiciones de producción

Retomando el concepto veroniano (1987) de condiciones de producción de un texto, en el caso de estas obras, es muy importante tener en cuenta las fechas de producción, ya que ellas están separadas nada más y nada menos, que por el mayo francés. Pero antes de eso, hay que recordar muy brevemente quien fue Guy Debord. Nacido en 1931, fue escritor y director de cine, y miembro fundador de la Internacional Situacionista, grupo de izquierda que integraba arte y política, de hecho algunos miembros de la Bauhaus contribuyeron a formarla. Este grupo, a su vez era un desprendimiento del movimiento letrista, liderado por Jean-Isidore Isou. Es importante recordar a este autor, ya que su film *Traité de bave et d'éternité*,<sup>1</sup> puede ser colocado entre los textos que conforman las condiciones de producción de la película tratada aquí. El film de Isou, de una estética que podría acercarse al dadaísmo, muestra a un “personaje” caminando por las calles de París. Sin embargo, la película no cuenta ninguna historia, sino que lo que se escucha, es a alguien exponer sus reflexiones sobre el cine. El monólogo es intercalado por otras voces que gritan cosas a propósito de lo dicho (aprobandando o desaprobando). Pero lo más importante de destacar de esta obra, es que en ella se afirma explícitamente la voluntad de separar lo hablado (*la parole*) de la imagen, que es algo que hace efectivamente el film. La primera película de Debord, *Hurléments en faveur de Sade*, de 1952, se vio fuertemente influida por el film de Isou,

---

<sup>1</sup> Éste y los films de Debord pueden verse directamente en la página [www.ubu.com](http://www.ubu.com).

ya que en ésta se suceden pantallas en blanco –donde se escuchan algunas voces diciendo algunas frases, leyendo poemas o declamando algún artículo del código civil francés–, y pantallas en negro, donde nada es dicho. El propósito de Debord era que en ese espacio el público pudiese discutir. Sin embargo, la primera presentación llevada a cabo en el “Ciné-Club d’Avant-Garde” fue interrumpida por el público (Elkaïm, 2005). El intento de sacar al público de su condición de pasividad será uno de los problemas principales de la “obra filmica”<sup>2</sup> debordiana. Luego seguirán *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) y *Critique de la séparation* (1961), donde se muestran, al menos, imágenes y no simplemente pantallas en blanco o negro.

Por su parte, respecto del libro *La sociedad del espectáculo*, se pueden identificar algunos textos fundamentales entre sus condiciones de producción, como *El Capital*, *Los manuscritos económico-filosóficos* o las “Tesis sobre Feuerbach” de Marx, o *Historia y conciencia de clase* de Lúkacs, y numerosos textos de autores como Hegel, Feuerbach, Lenin, Trotski, Clausewitz, Boorstin, y muchos otros que prácticamente nunca son citados, sino, simplemente nombrados. De hecho, el libro no tiene notas a pie de página, ni bibliografía. En sus films, Debord fue coherente con este principio, y tampoco pagó por los derechos de autor de las fotos o fragmentos de film utilizados, conllevando un grave riesgo para él y para su productor (Elkaïm, 2005).

En cuanto a la película *La sociedad del espectáculo*, el libro vendría a formar parte de los textos que conforman las condiciones de producción. Sin embargo, que ambos textos lleven el mismo título, y que la película sea casi enteramente la lectura de fragmentos del libro, no implica que los sucesos de mayo de 1968 no provocaran algún efecto sobre el contenido del film. Justamente, de los últimos dos capítulos del libro (éste tiene nueve en total), no se extrajo ningún párrafo. De hecho del capítulo 8 se toma una frase y se la transforma, pasando de decir en el texto:

Para destruir efectivamente la sociedad del espectáculo son necesarios hombres que pongan en acción una fuerza práctica. La teoría crítica del espectáculo no es verdadera más que uniéndose a la corriente práctica de la negación de la sociedad, y esta negación, la recuperación de la lucha de la clase revolucionaria, llegará a ser consciente de sí misma desarrollando la crítica del espectáculo, que es la teoría de sus condiciones reales, de las condiciones prácticas de la opresión actual y desvela inversamente el secreto de lo que ella puede ser. Esta teoría no espera el milagro de la clase obrera. Considera la nueva formulación y la realización de las exigencias proletarias como una tarea de largo aliento. Para distinguir artificialmente entre lucha teórica y lucha práctica –ya que sobre la base aquí definida la constitución misma y la comunicación de tal teoría ya no puede concebirse sin una *práctica rigurosa*– es seguro que el encadenamiento oscuro y difícil de la teoría crítica deberá ser también la porción de movimiento práctico actuando a escala de la sociedad (1976: §203).

A decir en la película lo siguiente:

---

<sup>2</sup> Concepto del cual Debord reniega explícitamente en *In girum imus nocte et consumimur igni*.

Para destruir completamente esta sociedad, es necesario estar listos para arremeter contra ella, diez veces o incluso más, asaltos de una importancia comparable a la de mayo de 1968; y teniendo por inconvenientes inevitables un cierto número de derrotas y de guerras civiles. Las metas que cuentan en la historia universal deben ser afirmadas con energía y voluntad (1973: 1h 12m).

Más allá de esto, no nos extenderemos en buscar diferencias teóricas entre los dos textos, ya que ese no es el objetivo principal del trabajo. De todas maneras, cabe señalar que la citada es una de las pocas divergencias entre ambos textos. La película sólo tiene dos párrafos que no se encuentran en el libro, y este fragmento parece ser el único donde se ve una diferencia, no tanto en el contenido, sino, quizás en la frustración provocada por la derrota final de la revuelta. Claro que también se podrá argumentar que el fracaso puede traslucirse en otras formas estilísticas que escapen al contenido.

### **El uso del dispositivo**

Metz (1979) afirma que el cine implica la narración de una historia, la cual intenta despertar placer en el espectador. Para lograr este objetivo, afirma el autor, la diégesis de un film debe halagar a los fantasmas concientes e inconcientes del espectador, de manera que se llegue a una saciedad pulsional, sin rebasar el punto de movilización de la angustia y el rechazo. El cine debordiano se encontraría, tomando estos pensamientos literalmente, casi en la cornisa entre cine y no-cine. Sus películas no narran ninguna historia, sino, más bien, son una serie de pensamientos unidos por un tema general común. Por otro lado, sus películas parecen no buscar explícitamente gustar al espectador, de hecho, en *La sociedad del espectáculo*, transcurridos casi diez minutos desde su inicio, el autor coloca un cartel que dice: “Todavía se podría reconocer algún valor cinematográfico a esta película si este ritmo se mantuviese: y no se mantendrá” (1973: 0h 9m).

Por otra parte, Metz, en el mismo texto citado, sostiene que el cine adopta un enfoque de conciencia particular, que no es ni el del sueño, ni el del ensueño, ni el de la realidad. Debord también rompe con esto, ya que intenta explícitamente superar el rol del espectador pasivo, y trata de removerlo de esa posición. Si el arte cinematográfico, según Benjamin (1987), a diferencia de las antiguas formas artísticas, no requiere un profundo esfuerzo de concentración, Debord vuelve a exigir eso que se había perdido. Para ver este film, quizá, uno deba concentrarse aun más que cuando lee el libro, ya que la lectura puede hacerse al ritmo deseado, mientras que con el film, uno debe estar atento la hora y media que éste dura, durante las cuales el director no da mucho respiro a su “espectador”. Esto se vuelve un poco más complicado si uno no entiende francés y si no leyó el libro previamente. Consecuentemente, la transposición del libro al film fuerza un tanto el dispositivo cinematográfico, acercándolo más, quizás, a una conferencia grabada o a la lectura de una lección universitaria. De esta manera, la película sigue el ritmo del libro, que está organizado en una serie de “tesis” (como las define su autor), lo cual significa llevar a la práctica lo que Isou proponía en el film

arriba citado, dar prioridad a la palabra por arriba de la imagen, y someter a ésta al habla, mientras que, normalmente, el sonido se encuentra subordinado a la imagen.

### **El problema del género**

La definición del género es, quizá, uno de los problemas más serios que plantea este film. En cuanto al libro, uno puede dudar si realmente es un libro de filosofía, si es filosofía política, o si se acerca aún más a un panfleto político. Sin embargo, al querer asemejarse a las “Tesis sobre Feuerbach” de Marx, el problema parece reducirse. No obstante, debido a que el libro no hace uso de técnicas de citación formales, sino que se nombran autores y libros, pero no se encuentra ninguna bibliografía, esto nos conduce a pensar en el amplio género del ensayo, alejado de las formalidades científicas.

Pero el cine de Debord se plantea esencialmente como un anti-cine. Revisando páginas de Internet, puede encontrarse que los sitios especializados en la catalogación de las películas, u omiten hablar del género, o, en algunos casos, ponen un guión en ese apartado. Debido a esta dificultad, y debido a su resistencia a construir ese mundo ficcional propio de la mayoría de los géneros, uno podría pensar que se trata de un documental, categoría lo suficientemente abierta y heterogénea, como para albergar obras muy diferentes. Si bien alguien podría decir que no es un documental, utilizando la afortunada expresión de Wittgenstein –que, tal vez, no diga mucho–, al menos se puede afirmar que la película guarda un “aire de familia” que lo acerca al campo del documental. Veamos en qué consiste este parecido.

Aprea (2004) propone seis “regularidades” que identifican a lo que él denomina el “conjunto documental”. A continuación se repasarán estas características observando hasta qué punto *La sociedad del espectáculo* puede pertenecer a este conjunto. Una de las regularidades de los documentales es que se definen a partir de la distinción entre ficción y no-ficción. En general, la obra en cuestión, parece diferenciar estas dos “realidades”, optando por el lado de la no-ficción. Sin embargo, la película misma (y también el libro) pone en duda la validez de la diferencia entre identificar al mundo como lo real y al cine como la ficción, ya que, como se afirma en la primera tesis:

Toda la vida de las sociedades en las que reinan las condiciones modernas de producción, se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo aquello que era directamente vivido se aleja en una representación (1976: §1).

Mientras que la tesis 34 dice: “el espectáculo es el capital en tal grado de acumulación que se transforma en imagen” (1976: §34). Por lo tanto, la realidad misma se vuelve ficcional, mientras que el espectáculo se vuelve lo verdaderamente real. El mecanismo que subyace es el del fetichismo.

La segunda regularidad es que el sistema de legitimación y la construcción de la verosimilitud se sostiene en el reconocimiento del carácter indicial de las imágenes registradas. Esta característica, de alguna manera, se cumple a lo largo de todo el film. Un ejemplo de esto es la representación de una parte de la tesis 60, donde, mientras

aparece una foto de Marilyn Monroe y un video de ella subiendo a un auto y siendo fotografiada por la prensa, Debord dice:

Las vedettes existen para representar diferentes estilos de vida y de comprensión de la sociedad, libres de ejercerse globalmente. Encarnan el resultado inaccesible del trabajo social, remedando subproductos de este trabajo que son mágicamente transferidos por encima de él como su finalidad: el poder y las vacaciones, la decisión y el consumo que están al principio y al final de un proceso indiscutido (1976: §60).

La tercer regularidad dice que el documental no necesita estructurarse bajo la forma de una narración. La falta de una narración es algo que ya se discutió más arriba, por lo tanto es preferible no repetir lo ya dicho.

La cuarta característica es que el documental se legitima y se especializa por sus relaciones con las prácticas extradiscursivas, de manera que cada género documental conforma una mirada particular que selecciona y combina momentos, duraciones y perspectivas basado en principios previos que marcan qué es lo útil y lo pertinente. Esto último, excede claramente el marco del género. Esta regularidad también se respeta en el caso de Debord, puesto que, podríamos pensar, estas prácticas extradiscursivas se encontrarían en el movimiento situacionista, que tenía un pensamiento político propio, además de tener intenciones artísticas, al igual que el letrismo, del que derivaba.

La quinta regularidad se basa en la presuposición de la existencia previa de un universo diegético que el documentalista iría a captar. De esta manera, la diégesis documental se presentaría como una coincidencia directa con la realidad previa subyacente, sin ver como un problema el mostrar el dispositivo utilizado. En este punto, el film de Debord quizás difiera del documental tradicional, ya que al autor no le interesa mostrar ninguna realidad previa, o, más bien, para poder mostrar realmente a esa realidad previa, no es suficiente filmarla, ya que ésta ya se encuentra filmada (parafraseando a Marx, Debord dice: “el mundo ya está filmado. Se trata ahora de cambiarlo” [1973: 0h 13m]). A través de la técnica del *détournement*, de la que hablaremos más adelante, sería posible vencer la coraza que el fetichismo produce. Si Debord hubiese presupuesto que la realidad es transparente, no habría necesitado escribir sus libros ni rodar sus películas.

La última regularidad implica pensar al documental como un tipo particular de enunciación, cuya característica es asumir una mirada distanciada respecto del objeto reproducido. Esto parece concordar perfectamente con la película bajo análisis, por más que se busque relativizar la posición. Con una voz absolutamente clara y tranquila, impasible frente a las imágenes que pueden mostrarse, ya sea eróticas o de violenta represión policial, esa voz permanece completamente indiferente y monótona. Quiérase o no, subyace la imagen del intelectual esclarecido, frente a la multitud embrutecida, además de mostrar una cierta añoranza por el tiempo pasado, donde la sociedad espectacular todavía no lo había devorado todo.

En conclusión, sobre la base de este análisis, podríamos incluir a nuestro film dentro del conjunto documental, pese a que Debord muestre obstinadamente una visión no-ingenua respecto de la distinción realidad-ficción, la cual termina poniendo la duda

de dónde ubicar al cine mismo. Este es el resultado, desde el punto de vista marxista, del fetichismo de la mercancía, propio del capitalismo. Diferente es la visión de Agamben (1998), quien afirma que, con las películas de Debord o con las *Histoire(s) du Cinéma* de Godard, se entra en una zona de indiferencia, donde todos los géneros tienden a coincidir. Esto se debe a la radicalización y manifiesta exposición de la técnica del montaje, basada en dos condiciones de posibilidad: la repetición y la detención (*l'arrêt*). Por consiguiente, ya no será necesario seguir filmando, puesto que lo único que basta para hacer una película es repetir y cortar imágenes. En este sentido, más que una pieza de anti-cine, el cine de Debord es la esencia del cine mismo, la manifiesta exposición de la estructura más simple que lo compone. No obstante, ese poner al montaje en primer plano, ese recortar imágenes, no genera una secuencia narrativa como la propia del fragmento recortado, sino que, producto del mismo montaje, la imagen pierde su poder narrativo, para terminar por mostrarse en su esencia de imagen. Sobre esto volveremos en la próxima sección.

### **Tema y motivo**

Si tomamos la definición de Segre (1985), según la cual el tema de un texto es la materia elaborada en el mismo, o el asunto cuyo desarrollo es el texto o la idea inspiradora de éste, podemos concluir que el tema tanto de la película como del libro que nos encontramos analizando es la sociedad del espectáculo misma. Este tema se va desandando a lo largo de ambos textos, explicitando cómo funciona el modo de producción capitalista espectacular, el proceso de fetichismo que esto implica, el rol que ocuparía el proletariado como sujeto revolucionario, la descripción del tiempo espectacular como tiempo pseudo-cíclico, qué es lo que sucede con la cultura, etc. Ni la diferencia temporal, ni la misma transposición de un medio a otro han hecho que el tema varíe. Sin embargo, más allá de este contenido explícito que comparten tanto la película como el libro, tal como explica Agamben (1998), los films de Debord tienen otro fin, explorable solamente a través del propio medio fílmico. Éste es el de mostrar las imágenes en cuanto tales, como zona de “indecidibilidad” entre lo verdadero y lo falso. No obstante, prosiguiendo con el razonamiento del filósofo italiano, el hecho de exponer una imagen en cuanto tal, hace que ésta se vuelva imagen de nada, que quede sin imagen. Entonces, Debord tomará uno de los dos caminos para mostrar esa relación con lo “sin-imagen”, que indican que no hay nada más para ver: uno de ellos es la pornografía y la publicidad, que hacen de cuenta que todavía queda algo por ver; el otro, al exponer la imagen pura, permite la emergencia de ese “sin-imagen” que es, nada menos, que el refugio de toda imagen.

Mientras que los motivos pueden ser la crítica, la necesidad de destruir el modo capitalismo-espectacular de producción y la búsqueda de despertar la conciencia proletaria. Estos motivos, tal como lo expone Segre, aparecen recursivamente en los textos, por ejemplo, en las continuas imágenes de revueltas reprimidas, no sólo de Francia, sino de varias partes del mundo.

## La enunciación

Al leer un libro de filosofía uno no se hace demasiadas preguntas sobre el narrador, se piensa que el texto no es más que una especie de monólogo proveniente de la cabeza y la pluma de aquello que se denomina “autor”, aunque la voz de este personaje permanece desencarnada. Al transponer el libro al film, la narración se vuelve explícita, alguien debe hablar. En este momento, el autor mismo se nos revela con su voz monótona y casi cansina. Tomando los términos de Tassara (2001), se puede hablar, en este film, de un narrador extradiegético que toma la posición de foco cero, permaneciendo como un narrador omnisciente y, a nivel filmico, asumiendo la posición del proyector. Esta diégesis continua sólo es interrumpida cuando el director decide introducir breves fragmentos de películas, pero aun ahí, donde el narrador permanece callado, su mirada superior sigue presente, no sólo por el hecho de que él mismo cortó y pegó ese segmento en ese momento, sino también porque la pieza es mostrada como una evidencia de lo anteriormente dicho, quedando irremediabilmente ridiculizada.

Por lo tanto, utilizando la terminología de Chion (1993), se da una prevalencia absoluta de la “palabra-texto”, debido, fundamentalmente, a la ausencia de narración, que impide el intercambio de personajes y el cambio de perspectivas. Una vez más, se vuelve explícita la subordinación de la imagen a la palabra, donde la imagen viene a completar lo dicho, aunque, en el pasaje transpositivo, la palabra viene enriquecida y gana potencial revolucionario, al volver más radical la crítica a la sociedad espectacular, al *détourner* sus producciones. Es el *détournement* lo que permite hacer posible un pasaje transpositivo enriquecedor, que no sea una mera lectura del libro, sino que crea otro texto con otras potencialidades y que rebasa al primero.

## La retórica del *détournement*

El recurso retórico fundamental utilizado para poder transponer la obra filosófica al medio cinematográfico es el *détournement*, el cual se vuelve también, un elemento compositivo del texto filmico. *Détourner* significa desviar, aunque también desfalcarse, secuestrar<sup>3</sup> y corromper. Como se había explicado anteriormente, el film bajo análisis estaba compuesto por algunas tesis del libro y por fragmentos filmicos y fotográficos. Lo que el autor busca con el citado recurso es cambiar el sentido de estos segmentos, “falseando de todas las maneras que juzguemos apropiadas, eso que los imbéciles se obstinan en llamar citas” (1956:2 [la traducción es mía]). De esta manera, Debord niega que el *détournement* sea una cita, ya que lo que se pretende es hacer que las imágenes expresen exactamente el contrario de aquello para lo cual fueron construidas. Sin embargo, este recurso no pretende tener un carácter humorístico, sino que busca vaciar de sentido al original, creando una obra “paródico-seria”, producto de la acumulación de elementos *détournés*. Consecuentemente, en la poética filmica de

---

<sup>3</sup> Se puede jugar con el doble significado de la palabra también, puesto que Debord no pagó los derechos de utilización de todas las imágenes utilizadas, como ya se mencionó más arriba.

Debord, las obras estarían constituidas completamente por series de *détournements*, algunos más provocativos y otros menos relevantes.

Para Genette (1989), la parodia consistiría en tomar un texto conocido para darle un significado nuevo, haciendo que la cita se desvíe de su motivo originario. En este sentido, el *détournement* podría ser pensado como un tipo de parodia, que, sin embargo, no está pensando para generar risa, ni tampoco para mofarse de una obra determinada. A través de la utilización del mencionado recurso, Debord intenta hacer una crítica a la entera sociedad, al particular modo de producción en el que se vive, sin lanzar una crítica personalizada contra los que aparecen en la imagen. En este sentido, por ejemplo, su crítica no va contra los Beatles o Marilyn Monroe en tanto vedettes, sino contra la necesidad social misma de generar vedettes, de la misma manera que su ataque a las burocracias pretendidamente socialistas, no es una invectiva personalizada contra Stalin, Castro o Mao, ya que estos individuos son sólo personificaciones del sistema de producción.

Por otra parte, a nivel retórico, el *détournement* contiene un elemento de sinécdoque, ya que cada imagen o cada fragmento se vuelven ejemplo de una situación general, de un funcionamiento global, que es expresado en la lectura del texto. Este uso de la sinécdoque se transforma en un estado del texto, en una condición permanente, ya que lo hablado parece dejar un espacio intermedio donde nunca termina por rozar al material filmico, debido a que en ningún momento lo dicho comenta lo que es visto, sino que lo visto corre detrás de lo dicho, intentando acercársele.

Por otra parte, el libro tiene un fuerte componente metafórico, centrado, sobre todo, en el concepto de fetichismo de la mercancía, que es esencialmente una categoría metafórica y literaria, mucho más que científica. Como explica el Grupo  $\mu$  (1987), la metáfora es el pasaje de un término de partida “p” a través de un término intermedio “i”, para arribar a “l”. De esta manera, “i” sería una sinécdoque de “p” y “l” de “i”. Con la transposición del texto escrito al film, toda metáfora se vuelve doble, realizándose dos veces el recorrido de “p” a “l” a través de “i”. Esto se debe a que el film está compuesto por el elemento hablado y el elemento filmico. Claro que este recorrido doble se da simultáneamente, sin implicar, necesariamente, un pasaje por el nivel hablado para pasar al de la imagen.

Por lo tanto, se puede sostener que el *détournement* no es tanto la retórica del texto filmico, sino, más bien, la retórica de la transposición misma, ya que éste trabaja en el espacio intersticial entre ambos textos, permitiendo que se de ese pasaje de un medio al otro.

## Conclusiones

A lo largo del trabajo se ha intentado dar cuenta de la transposición del ensayo *La sociedad del espectáculo* a la película que lleva el mismo nombre. Lo que hace única a esta transposición es el intento de llevar un libro de filosofía a la pantalla, lo cual trae consecuencias en la utilización del dispositivo filmico y en nivel retórico y enunciativo del mismo. Por principio, el film no busca ni entretener, ni contar una historia y quizás, ni siquiera, gustar. Más bien, su objetivo es mostrar la condición de alienación de la

vida cotidiana producto de las condiciones productivas en las que se vive. Por lo tanto, el rollo exigirá a quien lo vea una gran atención y apertura mental, además de la disposición a verlo varias veces, de ser necesario. Por otra parte, Debord critica explícitamente el papel del espectador en tanto que ser pasivo, producto de la misma sociedad del espectáculo que él critica. Es por ello que él mismo tampoco esperaba ser recibido con los brazos abiertos, sobre todo en una época tan convulsionada.

Una pieza filmica tan particular pone el problema de cómo clasificarla. En el trabajo se mostró que, pese a ciertas divergencias, la película puede ser clasificada como un documental. El único aspecto que hace fuerte ruido frente al del género documental, es que Debord no asume una posición ingenua frente a la distinción real/ficción, y no concibe a su labor filmica como la captación de una realidad dada. De hecho, una visión de este tipo sólo reproduciría el sentido común, el estado alienado de la vida cotidiana, sin poder observar el trastocamiento que el fetichismo mercantil produce sobre las condiciones de vida. El intento de las obras de Debord es mostrar esa inversión provocada por tal mecanismo social.

En cuanto al nivel enunciativo, el narrador, en la voz de Debord mismo, asume una posición extradiegética, que se ve reflejada en el tono de voz excesivamente monótono y desapasionado. De esta manera, la palabra sume el rol central de la narración, mientras que las imágenes servirían a enfatizar lo dicho. Pese a este lugar secundario que parecería tener la imagen, ésta se vuelve sumamente importante debido al *détournement*. A través de este artefacto retórico, las imágenes son forzadas a decir exactamente el contrario de aquello para lo que fueron creadas, de manera que se desemboza el mecanismo espectacular que las creó, dejando al desnudo sus condiciones de producción. Con lo cual, imágenes creadas para provocar placer y divertimento, podrían terminar produciendo cierta repugnancia.

El escaso éxito artístico alcanzado por la estética debordiana, quizás le hayan dado la razón cuando, su mismo film, decía que su película no sería comprendida. De hecho, la radical crítica al cine mismo que implica esta producción, no podía ser sentida más que como una puñalada, mientras que para el espectador cotidiano, una pieza de esa envergadura no podía resultar más que soporífera. De alguna manera, el cine de Debord fue siempre y permaneció como algo sectario, de la misma naturaleza que su Internacional Situacionista, que, probablemente, pasarán a la historia más por su peculiaridad que por sus éxitos políticos. Tal vez las *Histoire(s) du cinéma* de Godard, compuestas, casi esencialmente, por la misma técnica de cortado de fragmentos, y de narración extradiegética llevada a cabo por el mismo autor, sea una de las pocas piezas reconocidas que se hayan acercado al cine de Debord. Sin embargo, su naturaleza es bien distinta, ya que ese trabajo de cortado no implica siempre un *détournement* de su sentido.

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, “Le cinéma de Guy Debord”, en *Image et mémoire*, éditions Hoëbeke, París, 1998.
- APREA, Gustavo, “El documental audiovisual como dispositivo”, Ponencia presentada en el Seminario Política y Cultura organizado por el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines (Argentina), 2004. Disponible en: [http://www.semioticasteimberg.com.ar/contenido\\_autores/aprea10.pdf](http://www.semioticasteimberg.com.ar/contenido_autores/aprea10.pdf) (Consultado el 22/06/2011)
- BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1987.
- CHION, Michel, *La audiovisión*, Paidós, Barcelona, 1993.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Castellote, Madrid, 1976.
- \_\_\_\_\_, *La société du spectacle*, Gallimard, París, (3º ed.), 1992.
- \_\_\_\_\_, *La société du spectacle*, Montaje: Martine Barraque, Francia, Editor: Champ Livre, 1h 28m, 35 mm, blanco y negro, 1973.
- DEBORD, Guy y WOLMAN, Gil, “Mode d’emploi du détournement”, en *Les lèvres nues*, nº 8, Mayo, 1956. Disponible en: [http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord\\_wolman\\_mode\\_emploi\\_detournement.html](http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html) (Consultado el 22/06/2011).
- ELKAÏM, Sarah, “Et le noir fut... Guy Debord”, 19 de Octubre 2005. Disponible en: [http://www.critikat.com/Guy-Debord-du-cinema-contre-le.html?var\\_recherche=debord](http://www.critikat.com/Guy-Debord-du-cinema-contre-le.html?var_recherche=debord) (Consultado el 22/06/2011).
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989.
- GRUPO μ, *Retórica general*, Paidós, Buenos Aires, 1987.
- METZ, Christian, *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985.
- STEIMBERG, Oscar, *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires, 1998.
- TASSARA, Mabel, *El castillo de Borgonio – La producción de sentido en el cine*, Atuel, Buenos Aires, 2001.
- VERÓN, Eliseo, *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires, 1987.