

## Ironía, revuelta y crítica radical de las imágenes en Guy Debord y Peter Watkins

### La ironía y la revuelta

Debord y Watkins construyen una retórica de la ironía semejante. No se trata de la ironía pragmatista, a la manera de Rorty (para quien no hay verdad, pero sí supremacía militar, consenso, filosofía con minúscula, televisión y democracia), ajustada a requerimientos neoliberales. Tampoco es una poética que formule los dilemas de la ironía romántica (aunque toda teoría de la ironía evoca, por contemporánea y radical que sea, modalidades o presupuestos fichteanos).

Quizá convenga calificar de *nihilista* el ironismo de Debord y de *libertario* el de Watkins. Pero el ironismo que tienen en común piensa la política contra el cine y en favor de la revuelta. El cine, así visto, podría pensarse en relación con el sentido moderno de revolución, con su teoría, programa, postulaciones y fines, pero no con la revuelta, si la revuelta vale sólo por sí misma, por su rasgo soberano, por resistirse precisamente en su momento de peligro a subordinar la acción a futuro. Se trata, en Debord y en Watkins, de una postulación crítica respecto de las imágenes (sobre todo de las imágenes cinematográficas). Ese horizonte, en que lo cuestionado, en última instancia, es el cine, determina la radicalidad política de esta forma de ironismo y aquello que, en relación con la revuelta, lo vuelve consciente de sus paradojas.

La ironía de Debord y Watkins, en términos políticos, se presenta como un modo radical de *pensar sin Estado* (según la fórmula propuesta por Badiou). La fórmula «esto (que ustedes, espectadores, están viendo ahora como si fuera cine) no es cine» reemplaza en sus no-películas la fórmula *pensar sin Estado*. Si «el

pueblo falta» en el cine moderno, y el cine político tiene que inventarlo, puede suponerse que, hasta ese momento, el cine lo ha dejado en estado de minoría en todo el mundo, no sólo en el Tercero, donde por esa razón, al menos, estalla. Que «el pueblo falta» lo supone Deleuze, siguiendo en parte a Pasolini.<sup>1</sup> Pero también podría pensarse que es el cine no como *arte* de Estado, sino como *aparato* suyo, el que deja al público en estado de minoría. Así pensarían Debord y Watkins. Para ellos, el cine *es* el Estado. El cine, como arte de Estado, se habría vuelto, al promediar el siglo xx, *una forma más* de Estado, como la familia, la fábrica, la escuela y, en versión condensada, la policía: el Estado sólo garantiza lo que es una prolongación suya. Todo es espíritu objetivo, objetivado. Sin embargo, ni Badiou, ni Rancière, ni Žižek, ni Godard, ni la izquierda contemporánea en general, desconfía ya del cine ni de las imágenes.<sup>2</sup>

No obstante, hace falta hacer una película para expresar en ella que lo que se está viendo no es estrictamente una película y para avergonzar al espectador por estar ahí, a la espera de ver una película. Por eso en las no-películas de Debord, tanto como en las de Watkins, no hay sino parábasis, una parábasis permanente (que Debord confunde, en gran medida, con la costumbre vanguardista de dirigirse directamente al público para humillarlo por su pasividad: «un público que ha tolerado de todo no merece miramientos», y Watkins asimila a una especie de *didactismo del didactismo*, por el cual convierte en doblemente reflexivos todos

---

1. Deleuze sostiene que si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base de que «el pueblo falta». Esto es, o ya no existe o no existe todavía. Esta certeza, que era en realidad la certeza de Pasolini, estaba oculta, en el cine soviético o en el cine fascista, pero también en el cine clásico, bajo los sistemas de poder o los sistemas de mayorías. Donde estalla es en el Tercer Mundo, porque allí las mayorías permanecían como perpetuas minorías, con su identidad colectiva en crisis. Ahora bien, donde el pueblo está en estado de minoría, y no hay estallido, el asunto privado se hace político. Si el pueblo falta y estalla en minorías sólo en el Tercer Mundo, entonces «soy yo» quien es ante todo un pueblo. Cada cineasta es en sí un movimiento. Véase: Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, Paidós, Buenos Aires, 2ª. reimpresión, 2009, pp. 286-295; aquí, pp. 289-292

2. Para Badiou, el cine es una situación filosófica. Es decir, la relación entre dos términos que, por lo general, no tienen relación alguna y entre los cuales hay que elegir (siempre se elige entre lo interesado y lo desinteresado). Los términos que no tendrían «medida en común» son el poder del Estado y el pensamiento creador, las reglas comunes de la vida y el acontecimiento, lo artístico y lo no artístico, lo aristocrático y lo democrático, el arte y las masas, la invención y el reconocimiento, lo nuevo y el gusto general. Rancière es más taxativo: directamente hay que terminar con el error de que el espectador de imágenes (de cualquier tipo de imágenes, incluso las televisivas) es más pasivo que el espectador de teatro, y olvidarse de que el teatro sería de por sí un lugar comunitario. Žižek, a quien todo fenómeno le resulta legible, encuentra en las imágenes un recurso pedagógico más para explicar a Lacan. Y para Godard, el cine fue y seguirá siendo, aun cuando lo declare muerto, el gran descubrimiento político de su generación.

los mecanismos de distanciamiento a los que recurre, como si no tolerara, de sus actores y espectadores, ni entusiasmo ni catarsis).

A cada momento, en las no-películas de uno y otro, aparece la teoría (una falsa teoría, diría Hegel, puesto que se trata de ironistas) o, al menos, un simulacro de teoría, en donde podría haber habido una narración (y donde hacen faltar aun la parte de narración que implica toda teoría). Pero la desconfianza en la teoría, allí, es proporcional a la desconfianza en las imágenes. Hay un odio a las imágenes que no es equiparable, en ningún aspecto –tampoco en el político– al odio platónico. Platón combatía las imágenes por considerarlas una versión degradada –en tercer grado– de la realidad verdadera: las Ideas. En el ironismo del que hablamos, en cambio, especialmente en Debord, hay tanto desprecio por lo que la imagen copia como por la copia misma. «Se va al cine porque se ama la vida. Por lo tanto, ese cine y esa vida no valen nada». Y tanto desprecio por las imágenes como por las teorías:

¿Se puede creer, después de todo lo que cada uno ha podido ver, que aún exista entre los espectadores especializados, que dan lecciones a los otros, tarados capaces de sostener que una verdad enunciada en el cine, si no está probada con imágenes, tendría algo de dogmática?<sup>3</sup>

De *La sociedad del espectáculo* (1967) a *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), lo que aumenta es la desconfianza en que haya vida verdadera, exceptuando la del *hampa*: un *hampa* contemporánea que reclama la abolición de las cárceles y discute la legitimidad de los tribunales como espacio de establecimiento de la verdad, un *hampa* que para Debord tiene rasgos de bohemia, una bohemia que no se traduce ya en proyecto artístico ni en estudiantado. La desconfianza en las imágenes, en el tiempo que transcurre entre las dos obras, permanece incólume. Las imágenes son el Estado. Son parte de sus Aparatos. Son sistemáticas. Son el Mal. Mientras en el Tercer Mundo el cine político militante las trata como parte del botín (hay que adueñarse de las imágenes, para reinar con los mismos métodos que el enemigo), para Debord siguen siendo irredimibles.

¿Qué deberían probar las imágenes? ¿A quién o a qué deberían servir? «Nunca se ha visto un error desplomarse por falta de una buena imagen». Las teorías, por lo mismo que no demuestran nada, no necesitan ser demostradas. No están ahí para ir a morir a la guerra. Ninguna época viva –dice– ha salido de una teoría (y lo que está vivo –podríamos agregar– no se mide, como para Sartre en *Crítica de la razón dialéctica*, de acuerdo con las aspiraciones del marxismo).

3. Todas las citas de Debord pertenecen a *In girum imus nocte et consumimur igni*, salvo que se indique otra obra suya.

Ni la teoría más sublime puede garantizar el acontecimiento realizado. Al contrario, es el acontecimiento realizado el garante de la teoría. De modo que hay que correr riesgos y pagar al contado para ver las cartas.<sup>4</sup>

Sólo las teorías científicas –como se pensó a sí mismo en algún momento el marxismo– pueden ser refutadas (nunca probadas). Las teorías, como los juegos de guerra, siempre tienen un enemigo perfecto, que se mueve de acuerdo al modo en que ha sido imaginado. También por eso nunca pueden probarse.

Si la teoría no produce realidad ni la imagen de la realidad sirve de prueba a la teoría, es porque el campo de acción contemporáneo está delimitado por la guerra (que es como decir por un sistema de opciones donde no hay mucho para elegir, empezando por los bandos detrás –o a la vanguardia– de los cuales cada uno puede ubicarse: están «los que quieren más de lo que existe y los que no quieren más»). En la guerra no sirve la teoría. Sirve el juicio reflexionante, como sucede cada vez que el universal no está dado. Debord no cita de la fuente (de Kant en la *Crítica del juicio*), sino de la interpretación que hace de ella Clausewitz: en la guerra siempre se está en la incertidumbre acerca de la situación recíproca de los bandos. Toda verosimilitud es una verosimilitud general. Presunción. Es ilusorio esperar el momento de librarse de todo lo que se ignora. Se trata de emplear instrumentos de combate en el momento justo. Y de hacerlo «en este lugar donde todo ha empeorado tanto»; para Debord ese lugar es París. «París ya no existe». Existía cuando todavía «quedaba un pueblo que diez veces había levantado barricadas en las calles y puesto en fuga a los reyes». Ése sí «era un pueblo que no se conformaba con imágenes». El teatro de la ciudad viva pone en escena al pueblo en la soberanía transitoria de las barricadas. Y ahora, entonces, ese teatro vivo se ha convertido en homogeneidad espectacular y el pueblo de las barricadas se ha subordinado, obediente de la disciplina general en la que ha llegado a ser *público*.

El pueblo de las barricadas –podría agregarse– era un pueblo al que todavía no podía psicoanalizárselo (se estaba al borde, en términos históricos, de que el discurso de la lucha fuera psicoanalizable). De ahí que ese pueblo no pudiera (porque no necesitaba) ser domesticado por medio de imágenes. El psicoanálisis y el cine –se sabe por demás– nacen juntos. La revuelta –en la versión de Debord– es antipsicoanalítica y anticinematográfica.

La potencialidad crítica de Debord va de la violencia del insulto a la política del *détournement*, el desvío y el derecho que se arroga para citar, quebrantando todas las convenciones de la tecnocracia y propiedad bibliográfica: nombre de autor, fuente, fecha, etc. Un sistema no abusivo de fragmentación y apropiación, que vale por igual para las imágenes y los textos.

---

4. *Ibidem*.

## Debord como ironista

Ahora bien: ¿*qué* habría de probarse por medio de imágenes, cuando nada es verdadero? ¿La falsedad de lo falso?, ¿la apariencia de lo aparente?, ¿lo aparente como falso? o ¿lo falso como aparente? En todo caso, es el reemplazo de lo real por la infinidad de las posibilidades y de la teoría por la paradoja, lo que convierte todo en apariencia. Ninguna posibilidad es adecuada al Yo cuando el Yo es infinito. Las imágenes y textos así concebidos quieren ser, por su parte, una prueba de eficacia del lenguaje panfletario, retórica de ataque puntual, recobrada en su mejor tradición, sintaxis dura, clandestinidad, extrema evidencia argumentativa, proximidades satíricas (La Fronda, las últimas décadas del siglo XVIII francés). Aun la revuelta, cuando se convierte en *una* posibilidad histórica contra el infinito de las posibilidades, entra en este régimen de desajuste estructural entre el Yo y el no-Yo, propio del ironismo.

Nadie entendió mejor que Hegel, que odiaba la ironía, qué era lo que ella cancelaba. No sólo cancelaba el sistema, como culminación de la dialéctica (sobre todo la propia, que terminó siendo una dialéctica cerrada), sino la posibilidad misma de comunicar. Hay tanta necesidad, en todo ironismo, como imposibilidad de comunicar. ¿Para qué hacer una película, si no para decirlo?

El cine podría haber sido la película que yo hago en este momento. Una película que dice verdades sobre imágenes falsas. Una película que desprecia la polvareda de imágenes que la componen.<sup>5</sup>

La necesidad e imposibilidad de comunicarse, aunque sea en el «lenguaje caduco» que la película aboga por no conservar, es la verdad de la no verdad, el momento verdadero de toda forma de ironía y también de la ironía debordiana (su radical paradoja), por nihilista y radical que busque ser. Todo lo exterior al yo se disuelve por obra del yo, un yo (el de Debord) que se pone a sí mismo no como absoluto (como es tradicional en los ironistas), sino como contingente.

De todos modos, la operación de un yo empírico puesto a sí mismo como contingente –sin llegar a ser un *programa*, como podría serlo en la autoficción contemporánea– es más audaz que visionaria, porque el de Debord no es el Yo fichteano de la ironía romántica, el yo puro del esteticista, sino simplemente un yo que ha vivido. Al aparecer en la intensidad de la vida (como meta y *factum*), bajo la forma de la *mala reputación*, el yo pierde algo de ese tipo de arrogancia (el aislamiento como arrogancia) que lo hace detestable en los ironistas de otro siglo cuando son leídos por sus contemporáneos dialécticos.

5. *Ibidem*.

El yo empírico de Debord irrumpe en medio de *In girum imus nocte et consumimur igni* (a la media hora de iniciado el film), postulándose como «lo único importante» de entre todo lo visto y oído. Pero es un yo empírico, un yo con minúscula, un yo comparable con el que Gombrowicz abre su *Diario*: «Lunes: yo; martes: yo; miércoles: yo...». Esta lejanía Gombrowicz-Debord no sólo es útil para señalar lo que puede llamarse una común *política del yo*, sino también para apuntar lo que se refiere al odio debordiano por el cine como correlato del odio que Gombrowicz dirigió entre nosotros «contra los poetas».

Los hombres que tienen teorías radicales no dicen cómo han vivido. Debord no sólo carece de una teoría radical (porque no tiene una teoría o lo que tiene – dice– no es una teoría), sino que está dispuesto a decir cómo ha vivido. El yo de Debord, entonces, no es ni puede llegar a ser una voz en *off* ni una voz *over*. No está ni adentro ni afuera de las imágenes, no es sujeto ni objeto de ellas. Tampoco coincide exactamente con la «voz autorizada» que Rancière define como la voz de quien pretende avergonzar al espectador de su deseo de ver imágenes, por intolerables que sean.<sup>6</sup> Esa voluntad de autopostularse como «el peor de todos» en el momento de señalar a otros con el dedo expone en cierto modo el límite mismo de la ironía, como si sólo por decir «no sería parte de un club que me admita entre sus socios» (la frase de Groucho Marx) se estuviera a salvo de ser acusado de inconsistencia por no llamarse definitivamente a silencio. Para el ironista, llamarse a silencio es motivo de defección, secretamente en la ironía debordiana hay una épica de tercer grado que pone en jaque la lógica del discurso del héroe en primer término y al héroe mismo en segundo.

La voz *desautorizada por uno mismo* –en sustitución de la «voz autorizada»– sólo es creíble para quien la escucha como una forma de guerra que no puede ser engendrada por el Estado (sobre todo si se tiene en cuenta que es contemporánea de una época en que la intelectualidad francesa ha hecho su propia y conveniente lectura de Nietzsche, en la que se piensa la resistencia como engendrada por el propio Poder y en la que se piensa el Poder como construido «desde abajo» y no «desde arriba»).

## El yo entre la ironía y la revuelta

La cuestión del yo en Debord entra en conflicto con la idea de revuelta que la asimila al instante, como en Bataille. El yo de la ironía parece incompatible

6. Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dilon, Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 89.

con el instante de la revuelta, donde no hay yo.<sup>7</sup> ¿Y si *ése*, justo *ése*, el del conflicto entre el yo y el instante, fuera el momento real –un momento en el devenir histórico– de la revuelta? Porque para Bataille, cuando la revuelta entra en el devenir histórico, subordina su presente a fines remotos y «zozobra en la obediencia».<sup>8</sup>

En la medida en que el yo de Debord se sitúa dialécticamente en el devenir histórico (y no en relación con las imágenes que corta y pega), se establece una tensión entre dos posibilidades (en la guerra es cuando cesa la infinitud de posibilidades para el yo): ser príncipe o entrar en la revuelta. «Que hubo príncipes» –dice Bataille– es una verdad de antaño, cuyo sentido se nos escapa. Para quien no se somete y está dispuesto a poner en juego su vida por su capricho (*ése* era el que resultaba ser *señor* en la dialéctica del señor y el siervo de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel), el ser príncipe siempre fue una vía soberana más accesible y más simple que la revuelta.<sup>9</sup> El problema de esta vía es que responde a un modelo de «soberano antiguo» que ya ha fracasado.

Mientras tanto, la política en Debord, como política radical, queda del lado del combate contra lo cinematográfico. Fuera de esta posibilidad, sólo están la guerra o la revuelta (y el presente de *In girum imus nocte et consumimur igni* es precisamente la guerra). Las imágenes se presentan, a los ojos del espectador, como ilustraciones de libros. La imagen, en un libro, está pensada como parte de la *construcción* del objeto, sin que tenga por eso una función didáctica, salvo en libros infantiles, técnicos, o juveniles. De ahí que las bellísimas ilustraciones de *El príncipe feliz*, en *In girum imus nocte et consumimur igni*, aparezcan en el momento sombrío –o serio– del film, cuando Debord despliega toda su nostalgia por el París que ya no existe, por el fuego que ya no hay en la ciudad y por los amigos de juventud que se suicidaron o terminaron en el manicomio. Las no-películas de Debord pretenden ser libros, objetos sin cineasta. Las películas están ilustradas como libros con imágenes de todo tipo, incluso cinematográficas. Si el libro hay que leerlo, las imágenes que pueda tener en sus páginas siempre van a ser accesorias («lo importante soy yo», según el principio de la ironía).

Nada importante sucede en las imágenes. Para Debord, ni siquiera sirven como *ejemplos* (según el uso de ellas del que Platón, en sus diálogos de juventud, le

7. Véase: Georges Bataille, «El soberano», en: *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, trad. Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, pp. 227-244. Bataille hace allí una relectura de la dialéctica del señor y el siervo de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel distinta de la de Kojève en *La dialéctica del amo y el esclavo en Hegel*.

8. *Idem*, p. 231.

9. *Idem*, p. 232.

hacia burlarse a Sócrates). Sean fotos o fragmentos de películas, se muestran (y hay que mostrarlas: el dilema del alma bella) para que se las vea como un decorado, para que se compruebe que no tienen valor en sí y que no lo reciben tampoco de las imágenes precedentes ni de las sucesivas. Son malas en sí, tan malas en sí que hasta esclavizan al que quiere aborrecerlas. Puestas una al lado de la otra, por su belleza (las vistas de la ciudad desde el río en *In girum imus nocte et consumimur igni*) o por su ridiculez (Robin Hood diciendo que un hombre solo puede derrotar al tirano, en el mismo no-film), no tienen historia ni hacen historia. Se ven como si fueran estáticas, aun cuando sean imágenes-movimiento. Las imágenes-movimiento están empleadas como si fueran imágenes *en movimiento* (como las imágenes móviles de los comienzos del cinematógrafo). No hay montaje ni fotomontaje. En su lugar, se ve una mera sucesión de fragmentos cortados y pegados, sobre los cuales la voz de Debord pasa literalmente por encima. La voz de Debord (como personificación del yo empírico) está referida no a las imágenes sino al espectador, en el modo de la parábasis propio de la comedia.

La relación de Debord con las imágenes, de hecho, es más propia de la comedia que del ensayo. El suyo podría ser un caso más de los que Susan Sontag releva en sus libros de la década del sesenta: *Contra la interpretación* (1966) y *Estilos radicales* (1969), sobre todo cuando celebran, de entre todo lo que tendría de nuevo y de no serio el arte contemporáneo, aquello de él que es compatible con la comedia. El factor-comedia del arte contemporáneo sería, básicamente, la yuxtaposición radical de elementos con prestigios diversos y el gusto por hacer participar al público en la obra, sobre todo para maltratarlo (el principio básico del *happening*).<sup>10</sup>

Algo de esta irreverencia estándar (estándar para la década del sesenta) hay en las no-películas de Debord. Como si le dieran la razón a Deleuze cuando (en *Lógica del sentido*, una obra publicada en 1969) sostiene que la ironía, después de la ironía romántica, ha cedido su lugar filosófico al humor. Este cambio se corresponde con el estado del yo: ya no hay individuo ni persona. En lugar de la coextensividad del ser con el individuo en el mundo de la representación –como la que había en la ironía clásica, propia de la crítica kantiana, por la que el individuo tenía acceso a la forma universal– o la del Yo (la persona puesta como una clase ilimitada pero que constaba de un solo miembro) con un no-Yo que es pura posibilidad –como era el caso de la ironía romántica–, en el humor hay coexten-

10. Véase, sobre todo: Susan Sontag, «Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical» [1962] y «Una cultura y la nueva sensibilidad» [1965], en: *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial, Alfaguara, Barcelona, 1996, pp. 340-354 y pp. 377-390; y «Godard» [1968], en: *Estilos radicales*, trad. Eduardo Goligorsky, Punto de lectura, Buenos Aires, 2005, pp. 225-289.

sividad entre el sentido y el sinsentido. Todo sucede en las superficies y en los dobleces. Toda manifestación, significación o designación quedan suspendidas, toda profundidad y altura, abolidas. Por eso el humor puede ser, entre otras cosas, «el arte de la génesis estática, el savoir-faire del acontecimiento puro, o la “cuarta persona del singular”». <sup>11</sup> En la ironía, en cambio, son tantas las posibilidades para el yo como la rapidez con la que éste las agota. Si la realidad se le agota al yo tan rápidamente –como ya había visto Kierkegaard– no es sólo porque nunca es adecuada para con su propia infinitud, sino porque la recorre a la misma velocidad con la que los niños aprenden los juegos. El yo de la ironía es veloz y despreocupado porque nada de lo que recorre tiene para él el peso del mundo. La parábasis debordiana evoca este fuera de sentido enunciado por una voz que falta a la persona en la voz política del coro. La traducción a figura coral es lo propio de la retórica que interrumpe la secuencia espectacular; el instante que corta la cinta continua del film en la peligrosa paradoja de pertenecerle. La ironía-Debord propone un salto político radical, exaltaciones y acrobacias contra-espectaculares en el vértice espectacular de la comedia. Para el Deleuze de 1969, más afín al pathos estoico o el zen, la ironía resulta en una de las formas del aburrimiento, y es sobre todo anacrónica. Para el de la década del ochenta, el de los *Estudios sobre cine*, Debord no tiene lugar. Tampoco Watkins.

## El príncipe feliz

Pero Debord sí se pone serio cuando se refiere a sí mismo, a sus amigos y su generación en *In girum imus nocte et consumimur igni*. Serio, con la seriedad del *ennui*. Del mismo modo que no tiene nostalgia del cine, la tiene de la ciudad. «París ya no existe», se parece a la verdad de antaño que menciona Bataille: «hubo príncipes», una verdad que los espectadores no estamos en condiciones de comprender. Debord se alegra de haber sido joven en París, cuando en la ciudad había fuego, cuando podía suceder todo; y las ciudades no eran museos de sí mismas. «La fórmula para cambiar el mundo no la buscábamos en los libros, sino vagando». Alterna, mientras dice esto, imágenes de jóvenes bailando y jóvenes en los cafés con ilustraciones de *El príncipe feliz*. La cámara panea hacia abajo esas ilustraciones y se detiene, en cada caso, en la frase que se encuentra en el margen inferior: «Esta caverna es la sala de los trofeos del tiempo, en la que nadie se atreve a entrar», «no he comprendido el sentido de tus palabras, pero tu vino es

11. Gilles Deleuze, «Decimonovena serie, del humor», en: *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994, p. 151

fuerte y me empieza a dar vueltas la cabeza», «avanza hacia el resplandor misterioso que brilla allí donde ningún ser humano debería estar». Estos momentos, que ubican la experiencia en el entorno de juventud, en París, son los momentos paradigmáticamente *serios* de *In girum imus nocte et consumimur igni*.

No aspirábamos a los subsidios de la investigación científica ni a los elogios de los intelectuales de los periódicos. Llevábamos aceite a donde había fuego. Adheríamos al “partido del diablo”, al “mal lado” que hace la historia.

Debord describe una caída de la ciudad, la marcha crepuscular de París, comparable al abatimiento y cancelación del teatro revolucionario que había abierto su telón de fondo al término del siglo XVIII y lo cerraba tras el golpe de estado del sobrino de Napoleón, a la espera de lo que veremos después en *La comuna* de Watkins.

Como sea, la actitud más irreverente de esa juventud, que se pensaba a sí misma bajo la lógica de la sociedad secreta –por lo menos, la actitud que hoy resulta más irreverente– fue la de mostrar admiración sólo por los pares, los iguales, los jóvenes, en lugar de la convencional ponderación de malditos mayores, desplazados de la cultura oficial, a los que obligatoriamente se respetaría por su condición de santos en materia de marginalidad. La desacralización, de ser así –si es que verdaderamente, como jóvenes, admiraban a los contemporáneos entonces vivos, en lugar de admirar a los muertos– habría sido absoluta, porque todos, irremediablemente, iban a dejar de ser jóvenes (Debord dice, desde aquella apología del instante, no temerle a la consumición propia del tiempo). Si alguien que no formaba parte de aquel entorno despertaba simpatía –aclara– «era Arthur Cravan, desertor de siete naciones, y tal vez Lacenaire, el bandido letrado» (se alternan, mientras tanto, imágenes de una película muy mala sobre la vida de Lacenaire).

En *In girum imus nocte et consumimur igni* Debord se compara con una versión joven de sí mismo, la de *Aullidos a favor de Sade* (1952). Describe la operación ensayada aquella vez:

Una pantalla en blanco, sobre la que se leen frases interrumpidas por secuencias en negro bastante largas, en las que no se dice nada.

Esa película, así hecha, «causó revuelo entre los estetas más avanzados». Muchos le dijeron que tras esa película debió haber mejorado. Pero Debord se pregunta: ¿por qué sería mejor ahora que cuando era joven? Si todo ha empeorado, si «París ya no existe», si las mejores mentes de su generación se suicidaron o están heridos o fuera de combate o en el manicomio, ¿por qué él progresaría?

## Anticinefilia

Si para Debord se va al cine porque se ama la vida (para él, igual que para Adorno, el cine *reproduce* una vida falsa), el no amor a la vida, entonces, se postula, programáticamente, como un no amor al cine. Una especie de anticinefilia radical es el programa de *In girum imus nocte et consumimur igni*. Debord tiene una actitud anticinéfila en una época donde la cinefilia se practica como una forma de nostalgia perfectamente compatible con una postura política radical y de izquierda. El cine, para sus contemporáneos, está relacionado con la revolución antes que con la revuelta. En este desamor por el cine se opone a Godard y a *Cahiers du cinéma*, para quienes la cinefilia no había sido incompatible ni siquiera con el maoísmo.<sup>12</sup>

Si bien los años «no legendarios» de *Cahiers du cinéma* se abren en octubre de 1969, con la editorial de Jean Narboni y Jean-Louis Comolli «Cinéma/idéologie/critique», y se cierran en 1974, cuando asumen como directores Serge Daney y Serge Toubiana, y promueven el «retorno al cine», la desconfianza respecto de las imágenes (publicitarias y cinematográficas) es un tópico de época que atraviesa también la cinefilia. El propio Daney funda su «dogma portátil» –como él lo llamaba– sobre las imágenes justas y las imágenes abyectas a partir de la lectura de un artículo de Rivette en los *Cahiers*.<sup>13</sup> No obstante la desconfianza por las imágenes innecesariamente embellecidas (las abyectas), hay otras en las que sí se puede confiar (las justas), que son, paradigmáticamente, las del cine moderno (porque las del cine clásico, como ya no puede hacerse, son objeto de amor, el verdadero objeto de amor de la cinefilia).

12. De todos modos, es por esta época, en 1977, que Godard disuelve el colectivo de cine político Dziga Vertov, que había fundado a fines de los años sesenta, y empieza otra etapa de su reflexión sobre el capitalismo, junto a Anne Marie Miéville, bajo la consigna: «descomponer la vida cotidiana». Juntos realizan para tv una serie de doce medimétrajes: *France/tour/détour/deux/enfants* (1977-1978). En 1976 ya habían filmado, también para tv, seis cortometrajes: *Six fois deux (sur et sous la communication)*.

13. Serge Daney toma el concepto de abyección de un artículo de Jacques Rivette publicado en el N° 120 de *Cahiers du cinéma* (junio de 1961). En ese artículo, Rivette sostenía que había que despreciar al director de *Kapo*, Gillo Pontecorvo, por haber realizado un travelling hacia adelante para encuadrar en contrapicado el cadáver de una mujer. Esa mujer acababa de suicidarse arrojándose sobre los alambres de púa electrificados de un campo de concentración. Lo abyecto de la escena, para Rivette, radicaba en la forma de filmar un contenido, no en el contenido mismo. La enseñanza que saca Daney de ese artículo es que no puede haber imágenes bellas de los campos de concentración. Y, a partir de esta idea, decide no sólo no ver nunca en su vida el film de Pontecorvo (como tributo a Rivette), sino definir al cine moderno como «el cine de después de los campos de concentración». Por lo tanto, el cine moderno pasa a ser para Daney el paradigma de un cine de imágenes justas: después de los campos de concentración no se pueden filmar más imágenes bellas Véase: Serge Daney, «El travelling de Kapo», en: *Perseverancia*, trad. Mauricio Martínez Cavard y Valeria Battista, El Amante, Buenos Aires, 1998, p. 34.

La anticinefilia de Debord propone una actitud en absoluto nostálgica: no hay nostalgia por el pasado (el cine clásico) ni por el presente (el cine moderno) ni por el futuro (la revolución). Sólo hay nostalgia por la ciudad de la juventud («París ya no existe»), aunque desnaturalizada en apreciaciones estratégicas acerca de la guerra librada. Se trata, si se tratara de una *apuesta* —en sentido pascaliano—, de una apuesta por el *instante* absoluto, ése que justamente, de existir, sólo existiría fuera de la temporalidad cinematográfica:

No quiero conservar nada de este lenguaje caduco excepto, puede ser, el contracampo del único mundo que ha contemplado y un travelling sobre las ideas pasajeras de una época.

En Debord no hay ningún lirismo artístico, ninguna fórmula de iluminación. El cine, el ensayo, la deriva y la teoría política, en sus versiones, son para él accidentes necesarios y lógicamente dispuestos de un interés mayor. El *sujet* —la materia y detalle de Debord, su particular— es la prueba del cuerpo llamado a cumplirse en la revuelta, la prueba de soberanía. El cuerpo que habla para el cuerpo, en su materialidad, en la tibia y única circunstancia de su historia.

Si bien no puede afirmarse que Debord haya sido estrictamente un cineasta, tampoco se puede pensar su obra en la vertiente del anticine. En *In girum imus nocte et consumimur igni*, la voz de Debord confiesa:

Considerando la historia de mi vida, veo muy claramente que yo no puedo hacer lo que se llama una obra cinematográfica. Y creo que me será fácil convencer de ello a quien sea, tanto por el fondo como por la forma de este discurso.

Por eso, es en el cine donde él considera que ha provocado el odio universal y el asco. Debord habla, la voz de Debord, discontinua en relación con las imágenes, lee el texto que se abre con una lapidaria definición del público espectacular:

Este público tan enteramente privado de libertad y que lo ha aguantado todo merece menos que ninguno ser tratado con miramientos.

Ese público es el público de cine, el que asiste a la sala y escucha a Debord definiéndolo como una casta de pequeños agentes especializados que necesita gestión, control, mantenimiento, enseñanza, propaganda. El film, así como *La sociedad del espectáculo*, llega a la pantalla para advertir al público acerca de la dureza y disciplina a la que lo somete el modo de producción: la coacción, la miseria, la explotación. El público, sobre todo, ignora la revuelta.

Se parecen mucho a los esclavos, porque se los hacina en masa y en estrecho espacio en malos case-rones lúgubres e insalubres; se los alimenta mal, con víveres contaminados e insípidos; se les curan mal sus siempre renovadas enfermedades; se los vigila de manera constante y mezquina; se los man-

tiene sumidos en el analfabetismo modernizado en las supersticiones espectaculares que corresponden a los intereses de sus amos. Se los traslada lejos de sus provincias y de sus barrios [...], según las conveniencias concentracionarias de la industria actual. No son más que cifras en unos gráficos elaborados por imbéciles.

Si los especialistas de la sociedad espectacular consumada no parecen esclavos, es porque ellos mismos tienen que ganarse el sustento. Pero también forman parte del público, sobre todo en la medida en que buscan esclarecerlo.

La revuelta es incompatible con el cine así como el público, por ser público, es incompatible con la revuelta. Ese régimen de incompatibilidades es el que no podía admitir la cinefilia de izquierda ni la izquierda cinéfila.

### Debord leído por Rancière

Desde su fe siempre renovada en las imágenes, Rancière critica no la anticinefilia específica de Debord (lo que él no sabría de las imágenes), sino la parte que su crítica radical tiene en común con algunas vertientes filosóficas de la segunda mitad del siglo XIX, temerosas del consumo de masas (es decir, critica lo que Debord no sabría sobre sí mismo a pesar de que habla desde su yo empírico).

En los distintos ensayos de *El espectador emancipado* (2008), Debord aparece como un pensador anacrónico, aun cuando para Rancière no hay un pasaje teórico del modernismo crítico al posmodernismo nihilista, sino una inversión del sentido en que se lee la ecuación entre realidad e imagen (para el modernismo es ilusoria la imagen, para el posmodernismo, la crítica de la imagen: sólo cambia, para él, el sujeto tildado de ingenuo –el público o el crítico–, pero los procedimientos son siempre los de la crítica de la crítica).<sup>14</sup> Hay un auge y una decadencia de la lectura crítica de las imágenes. *La sociedad del espectáculo* y *Mitologías* de Barthes serían las obras cumbre del momento de auge. Aunque Debord diga que las imágenes no ocultan nada, porque no hay nada verdadero en ninguna parte (tampoco detrás de ellas) y su concepción del espectáculo, como ve Rancière, sea eminentemente antiplatónica (por feuerbachiana), su idea del estado del espectador habría sido la misma que la de Platón en la alegoría de la caverna. Siempre es necesario humillar al espectador para sacarlo de su adormecimiento. La decadencia de la lectura debordiana empezaría en la década del ochenta y, en este nuevo contexto, el filósofo que con más éxito habría logrado explicar que «la vida ha

14. «Las paradojas del arte político» y «La imagen pensativa» son los únicos ensayos de *El espectador emancipado* en los que Rancière no analiza aspectos de la obra de Debord. Para leer en detalle cuáles son los análisis que hace, véase: *El espectador emancipado*, op. cit., pp. 14-15; 47-49; 86-90.

perdido gravedad» es Peter Sloterdijk, en su libro *Espumas*. No obstante, también Sloterdijk usa, como si fuera la primera vez, la argumentación del *Manifiesto comunista* sobre los efectos espirituales de la desmaterialización de la riqueza.

Rancière siempre saca la conclusión correcta terciando entre dos posiciones a las que expone en sus errores (una especie de parodia académica de la crítica dialéctica): la estructura de la argumentación propia del pensamiento crítico –en términos filosóficos puros– no ha avanzado respecto de Marx. Hasta la derecha contemporánea piensa el capitalismo en los términos de *El capital*. Entonces: lo que se necesita no es un nuevo aparato crítico, sino un principio de demarcación. Desde ya, se puede disfrutar sin culpa de todo tipo de imágenes, porque si bien ninguna educa y todas entretienen, tampoco por eso son nocivas. Pero si hay que elegir (y hay que elegir: incluso Sontag se arrepintió, en el Prólogo de 1996 por los treinta años de *Contra la interpretación*, de haber dicho alguna vez lo contrario),<sup>15</sup> se deben elegir las imágenes pensativas, que son –a juzgar por los ejemplos que da Rancière– las de la fotografía antes que las del cine, las del documental antes que las de la ficción, y las de las artes visuales antes que las de los medios masivos o internet.

Rancière concilia las que en el primer capítulo de *Teoría estética* aparecían para Adorno como las dos estéticas más antagónicas y que, como tales, no podían sino existir en perpetua dialéctica: la estética psicoanalítica y la kantiana. Aunque más que de una proeza filosófica pudiera tratarse de la astucia de un gran crítico de arte (la crítica que necesita seguir viva, sabe bien Rancière, es la crítica de las obras de arte, más allá de cuánta filosofía haya que sacrificar en su nombre), lo que *El espectador emancipado* propone, en última instancia, es abandonar la lógica que primero fue del vanguardismo y luego de la posvanguardia (una lógica del efecto catártico total pero que nunca sale de la esfera del arte) para postular la «pensatividad» de la obra junto con la del receptor y abogar por un arte político que haga coexistir la distancia contemplativa (de la estética kantiana) y el deseo nacido de la castración (de la estética psicoanalítica). Siempre se retorna a Kant o al psicoanálisis después de una época de excesos teóricos. Rancière encuentra la manera de que la estética regrese a las dos fuentes de ilustración contemporáneas (aunque no se trate de estética, sino en realidad de crítica de arte).

En el libro de Rancière, Debord es un crítico abocado a la «denuncia». Así, mira al espectador para enrostrarle su estado de minoridad, como si nada de las imágenes, por ser todo imagen, lo educara en lo más mínimo. Si todas las imágenes son equivalentes –desde las de los jefes de Estado hasta las de los revolucio-

15. Véase: Susan Sontag, «Treinta años después...» [1996], en: *Contra la interpretación, op. cit.*, pp. 11-17.

narios, desde las de la publicidad hasta las de la guerra— ninguna es intolerable. A las imágenes sólo podría oponérseles la acción. Debería pasarse a la acción.

Pero Debord sabe que el espectador que mira su película y escucha hipnotizado su voz no pasará a la acción (a diferencia de lo que creía el cine político-militante, sobre todo en el Tercer Mundo de entonces). Ese saber —el de la inversión de esa «inversión de la vida» que es el espectáculo— está reservado a su yo empírico, no a la «voz autorizada» del denunciador, como sostiene Rancière. La idea de la vida vivida como la vivió él —la idea de una intensidad no universalizable— es lo que finalmente se impone por sobre la lógica de la «crítica de la crítica» y lo que se convierte en el punto ciego de su ironismo particular. Rancière desconoce en el lenguaje del odio al espectador (esa lengua que quizá pueda llamarse lumpencinematográfica) y en la parábasis coral de la experiencia, una potencia abierta a la política, un ritmo de guerra.

## Debord y el cristianismo

Debord, en todo lo que no tiene de cineasta, podría pensarse como el anti Deleuze. La imagen, para él, no piensa. Sólo si el cine es pensamiento (sin importar *cuándo* es arte) las imágenes pueden clasificarse, ser ellas mismas movimiento o ellas mismas tiempo, ser-signos. Por lo mismo que Deleuze afirma que sus dos *Estudios sobre cine* no tienen ilustraciones (porque son ellos los que ilustran al cine, y no el cine el que los ilustra a ellos), Debord usa imágenes para ilustrar películas-libros (o libros-película). Las películas de Debord, sin embargo, no son teorías ilustradas por imágenes, sino libros con fotos y con imágenes-movimiento. La teoría —toda teoría— sistematiza la realidad (de manera más o menos dialéctica o de manera más o menos hipotético-deductiva). La ironía es incapaz de totalizar. Los *Estudios sobre cine* de Deleuze, en este sentido, son eminentemente producciones teóricas. Al menos en la medida en que clasifican como *signos* (de acuerdo con la terminología peirciana, pero sin utilizarla en el mismo sentido que Peirce) todos los tipos de imágenes-movimiento y todos los tipos de imágenes-tiempo.

Las imágenes, en las películas de Debord, parecen estar allí, en primer lugar, para demostrar al público su estado de sometimiento, para hacerle saber hasta qué punto el cristianismo está inscripto en su inconsciente óptico. «El cine, como el cristianismo, no se funda en una verdad histórica», según Godard, en *Histoire(s) du cinéma*. Por eso el cristianismo necesita de imágenes, por lo menos hasta la Reforma. Cuando se cuestiona las imágenes, se supone que todas, en mayor o menor medida, son dependientes de un ritual. Por devocional, la imagen resulta bella, aun cuando lo que represente sea el temblor del sacrificio. Es bella

no en sí, sino porque le habla al hombre, como se había dado cuenta ya Hegel. La piedad necesita de imágenes, pero no necesita que sean bellas, sino perturbadoras. Si se vuelven bellas, es porque el arte bello ha surgido en la Iglesia y la Iglesia las hace parte de un ritual para el que necesita la presencia real de los hombres («que varios se reúnan en mi nombre», según el Evangelio). Una vez llevadas al ritual, la Iglesia tendrá incluso que perseguir y matar para evitar que las imágenes se vuelvan autónomas (formas bellas) y que incluso los católicos no las separen de su significado. Algo parecido es lo que nota Debord bastante antes de las *Histoire(s) du cinéma* de Godard.

Cuando Benjamin señala que quizá la capacidad exhibitiva de una misa no es menor que la de una sinfonía, pero que la sinfonía ha surgido en una época en que su exhibición prometía ser mayor que la de una misa,<sup>16</sup> lee a Hegel al revés y le da el debido peso a lo que hace que la imagen cinematográfica, dolorosamente, no pueda servir sólo para fines emancipatorios (es decir, que esté también a disposición del fascismo): la misa es lo único que controla el significado de las imágenes (lo que las sustrae de la espectacularidad pura), pero al mismo tiempo, si necesita retenerlas de esta forma, verticalizando el derecho a fijar su significado, es porque algo de ellas es en sí emancipable del ritual y está abierto para que los hombres las fetichicen a su manera (tal como sucede, en la sociedad de consumo, con todas las imágenes, sean religiosas, cinematográficas o publicitarias).

No es que para Debord la vida que no está en el cine y por la cual se va al cine esté en otra parte que no es el cine. El espectador no se cura del cine viendo películas modernas. El instante absoluto no es el tipo de presente que es característico del objetivismo cinematográfico (Resnais, Robbe-Grillet), el del film que debe ser visto del modo en que se construye. Si es algo, es un instante extracineamatográfico, el instante de la revuelta: algo que no está ni en la imagen ni en el yo que se apropia y se burla de ella, pero que demanda de la confrontación entre ambos para que se arruine la idea de espectáculo que ya tiene incorporada el espectador cada vez que va al cine.

## Debord, pintor de la vida moderna

Es corriente, ahora, hablar del concepto de espectáculo como reacción al dominio de la televisión y los medios. El concepto de espectáculo, tocado por la po-

16. Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit» [Dritte Fassung], en: *Gesammelte Schriften*, hrg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt, 1974, Band I.2 (Abhandlungen), V, p. 484.

## Ilustración nº 5

tencia hipnótica y totalizadora del espectáculo, se apacigua en el sentido de una sociología especializada en el estudio de conductas y datos de la cultura y la comunicación. La crítica lamenta que la pantalla no acoja, con el ritmo, la profundidad y obediencia debidas a la destacadísima y esclarecedora función del experto en la comedia social, los discursos y emblemas de la cultura que vendrían a reformar las cosas para el mañana. Y como las cosas no se *reforman*, juzga que la *opinión pública* no ha sido suficientemente orientada, educada, colmada por sus instrumentos. El espectáculo está embrujado. Pero la debilidad de la que hablamos cree que el hechizo es siempre y sólo exterior, medible en índices de contenido, formato y objeto.

El espíritu que detesta la televisión, entristecido, indignado, argumenta a favor de una televisión que presume más saludable, más docta, más pedagógica. Protesta contra la ausencia, las restricciones literarias, la falta de cine, de arte, la falta de crítica. Impugna el empobrecimiento general de lenguaje en todo lo que la televisión toca, pero valora más tres horas de concierto que tres horas de tenis. O, si da un paso más allá, si está advertido y acepta reírse de las miserables convenciones que organizan el consumo de los bienes culturales, declarará públicamente que prefiere el tenis antes que *La flauta mágica* por televisión. En cualquier caso, querrá tener más espacio, ganar terreno en escena. Considera un triunfo sobre el espectáculo si consigue propagandizar la más reciente instalación en lugar o al lado de una marca de aperitivos. La creencia en el poder disuasivo de la propaganda es interna a la lógica de la ideología, del espectáculo, de la ensoñación.

El espectáculo encarna la realidad religiosa de la época. Lo espectacular, para Debord, es la forma práctica y material del mito en cuanto encantamiento sistemático y omnipresente del modo de producción. Su efecto y su realidad. Reducir la crítica debordiana de lo espectacular a la pseudocrítica comunicacional del entretenimiento y la información entraña la sumisión de la crítica al monopolio de la idolatría, que es lo propio del espectáculo, su consagración. *Porque el espectáculo no quiere llegar a ninguna otra parte que no sea a sí mismo*. En el oficio de la crítica contraperiodística se lee una teoría formulada hace más de cincuenta años «cuyo origen se encuentra en la sociología americana de la publicidad: la teoría de los individuos llamados *locomotoras*». La locomotora, cabeza, vanguardia de ferrocarril, se presenta como fuerza de choque capaz de abrirse camino en la pesadilla, bajo la apariencia de una aptitud orientada a atravesar, a guiar. Pero como no puede representarse más que entre los rieles y durmientes por donde circula, guardianes del hechizo y del orden espectacular, se cumple siempre en cuanto repetición y encadenamiento de lo mismo, se cumple en su deseo de dormir. En *Hurlements en faveur de Sade* (1952), primera película de Debord, se escucha,

durante veinticuatro minutos, un montaje de voces y silencio: «Todo lo negro, los ojos cerrados sobre el exceso del desastre»; «el orden reina y no gobierna».

De *La sociedad del espectáculo* (1967) a *Comentarios sobre La sociedad del espectáculo* (1988), Debord reelabora la idea de que las formas sucesivas y rivales del poder espectacular, el espectáculo *difuso*, su vía liberal, democrático burguesa y de mercado, y el espectáculo *concentrado*, la vía totalitaria, habían venido constituyendo, especialmente desde la posguerra, una forma nueva: lo espectacular *integrado*, «cuya mayor ambición sigue siendo que los agentes secretos se hagan revolucionarios y que los revolucionarios se hagan agentes secretos». Cinco rasgos definen la época, la ciudad de lo espectacular: incesante renovación tecnológica; fusión de la economía y el Estado; el secreto generalizado, el rumor y la conspiración como instrumentos hegemónicos de la práctica política; la mentira y la falsedad sin respuesta; la historia entendida como presente perpetuo, inmovilizado, sin relieve.

Desde la década del ochenta, la forma integrada del espectáculo impone todos sus medios de dominación, de vigilancia y administración ilimitadas, se afirma y se proclama en un paisaje que obstruye, cada vez con más intensidad, los lenguajes que pueden atacarla. La época de la integración induce a la creencia de que se trata de una forma frágil, que sus desequilibrios y excesos son perfectibles, y que no es ni útil ni conveniente tocar sus límites, porque fuera de sus límites reina el horror.

Nadie puede criticar ya la mercancía: ni en cuanto sistema general ni tan sólo como baratija [...] Jamás hubo censura tan perfecta. Jamás la opinión de aquellos a quienes en algunos países se les hace creer todavía que son ciudadanos libres ha estado menos autorizada a darse a conocer cuando se trata de decisiones que afectan su vida real.<sup>17</sup>

Es la época de la autoridad sagrada de la ensoñación, el éxtasis y la devoción por el brillo uniforme de las imágenes que recubren la desnudez autodestructiva del capitalismo y de la servidumbre voluntaria que está en juego. «La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el *estado de excepción* en el que vivimos».

La democracia del espectáculo integrado, para Debord, define, *fabrica* su enemigo inconciliable en el terrorismo. Y el terrorismo es una función educativa del Estado. Alecciona por la fuerza o por la fuerza de la comunicación. Está al servicio de la persuasión general de lo que le resulta inaceptable.

A partir del 11 de septiembre se ha leído hasta el hastío lo que Debord describe, a propósito del terrorismo, en tanto síntoma de integración: hay centralmente dos opiniones, dos corrientes de interpretación que se piensan antagónicas; una cree que el terror está del lado de una condenable falta de sentido histórico, de una

17. Guy Debord, *Comentarios sobre La sociedad del espectáculo* (1988).

ignorancia acerca de la historia objetiva; la otra sostiene que es una creación arbitraria de los servicios secretos de información. Pero una mínima aplicación lógica encuentra enseguida una proposición desinteresada: no hay ninguna contradicción en suponer que esa falta de sentido histórico sea fácilmente manipulable.

La crítica debordiana procede a partir de un conjunto simple de articulaciones lógicas. Prefiere esa elegancia gramatical, realista (a la manera del realismo lógico de Baltasar Gracián, a quien cita con frecuencia), que la pesadez voluminosa y enredada de las convicciones ideológicas fijas.

Si uno rige su vida por el sentido común, ¿cómo puede uno ser intenso? [...], como quien encuentra una alegría en la mesa, alabando las estrecheces (Joyce).

El resplandor de las imágenes espectaculares vela la realidad erótica de la mercancía: su estado de ruina, la fosilización que «como inversión concreta de la vida [es] movimiento autónomo de lo no viviente». Debord lee en el dominio del espectáculo la misma corriente que –en la versión de Benjamin– lee Baudelaire en el esplendor moderno. Los análisis de Benjamin acerca del uso baudelaireano de la alegoría son concurrentes, en más de un sentido, con la crítica del espectáculo. Benjamin persigue un sistema de continuidades y señala diferencias entre la alegoría barroca y la moderna, que aísla en Baudelaire.<sup>18</sup> La continuidad de la tradición obedece a la significación y el carácter de lo histórico, al modo en que la alegoría, considerada en el repertorio de la emblemática barroca y en el privilegio de las imágenes baudelaireanas, se proyecta contra el mito, contra el ideal de armonía y unidad. Pero mientras el barroco orienta la ruina en el sentido del pasado, de la antigüedad, Baudelaire registra su actividad presente, su potencia y forma, su escatología, en las imágenes del progreso, en los materiales transitorios de la moda, en la inmediatez fáctica de la época. La arquitectura enmohecida, los cuerpos gastados, la repetición en la ciudad de la fuerza criminal de la naturaleza, la prostitución, el estado crepuscular y declinante del esplendor moderno, tomados así precisamente en el momento de la máxima explosión de los contenidos ideales del iluminismo y la superstición moderna del porvenir.

Debord releva en Baudelaire el estallido de una época de reformulación ideal del progreso, los años sesenta, la posguerra, y la apoteosis reciente, los años

18. Sobre la alegoría en Baudelaire, véase: Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, ed. Rolf Tiedemann, en: *Gesammelte Schriften...*, *op. cit.*, Band V.2 (*Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, Madrid, 2005); de los Resúmenes («París, capital del siglo XIX»), sobre todo del segundo, el punto D (Baudelaire o las calles de París), y de J [Baudelaire], en los Apuntes y materiales, sobre todo: J 50 a, 3; J 52 a, 1; J 3, 2; J 6 a, 2; J 22, 5; J 31 a, 3; J 53, 3; J 53, 7; J 53 a, 1; J 54, 2; J 55, 13; J 55, 17; J 55 a, 6; J 56, 2; J 56, 8; J 59 a, 4; J 60 a, 4; J 69 a, 4; J 78, 4; J 83 a, 3.

ochenta y noventa; ve ahí, como ve el sujeto del *spleen*, debajo del maquillaje moral del espectáculo, confortable y apacible, el espanto fúnebre de la mercancía, el mundo en ruinas del nuevo progreso. De esto, quizá, pueda hablar la crítica argentina post 2001: dar evidencia de la destrucción que requiere para sí la mercancía, darla en el registro de la experiencia, en la huella material que marca la vida concreta en la escena concreta de la época, nombrar la degradación que se mantiene oculta y engendra en los espectadores paralizados la ilusión higiénica y permanente del bienestar cultural.

Pero si Baudelaire (incluso bajo la lectura de Benjamin) se vuelve, a partir de determinado punto, incompatible con Debord, siendo lectores ambos de la vida moderna, es por algo moderno que el cine trae a la modernidad, que Debord lo ve a tiempo, y que no formaba parte de todo eso que el cine ya tenía en común antes de su nacimiento, en el siglo XIX, con una ciudad como París.<sup>19</sup> El cine, en lo que tenía, en un principio, de afín con la gran ciudad, no era todavía Estado. Era (o estaba camino a ser próximamente) arte de Estado. Pero no Estado. Es la conciencia de que ha devenido Estado, a partir de la segunda posguerra, lo que le permite a Debord odiar las imágenes. Por ser aparato estatal, las imágenes cinematográficas son a su vez pura superficie, pura insignificancia, pura intercambiabilidad que permite cortarlas y pegarlas, pura falta de espesor. Lo que permite operar con las imágenes y sobre ellas como opera Debord, con procedimientos propios de la comedia, es esa equivalencia atroz que tienen con el Estado. Entre un living real con una familia sonriente real y la imagen del living con una familia sonriente con que se abre *In girum imus nocte et consumimur igni*, lo común es más importante que lo diferente, porque es lo que hace que las dos clases de *imágenes* sean igualmente falsas, que las dos sean, igualmente, imágenes. Eso común es el Estado. La familia real es *ya* una imagen cinematográfica.

No obstante, también Debord retrocedió al barroco: sus lecturas de Gracián, de Bossuet y De Retz dan testimonio de ese interés cuyos contenidos hay que situar en la agudeza que comprende la política espectacular en tanto política del secreto y la conspiración. El siglo XVII, los acontecimientos de La Fronda, la lógica del príncipe en el gobierno de la ciudad y la intriga como centro y núcleo de la Corte le proporcionan a Debord, tanto como el estudio estratégico de la guerra, los materiales de esa correspondencia. El peso de la imagen y el teatro barroco del mundo proyectan la realidad enmascarada en los sueños.

---

19. La deuda del cine con Baudelaire (como lector de la vida moderna) la analiza en detalle Stanley Cavell en *The World Viewed* [1971]. Véase: Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, enlarged Edition, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / London, 1979, Chap. 7-10, pp. 41-68.

La disponibilidad para la acción cuando la acción representa el movimiento real, la precisión para retirarse en cuanto las condiciones de la revuelta retroceden y cesan parcialmente (Debord disuelve la Internacional Situacionista en 1972), el interés por la dimensión concreta e irreversible de los acontecimientos, el modo en que su obra avanza, mediante procedimientos de extrema violencia formal, hacia un estado de aislamiento íntimo (como en *Fusées*, *Mi corazón al desnudo* o *Pobre Bélgica*), la austeridad, la farsa y la risa a propósito de la «maldita reputación» (así como Baudelaire fue acusado de agente secreto del Imperio en Bélgica, la prensa progresista sugirió que Debord podía estar complicado en el asesinato de Gérard Levovici, su editor, mecenas y amigo personal), la implacable contundencia para poner de relieve la estupidez y la infamia moral de la época, el gusto por la *flânerie* clandestina, los placeres y los usos de la libertad del hombre de mundo, sus modos de gastar la vida en la ciudad, son otros tantos rasgos baudelairianos del autor de *La sociedad del espectáculo*.

El juego de la cita, el fragmentarismo y el montaje que en la versión cinematográfica de *La sociedad del espectáculo* combina escenas de *Johnny Guitar*, de *Río Grande*, con publicidades y documentales donde se ven imágenes de Stalin, Franco, Nixon, Mao, son todavía procedimientos alegóricos; hacia los años ochenta, en *In girum imus nocte et consumimur igni* (1982) y en *Panegyrique* (1989), Debord orienta su estilo escrito en el sentido de ese yo empírico, que se profundiza en *Cette mauvaise réputation* (1993), su último libro. Sollers entiende que en ese movimiento de la primera persona se concentra la mayor contribución de Debord; que en su modo de decir *yo*, está la prueba de que no puede reducirse a Debord al campo de la teoría. En ese yo es donde se revela la huella y la experiencia de su tiempo, y –en el contexto de la extrema miseria poética de la época– habría que leerlo en la gran tradición de Rimbaud y Lautrémont.

### La revuelta será televisada

En relación a la cámara (y pensadas desde el punto de vista de la cámara), la revolución y la revuelta son experiencias contrarias. La revolución, por más contemporánea que haya sido del cine, resultó una experiencia anticinematográfica. No había en ella –terminó por comprobarse– algo filmable. Era de ese tipo de acontecimientos para los que el cine parecía destinado, pero que ninguna película estuvo en condiciones de recrear. Cómo filmar lo patético en lo orgánico (esto es, el pasaje de un opuesto a otro: del abatimiento a la ira, de la duda a la certidumbre, de la resignación a la revuelta, teniendo en cuenta que los opuestos están

potencialmente fundidos en un Todo) fue el problema de Eisenstein. Lo que puede filmarse es la oposición, no el salto.

La revolución, pensada desde la cámara, es un salto. La revuelta, un instante.<sup>20</sup> El cine es estrictamente a posteriori; la tv, simultánea (es a priori recién ahora, cuando los sujetos han experimentado todos los tipos de cámara y ya no se sienten mirados por ninguna de ellas). Véase, si no, el caso de *Octubre* (1927). El film de Eisenstein reconstruye –tal como el Partido y el *Proletkult* esperaban– la destrucción del Estado zarista y, en la última escena, el nacimiento del Estado soviético. No se puede ver el salto de un opuesto al otro. El género de la revolución es la épica, y su tiempo, el pasado, el pasado glorioso y cíclicamente renacido en el presente. El *18 Brumario* parte sin embargo de otra atribución ya clásica. El lenguaje del 89 se construye en una apelación eficaz del pasado, el momento heroico de la Revolución burguesa, pero el 48 ya no puede tomar su fuerza de la resurrección de un tiempo muerto; el 48 fracasa porque la lengua de la tragedia y sus actores, Robespierre, Danton, habrían declinado la altura sublime del '89 en la debilidad e impotencia de una farsa de repetición. La pregunta del *18 Brumario* acerca de la temporalidad del lenguaje de la revolución se resuelve en un desplazamiento anómalo al futuro: «la poesía del futuro», escribe Marx, para nombrar la génesis de una lengua que aún no ha encontrado su forma.

La revuelta es totalmente de otra índole. No entra en la lógica de la épica. Si su figura es el instante, no renegará entonces ni de la gravedad ni de la comicidad del presente. No tiene al pueblo como sujeto. En ella sólo hay yoes, múltiples yoes. Así la piensa Watkins, aunque lo haga como ironista. La revuelta, en sus no-películas, está concebida como un juego. Porque es un juego (y en la medida en que lo sea), puede ser televisada. Pero si la revuelta puede televisarse, hay entonces en ella algo que la hace televisable. Eso televisable es la presencia del yo. El yo no debería estar en la revuelta (el yo, en el instante, debiera disolverse) y, contra todo, está. Su modo de estar habría de ser pensado entonces como estorbo, como obstáculo del tiempo implicado en la revuelta y, sin embargo, se convierte en parte irrenunciable de lo que todos y cada uno de los insurgentes reivindican. Porque no se trata de la pesadez del yo constituida en identidad; éste es un yo cuya potencia deriva de su constelación transitoria, un yo que pasa, un

---

20. Fue la vertiente cinematográfica del *nouveau roman* (sobre todo con Resnais y Robbe-Grillet) la que experimentó con la idea de un presente puro, en el que los personajes eran escritos mientras eran percibidos (por la cámara a la vez que por el espectador). Los ejemplos más paradigmáticos serían *Hace un año en Marienbad*, de Resnais (no *Hiroshima mon amour*), y *El inmortal*, de Robbe-Grillet. Este presente sin memoria (sin secuelas ni posibilidades de flashbacks) sería el *instante* de la revuelta *sin* la revuelta, no el de la revuelta pensada en términos políticos.

yo que se sitúa en la velocidad y fuga del juego, del estar en juego. Ese rasgo de temporalidad ligera, perecedera, es por su parte lo televisable del yo.

El yo, en lugar de una interferencia, termina siendo lo que da sentido a la revuelta. Que el yo esté donde no debería estar convierte a la revuelta en algo de este mundo. No hay en ella salto, como en la revolución, sólo hay instante. Un momento dispuesto a iluminar la fragilidad e inconsistencia del orden. Pero ese instante no es equivalente al que, desde la filosofía, piensan Nietzsche o Bataille. La instantaneidad del instante, en eso que el instante tiene de televisable y que lo tiene gracias al yo, es de una clase que a Watkins le permite imaginar, para encargarse de su registro, personajes triviales con su mismo grado de evanescencia: uno con un micrófono (el entrevistador/periodista) y otro con una cámara liviana (el camarógrafo de tv), a los que puede ubicar, anacrónicamente, en cualquier siglo en que haya habido revuelta. Incluso no pueden faltar en las revueltas ucrónicas como las de *The War Game* y *Punishment Park*.

La cámara, cualquiera sea la época a la que Watkins la incorpore, se convierte en un elemento constitutivo de la revuelta. El momento en que surge el yo, en el curso de la revuelta, es el momento en que podría aparecer la cámara. No es necesario, para eso, que haya sido inventada. «Me llamo Henri Dubrieux. Estuve en el 48 y lo de ahora [1871] me recuerda un poco a aquello. Aunque las circunstancias no son las mismas. Acabamos de ser vencidos y humillados por los prusianos [...] Trabajo de todo pero más que nada soy amanuense». «Me llamo Constance Fillon y vivo con mi hija Frederique. Soy viuda. Mi hija está en el orfanato de las monjas de San Vicente de Paul». «Me llamo Françoise Boidard. Soy maestra desempleada. Me he negado a dar enseñanza religiosa a las niñas porque las forma en la sumisión». «Me llamo Marie-Louise Beauger. También soy maestra. Trabajé durante el Imperio de Napoleón III. No lo soporté más. Nos obligaban a hacer rezar a las niñas. A enseñarles costura. A prepararlas para ser como sus madres: costureras o lavanderas. Por eso lo dejé».

Así se presentan algunos de los protagonistas de *La comuna (París, 1871)* (2000). Todos los que aparecen en la película (comuneros o represores) se presentan en primera persona. Todos son protagonistas. Los comuneros, por su parte, constituyen un colectivo (igual que el de los actores y actrices que los interpretan).<sup>21</sup> Pero un colectivo es un tipo de entidad a la que todos ingresan para ser individuos. Individuos que se interpelan dramáticamente alrededor de una mesa, en estado de conversación. El colectivo de *La comuna* es una multiplicidad cuyo dramatismo y tensión vienen precisamente de una prerrogativa que

21. Sobre el colectivo que realiza la película y el modo de trabajo de Watkins, véase: Reinaldo Laddaga, «Una asamblea», en: *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

exige de ella un ritmo y un volumen desagregado de las representaciones usuales de la masa revolucionaria. De ahí, la pertinencia de los nombres propios. La asamblea resulta de un presupuesto distributivo de voces: la voz de Henri, de Marie-Louis, de Constance. La tv adopta una convención ajena al cine: se puede mirar a la cámara. Mirándola, se puede hablar directamente al público. Este procedimiento, que individualiza por igual al emisor y al receptor, cuando es usado en el cine, pasa a ser leído en cuanto procedimiento irónico.

La revuelta, a diferencia de la revolución, sí es afín a la cámara. Ese es el descubrimiento de Watkins, un descubrimiento que su cine lo implementa a la manera de un juego. El juego, para él, no consiste en parodiar episodios históricos, filmándolos como si en ellos hubiera estado presente la tv (ése sería un procedimiento humorístico), sino en la operación contraria, que es más apropiada para un ironista: filmar de una revuelta lo que ella tiene de televisable, pensándola, básicamente, a partir de este factor que, a la vez, la inspira, la radicaliza, y la destruye.

En lugar de pensar la tv como algo que invade todo tipo de eventos que le son ajenos, Watkins piensa qué tienen esos eventos, en tanto radicalmente modernos, de común con la tv, como para terminar invocándola. Esa afinidad entre revuelta y tv –dijimos– radica en el yo. El yo, que no debería estar en el instante y sin embargo está, Debord lo hacía equivalente de su yo empírico, el yo presente que evocaba el yo de la juventud, de modo que el relato de ese yo, que nunca se hacía visible en imágenes, fuera exclusivamente el de una «mala reputación». Watkins, en cambio, convierte el yo en una multitud de yoes levantados contra el Estado, que terminan, todos ellos y cada uno, pugnando por entrar en cuadro, mientras la revuelta sucede y está siendo televisada en vivo y en directo.

La televisación de la revuelta impone además un matiz cómico evidente: la irrupción de sus procedimientos, de su técnica, en un tiempo que no es el de la televisión. El choque temporal, la tv del siglo XIX, compone en *La comuna* una escena continua y anómala. No se trata de una televisión adaptada al siglo XIX, sino más bien de una naturalización en equilibrio, un choque desmesurado que remite su violencia a un estándar elusivo de la incomodidad de sus formas. La cámara, los micrófonos, las transmisiones en directo, la acción televisada, se incorporan sin el menor asombro ni de los comuneros ni de Versalles. En esta incorporación reservada y seca de la televisión están sus resortes cómicos. El lenguaje de la televisión resulta así la versión irónica de la lengua futura a la que el *18 Brumario* le concedía imaginariamente una potencia abrumadoramente nueva. Después de *La comuna* de Watkins, de las peripecias contemporáneas de crónica televisada que la organizan, el *18 Brumario de Luis Bonaparte* puede leerse como una evocación anticipatoria de *La carta robada*. Y es este estar ahí en su tiempo lo que inclina el interés irónico de Watkins por la revuelta.

El *en vivo y en directo* de la tv es el cogito cartesiano de la revuelta. Todos los comuneros, finalmente, quieren entrar en la historia entrando en el cuadro. La inmolación para la cámara en la revuelta del siglo XIX termina coincidiendo, en la puesta de *La comuna*, con el tipo de magnificencia que es más típica del mundo post 11 de septiembre y a la que los artistas contemporáneos aspiran, cuando aspiran a ella, por la vía de performances cada vez más espectaculares, en las que el propio cuerpo, y su yo, suele ser a la vez obra y escenario.

El juego de las películas de Watkins, descrito de una manera superficial, no es otra cosa que hacer ingresar la cámara en la revuelta. Si «la revolución no será televisada» –como suele repetirse–, la revuelta, sí. El descubrimiento de lo televisable de la revuelta es a la vez el de la revuelta misma. No se trata de que la revuelta, medida con la vara de la tv, resulte más espectacular que la revolución (eso es obvio), sino de que la revuelta piensa la vida, de la que el yo se ha hartado y contra la cual se levanta, en los mismos términos que la tv. Sin la revuelta, la vida sería insostenible para el yo. Por eso, cuando aparece la revuelta, para hacer la vida soportable a cada yo, no puede sino recurrirse a términos (los de la arbitrariedad, el capricho, la ira) que son precisamente aquellos en que la tv necesita que ella aparezca.

En la tv, la agitación nunca es razonable o lógica, es decir, aburrida y esperable. Por eso es que tampoco la tv es capaz de hacer historia de algo que no sea ella misma. Archivar, para la tv, es una práctica reciente. Los *tapes* hasta hace poco se reutilizaban, en lugar de guardarse. De todos modos, no todo archivo se convierte en historia. Puede servir, sí, para armar prontuarios, porque la presencia del yo, registrada en vivo y en directo, resulta indubitable, como el ego del cogito cartesiano. En ese caso, frente al valor probatorio de lo registrado en vivo y en directo, el montaje se vuelve invisible. Se naturaliza o se vuelve secundario. Pero el archivo puede ser, también, la prueba de un vacío, del vacío constitutivo que la tv tiene por ser ella un mero medio, y no un fin en sí. Esta última posibilidad –y no la anterior– encierra el que podría ser, en términos políticos, su programa más productivo: la tv no es nada.

Watkins es consciente de que esa nada de la tv (una nada única en el mundo, incomparable) es su verdadera virtud. También por eso –dice en *Gruto Park* (2001), un largo monólogo en el que él habla a cámara, para presentar *La comuna*– servirse de la tv es servirse de las armas del enemigo. Nunca se tiene la tv si se es parte de la revuelta. Pero sin la tv –aclara– ningún movimiento antiglobalización, ningún movimiento antineoliberal, puede ya triunfar. Deconstruir la tv, sólo deconstruirla –concluye– no sirve de nada. Lo único que sirve es hacer productos alternativos a los que existen, con los cuales se pueda demostrar lo que la tv podría llegar a ser si no fuera lo que es. Ése es el cometido cinematográfico

de Watkins. Su verdadero juego como ironista libertario o, mejor dicho, el juego que sirve a lo que de libertario tiene su ironismo. Hacer como cine lo que debería ser tv. Hacer cine con la lógica de la instantaneidad, del «en vivo y en directo». Sólo así se puede percibir la radical modificación que significa, para el comportamiento humano, la mirada de la cámara. Actuar para la historia como un actuar para la cámara. Hacer la revuelta con la cámara y para ella.

### La revuelta, lo masivo y la guerra

Lo que hace Watkins como cine, para que sea tv, sólo puede ser visto como tv si se lo juzga desde las convenciones del cine. El ironismo, en materia cinematográfica igual que en materia política, se practica como un juego (recordando, como se sabe, que la seriedad y el juego nunca fueron opuestos). Todas sus películas, en este sentido, juegan a pensar cómo serían vistos los hechos históricos —ciertos hechos históricos, los de la revuelta—, si en ellos hubiera estado presente la tv. Pero no la tv en sí, sino la tv como parte de un sistema de medios, como parte del dispositivo estratégico de la industria cultural (un concepto, el de industria cultural, que cuando fue teorizado, en la década de 1940, tenía como modelo el film sonoro, no la tv). De ahí la presencia, en la mayoría de los no-films de Watkins, de los implementos típicos de la entrevista televisiva: la cámara y el micrófono en mano. Esos implementos, cuando se hacen visibles (y sólo en la tv se hacen constantemente visibles) no aparecen ajenos sino más bien afines a la revuelta. Revuelta y televisación se revelan como instancias inseparables y, a veces, indiscernibles.

Así, Watkins descubre la relación entre la revuelta y lo masivo. Como no se puede hacer historia y tv al mismo tiempo o, mejor dicho, como no se puede hacer historia *con* la tv, porque la tv es archivo del yo, no de los acontecimientos que sobrepasan el yo, lo que él hace en primera instancia (filmar la revuelta en lo que tiene de televisable) puede verse, en segunda instancia, como una prehistoria de la sociedad de masas. Watkins filma lo que la historia tiene de masivo, es decir, lo que la historia tiene de filmable. Lo masivo de la historia resulta ser lo que la historia tiene de revuelta. Watkins lo encuentra, incluso, en la batalla de Culloden, en la que el ejército británico sofocó brutalmente la rebelión de 1746 contra George II.

En *Culloden* (1964) los irlandeses, por ser los vencidos, no se ven mejores ni peores que los ingleses, sobre todo, porque eran obligados a pelear contra ellos por los jefes de los clanes de las Tierras Altas (*Highlands*). Lo primero que explica la voz en off, al comienzo del film, es el funcionamiento de «la renta hu-

mana», es decir, cómo se sostiene el sistema del clan en las Tierras Altas. La renta que cobra a sus inquilinos el recaudador (*taxman*) de cada clan incluye la provisión de al menos 25 hombres de entre sus sirvientes (a su vez, sus subinquilinos) para pelear contra los otros clanes. El extenso cuádruple subtítulo de *Culloden* es obvio, aun en su ironía: «Un informe de una de las batallas peor conducidas y más brutales que se hayan librado en Gran Bretaña. Un informe de su trágica secuela. Un informe acerca de los hombres responsables de ella. Un informe sobre los varones, las mujeres, y los niños, que sufrieron por su causa». De haber estado la cámara y el micrófono, ni los yoes de las víctimas ni los de los victimarios hubieran quedado en el anonimato. Pero esa sería una lectura más superficial del cometido de Watkins, aquella con la que podría haberse contentado un cineasta de izquierda carente de ironía, como Ken Loach, en caso de haber filmado él esta película.

Los espectadores que requiere este tipo de juego, en cambio, tendrían que advertir cuánta es la distancia entre la «salida del anonimato», cuando el yo la realiza por la vía de los utensilios televisivos, y la posibilidad de entrar por ella en una lógica (dialéctico-hegeliana) del reconocimiento. Pero sin la ayuda de la tv –deberían también entender– es aun menos obvio algo que pertenece a un saber que la precede: que al decir «yo» quien lo dice sale de la barbarie (en los términos del «Excurso sobre Odiseo» de la *Dialéctica de la ilustración* de Horkheimer y Adorno). Quien dice «yo» lo dice porque ya no quiere ser él (o ella) la víctima propiciatoria. Cuando todos digan «yo», los sacrificios humanos, naturalizados dentro de la racionalidad bárbara, tendrán que llegar a su fin. El decir «yo» es el indicio tanto de un deseo (el de entrar en la lógica de la autoconservación y salir de la lógica de la barbarie) como de un cansancio (el de esperar no ser uno, esta vez, el sacrificado, sino algún otro).

Por eso mismo, la forma ilustrada de decir «yo» del yo empírico (tal como la concibe Kant en el comienzo de su *Antropología en sentido pragmático*) siempre es un acto de vanidad a la vez que de autoconciencia. El yo del que dice «yo» es el de alguien que pide la cámara *junto con* la supervivencia. Es así como se ve el acto de decir «yo» en *Culloden*. Los que van a morir *saludan* a la cámara. Saludar es la reacción intuitiva más común frente a la presencia de una cámara de quien no está destinado a entrar en cuadro cuando ella está encendida. El que saluda es alguien que no está autorizado a decir «yo». Saludar, en el caso de los irlandeses pobres, que van a morir como ganado en la batalla de Culloden, equivale a «hablar en gaélico». El ejército británico, por considerarlos bárbaros, va a tratarlos como si fueran animales de faena. Por eso recluta entre la tropa regular a todos los carniceros disponibles, de modo que puedan demostrar, también con la bayoneta, su habilidad en el arte de carnear. El film expone en detalle la relación entre

el arte de matar con bayoneta y el arte de la carnicería. Lo bárbaro del enemigo es lo que, consecuentemente, tiene que ser sacrificado. Los soldados británicos están instruidos para matar al bárbaro «como ganado». La barbarie, en el momento de la muerte, se transforma, a los ojos del verdugo, en la mansedumbre idiota del ganado.

Pero en ningún momento Watkins elige contar la batalla de Culloden como si se tratara de una épica de los vencidos. No hay épica si no hay pueblo. Y el pueblo falta en *Culloden*. Los vencidos son tan horribles como los vencedores. Nadie, en *Culloden*, dice «nosotros». En gaélico y en primera persona del singular, cada irlandés explica a cámara por qué pelea a favor del clan de los Mc Donald y a favor del Príncipe Charles Edward Stuart: uno, porque su padre también peleó junto al viejo Mc Donald; otro, por venganza; otro, porque los Mc Donald lo amenazaron con quemar su campo junto con todo lo que tenía en él. Los Gansos Salvajes, 150 irlandeses al servicio de Su Majestad más católica, Luis XV de Francia (el aliado más poderoso de los Estuardo), pelean por un error igualmente interesado: el de creer que con un rey católico los irlandeses en el exilio podrán volver a vivir en paz en suelo británico.

Los jefes de los otros trece clanes, rebelados junto con los Mc Donald contra el rey de Inglaterra, tampoco están en condiciones de ennoblecer la revuelta. Donald Cameron, jefe del clan Cameron, pelea, según la voz en off, «porque teme por la desaparición de la antigua y cruel sociedad a la que pertenece». Keppoch, del clan homónimo, «está ahí porque están los Cameron». Según sus propias palabras: «el príncipe Charles es católico y yo soy católico. El príncipe Charles es parte escocés, y yo soy escocés. El rey de Inglaterra, en cambio, es protestante y alemán».

Para describir la moral de los vencedores, el film enumera los sueldos dentro del ejército inglés, que van desde las 15.000 libras que recibe al mes, sin necesitarlas, el hijo del rey, hasta los 6 peniques del soldado raso. Lo que un soldado raso gana en un año no alcanza para comprar el sombrero de un oficial. Los ejércitos, se sabe, suelen ser poco exigentes en el reclutamiento de la tropa. Mucho más en tiempos de guerra. Los soldados rasos, por eso, son casi todos pequeños ladrones, obligados a pelear a cambio de no pagar su pena. El resto son carniceros, por los que el ejército siente predilección. La baja calidad humana hace del ejército «una fraternidad donde la menor propensión a la piedad es motivo de expulsión». La diferencia con los soldados irlandeses es que ellos sí están bien alimentados. Los irlandeses, además de mal armados y mal dirigidos por sus jefes, no comen desde hace días. Los soldados británicos, además de ser brutales por obedecer a sus superiores, son algo cínicos a fuerza de imitarlos: «esta es una guerra de clanes», dice a cámara un soldado raso. Por eso, aclara la voz en off, el

ejército regular está tan apurado en terminar la batalla. Todos están ansiosos por cambiarse de ropa. Hace seis días que tienen puesto el mismo uniforme.

La batalla es todo lo breve que la parte británica espera: una hora y ocho minutos. De los 9.000 hombres del Ejército Real, hay 50 muertos. Por cada uno de esos cadáveres, hay 24 en el ejército de los clanes. 1.200 hombres quedan o muy malheridos o mutilados o moribundos. Así concluyó, en cifras, el último intento armado de derrocar a un rey en Inglaterra.

Una batalla es gloriosa –se podría agregar– en la misma medida en que es horrible. Con criterio contemplativo, el espectáculo de la guerra es simplemente sublime (Kant lo usa como ejemplo en el §28 de la *Crítica del juicio*). Si no resulta sublime, sólo se puede ver como absurdo. Watkins no se decide ni por lo sublime ni por lo absurdo. Persevera en la paradoja del ironista. Lo sublime o lo absurdo están asociados a la dilapidación, a la falta de medida, al descuido por los números que a él le preocupa citar. Es lógico que en la sociedad de masas la guerra sea un espectáculo. La dilapidación (sublime o absurda, siempre se trata de un criterio estético, no moral) la hace televisable. Si en la guerra no hay medida, tampoco hay exceso. No existe el *término medio* estético –ni siquiera en relación al sujeto– en materia de espectáculos masivos.

En *The War Game* (1965), un (falso) documental realizado para la BBC, Watkins muestra cómo morirá la población civil en caso de una explosión nuclear en suelo británico. Las consecuencias que el film exhibe las calcula de manera ucrónica, exagerando varias veces las que tuvieron, en la Segunda Guerra, la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki y los bombardeos aéreos sobre Dresde. Habla a cámara un físico nuclear:

Vivimos en una era atómica, pero emocionalmente, seguimos en la Era de Piedra. Los aztecas, en sus festividades, sacrificaban a sus dioses veinte mil hombres, con el solo fin de que el universo siguiera su curso.

La voz en off aclara al espectador que lo que está viendo no es real, pero que así se vería en caso de serlo. «Lo que han visto en este film –concluye– es muy posible que ocurra antes de 1980». El film, más que pacifista, es una puesta en escena radical de cómo la población civil europea –con burgueses horrorizados y en pánico y jóvenes enardecidos y sin programa– podría inmolarse en vivo y en directo frente a las cámaras de los noticieros. Poco importa, para el caso, si la lógica de la Guerra Fría iba a terminar –o no– con secuelas como las de Chernobyl extendidas por toda Europa.

En *Punishment Park* (1971), siete jóvenes activistas son acusados, en Estados Unidos, de delitos contra la soberanía del Estado (esto es, de actividades antinorteamericanas y, por ende, prosoviéticas). Los interrogatorios en base a golpes,

con los prisioneros esposados, son tan ilegales como el juicio sin abogado defensor al que los somete un tribunal militar. «Punishment Park» es un lugar de entrenamiento de la policía al que «los elementos subversivos» son enviados para su reeducación. Aquí, la virtud de Watkins podría pensarse como la contraria de *The War Game*, es decir, esta vez hipostasiaría correctamente cuál será, de los años setenta en adelante, la lógica de la así llamada lucha contra el terrorismo, con su justificación de la tortura y las cárceles clandestinas. Sin embargo, el espectáculo vedado a la cámara está programado como si la cámara estuviera presente. Uno de los prisioneros, de hecho, es un periodista y activista afroamericano.

El hecho de no decidirse, para mostrar la guerra, entre lo sublime y lo absurdo, impide establecer, para la imaginación del espectador, la línea demarcatoria entre lo que es juego y lo que no es juego. El negacionismo, en relación con los campos de concentración, no debería pensarse solamente como una aberración moral (que es como se lo piensa habitualmente, porque se lo piensa más que nada en relación al exterminio de millones de judíos en los campos de concentración nazis). Algo de la imagen reproducida técnicamente, por lo mismo que se pretende de ella que sea indubitable, se sabe que permite mentir. Todo lo demostrado con imágenes fotográficas o televisivas podría ser dudoso, desde la llegada del hombre a la Luna hasta la caída de las Torres Gemelas. Como la idea es demasiado perturbadora, cada sujeto pone su límite. Pero toda la realidad construida sobre la base audiovisual paga el precio de parecer, aunque sea por un momento, ilusoria.

Algo de la idea del juego que se hace Bataille, para entender cierto tipo de espectáculos cruentos, como la corrida de toros, se aplica al caso de los juegos de Watkins.<sup>22</sup> El espectador, para soportar el juego, necesita tener el mismo excedente de energía que los jugadores. Sin esa energía excedente, el juego se volvería mera coacción. Incluso necesita de esta energía el que se pone en lugar del toro y quiere que se prohíban las corridas. Otro problema, más serio aún, es si alguien, por piadoso que sea, puede ponerse en el lugar de un animal. A quien cierra los ojos, tal vez, más que faltarle coraje para ver, le sobra imaginación.

Por la misma razón que Watkins puede pensar un juego en el que se representa en imágenes la lógica de su enemigo, hay algo evidente en esa lógica de guerra –lo televisable– que permitirá que en algún momento sean sus mismos ejecutores – los mismos verdugos– quienes la registren en imágenes (como en el caso de las fotografías de las torturas en la cárcel de Abu Graib o las imágenes de los prisioneros de Guantánamo). En la batalla de Culloden, la cámara hubiera mostrado

22. El análisis de la corrida de toros aparece en la Nota 12 de «¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?», en: Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura ...*, op. cit., p. 201.

una dimensión de la revuelta y de la guerra –la televisable– que hoy ya está internalizada por sus actores y por sus espectadores.

### La tercera cámara

Después de la batalla de Culloden, empieza la fiesta de los victoriosos. Los soldados británicos matan y degüellan a los heridos. El campo se riega de sangre. De ahí salen a beber, a violar a las mujeres de los derrotados, a cortar en pedazos a sus hijos y a incendiar sus viviendas. La mitad del film está dedicada a narrar este espectáculo. El film entrevista a tres de los soldados del Duque de Cumberland, de profesión, carniceros, que cuentan, riéndose, lo que acaban de hacer en casa de los derrotados. Los relatos de las viudas, después de pasar por todo tipo de humillaciones, se alternan con las imágenes de la fiesta de los vencedores. Al día siguiente empezarán los fusilamientos de los prisioneros. A partir de allí, el relato de los hechos pasan a hacerlo los oficiales del ejército. A los prisioneros les espera la horca. Después de la ejecución, sus cuerpos serán descuartizados y arrojados al mar. A los jefes de los clanes les espera el exilio en países con monarcas católicos. Alguno de ellos, como Murray, será nombrado barón y condecorado en Roma. La voz en off aclara que a Murray se lo consideró el general más brillante del siglo XVIII. Y que si él, en lugar de O' Sullivan, hubiera estado al frente de las tropas de los clanes, Culloden, seguramente, habría sido una victoria para ellos.

El príncipe Charles no acepta quedarse a pelear en las montañas. Se lleva los fondos y está desagradecido con quienes lo apoyaron. Antes de la batalla, pensaba que la estrategia militar sería un asunto secundario, dado que Dios estaba de su lado, por ser católico, y no con los protestantes. Tras la derrota, cuando se lo quiere entrevistar, tapa con la mano la lente de la cámara. El gesto del príncipe está mostrado como el gesto antipolítico por excelencia cuando se está frente a la cámara. La cámara acosa en el mismo grado en que acusa. No se puede negar que es uno (el propio yo) el que está ahí. Sólo tapando la cámara uno borra, por el momento, la huella de su presencia en el aquí y ahora (el vivo y el directo) de los hechos que devendrán históricos.

La imagen televisiva, sobre todo, imputa. El cine político-militante tercermundista, para la misma época de *Culloden*, piensa la cámara como un arma, con la condición de que se construya, para sus imágenes inapelables, un discurso revolucionario. Sin ese discurso, el cine político-militante comparte con la tv el mismo tipo de imágenes inapelables que ella, así como la confianza irrestricta en su valor probatorio. Pero en Watkins falta este tipo de discurso, en el que él no cree porque no cree en la toma del poder como asalto al Estado. Por lo tanto,

reluce más aún, en su cine, lo que la imagen televisiva tiene de relación con el yo. Esa imagen, con el yo televisado, sirve para judicializar, antes que para politizar. Es una imagen que denuncia mientras muestra. El discurso que se le adose, en todo caso, servirá para defenderse de la obviedad del aquí y ahora, entendida como imputación. Cuando se deconstruye la imagen televisiva, lo único que aparece como mentiroso suele ser el montaje.

Watkins procede como ironista, antes que como revolucionario, en relación a la tv. Si la tv no es nada en sí, si no tiene un lenguaje propio, sino que es un receptáculo de lenguajes, ¿qué significa *mentir* en tv? Es más fácil saber en ella lo que no puede ser falso (el yo) que aquello que se presenta en cuanto mentira. La mentira, se sabe, no es lo mismo que la falsedad. ¿Se trata, para el caso de la tv, de la «noble mentira», propia de la Razón de Estado? ¿Mentir es «engañar al pueblo por su propio bien»? (una idea muy cara a la Ilustración). En ese caso, bastaría con cambiar de discurso y las imágenes quedarían indemnes. Este programa –practicado, por ejemplo, en el cine político-militante latinoamericano, por Raymundo Gleyzer y el Grupo «Cine de la Base»– resulta demasiado ingenuo para un ironista como Watkins. Tampoco se trata de dejar indemnes las imágenes por la otra vía posible, la del análisis del discurso. Se trata, más bien, de pensar el problema de la verdad y la mentira «en sentido extramoral», a la manera de Nietzsche. Pero, sobre todo, de incorporar al análisis de las imágenes la idea de que siempre hay tres cámaras, es decir, tres miradas, tal como se enseña a ver en *La comuna*.

En *La comuna*, el noticiero de tv Nacional Versalles («la tv burguesa» –según los comuneros– vendida al poder de turno) dice que los rebeldes retienen ilegalmente los cañones del ejército y que han secuestrado a dos generales: Lecomte y Clément Thomas. En la tv comunal, los comuneros entrevistados dicen que «lo secuestrado» es la Revolución del 48 y que sólo es *legal* lo que no está en contra del interés común. «¡Querían dispararle al pueblo [con los cañones]!». A su vez, el Gral. Thomas, uno de los dos «prisioneros», era uno de los principales responsables de la sangrienta represión a los insurrectos de junio de 1848. Cuando los forenses hagan la autopsia de su cadáver –se agrega desde un intertítulo– quedará demostrado que la mayoría de las balas que lo acribillaron procedían de carabinas del ejército gubernamental. En el noticiero de la tv Nacional Versalles informarán que los generales fueron ejecutados por la turba cuando intentaban recuperar los cañones. Se ocultará el dato de los forenses. No obstante, la única verdad, para Watkins, es que hay tres miradas sobre los hechos, es decir, tres cámaras, para las cuales el discurso funciona de manera extramoral, es decir, como ficción útil. La tercera cámara, además de las que son visibles (la de la tv Versalles y la de la tv comunal) es la suya. La cámara de Watkins es la que filma

a las otras dos, la que coloca los textos explicativos que funcionan, sobre pantalla negra, como intertítulos, y la única que mira sin ser a su vez mirada por otra cámara.

Lo que salva, a esta tercer cámara, de arrogarse una omnisciencia hegeliana (el «nosotros» del saber absoluto) es la ironía del yo de quien la porta. Los periodistas de la tv comunal entrevistan a Joachin Rivière (el editor del *Père Duchêne*, el periódico más popular de la Revolución Francesa): «¿es usted un personaje ficticio?» «Del todo ficticio. Estoy aquí para demostrar la importancia de la prensa en el proceso de la Comuna». Las citas del periódico que aparecen en el film – aclara un intertítulo– sí serán auténticas. Auténticas –podríamos agregar– en lugar de verdaderas. La autenticidad es un criterio que sólo puede tener sentido en la época de la reproductibilidad técnica.

### La caja vacía

La historia, televisada, es esencialmente revuelta. Puro instante. Sólo que, para serlo, la tv tiene que ratificar su nada. Salir ganando. Ella también es pura posibilidad. Puro presente. Puro absurdo. Su carencia de lenguaje artístico específico deviene su máximo logro artístico. No tiene restricciones porque no se da a sí misma un lenguaje para cometer violencia contra otro lenguaje. Pero por eso mismo, por lo mismo que le es innecesario crearse un lenguaje artístico (y operar, así, contra un lenguaje institucionalizado y contra un lenguaje convencional), le es necesario transgredir unas prohibiciones que ella misma no ha creado, que siempre son exteriores a ella. Es que sus contenidos no sólo no le son específicos, sino que, por eso mismo, resultan estructuralmente provisorios: todo lo que está fuera de la tv puede estar alguna vez dentro de ella y todo lo que está en ella puede en algún momento dejar de estarlo. No tener límites, en el caso de la tv, no significa que algún lenguaje suyo se ha salido de cauce, sino que no tiene ningún lenguaje específico. Por eso todos los lenguajes, incluso los artísticos, pueden ocupar su vacío estructural.

La tv, si tiene alguna regla propia, engendrada por su propia necesidad de transgredir, la tiene para la no-ficción. Esa regla es, obviamente, la de hablar mirando a cámara. Watkins incorpora este principio a sus películas y, con él, el principio de la ironía. El descubrimiento de que en la tv no existe la esfera de lo sagrado (ni de lo sagrado como algo completamente reglado ni de lo sagrado como algo completamente desarreglado) se convierte, así, en el descubrimiento de que en la tv no hay propiamente esferas. De que todo, incluso lo incompatible entre sí, está puesto dentro de ella en el mismo nivel estético-político.

Pero, nuevamente, el descubrimiento de Watkins puede ser leído como otra ventaja de la TV. La TV, entonces, es la vida dentro de la sociedad de masas convertida en espectáculo para la sociedad de masas. Y si en esa vida no hay ya esferas, tampoco tendría por qué haberlas en la TV. Ella no tiene obligación de crearlas, sólo la posibilidad de transgredirlas, en caso de que la sociedad las tuviera. Por algo los juegos que se juegan en la TV se llaman o *reality* o entretenimiento. Son los comportamientos extratelevisivos los que están más guionados de lo que cualquiera estaría dispuesto a admitir. El guión del *reality* o los juegos *arreglados* no son incompatibles con la vida, pero tampoco por eso son su espejo. La presencia de la cámara muestra algo del comportamiento humano que no se ve sin ella. Es esa posibilidad la que investiga, sobre todo, *La comuna*. A los 24 minutos de iniciada la película, un intertítulo anuncia:

Todas las escenas en el distrito XI° fueron filmadas durante un período de trece días en largos planos secuencia, generalmente de más de 10 minutos, siguiendo la cronología de sucesos de la Comuna.

La TV no es incompatible con el plano secuencia, así como el cine no es incompatible con el rodaje de sucesos reales en el mismo orden secuencial en el que sucedieron. Tanto el cine como la TV podrían ser una *experiencia* y crear el espacio de *lo común*. En uno y en otro podría tener lugar la revuelta como parte de la experiencia de filmar/televisar la revuelta.

Si el cine se ha puesto la regla de que los actores no miren a la cámara salvo excepcionalmente (usando la parábasis como procedimiento irónico), y si la TV se ha puesto la regla de que los presentadores y los entrevistados hablen mirando a cámara, es porque hay algo del orden de lo que causaría terror en sus respectivas naturalezas (por lo que se presiente que podrían devenir) y que necesitaría ser contenido. La TV no es otra cosa que sus contenidos. Nada en sí. Pero el cine también podría ser nada, vaciarse, si deviniera únicamente una tecnología, un mero medio, y, en ese caso, la interacción con el espectador se diera ya no en el modo de la parábasis, sino del juego abierto, como lo permitió primero el *video-game* y luego, internet.

La paradoja del tipo de ironismo que practica Watkins —un ironismo libertario— se ve sobre todo en el caso de *La comuna*. La revuelta es un juego que experimentan sólo sus participantes, pero sólo pueden experimentarlo en la medida en que son mirados en vivo y en directo por espectadores que son a su vez jugadores (jugadores a los que hay que convencer de que lo apoyen a uno, como en un *reality show*). Sin ese afuera que introduce la cámara y sin la posibilidad de que esas imágenes funden un archivo, la revuelta —que en *La comuna* tiene a la vez la forma de una asamblea y de un *reality show*— perdería su intensidad específica y

su politicidad inmanente. Los comuneros dicen todo el tiempo que no les importa morir. Los actores que los interpretan analizan sus acciones y las juzgan en relación al respectivo presente (el año 2000). Pero unos y otros, frente a la cámara, reivindicán el yo junto con el instante. De este modo, la experiencia histórica de la Comuna pasa a ser revisada con los criterios más contemporáneos sobre la revuelta. No sólo era una revolución en interés del proletariado sin la organización del proletariado como clase. No sólo era una coalición de revolucionarios sin un programa común. Era también una experiencia ingenua –plantean sus actores en las discusiones– no sólo poco organizada. Su concepto de sí misma era incompleto. La cámara lo habría completado, aunque el precio hubiera sido desvirtuarlo. El yo era una dimensión de la revuelta que la revuelta no podía hacer entrar en la política. Por eso, tampoco podía verse a sí misma con la lógica de una tercera cámara. No podía conocer su paradoja.

Universidad de Buenos Aires / Universidad  
Nacional de Rosario / Universidad Nacional  
del Litoral