

MODOS DE EMPLEO DEL DÉTOURNEMENT. ESTRATEGIAS E INTERVENCIONES PARA UNA CRÍTICA DIALÉCTICA DE SITUACIONES

VIOLETA PERCIA*

RESUMEN

En la bisagra del Mayo Francés, tal como aparece en los textos letristas de Guy Debord y Gil Wolman, en los doce números de la revista *Internationale Situationniste*, y a la luz del tratamiento más sistemático que le dio Debord en *La sociedad del Espectáculo* (1967), este trabajo propone una revisión de la noción de *détournement* – estrategia fundamental de la resistencia comunicacional situacionista, camino posible para una crítica dialéctica de situaciones y para una reescritura crítica de las ideas.

PALABRAS CLAVE: Teoría Situacionista, Guy Debord, sociedad del espectáculo, poéticas contra-hegemónicas, *détournement*.

El Libro mallarmeano – entendido como aquello que, al abrirse a su inacabamiento infinito, se da y se concibe en tanto ausencia, a la vez como tarea interminable, incesante– dejó huellas en la concepción del espacio literario francés, dando a luz a su paso a lo que sería una teoría de la obra de arte moderna. En continuación con este imaginario, las vanguardias históricas del siglo XX, le opusieron a la literatura la forma progresiva de una disolución de la obra, en los lindes de aquello que Maurice Blanchot llamó *désœuvrement*. A mediados de aquel siglo, en el marco de una crítica del espectáculo como forma superior de la mercancía y extremando estos desplazamientos, los situacionistas pensaron su práctica, por fuera incluso del espacio literario, en términos de la construcción de situaciones. Esta posición les permitió suspender el lugar tanto efectista como fetichista de la obra de arte; inscribiendo, en su ausencia, una crítica a su valor de uso y su valor de cambio. No se trataba, entonces, ni de la creación de objetos ni de obras, sino de estrategias e intervenciones –términos que suponían un reconocimiento

* Doutora em Letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina. E-mail: violeta.percia@gmail.com.

a la preeminencia de la acción y, con ella, de las fuerzas productivas. De ahí que la deriva, la psicogeografía y el *détournement* (o desvío) se postularon como tácticas de una teoría de la ocupación de todos aquellos espacios productores de sentido —es decir: se acogieron como dispositivos de contestación contra-espectacular, orientados menos a la producción de valor que a la irrupción (disruptiva) de su crítica; menos a la confrontación que a una interferencia del sentido y de lo significado a través de una sub-versión de los significantes, o también: de una desviación de los códigos audiovisuales, textuales, informativos, publicitarios, e incluso espaciales, de la sociedad espectacular.

Por esto, al referirse a la producción audiovisual de Guy Debord, el filósofo Giorgio Agamben tomará la precaución de no hablar de una obra, sino de sus técnicas cinematográficas; pues —según recalca— el propio Debord no se consideró nunca un filósofo o un artista, sino antes que eso, “un estratega” (AGAMBEN, 1995, p. 1).

De modo que si una obra puede ser reducida por el mercado a la posición de objeto-mercancía, la situación y la estrategia, por el contrario, buscan enlazarse con la fuerza colectiva del acontecimiento. Con ello, se aspira a liberar las prácticas del peso de un tiempo lineal y homogéneo, para entrar en el orden inmanente del ahora —para orientarse al caudal intempestivo de la historia, y no ya a su conservación o acabamiento; proyectándose hacia la potencia de creación y transformación de las praxis, antes que a su poder de interpretación y ordenamiento.

En este marco, la técnica del *détournement* se convierte en un lenguaje privilegiado de las intervenciones situacionistas, posibilidad de deconstruir los códigos existentes, de resignificar y recontextualizar sus sentidos; pero, a su vez, marca del riesgo que implica el desgaste de todo contenido de verdad que pudiera haber en las obras.

EL *DÉTOURNEMENT* COMO DIALÉCTICA DE LA DESVIACIÓN

En 1956, Guy Debord y Gil Wolman escriben un breve tratado acerca de los “Modes d’emploi du *détournement*” en el que señalan a Lautréamont como el precursor de esta estrategia. En sus *Poesías*, el conde había dicho: “El plagio es necesario. El progreso lo implica. Ciñe la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea

falsa, la reemplaza por la idea justa” (LAUTRÉAMONT, 1977, p. 48). Se formulaba allí la necesidad de poner los materiales existentes al servicio de un pensamiento nuevo, modificando su orientación, sus inclinaciones anteriores, incluso subvirtiéndolas. Debord va a insistir en este axioma –diez años después de aquél texto escrito cuando aún estaba vinculado al Letrismo de Isidore Isou– en la tesis 207 de su libro *La sociedad del espectáculo*, donde, sin nombrar a Lautréamont y por omisión del autor, va a plagiar, de hecho, esta idea, a la vez que la va a desarrollar precisando que el *détournement* “es lo contrario de la cita, de la autoridad teórica siempre falsificada por el solo hecho de haberse convertido en cita” (DEBORD, 2008, t. 208).

Por lo tanto, a diferencia de la cita textual, el plagio es una forma de escritura que desmiente e invierte tanto la noción de autoridad como la de contexto –que la cita enmascara y falsifica–, declarándose así abiertamente en conflicto con dos de los dispositivos que definen, por excelencia, la escritura moderna: el autor y el libro (concebido como unidad acabada, firmada, coherente y autocentrada sobre sí misma). Más aún, el plagio desafía a la *autoritas* exponiendo o evidenciando los hilos que reintegran un texto determinado al seno legitimante en el que tuvo origen, y en el que el discurso había adquirido su referencia. Recuérdese que Debord busca, en definitiva, tomar las armas discursivas del poder para ponerlas al servicio de la construcción de situaciones, tomar sus estrategias e invertir el signo de las fuerzas en juego. El significativo plagiado encarna pues una batalla contra toda expresión que aspire a una gramática fundada en sí misma, y de manera definitiva. Tomará su legitimidad, ahora, de las prácticas colectivas, de choque o emancipatorias; de una puesta en cuerpo y una circulación en acto de la palabra. El texto se volverá así un enunciado provisorio e inacabado, que significa en la acción; pero, antes que eso y sobre todo, se concebirá como una provocación, en el sentido etimológico del término: un llamar para hacer salir –una expresión que desafía, interpela la palabra instituida, jerarquizada, autorizada, buscando sacarla de sus propias contradicciones.

Ahora bien, lo que estaba en juego en la tentativa ducassiana era la posibilidad de mejorar, corregir o aun desarrollar una escritura mal hecha, imprecisa, o incompleta; incluso, se quería invertir lo que parecía recto: devolverle su lógica invertida a toda norma, a toda

normativización. Pero el *détournement* va más allá: no se limita a negar la autoridad de la cita –esperando superar el poder de su verdad y la institución falseada de su realidad–, sino que significa una mediación dialéctica. Se trata de una dialéctica de la desviación que representa entonces una superación de la contradicción entre la cita y el plagio –entre la voz autorizada y las voces “subordinadas”, o los “sin voz”– en la medida en que se propone como una nueva forma de reescritura: a la vez, un modo de reescribir la cultura y de inscribir sobre ella la clave de su propia crítica.

Reside aquí una diferencia fundamental:

El desvío [*détournement*] es el modo de enfrentarse radical y eficazmente a la reificación, su opuesto en la recepción. Mediante el desvío se da siempre un nuevo sentido a los contenidos de la cultura y se revitaliza la experiencia. Hay en él un componente de plagio y otro de subversión íntimamente trabados. La mera práctica del plagio, por muy conscientemente que se ejerza como respuesta a las dinámicas estructurales capitalistas, no aporta nada creativo, consistiendo en una mera repetición degradada de contenidos no mediatizados por la conciencia (LITERATURA GRIS, 1999, p. 4-5).

Se concibe, por lo tanto, como una táctica de reacción y resistencia frente a las dinámicas de producción de sentido, fuertemente mediatizadas por toda clase de construcción, imagen o discurso espectacularizado.

Si se revisan las expresiones con las que ha sido traducida la noción de *détournement* al español: como desvío o desviación, tergiversación, diversión, dis-torsión, e incluso subversión, se observa que en el campo semántico que abre cada uno de estos términos con sus diferentes matices persiste la idea de una modificación del recorrido esperado; al mismo tiempo que insiste la impresión de una apropiación que trastoca la norma y el sentido propio de aquella primera dirección. Sin embargo, la opción que presenta la palabra “diversión” implica un incremento no despreciable en el sentido de una “versión” diferente, divergente, u *otra*, que contiene asimismo un efecto de superficie ligado a la posibilidad de una risa; es decir, que la táctica cobra impacto implicándose con la diversión o la fiesta. No existe allí, podría decirse, ironía socrática, ni burla, sino más precisamente la exposición de un

momento de paradoja que es reconocido por todos, algo así como el cruce de una aporía, que en el humor expone la contradicción entre la representación y sus condiciones fácticas.

En efecto, tal como lo teorizó Debord, el *détournement* significa no sólo el pronunciamiento y la puesta en acto de una estrategia para provocar situaciones, discursos o textos, apropiándose de los materiales ya existentes en la cultura –la literatura, el cine, la publicidad, el espacio de la ciudad–; sino que, en términos dialécticos, implica la superación de su contenido mediante su crítica, según la cual se conoce la representación. En ese develamiento opera una toma de consciencia de lo que aparecía espectacularizado en la imagen, al mismo tiempo que se lo expone ante su propia contradicción, para realizar, en última instancia, su rebasamiento. Con lo cual, frente a la acumulación de mercancías e imágenes, el *détournement* pone en juego ese rebasamiento en los modos de circulación del sentido propios de la sociedad del espectáculo. La imagen desviada, di-vertida, interrumpida trastoca tanto el tiempo del conocimiento, como el de la representación, que la cultura espectacular enmascara bajo la forma de un tiempo homogéneo y vacío.

De manera que el *détournement* es una estrategia que opera en varias direcciones: como dialéctica entre la interpretación y el acontecimiento; como táctica para repensar la teoría; y, finalmente, como mecanismo de acción en el lenguaje –algo que los situacionistas llamaron “verdadera lengua poética” y vincularon con el proyecto de un Diccionario situacionista –sobre lo que volveremos en el apartado IV.

EL *DÉTournement* COMO DIALÉCTICA DE LECTURA, ENTRE LA TEORÍA SITUACIONISTA Y EL ACONTECIMIENTO DEL MAYO FRANCÉS

En filiación con las vanguardias de los años veinte (futurismo, Dada, surrealismo), en el marco de un rechazo de toda forma de explotación y autoritarismo, la Internacional Situacionista se conformó en 1957 como expresión de una crítica a la pérdida del aspecto unitario de la sociedad, del empobrecimiento de la vida vivida, y su fragmentación en ámbitos cada vez más separados. Encarnó entonces una necesaria intervención ante la “insuficiencia de lo artístico”, proclamando el *arte de la superación del arte* –caracterizado por su irreductible oposición

a toda forma de representación y de espectáculo. Sin embargo, en los años 1960 y 1961 se produce una crisis dentro del movimiento que va a redefinir la inclinación de su producción teórica muy marcadamente hacia al terreno político, lo cual se cristaliza con la aparición, en 1967, de *La sociedad del espectáculo* (*La société du spectacle*) de Guy Debord y *La revolución de la vida cotidiana* (*Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*) de Raoul Vaneigem.

Ahora bien, aunque en esos años la Internacional Situacionista se reclama como una organización de signo transnacional, comprendiendo desde una perspectiva marxista la necesidad de darle a la revolución una dimensión de carácter mundial, el peso teórico real que tiene en el año 1968 –cuando se suceden las protestas en Francia– es mínimo. No obstante, en las relecturas que se hagan de las revueltas, tanto en ese país como en el exterior, el movimiento adquirirá una posición omnipresente. Es decir que la teoría situacionista tomará parte importante a posteriori en los relatos sobre el Mayo Francés, revalorizando su propio rol de vanguardia en el estallido revolucionario en el marco de un trabajo de reapropiación de la memoria de esos meses, que culmina con la reimpresión en 1968 de *La sociedad del espectáculo* acompañada de una banda que la publicita como “*La théorie situationniste qui allait exploser en mai*”.

De este modo, el lugar de barricada política que los situacionistas exigieron a la poesía y al arte queda enmarcado por algunos gestos que enlazan la teoría, el deseo y la praxis a través del tejido de una relación recíproca entre las estrategias de comunicación del movimiento y las acciones efectivas del Mayo del 68. Dicha correspondencia es la expresión del *détournement* en el plano de la lectura del acontecimiento; es decir, se convierte en un modo de actualización, reescritura y desarrollo de la crítica de la sociedad del espectáculo, en el nuevo contexto histórico pos-revuelta. Pero implica, a su vez, un intento de evitar la reificación y el desgaste del acontecimiento. En otros términos, las relecturas que los situacionistas, y Debord en particular, hacen del Mayo Francés, suponen un *détournement* sobre el acontecimiento, que es a la vez un desvío del sentido de la crítica a la sociedad espectacular. Los levantamientos de mayo desarrollan, mejoran, reescriben, y redireccionan la teoría situacionista, para reposicionarla (y actualizarla)

en un nuevo contexto de acción efectiva, que le infunde una energía revitalizante a la teoría.

En la “Advertencia” a la tercera edición francesa, fechada el 30 de junio de 1992 –con todos los años que han corrido en el medio– Guy Debord recalca cierta relación de reciprocidad entre el Mayo Francés y su libro, al recordar que *La sociedad del espectáculo* “fue publicado por primera vez en noviembre de 1967” (DEBORD, 2008, p. 27), y “Los disturbios de 1968 lo hicieron conocido” (ídem). Por tanto, escrito un año antes, el texto adquiere un carácter preparatorio de las revueltas, pero asimismo son las condiciones creadas por estas últimas las que le permiten otro tipo de circulación y recepción, las que di-vierten su contenido en condiciones de posibilidad nuevas (bajo una nueva facticidad) –continuidad entre el acontecimiento y el texto de la cual Debord fue plenamente artífice. En efecto, el número 12 de la *Internationale Situationniste* –último que registrará la revista y dedicado enteramente a los sucesos de mayo– abre sus páginas con un texto de Debord llamado “Le commencement d’une époque” en el que posiciona su escrito como año cero en una línea de tiempo orientada a leer la proyección de las revueltas: “seis meses después sobrevino el movimiento de ocupación, el más grande momento revolucionario que haya conocido Francia después de la Comuna de París” (IS, N° 12, p. 3). Mayo del 68 es la instancia consagratoria de un lazo entre la crítica, el deseo y el acontecimiento revolucionario, que Arnold Ruge había puesto en duda en su célebre carta dirigida a Marx, y que Debord ya había desafiado al citarla en su libro. He ahí un modo del *détournement*: esa cita se convierte en texto desviado, trastocado, modificado, intervenido, al ser evocado y provocado no sólo bajo la luz de la teoría, sino también a la luz de las praxis que el acontecimiento levanta y actualiza.

Por cierto, en aquel último número final de la *Internationale Situationniste*, se lo posicionaba a Debord como referente teórico del estallido a partir de dos gestos: por un lado, al citar el modo en que la revista “L’Espresso” del 24 de marzo de 1968, en una especie de esquema de los orígenes teóricos de la agitación, lo destacaba junto a pensadores como Marx, Freud, Lukács, Adorno, el Che Guevara y Mao (IS, N° 12, p. 46); y, por otro, retomando el número de marzo de 1969 de *Constellation*, en donde el activista francés aparecía como figura

indispensable en una suerte de juego de época titulado “¿Usted conoce la revolución?” (IS, N° 12, p. 48).

En función de este clima, Debord no dudó en revalorizar *La sociedad del espectáculo* como testimonio de la posición más extrema en el momento de las disputas del 68, en tanto contenía, según él, la única crítica capaz de definir con exactitud ese largo período de la historia cuyas condiciones generales son las del capitalismo, y más específicamente las de “la ‘negación de la vida que ha llegado a ser visible’, ‘la pérdida cualitativa’ vinculada con la forma-mercancía y la ‘proletarización del mundo’” (DEBORD, 2008, p. 27).

EL DÉTOURNEMENT COMO HERRAMIENTA CONTRAHEGEMÓNICA EN LA SOCIEDAD ESPECTACULAR

Como se sabe, las 221 tesis de *La sociedad del espectáculo* se inscriben en el trazo de una continuidad con *El capital* de Marx. De hecho, en ellas, Debord pone en práctica un nuevo modo del desvío (*détournement*) en relación con la forma mercancía, haciendo aparecer sus alcances en lo que llamará sociedad espectacular. Así, en la tesis 58, establece que “la raíz del espectáculo se halla en el terreno de la economía de la abundancia, y de allí provienen los frutos que tienden finalmente a dominar el mercado espectacular” (DEBORD, 2008, tesis 58). De tal manera que el espectáculo no es otra cosa que la manifestación de una cultura alienada por la acumulación y la riqueza, y su naturaleza misma está determinada por éstas. En tanto expresión de una cultura saciada, todo lo que produce se transforma en retención de eso mismo que la atiborra, la indigesta, y la satura.

Así pues, como notó Anselm Jappe (2010), al concebir la alienación –es decir, el espectáculo– como un proceso de abstracción cuyo origen está en la mercancía y su estructura, Debord desarrolla ciertas ideas que eran fundamentales en Marx pero que, no por azar, tuvieron poca fortuna en la historia del marxismo. Más aún, considera la sociedad espectacular como forma superior del capitalismo, en función de lo cual, en algunos pasajes de su libro asistimos a un evidente *détournement* del texto mismo de *El capital*, que consiste en la desviación del término “capital” hacia el concepto de “espectáculo”. Se comprueba esto no

sólo en la tesis que abre el libro, sino en otro axioma del filósofo alemán que aparece transfundido en la tesis 4, aquél que refiere al poder de las imágenes: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada por imágenes” (DEBORD, 2008, tesis 4). En efecto, se descubre allí la fórmula marxiana que hacía pasar el capital no por la mera acumulación de mercancías, sino por la relación social que las mercancías mediatizan.

La imagen y el espectáculo, entonces, son la expresión del desvío que Debord opera sobre el lugar que ocupan la mercancía y sus derivados en la teoría marxista, para significar ahora un desarrollo ulterior de esa forma-mercancía –con la que comparten la capacidad de reducir la multiplicidad de lo real a una forma abstracta e ideal. De ahí que el entretenimiento se considere uno de los grados más avanzados de alienación de la sociedad. Por lo tanto, estamos ante la forma más lúcida del *détournement*, que señala por su parte un estadio superior respecto de la reescritura y de la cita, pues implica una torsión crítica sobre la teoría y un rebasamiento dialéctico de la crítica marxista.

En este marco, asumiendo este reposicionamiento teórico y partiendo de una irreductible oposición a toda forma de representación –como ideología o espectáculo–, los situacionistas se vieron en la necesidad de repensar el problema de la imagen, que se volvía central para la crítica de una sociedad alienada. Si el espectáculo es, como afirma Debord, la justificación de la realidad por su imagen, cobra una posición determinante en relación con las formas de dominación, control, manipulación y disciplinamiento de la realidad y la vida.

Ahora bien, en la citada tesis 4, el espectáculo no se define como un conjunto de imágenes, sino como “una relación social [...], mediatizada a través de imágenes” (DEBORD, 2008). De modo que lo que resulta problemático no es en sí misma la acumulación de imágenes, sino la mediación que éstas efectúan en la vida de las personas. En otras palabras, lo que está en disputa es el modo en que las imágenes participan de la articulación, interpretación y producción del valor, y con ello, en la organización del mundo y de las relaciones humanas, en todos los dominios de la vida –es esto lo que debe ser expuesto a la crítica y a las estrategias de contra-información. Es esto lo que Debord pone en juego en su película *La sociedad del espectáculo* a

través de una máquina de *détournement* de imágenes que se alía con un uso particular del montaje.

Por esto mismo, lo que está esencialmente en cuestión no son sólo las técnicas de producción y difusión masiva de imágenes, sino la expresión unificada en el plano material –a la vez instrumento de unificación y naturalización– de una *Weltanschauung*, de una visión del mundo objetivada (DEBORD, 2008, tesis 5). De ahí que el espectáculo sea el modelo de la vida socialmente dominante, pero a su vez, “afirmación omnipresente de una elección *ya hecha* en la producción, y de su consumo que es su corolario” (DEBORD, 2008, tesis 6). La naturaleza misma del espectáculo explica que los discursos tiendan a masificarse y homogeneizarse, resultando de allí una concepción del mundo colonizada, omnipotente y dominante. Entonces, la condición problemática radica tanto en el tiempo vacío y homogéneo de la realidad mediatizada por las imágenes, como en la hegemonía de su circulación, producción e interpretación.

Por otra parte, al transformar el mundo en mundo de la economía, el poder logra regular la circulación y la distribución del tiempo y del espacio. En consecuencia, los modos de dominación suponen no sólo una fuerza de colonización sobre los discursos y las imágenes, sino además formas de generar y garantizar las condiciones de aislamiento del espacio y el tiempo (DEBORD, 2008, tesis 28).

Así, en el marco de las diferentes estrategias de creación de situaciones, el *détournement* se constituye, finalmente, como posibilidad de un tercer tiempo para los que no tienen morada: un tiempo *otro*, o más precisamente, un tiempo utópico. Implica el modo de producir una di-versión (versión divergente y festiva) sobre la mediatización de las imágenes (y con ellas, del tiempo y el espacio en que se desarrolla la vida). Se trata de la posibilidad de levantar una barricada sobre aquellas imágenes que conforman un campo de batalla lleno de expropiados y marginados. Esta táctica es también refugio de quienes no tienen otra posesión que su determinación para volver a apropiarse de su propio tiempo, tal como exclamaba Baltasar Gracian en *El cortesano*: “No tenemos nada nuestro, salvo el tiempo, del que gozan hasta quienes no tienen morada” (DEBORD, 2008, epígrafe al capítulo 6).

En efecto, los situacionistas reivindicaron concientemente las formas de la utopía, reclamándose incluso parte de un “utopismo

antiguo” (*IS*, N° 8, p. 9) y de todo aquello tildado de arbitrario o menoscabado en tanto “proposiciones difícilmente realizables” (*IS*, N° 8, p. 7) –que otras izquierdas marxistas, ideologizadas y conservadoras criticaban. Bogaron así por lo que está *más allá de toda práctica posible* (*IS*, N° 8, p. 9). De hecho, las imágenes “utópicas”, “quiméricas” y hasta “maniqueas” de su programa se orientaban a una superación del conflicto de la alienación, y a una lucha contra ésta. De ahí que sea posible leer en el órgano de la revista la insistencia sobre la legitimidad de la utopía momentánea y el valor revolucionario de tales reivindicaciones (*IS*, N° 7, p. 48), en la medida en que la imagen utópica se comprende como un arma contra la imagen espectacular. En la tesis 25, Debord afirmaba que “el espectáculo moderno expresa lo que la sociedad *puede hacer*, pero en esta expresión lo *permitido* se opone de manera absoluta a lo *posible*” (DEBORD, 2008, tesis 25). Cuando lo *posible* es reapropiado bajo la forma de lo que ya ha sido autorizado, legitimado de derecho, o admitido como sentido común o como corrección política: “Toda comunidad y todo sentido crítico se han disuelto” (*idem*).

En esta diferencia entre lo que se puede porque ha sido permitido (la cita) y lo posible (el *détournement*), como potencia en el contacto entre el acontecimiento y sus condiciones de posibilidad, debe buscarse el pliegue entre la imagen *espectacularista* y la imaginación. Aquí se halla también el sentido u-tópico que los situacionistas gravan sobre la literatura y la poesía –y más generalmente sobre toda obra–, como lugar sin lugar que adquiere valor en el tiempo provisorio e intempestivo de la historia –el tiempo-ahora de la creación de situaciones. El instante donde la imaginación logra convertirse en una fuerza de ataque contra la “imagen alienada del pensamiento humano” (*IS*, N° 12, p. 80), donde el contrasentido está vivo como crítica de los sentidos instituidos, que circulan bajo las formas del espectáculo.

De esta manera, la crítica de Debord –y de la Internacional Situacionista en general– puede retomarse a partir de la dimensión económica en la línea de una crítica marxista de la economía política; pero también en función de la variable mediática, relativa al dominio de la comunicación y sus medios, adquiriendo relevancia en el seno de los discursos incipientes de la teoría de la comunicación, diez años antes de que Herbert Marcuse postulase la crítica a la sociedad del espectáculo y la mercancía. En ese mismo sentido, entre los desplazamientos que el

arte político produce con relación al marxismo tradicional, Hal Foster observó el hecho de que deja de centrarse primordialmente en la crítica de los medios de producción, del valor de uso y del valor de cambio, para “interesarse en los procesos de circulación y en los códigos de consumo (el valor de intercambio signico)” (FOSTER, 2010, p. 99). De modo que, al denunciar la gramática espectacular como uno de los mecanismos principales de la mediatización y ordenamiento de las relaciones sociales, los situacionistas asumieron la necesidad permanente del análisis crítico de aquello que Foster llamó “significado cultural del consumo (o consumo del significado)” (p. 101).

Así, desde la perspectiva situacionista, la revolución depende de la recuperación de las técnicas de circulación de imágenes expuestas a su propia crítica y disolución –y allí, de la producción de contrasentidos, de la construcción de un espacio utópico capaz de producir nuevas mediaciones, en función de lo cual se inscribe la importancia dialéctica del *détournement*.

EL DÉTOURNEMENT COMO EXPRESIÓN DE UNA POESÍA VERDADERA

Ante estas condiciones, diferenciándose de la tradición del *Glossaire j'y serre mes gloses* y de las *Bagatelles végétales* de Michel Leiris –que evocaba las formas inconscientes y surrealistas de una escritura automática–, los situacionistas imaginaron una intervención sobre la lengua, que pudiera producir otras mediaciones en las relaciones establecidas en ella; esto es: una acción sobre el lenguaje que suponía, más específicamente, su *détournement*. Así el proyecto de un Diccionario Situacionista fue presentado a Gallimard, que lo rechazaría de plano, habilitando de inmediato fuertes ataques del grupo en su revista hacia la editorial. Paradójicamente, la esencia de una obra tal no podía ser otra que la de quedar enunciada en potencia y, en efecto, alcanzaría sólo la forma de un Prefacio –“Les mots captif. (Préface à un dictionnaire situationniste)” publicado en el número 10 de la *Internationale Situationniste* (p. 50-54). Ese estado de formulación promisorio (y provisoria) no es sino la exaltación de una obra por venir como obra posible y anhelada (una obra *desobrada*, en tanto existe como perpetuo y continuo llamado a obrar); pues se trata de una obra

en acto, sin acabamiento posible. Remite así al lugar de esa utopía que inauguraba el Libro mallarmeano: que es también el señalamiento de un no-lugar, o un más allá de todo lugar, pues está siempre realizándose en un pasado y un futuro ilimitados, bajo una promesa esquiva de presente. En ese sentido, el grupo declaraba: “La crítica del lenguaje dominante, su *détournement*, se volverá la práctica permanente de la nueva teoría revolucionaria” (IS, N° 8, p. 50).

En este caso, la distorsión, torcimiento, di-versión al interior de la lengua se convierte en una dialéctica constante (sin fin), del poder y de las prácticas. Resistencia a “Todas las teorías del lenguaje, desde el misticismo débil del ser hasta la suprema racionalidad (opresiva) de la máquina cibernética” (IS, N° 10, p. 50) que “pertenecen a un único y mismo mundo, a saber, al discurso del poder considerado como único modo de referencia posible, como modo de mediación universal” (ídem). El discurso del poder actúa en el corazón de toda comunicación, presentándose como mediación necesaria de todos los relatos. Por eso, no debe subestimarse el poder de las imágenes con las cuales una sociedad se piensa y se muestra a sí misma. En el nivel de la lengua, el *détournement* busca pues atacar ese poder que entra en posesión directa del sistema por el cual un individuo se comunica consigo mismo y con los otros (IS, N° 7, p. 47), de ahí la necesidad de crear una nueva comunicación, o lo que los situacionistas llamaron una “*Communication prioritaire*” (IS, N° 7, p. 20-24).

Si en la sociedad espectacular, el poder del conocimiento se alía al conocimiento del poder (IS, N° 12, p. 80), la crítica del lenguaje dominante (y su *détournement*) se convierten en una práctica necesaria y permanente de la nueva teoría revolucionaria (IS, N° 10, p. 50); y, al mismo tiempo, en la posibilidad de conocer la representación (que legitima y sostiene el poder) –de modo que la revolución permanente será lexicográfica, o no será.

Esta táctica se relaciona con otra función del *détournement* –aquella ligada precisamente con el humor. Los situacionistas van a proclamar la legitimidad del *contrasentido* –que insiste allí donde todo sentido nuevo es llamado *contrasentido* por las autoridades–, denunciando la impostura de aquel sentido garantizado e impuesto como *lo dado* por el poder (IS, N° 10, p. 50) –y justificado por su más directo aliado, el sentido común. De ese modo, si el diccionario es

guardián del sentido existente, los situacionistas proponían destruirlo sistemáticamente y remplazarlo, operando una limpieza revolucionaria del lenguaje a través del *détournement* del diccionario mismo (*IS*, N° 10, p. 51).

Hay que comprender la estrategia: no se trata de oponer a la lengua del poder otra lengua, depositada en un diccionario situacionista, sino de desestabilizar la lengua articulada para liberar sus virtualidades. De ahí también que, más allá, de los motivos reales que existieron para el abandono del diccionario, la naturaleza misma de este proyecto consistía en permanecer en potencia, como *productividad* sin fin, como estrategia siempre actual de una práctica desestabilizante.

No obstante, aun cuando el diccionario quedara irrealizado, enunciado bajo la forma de una *obra por venir*, los situacionistas vincularon su impronta con otra idea que llegaron a formular en el anhelo de una verdadera poesía. Así, la construcción de un lenguaje libre, certero y corrosivo pensado en los términos de una “auténtica poesía” definida como “la construcción libre de la vida cotidiana” (*IS*, N° 8, p. 38), se corresponde con la imaginación llevada al poder, como vanguardia de combate. Se trata también de hallar un lenguaje capaz de tocar [*toucher*] el pensamiento, y con eso, *lastimar* al espectáculo.

Nótese que la vida cotidiana era el campo de batalla donde se libra “el combate entre la totalidad y el poder” (*IS*, N° 8, p. 38). La imaginación se vinculaba allí a la poesía en tanto lenguaje emancipado de la dominación, capaz de nombrar el espacio vivido (lugar de la realización auténtica, de la vida cotidiana) y sacarlo del silencio; y con ello, capaz de emanciparnos de la temporalidad abstracta donde el poder nos nombra (especializándonos y definiéndonos de ese modo por nuestros roles). De ahí que el lenguaje constituya la peor convención a destruir, a desmitificar, a liberar (*IS*, N° 10, p. 51). De esta manera, si la praxis situacionista demanda una acción directa contra el orden burocrático y burocratizante del lenguaje, debe evitar caer en la “nada del hacer poético” representada “por la poesía moderna (experimental, permutacional, espacialista, surrealista o neodadaísta)” (*IS*, N° 10, p. 52) –expresiones que, en último término, son lo contrario de la poesía, en tanto no representan otra cosa que “el proyecto artístico recuperado por el poder” (*idem*).

Así pues, la verdadera poesía, entendida como comunicación liberada, tiene que permanecer virtual, debe ser impersonal y colectiva, como herencia de las vanguardias de los años veinte; pero radicalizada, porque “para liberar al sujeto de su impura lealtad a las seducciones de la imagen (o del imaginario), los situacionistas decretan el black-out” (KAUFMANN, 1997, p. 57). Es decir, devienen invisibles, insituables, clandestinos, y se alían a la concepción de una obra sin lugar, de una estrategia sin fin.

La poesía se une así a las tácticas de construcción de situaciones y permanece marcada por procedimientos como el *détournement*, precisando en el mismo movimiento el sentido de sus mediaciones: en tanto prácticas des-solemnizantes y emancipadoras; y, en último término, ligadas también al deseo. En relación con esto, la tesis 53 del libro de Debord podría decirse que es la única que contiene una afirmación positiva, en ella se opone al espectáculo, “la conciencia del deseo y el deseo de conciencia” (DEBORD, 2008). Por esta vía, la imaginación permanece unida a la *experimentación* (*IS*, N° 8, p. 57), y encarna una fuerza contra-hegemónica de la crítica, en la medida en que no se trata ya de interpretar sino de crear situaciones: “el hombre es producto de las situaciones que atraviesa” (*IS*, N° 9, p. 24) y en tanto es definido por ellas “quiere el poder de crear situaciones dignas a su deseo” (*idem*). Más aún, la pobreza de la imaginación artística condiciona el sueño de un arte total (*IS*, N° 9, p. 46), de la creación y variación de situaciones al servicio de una verdadera transformación de la vida cotidiana, de ahí que haya que combatirla.

La revolución es entonces una batalla permanente por los sentidos. Contra toda autoridad o legitimación externa: sólo lo real permite un sentido, y sólo la praxis lo verifica (*IS*, N° 10, p. 54). El lenguaje de la vida real debe levantarse contra el lenguaje ideológico del poder, en estos términos el *détournement* se inscribe como una nueva sintaxis discursiva.

CONCLUSIÓN

El diagnóstico que la teoría situacionista realizó con agudeza consistió en mostrar que el espectáculo como justificación de la realidad

por la imagen se apodera para sus propios fines de la entera actividad social en todos los dominios: desde el urbanismo a los partidos políticos de cualquier tendencia, desde el arte hasta las ciencias, desde la vida cotidiana hasta las pasiones y los deseos humanos. En este proceso, la imagen acaba haciéndose real, siendo causa de un comportamiento real, y la realidad acaba por convertirse en imagen (cf. JAPPE, 2011). En la tesis 18, Debord advierte que la mirada del mundo se materializa: “Allí donde el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, en motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico” (DEBORD, 2008, tesis 18). El espectáculo, por tanto, no refleja a la sociedad en su conjunto sino que estructura las imágenes conforme a los intereses de una parte de la sociedad, lo cual no deja de ejercer un efecto sobre la actividad social real de quienes contemplan las imágenes.

De ahí que adquiera el poder hipnótico de levantar el valor del seno de su ausencia –que es ausencia de vida, y retirada del orden sacro de las cosas. Ello explica que la mercancía no contenga ya ni un átomo de valor de uso, sino que haya pasado a ser consumida en cuanto mercancía, como mero valor de cambio, en función de su valor signifiante.

La actualidad de la teoría situacionista, y en especial del pensamiento de Debord, sigue residiendo en la necesidad de indagar los alcances y las sujeciones que operan en la sociedad espectacular, bajo las antiguas y nuevas formas de mediación de las imágenes y sus medios de producción-circulación. Alertaba Debord: “El espectáculo extiende a toda la vida social el principio que Hegel [...] concibe como el del dinero; es ‘la vida de lo que está muerto, moviéndose en sí misma’” (DEBORD, 2008, tesis 251). La insistencia de la vida de lo que está muerto (que Walter Benjamin había detectado como característica de la moda en su libro de los pasajes) es tal vez una de las explicaciones de la catástrofe moral, ecológica, ética, política y social a la que nos ha llevado la modernidad occidental y el capitalismo.

La crítica a la concepción del mundo como representación, y no como actividad y creación, sigue gozando de actualidad. Sin embargo, es necesario volver a considerar las determinaciones y trascendencia de esa actividad y creación, incluso respecto del hombre mismo.

A 50 años del Mayo Francés, las palabras importantes que guían el sentido de la crítica siguen siendo las mismas: colonialismo y alienación

(cf. IS, N° 7, p. 47-48). Parece fundamental, sin embargo, revisar los diagnósticos de la crítica situacionista, retomar también los síntomas que detectaron, pero repensar la retórica de combate y las encrucijadas que planteaban sus posiciones respecto del poder y las imágenes, allí donde las intervenciones de una estrategia sin comunidad, muchas veces se convierten en una práctica sin obra y sin objeto, es decir, una práctica casi alucinada; allí donde también las poéticas contra-hegemónicas se espectacularizan, y se vuelven una instancia ya no de la crítica, sino de una dialéctica del espectáculo mismo.

NOTAS

1. El escribir pertenece al *désœuvrement*, es decir a la “ausencia de obra” y a la interrupción de la idea misma de obra, y en ese mismo gesto se sitúa bajo el signo del otro, ese que no es uno, pero que habla dese el lugar del uno. Véase BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien Infini*, París: Gallimard, 1969, p.44.
2. “Las ideas se perfeccionan; en ello participa el sentido de las palabras. El plagio es necesario; el progreso lo implica. Da más precisión a la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, elimina una idea falsa, la reemplaza por una idea justa” (DEBORD, 2008, tesis 207).
3. Para una observación sobre las traducciones de este término, remitimos también al comentario de BAIGORRIA, Osvaldo. Mirá lo que quedó, *Página/12*, 26 de octubre de 2008. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3225-2008-10-27.html>. Consultado: 22, ago 2018.
4. Es el término que elige Fidel Alegre para su traducción de *La sociedad del espectáculo*, en su versión publicada por primera vez en Ediciones de la Flor: Buenos Aires, 1972, y re-publicada en la Editorial La Marca: Buenos Aires, 1995.
5. En la tesis 191 de *La sociedad del espectáculo*, Debord escribe: “El dadaísmo quiso suprimir el arte sin realizarlo; y el surrealismo quiso realizar el arte sin suprimirlo. La posición crítica elaborada más tarde por los situacionistas demostró que la supresión y la realización del arte son aspectos inseparables de una misma superación del arte” (DEBORD, 2008,

- t. 191). También Marx afirmaba que el arte en tanto modo complementario e ideal no podía ser superado más que por la realización en la sociedad sin clases. Cf. KAUFMANN, 1997, p.139.
6. Para un desarrollo de este proceso histórico, véase TRESPEUCH, 2009. La autora muestra que en la víspera del mayo de 1968 los situacionistas son poco numerosos, entre ellos: Guy Debord, Mustapha Khayati, Raoul Vaneigem, René Viénet y, en Dinamarca, Jeppesen Victor Martin. Cuando se desatan las revueltas, la participación junto a los estudiantes del grupo los “Enragés de Nanterre” en la ocupación de la Sorbonne, les dará mayor visibilidad; esta colaboración entre Enragés y situacionistas se traduce además en la fundación del Comité Enragés-Internationale situationniste, el 14 de mayo de ese año (TRESPEUCH, 2009, p. 12).
 7. Entre los miembros de redacción de la revista se encontraban Guy Debord, Mohamed Dahou, Giuseppe Pinot-Gallizio, Maurice Wyckaert, Constant, Asger Jorn, Helmut Sturm, Attila Kotanyi, Jørgen Nash, Uwe Lausen, Raoul Vaneigem, Michèle Bernstein, Jeppesen Victor Martin, Jan Stijbosch, Alexander Trocchi, Théo Frey, Mustapha Khayati, Donald Nicholson-Smith, René Riesel, René Viénet. Los 12 números, publicados entre junio de 1958 y septiembre de 1969, fueron un terreno de experimentación discursiva y un medio de propaganda para la Internacional Situacionista, fundamentalmente en París. En adelante se citará los textos incluidos en la revista bajo la abreviatura IS, las traducciones de las mismas son nuestras.
 8. “¿Viviremos lo suficiente para ver una revolución política? ¿Nosotros, los contemporáneos de estos alemanes? Amigo mío, usted cree lo que quiere creer... Yo que juzgo a Alemania a través de su historia presente, no me discutirá usted que toda su historia es falsificada, y que toda su vida pública actual no representa la situación real del pueblo. Lea cualquier diario y se convencerá de que se sigue celebrando –y usted admitirá que la censura no lo impide a nadie– la libertad y la felicidad nacional que poseemos...” (Ruge, Carta a Marx, marzo de 1884, citado por DEBORD, 2008, Capítulo 8).
 9. Es por eso que el espectáculo define “*el sentido* de la práctica total de una formación económico-social, su *empleo del tiempo*” (DEBORD, 2008, tesis 11).
 10. Para un desarrollo de la continuidad de la idea mallarmea del Libro en las vanguardias históricas del siglo XX, y en particular en el movimiento situacionista, véase KAUFMANN (1997).

A USER'S GUIDE TO *DÉTOURNEMENT*: STRATEGIES AND INTERVENTIONS FOR A DIALECTICAL CRITIQUE OF SITUATIONS

ABSTRACT

At the turning point of the French May, as it appears in the Letterist texts by Guy Debord and Gil Wolman, in the twelve numbers of the *Internationale Situationniste* magazine, and taking into account Debord's more systematic approach in *The Society of the Spectacle* (1967), this work proposes a revision of the notion of *détournement* -fundamental strategy of the situationist communicational resistance, a possible path towards a dialectical critique of situations and a critical rewriting of ideas.

KEY-WORDS: Situationist Theory, Guy Debord, Society of the Spectacle, Counter-hegemonic poetics, *Détournement*.

OS MODOS DE USO DO *DÉTOURNEMENT*. ESTRATÉGIAS E INTERVENÇÕES PARA UMA CRÍTICA DIALECTICA DE SITUAÇÕES

RESUMO

No caminho do Maio francês, tal como aparece nos textos letristas de Guy Desbord e Gil Wolman, nos doze números da revista *Internationale Situationniste*, e levando em conta a abordagem mais sistemática de Debord em *A sociedade do espectáculo* (1967), este trabalho propõe uma revisão da noção de *détournement* - estratégia fundamental da resistência comunicacional situacionista, caminho possível para uma crítica dialética das situações e uma reescrita crítica das idéias.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria situacionista, Guy Debord, Sociedade do espectáculo, poética contra-hegemônica, *Détournement*.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. "El cine de Guy Debord", 1995. IN: AGAMBEN, Giorgio et. al., *Image et mémoire*. Paris: Editions Hoëbeke, 1998. Disponible en: <<https://lamaquinanoematica.files.wordpress.com/2015/05/el-cine-de-guy-debord.pdf>>. Consultado: 22 ago. 2018.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca editora, 2008.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle* (film). Película/Documental. 1h 30m, 1973.

DEBORD, Guy y WOLMAN, Gil. “*Mode d’emploi du détournement*”. Disponible en: <http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html>. Consultado: 22 ago. 2018.

FOSTER, Hal. “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. p. 95-126.

IS: AA. VV., *Internationale Situationniste*, n. 1-12, jun. 1958- sept. 1969, París.

JAPPE, Anselm. “Espectáculo: fase suprema de la abstracción”. *Internacional Situacionista*. Buenos Aires: Mariposa del caos, 2010. p. 15-25.

KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes 1920-1970*. París: PUF, 1997.

LITERATURA GRIS (Ed.). “Presentación a un legado táctico”. *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista*. Madrid: Literatura Gris, 1999.

TRESPEUCH-BERTHELOT, Anna. “L’ Internationale situationniste : d’autres horizons de révolte”. *Matériaux pour l’histoire de notre temps*, v. 94, n. 2, p. 10-15, 2009. Disponible en: <<https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2009-2-page-10.htm>>. Consultado: 22 ago. 2018.

TRESPEUCH-BERTHELOT, Anna. “Les vies successives de *La Société du spectacle* de Guy Debord”. *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, n.122, ene, p. 135-152, 2014.

Submetido em 27 de agosto de 2018.

Aceito em 23 de outubro de 2018.

Publicado em 11 de abril de 2019
