



⊖ **Datos para citar este trabajo** ⊖

Autores: José Ramón Fabelo Corzo

Título del trabajo: La sociedad del espectáculo de Guy Debord: 50 años después

En: Sánchez Medina, Mayra; Fabelo Corzo, José Ramón (Coordinadores). *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*. Colección La Fuente. BUAP. Puebla, 2019.

Páginas: 259-274

ISBN: 978-959-7197-38-6

Palabras clave: Imagen, espectáculo, Guy Debord, globalización

⊖ Se autoriza el uso de este texto, siempre y cuando se cite la fuente ⊖

LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO DE GUY DEBORD: 50 AÑOS DESPUÉS¹

José Ramón Fabelo Corzo²

Vivimos en un mundo en el que el papel de la imagen se acrecienta día a día. Ya va siendo lejana aquella época en que la construcción de imágenes y su incorporación al medio social tenían al arte como ámbito privilegiado. Los avances tecnológicos han generado una capacidad virtualmente infinita para el uso y la manipulación de productos imaginarios que mediatizan cada vez más nuestra relación con el mundo. Más que con la realidad misma, nos relacionamos, sobre todo, con imágenes de ella construidas artificialmente, casi *artísticamente*, podría decirse. Esa es una de las razones por las que hoy se habla de un proceso de estetización de la vida. El término *estetización* alude, precisamente, a la salida de las relaciones estéticas del marco en que habitualmente se les ubicaba: la esfera del arte y de lo bello. Hoy lo estético se vincula más a lo cotidiano y no solo, o no tanto, al arte o a la belleza. El gran papel que la imagen desempeña en la vida, la constante mediación de construcciones simbólicas en nuestro vínculo con el mundo, han llevado a asumir como cotidianas y generalizadas las relaciones que antes se identificaban solo con una esfera de nuestra existencia. Sin dejar de tener su importancia para el arte, la cuestión de la imagen y de lo estético adquiere hoy una significación transartística y cala en lo más hondo de la cotidianidad contemporánea.

Pero estos cambios se producen, al mismo tiempo, en los marcos de un mundo en el que predomina la lógica del capital, no interesada, precisamente, en proyectar una imagen fidedigna de la realidad. Debido

¹ El presente ensayo representa una versión revisada, ampliada y actualizada de un trabajo anterior publicado en el año 2005. Cfr. José Ramón Fabelo, "El concepto *sociedad de espectáculo* de Guy Debord", en Mayra Sánchez, coord., *Estética. Enfoques actuales*).

² Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor investigador Titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

a su propia naturaleza mercantil y manipuladora, lo más importante desde la perspectiva lógica del capital no es la verdad, ni siquiera la vida misma, sino la maximización constante de las ganancias al costo que sea. Bajo estas condiciones, la estetización del mundo, de la vida, se ha convertido en un medio facilitador de las relaciones de dominación, al permitir una permanente invasión del mundo simbólico de la gente con el supremo propósito de hacerla más proclive al sistema que se defiende. Se le vende, entonces, una imagen idealizada de su propia realidad o se le acostumbra a ver los más profundos dramas humanos como un simple juego estético, manipulado, cual si fuera espectáculo artístico.

Ya en el año 1936, el destacado pensador de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin, culminaba su conocido ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* con una lapidaria frase: “La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético”.³

Algo más de tres décadas después, en 1967, el francés Guy Debord escribía un resonante texto, por muchos considerado inspirador y premonitor de la revuelta de mayo de 1968 en París. Tanto el título del texto —*La sociedad del espectáculo*—, como su propio contenido, parecían haber sido inspirados por aquellas palabras de Benjamin, a pesar de no aparecer en el mismo ni una sola referencia a la obra del destacado pensador judío-alemán.

Puede calificarse a Debord como un intermediario y un puente teórico —no siempre reconocido— entre la idea de Benjamin sobre la posibilidad de que el drama real humano se convierta, a través de medios técnicos, en objeto espectacular del disfrute estético, y la idea hoy recurrente sobre la estetización de toda la experiencia como resultado —entre otros factores— de la colonización del mundo de la vida por parte de los *mass media*.

Debord nos ofrece una penetrante y aguda reflexión sobre la sociedad de consumo —cuya experiencia directa vive en la Francia de la posguerra—, donde florece la economía de la abundancia, la industria del ocio, la generalización de los medios de comunicación audiovisual y la propagación del llamado *american way of life*.

³ “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos*, p. 57.

Guy Debord (1931-1994), artista, filósofo, sociólogo, venía liderando desde la década de 1950 un grupo que se autocalificaba como *situacionista* y que había hecho surgir en 1957 su propia Internacional. El término *situacionismo*, con el que se identifica el movimiento, a pesar de cierta vaguedad en su contenido, apunta hacia una intención práctica.⁴ Esta proyección hacia la praxis se hace cada vez más nítida. En 1979, en el prólogo a la cuarta edición italiana de *La sociedad del espectáculo*, Debord declara, sin ambages, el carácter subversivo de su libro cuando afirma: “a decir verdad, creo que no hay nadie en el mundo que sea capaz de interesarse por mi libro, salvo aquellos que son enemigos del orden existente y que actúan efectivamente a partir de esta situación”.⁵ Es evidente que la crítica que hace Debord a la sociedad espectacular contemporánea no pretende quedarse en la mera desconstrucción —y es esta una diferencia entre Debord y ciertos continuadores suyos posmodernos—, sino propiciar un cambio de situación desde el cual pueda construirse una alternativa a la sociedad del espectáculo. El cambio práctico de la situación real es el propósito de este movimiento que no se restringe, por tanto, al ámbito meramente cultural, sino que busca transformaciones abarcadoras de todas las esferas de la vida social.

La Internacional Situacionista se asumía a sí misma como heredera de las vanguardias artísticas, calaba en sus fundamentos filosóficos y reproducía no pocas de sus actitudes. También tenía la intención de superar el arte mediante su realización en la vida, asumía como proyecto el choque y la ruptura con las normas establecidas en la realidad social y, en consecuencia, promovía una consecuente y clara predisposición crítica hacia esa realidad. Así lo reafirmaba Debord todavía en 1992, dos años antes de su muerte, en el prólogo a la tercera edición francesa de su más importante obra, cuando señalaba el deliberado y mantenido propósito del libro (que en ese momento cumplía 25 años de existencia) de ir contra la sociedad del espectáculo,⁶ calificativo con el que identificaba a él la sociedad de consumo contemporánea.

⁴ En 1958, en el número 1 de la revista *Internationale Situationniste*, se definía *situacionismo* como un “vocablo carente de sentido, forjado abusivamente por derivación de la raíz anterior”. Sin embargo, dos renglones antes, en el propio texto, se define *situacionista* del siguiente modo: “todo lo relacionado con la teoría o la *actividad práctica* de la *construcción* de situaciones. El que se dedica a *construir situaciones* [...]”. (“Definiciones. Internacional Situacionista”, las cursivas son nuestras).

⁵ Prólogo a la cuarta edición italiana de *La sociedad del espectáculo*.

⁶ Cfr. *La sociedad del espectáculo*, p. 36.

Es este uno de los sentidos en que Debord y los situacionistas se mantienen alejados del nihilismo posmoderno al tiempo que conservan su fidelidad al espíritu de las vanguardias artísticas. Como es conocido, las vanguardias pretendían la disolución del arte en la vida mediante su realización en ella. Se trataba de llevar el arte a la vida. La vida era aquí una especie de *núcleo duro* hacia donde aquel habría de moverse. El arte debía hacerse tan *duro* como la vida misma. Nada de contemplación pasiva a lo Kant, ajena a todo interés y conocimiento, todo lo contrario, compromiso interesado con la vida basado en su interpretación práctico-crítica. La definición posmoderna del proceso de estetización de la vida que, entre otros, ha propugnado Vattimo en un texto como *El fin de la modernidad*, es exactamente lo contrario: en este caso es la vida la que se mueve hacia el arte, hacia el paradigma estético, entendido este último precisamente en su debilidad contemplativa. Es la vida la que se hace superflua, banal, *light*, mero *show*, puro espectáculo. Las verdades de la vida se hacen débiles, dejan de serlo, se convierten en juego estético.⁷ Hasta aquí podría coincidir Debord con Vattimo, pero no a partir de este momento. Mientras que para Vattimo esta situación es irremediable e incluso deseable, Debord se levanta críticamente contra ella en busca de un cambio radical. Por eso el pensador francés se mantiene cercano al espíritu de las vanguardias, al tiempo que Vattimo auspicia una posición, en este sentido, antivanguardista.⁸

Aunque tampoco parece hoy del todo justa una posición que solo vea negatividad en la espectacularidad y que niegue el necesario protagonismo que han de tener los procesos de estetización en la búsqueda de alternativas justas al actual mundo depredador del capital, lo cierto es que Debord nunca dejó de ver como lo más importante la trans-

⁷ Cfr. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Directamente vinculada al tema de la verdad está la sección segunda de este libro titulada "La verdad del arte" (pp. 47-98).

⁸ Siendo justos, hay que reconocer que la posición de Vattimo, en la medida en que se ha hecho más políticamente activa en favor de las causas del sur, también se ha flexibilizado y matizado en lo teórico-filosófico. Así, la idea sobre la necesidad de un pensamiento débil se hace relativa cuando afirma que no quiere predicar esa idea a los pueblos del tercer mundo (Cfr. G. Vattimo, "No quiero predicar el pensamiento débil a los pueblos del tercer mundo") o que solo un ideal fuerte como el del comunismo podrá salvarnos (Cfr. G. Vattimo, "Solo un ideal fuerte, como el comunismo, podrá salvarnos", en *El País digital*). De igual manera, su optimismo en relación con los medios queda un tanto atenuado cuando afirma que estos requieren un control que mida su "potabilidad." Cfr. G. Vattimo, "La televisión es como el agua potable: debe ser controlada para determinar si está en condiciones de potabilidad", en *UNEAC digital*.

formación misma de las condiciones sociales que generan un tipo de espectáculo en sí mismo falsificador y alienador. Por eso su interés, más allá del diagnóstico certero de la realidad, estaba en el cambio de ella. Este atributo de su propuesta es muy bien captado por José Luis Pardo, prologuista y traductor de la edición en español de Pre-textos de *La sociedad del espectáculo*, cuando escribió:

Hay también una distinción entre aquellos escritos teóricos que se ofrecen ya de entrada como especulación o interpretación (las filosofías que se piensan a sí mismas como “interpretación del mundo”, en el léxico de la undécima tesis sobre Feuerbach), y aquellos otros que se producen para ser *puestos en práctica*, es decir, que se proponen la “realización de la filosofía en la historia” o la “transformación del mundo”. A esta segunda categoría pertenece, sin duda, la obra del mismo Debord.⁹

La sociedad del espectáculo fue no solo la principal obra de Debord, sino también la plataforma programática de todo el grupo situacionista, a pesar de las vicisitudes existenciales de este último. De hecho, en 1972, Debord diluye el grupo como resultado de una contradicción o tensión en la que él siempre se debatió: por un lado la propensión a realizar una crítica radical de la sociedad del espectáculo y, por otro, la posibilidad de que su propia obra y actividad se convirtieran en un elemento de circulación informática y que, de tal manera, fueran asimilados por el mismo sistema que pretendían criticar.

Debord no quería sentir en carne propia la frustración que habían vivido las vanguardias al ver sus obras asimiladas por los museos, las galerías, las colecciones, es decir, por las mismas instituciones que buscaban combatir. Se percataba de que aquella legítima aspiración de realizar el arte en la vida requeriría definitivamente otro marco social distinto al capitalista. El fracaso práctico de la rebelión de 1968 y la resonancia alcanzada al respecto por el grupo habían hecho surgir, en opinión de Debord, el peligro de la espectacularización del propio situacionismo.

Esa contradicción que viven Debord y el grupo, entre la necesidad de dar a conocer sus ideas y, al mismo tiempo, tratar de evitar que estas ideas circulen en el entramado cultural por ellos criticado, es la que

⁹ “Prólogo”, en G. Debord, *Ob. cit.*, p. 16.

explica, en alguna medida, el a veces excesivo afán por la clandestinidad que observamos en Debord y el hecho mismo de que sea un autor que, a pesar de su resonancia en eventos políticos concretos como el de mayo de 1968 en Francia, durante bastante tiempo no haya sido suficientemente conocido y tenido en cuenta en ámbitos académicos e intelectuales.

Anclado fuertemente en las ideas de Marx sobre la alienación y el fetichismo mercantil, Debord analiza la sociedad en que vive como un perenne espectáculo, entendido este, en lo fundamental, como falseamiento de la naturaleza esencial de un sistema. El espectáculo es consustancial al capitalismo, y ya Marx había avanzado un buen trecho en su revelación crítica. La esencia de la explotación capitalista queda velada bajo la apariencia de una relación libre y voluntaria entre iguales. La plusvalía se mantiene oculta a la conciencia común. La igualación de todos los seres humanos ante la ley encubre falazmente su desigualdad en relación con la propiedad sobre los medios de producción, fundamento de todo el resto de las desigualdades sociales. La asimetría hecha pasar por simetría, la desigualdad presentada como igualdad, la injusticia oculta bajo la apariencia de un orden justo, esa es la esencia cultural de un sistema que se ha apropiado del espectáculo para, más allá de las tablas o los estudios de filmación, convertirse en un reproductor cultural ampliado de la enajenación económica.

Marx nos ayuda a comprender que la raíz más profunda del espectáculo como falseamiento está en la economía. Las mercancías se presentan espectacularmente como si solo tuviesen valores de uso, cuando lo que en realidad tienen y lo único que les importa es su valor de cambio. Aquí está la raíz de espectáculo como condición necesaria de la realización de la mercancía. Esta, obligatoriamente, debe disfrazarse, debe simular su verdadera naturaleza, debe fingir que es un bien y no un simple objeto de cambio, abstracto y meramente cuantitativo. Esta falacia primaria está en la base de toda la falsedad del mundo construido espectacularmente por el capitalismo. A partir de ahí, el espectáculo construye un mundo virtual y lo asume como si fuera real. Se emborracha de su propia ficción.

Sin embargo, Marx no llegó a asistir en vida a la expansión del fetiche de la mercancía a todo el mundo de la cultura, a la total metamorfosis mercantil de la vida social y, en consecuencia, a la plena fetichización y espectacularización de la sociedad. Ahora la alienación no se

centra exclusivamente en el tiempo de trabajo, sino que es abarcadora de toda la existencia humana, incluido su tiempo de ocio. El tiempo libre está predestinado al consumo de imágenes espectaculares. De la colonización del ocio, de la banalización del espíritu y de la extensión a todas partes de una y la misma seudocultura, se extrae ahora buena parte de la plusvalía global, al tiempo que el obrero, el trabajador, el subalterno, se han convertido en espectadores pasivos de su propia enajenación. La misma vida se espectaculariza y comienza a vivirse a través de objetos imágenes que en lugar de acercar al espectador a la realidad, lo alienan cada vez más de ella. En el imaginario del espectador el espectáculo ya no es asumido como juego estético, fácilmente distinguible de la realidad, sino convertido en la realidad misma. La realidad queda así oculta, sustituida por un fetiche.

De la misma forma que las relaciones mercantiles, siendo un engendro de la sociedad, escapan luego a su control y se le vuelven en contra, apareciendo ante sus ojos como dotadas de una fuerza propia, inalcanzable, mística, no dominable en su totalidad ni siquiera por el más absoluto y totalitario poder humano, así, el espectáculo representa una construcción social que expresa la recreación que del mundo hacen los medios de comunicación, con un contenido cada vez menos parecido al mundo real, siendo en buena medida la antítesis de la realidad, que representa el mundo que se quiere que sea y no el mundo que es. De tal forma, el ser humano se identifica más con esa imagen desfigurada del mundo que con el mundo real. Nuevamente se enfrenta a un producto social que se cosifica, escapa de su control, lo enajena de la realidad y se hace pasar por ella. Como resultado, el ser humano dirige su potencia práctica contra sí mismo, creyendo que es a su favor.

El espectáculo responde al sistema instituido de valores, es el modo en que oficialmente la sociedad debe ser vista; se subordina, por tanto, al poder, es el discurso autoelogioso de este último. Por eso es una especie de juego estético, una ficción, una representación de la realidad que no es la realidad misma. Pero, a diferencia del arte, donde el espectador es consciente de que lo es, aquí se procura que el espectáculo no sea percibido como tal, que se confunda con la propia realidad, bajo el deliberado propósito de engañar. Es así que el sistema se presenta espectacularmente como favorable a la vida, cuando en realidad es todo lo contrario; se defiende a sí mismo como el mejor de

los mundos posibles, como el bien común no cuestionable, velando su verdadera esencia manipuladora. “La actitud que por principio exige es esa aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho gracias a su manera de aparecer sin réplica, gracias a su monopolio de las apariencias”.¹⁰

La tendencia a espectacularizarlo todo se convierte en una especie de sentido común, en un patrón de conducta cada vez más generalizado a todos los miembros de la sociedad. Ya el capitalismo había promovido antes una transformación de la *ética del ser* en la *ética del tener*.¹¹ La degradación continúa ahora con lo que podría describirse como el paso a una *ética del parecer*. Del *ser al tener* y del *tener al parecer*, esa es la metamorfosis de los valores subjetivos dominantes del mundo contemporáneo. Más que *ser* y más que *tener*, lo que importa ahora es *parecer que se es* y, sobre todo, *que se tiene*, aunque ni lo uno ni lo otro sea real. El sistema ha logrado convertir a la mayor parte de sus espectadores en sujetos hacedores de su propio espectáculo.

Es importante, a nuestro juicio, hacer énfasis en el lugar de enunciación de estas ideas. *La sociedad del espectáculo* es un texto que se escribe desde un país desarrollado y desde un indiscutible centro cultural como es París. No es un escrito que se haga desde la perspectiva del pobre o del explotado del siglo XIX, sino desde el observatorio social del obrero o el estudiante bien alimentado de una sociedad que comienza a vivir su opulencia y que, según el paradigma emancipatorio prevaleciente en el siglo de Marx, no tendría grandes razones para buscar un cambio.

Por eso el movimiento de 1968 francés tomó a todos por sorpresa. A todos, menos a los *situacionistas*. Era algo inesperado no solo para la institucionalidad burguesa, sino también para el Partido Comunista Francés y su marxismo oficial. Se suponía que las rebeliones populares tenían que ver con la pobreza, con la miseria, con las carencias materiales. Pero los que salían ahora a las calles de París no eran pobres, ni miserables, ni hambrientos. Las pintadas que aparecían en las calles nos hablaban de una poética particular: “no queremos un mundo donde la garantía de no morir de hambre se compense con la garantía de morir de aburrimiento”, “la imaginación al poder”. Se dice que fue este el primer levantamiento en la historia con un contenido estético-cultural, dirigido precisamente

¹⁰ G. Debord, *Ob. cit.*, p. 41.

¹¹ Cfr. Erich Fromm, *¿Tener o ser?* y Erich Fromm, *Del tener al ser*.

contra la cultura consumista y de la apariencia estéril.

Para nada ello significaba que el asunto de la pobreza hubiese sido resuelto en el mundo, ni que dejara de actuar como palanca principal inspiradora de otros movimientos emancipadores. El resto del mundo, sobre todo el tercer mundo, incluso en el mismo año de 1968, continuó prohijando movimientos con contenido diferente, en busca, entre otras cosas, de la más elemental justicia distributiva que garantizase mínimamente la satisfacción de las necesidades materiales. No hay dudas de que 1968 fue un parteaguas en la historia, que no solo dividió la época previa con la posterior, sino que también separó mucho más diáfana-mente el curso de los futuros acontecimientos en diferentes regiones del planeta, haciéndose más ostensible la división entre Occidente y no-Occidente, norte y sur, centro y periferia, incluso en lo relacionado con las perspectivas emancipatorias.

En lo atenido a la historia de Occidente, el fracaso francés de 1968 dio origen, en no pocos intelectuales, a un pensamiento nostálgico de la desesperanza, nihilista, cancelador de las utopías y de los grandes metarrelatos de la emancipación. No fue el caso —es justo decirlo— de Debord, quien siguió siendo consecuente hasta su muerte con sus ideas iniciales de transformación práctica de la realidad. Pero, para muchos de sus contemporáneos, el dominio abrumador del espectáculo falsificador sobre la vida hacía imposible todo escape, toda rebelión, cualquier variante de pensamiento y acción alternativos. No quedaba más que adaptarse a las exigencias mismas del espectáculo falaz, decirle “adiós a la verdad”¹² y, en todo caso, tratar de ver *positivamente* todo lo referido al espectáculo mismo, evadiendo la actitud crítica hacia él y contribuyendo así a su propia legitimación.

Se partía (y todavía se parte), en estos casos, de una percepción extrema de la capacidad avasalladora de la imagen. Por más manipulador que sea el sistema, por mayor dominio que tenga del espectáculo, nunca podrá este copar toda la *visibilidad humana*. Hay otra fuente de visión no abarcable plenamente por la espectacularización. Se trata de la vida cotidiana, cuyo influjo es tanto más fuerte allí donde mayores son las dificultades de la imagen oficial para imponer su señorío, es decir, en el mundo pobre, en la periferia del capitalismo. Y esto es así por

¹² Cfr. G. Vattimo, *Adiós a la Verdad*.

dos razones: primero, porque en ese mundo es menor el acceso a los medios que fabrican y transmiten el espectáculo, y segundo, porque en él hay mayor contraste entre la imagen del espectáculo idealizado, por un lado, y la imagen formada directamente bajo la carga abrumadora de la pesada cotidianidad, por el otro.

Por eso, las más exitosas rebeliones contra el dominio mediático se han producido fuera de Occidente, en el tercer mundo y, particularmente, en América Latina. A pesar de que también aquí hemos sido testigos de importantes derrotas ante contraofensivas espectaculares del sistema hegemónico, ello es una muestra más bien de las deficiencias propias de las rebeliones en cuestión —incluidas sus carencias mediáticas—, y no de la imposibilidad misma de enfrentarse con éxito al espectáculo engañoso de la cultura del capital. Y una de las lecciones que de ello ha de extraerse es que la estrategia a oponer al espectáculo y a la estetización farsantes, no es el no-espectáculo o la no-estetización, sino aquel otro espectáculo que, siendo leal a las verdades reveladas por la propia cotidianidad popular, cumpla simultáneamente con elevados estándares estéticos. A lo falso, espectacularmente embellecido, ha de oponerse, no lo verdadero a secas, sino la verdad bellamente presentada. Las *epistemologías del Sur*¹³ necesitan de su propia estética para hacer valer sus verdades.

Mas estas lecciones de la historia reciente de un contexto del capitalismo periférico como es América Latina, no las podía tener en cuenta en su espacio y en su tiempo Guy Debord, para quien cualquier forma de espectáculo era epistemológicamente desestimable en tanto siempre estaría al servicio de la falsificación. Estos límites hoy perceptibles en la visión de Debord no le quitan un ápice de importancia a la denuncia crítica que realizara de la espectacularización de la sociedad en que vivió. Cinco décadas después de que viera la luz por primera vez *La sociedad del espectáculo*, cabe preguntarse: ¿en qué medida siguen siendo hoy vigentes sus principales tesis en este nuevo mundo signado por la llamada globalización?

¹³ Nos apropiamos aquí del concepto *epistemologías del Sur*, de Boaventura de Sousa Santos, que presupone no solo el reconocimiento explícito de las verdades alternativas de ese otro sujeto múltiple identificado con el “Sur antimperial”, en tanto “metáfora del sufrimiento sistemático producido por el capitalismo y el colonialismo”, sino que asume implícitamente una especie de privilegio epistémico para esas *verdades del sur*. Lejos de despedirse de la verdad, las *epistemologías del Sur* invitan a defender las propias. Cfr. Boaventura de Sousa Santos, “Introducción: las epistemologías del Sur”, en *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer*, p. 16.

El situacionismo —como apunta José Luis Pardo—:

había diagnosticado una *nueva pobreza* en el corazón de la abundancia, una pobreza que la proliferación de mercancías conserva, envuelve y disimula pero no resuelve, a saber, *la miseria de la vida cotidiana de los trabajadores*, de quienes han descubierto que su riqueza no lo es más que aparentemente y reclaman el derecho a vivir y no solo a pasar el rato.¹⁴

No hay dudas de que ese diagnóstico es totalmente aplicable también al mundo de hoy. Es cierto que la abundancia para nada es patrimonio compartido en todo el planeta y que el gran problema de los más de 800 millones de hambrientos del mundo no consiste en qué hacer con su tiempo libre. Pero lo que sí parece ser universal, aunque se deba a causas distintas, es la gran pobreza de espíritu que Debord describe como característica inherente al mundo contemporáneo y su vínculo con la espectacularización de la realidad por los *mass media*, hoy capaces de llegar a lugares antes insospechados.

El espectáculo se mundializa. El dominio del llamado *tercer mundo* por el *primero* no es solo económico, también es cultural. Ya Debord lo diagnosticaba:

la sociedad portadora del espectáculo no domina las regiones subdesarrolladas solamente gracias a su hegemonía económica: las domina como *sociedad del espectáculo*. Incluso allí donde falta aún su sustento material, la sociedad moderna ya ha invadido espectacularmente la superficie social de todos los continentes [...].¹⁵

Aunque la globalización no iguala las condiciones de existencia de todos los seres humanos, sí intenta sembrar en todos el mismo imaginario, las mismas aspiraciones, la misma seudoespiritualidad. La *mcdonalización* de la cultura es capaz de avanzar más rápido y llegar más lejos que el propio mercado de McDonalds. Se puede vivir su espectáculo aunque no se pueda consumir sus hamburguesas. La cultura chatarra queda más al alcance de las grandes masas que la *fast food*.

¹⁴ *Ob. cit.*, p. 13.

¹⁵ *La sociedad del espectáculo*, p. 63.

La propia proclamación de un mundo global único sería el primer producto del nuevo espectáculo globalizado. El mundo es ahora uno solo, sí, pero como espectáculo, es decir, como falsificación de la realidad. De hecho, sigue siendo un mundo profundamente escindido por grandes contradicciones, desigualdades y asimetrías, no obstante estar necesitado —como nos indica Debord— “de participar como un solo bloque en la misma organización consensual del mercado mundial, espectacularmente falsificado y garantizado”.¹⁶ El recurso al espectáculo de la globalización responde a una necesidad de la neoliberalización del mercado mundial. Borrar las fronteras nacionales, evitar todo proteccionismo, desinflar los Estados y pasar todo el poder real a las transnacionales requiere de la ilusión de un mundo global de iguales. De la misma forma que la relación obrero-propietario espectacularmente se presenta como vínculo entre agentes libres e iguales, ahora el mercado mundial requiere que impere la falacia de la libertad y la igualdad global, como condición para que el capital haga por sí solo la labor que en otros tiempos realizaban las invasiones, conquistas, colonialismos y neocolonialismos, pero ahora ya preferiblemente sin ejércitos, sin riesgos, y como resultado de un automatismo mercantil que *legítima* moral y jurídicamente la explotación de unos hombres por otros y la presenta como relación natural, cosificada, fetichizada. Si algunos se resisten a ser agentes *libres e iguales*, siempre quedará el recurso de acusarlos de terroristas, enchufarles espectacularmente algún “delito mayor” que justifique una intervención militar o promueva al interior golpes de estado con apariencia constitucional. Allí donde se cierran las puertas al espectáculo, estas son forzadas a abrirse —o por lo menos eso intenta hacer el poder hegemónico mundial—, para lo cual necesita procrear nuevos espectáculos sobre los *ejes del mal*, la *violación de los derechos humanos*, la *supresión de libertades* o la *ausencia de democracia*.

Las falaces libertades de prensa y de pensamiento capitalistas no solo preparan el terreno y forman parte ellas mismas de cualquier arremetida *anti-contra-espectacular*, sino que auspician lo que Debord llamaba ya la *crítica espectacular del espectáculo*. Los medios de prensa pueden aparentar un enfrentamiento al sistema, pero en realidad esto no

¹⁶ G. Debord, “Prólogo a la Tercera Edición Francesa (1992) de *La sociedad del espectáculo*”, en *La sociedad del espectáculo*, p. 35.

pasa de ser la otra cara de su propia apología. Arman un gran revuelo, digamos, cuando se revelan ciertas pifias del sistema espectacular hegemónico que ponen de manifiesto su esencia falsificadora, pero callan al respecto unas semanas después a pesar de que las consecuencias de la falsificación se mantienen ilegítimamente de manera pública. En el año 2003, Estados Unidos comenzó una guerra arrasadora contra Irak bajo el pretexto de que el gobierno de este país tenía vínculos con Al Qaeda y almacenaba armas de exterminio masivo. Poco tiempo después salió a la luz la falsedad de ambos argumentos, pero el gobierno norteamericano continuó la guerra y la prensa sencillamente dejó de hablar de ello. El *presentismo* y la inmediatez de las conciencias fabricadas por el propio espectáculo son aprovechados por este para promover el *pensamiento del no-pensamiento*, el *olvido inducido*. Si lo que ayer fue escándalo, ya hoy no se menciona, se irá extinguiendo poco a poco en la desmemoriada conciencia enajenada en la medida en que otros escándalos espectaculares lo sustituyan. Como bien apuntaba Debord, “en la medida en que se trata de pensamientos sumisos, no hay diferencias entre la falsa desesperación de la crítica no dialéctica del espectáculo y el falso optimismo de la pura publicidad del sistema”.¹⁷

Algo similar ocurre con una buena parte del pensamiento social aparentemente crítico. No pocos sociólogos, economistas, ecólogos o feministas dirigen su dedo crítico hacia aspectos particulares de la realidad espectacular desvinculándolos del resto del sistema y desconociendo, por tanto, sus raíces más profundas, asociadas a la propia esencia del régimen. “Tal forma de crítica, al desconocer lo negativo que está en el corazón de su mundo, [...] solo llega a atacar las consecuencias externas del sistema”.¹⁸ En consecuencia, la fuente del problema en cuestión se coloca en la ausencia de una conciencia moral, como si esa ausencia no fuera ella misma expresión de una realidad que la engendra, o de lo contrario, de manera especulativa y ahistórica, se le atribuye a una especie de mal congénito del ser humano, por el cual este es obligadamente egoísta o machista, instintos que hay que tratar de corregir un tanto mediante su moralización. Bajo tales condiciones, las denuncias de la pobreza que hace el sociólogo, del despilfarro que

¹⁷ G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, p. 161.

¹⁸ *Idem*.

hace el economista, del maltrato al medioambiente que hace el ecólogo o del abuso a las mujeres que hace el feminista, quedan formando parte del propio espectáculo y no pasan de promover llamados a “la moral, la sensatez y [...] la mesura”.¹⁹ Lo que sí queda fuera de toda crítica y asumido como realidad incuestionable es el propio orden socioeconómico que engendra aquellos males. Por eso tal crítica solo puede ser superficial, no busca en verdad el cambio, sino su propio lugar dentro del espectáculo. De hecho, lo que se critica es elemento consustancial de un sistema que en el fondo no se critica ni se pretende cambiar.

En esa gran carpa, que es la sociedad espectacular, la política queda reducida también al puro *show* mediático. Salvo honrosas excepciones, la contienda entre partidos no expresa, en realidad, diversidad de opciones, sino espectaculares carreras en busca de subir el propio *rating*. Los políticos se parecen cada vez más a las estrellas de la farándula. No es nada casual que ciertas estrellas hayan hecho uso de una espectacularidad ya conquistada en alguna esfera de la cultura —estrellato muchas veces cuestionable en sí mismo por su baja calidad artística—, para probar exitosamente su suerte en la política, sin importar cuán vacía de pensamiento propio sea su propuesta o programa. La llamada democracia occidental parece haber aprendido muy bien los principios de funcionamiento de la Academia de Hollywood y premia con *un Oscar* a las mejores puestas en escena de los políticos. Para tener éxito en ella no solo es necesario tener mucho dinero, sino ser, además, un buen actor. Cada intervención pública es una especie de prueba actoral que exige, no pocas veces, muchas horas de ensayo. Más que un buen conocimiento de su realidad o propuestas claras para resolver sus problemas en los marcos de un sistema político en sí mismo falaz, lo más importante es tener un probado equipo de asesores de actuación. A eso se reduce, en buena medida, la cacareada democracia de Occidente.

En muchos sentidos, *La sociedad del espectáculo* parece más haber sido escrita por estos días que hace 50 años. Desde la denuncia de la conversión de la política en un *show business*, pasando por la espectacularización vacía del arte y de la cultura en general, la prensa del escándalo y el sensacionalismo como gancho para subir el *rating*, hasta los *reality shows* que, desprovistos ya de todo pudor, asumen descarnadamente

¹⁹ *Idem.*

su función de hacer espectáculo por espectáculo, sin importar qué se meta adentro, todo ello, parece haber sido retratado ya en el libro de Debord como una consecuencia inevitable de esta nueva etapa de la enajenación humana, abarcadora de toda la espiritualidad y en la que terminan por perderse las fronteras entre *show* y vida.

Aun cuando no se haga alusión directa a ella, *La sociedad del espectáculo* de Debord es fuente inspiradora de muchísimas ideas actuales que no la reconocen precisamente como fuente. A pesar de ello, este texto está prácticamente en la memoria de todo lo que hoy se escribe con otros rótulos, como *sociedad de la información*, *globalización cultural*, *estetización de la experiencia*, *cultura del simulacro*, manteniendo muchas veces, tanta o mayor capacidad explicativa y aun mejores potencialidades prácticas que algunas de las últimas concepciones de moda que se dan el lujo de ignorarlo.

En contra de lo que hubiera deseado Debord, es justo reconocer hoy la impronta de esta obra y su necesaria inclusión en cualquier proyecto crítico que no se contente con la mera deconstrucción de un discurso espectacular falsificador, sino que mantenga como su horizonte de sentido aquel cambio de *situación* que permita restituir la realidad en el imaginario humano, incluso cuando para ello sea preciso acudir también a otro tipo de espectáculo, ya no falseador de la realidad, sino crítico y esencialmente verdadero como es el caso mismo de *La sociedad del espectáculo* 50 años después de su publicación original.

Bibliografía citada

- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.
- , “Prólogo a la cuarta edición italiana de *La sociedad del espectáculo*”, *La sociedad del espectáculo*, en <http://www.sindominio.net/ash/espprol2.htm> (último acceso: 23 de abril de 2016).
- “Definiciones. Internacional Situacionista”, en: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm> (último acceso: 23 de abril de 2016).
- Fabelo Corzo, José Ramón, “El concepto *sociedad de espectáculo* de Guy Debord”, en Mayra Sánchez, coord., *Estética. Enfoques actuales*, La Habana, Edit. Félix Varela, 2005.
- Fromm, Erich, *Del tener al ser*, México, Paidós, 2002.

- , *¿Tener o ser?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Pardo, José Luis, “Prólogo”, en Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.
- Santos, Boaventura de Sousa, “Introducción: las epistemologías del Sur”, en CIDOB (org.), *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer*. Barcelona, CIDOB Ediciones, pp. 9-22.
- Vattimo, Gianni, *Adiós a la verdad*, Barcelona, Gedisa, 2010.
- , *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- , “La televisión es como el agua potable: debe ser controlada para determinar si está en condiciones de potabilidad”, *UNEAC*, en <http://uneac.org.cu/index.php?module=noticias&act=detalle&id=681> (último acceso: 2 de noviembre de 2009).
- , “No quiero predicar el pensamiento débil a los pueblos del tercer mundo”, en <http://www.fsoc.uba.ar/modules/aaj/article.php?storyid=2> (último acceso: 23 de enero de 2014).
- , “Solo un ideal fuerte, como el comunismo, podrá salvarnos”, *El País*, en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/05/actualidad/1354735501_778104.html (último acceso: 05 de junio de 2013).