

In girum imus nocte et consumimur igni y sus reminiscencias del 68

Darío González Gutiérrez
y Araceli Soní Soto
Universidad Autónoma Metropolitana,
Xochimilco

Resumen

La película experimental *In girum imus nocte et consumimur igni* de Guy Debord es un relato autobiográfico de sus etapas de juventud y madurez. En este artículo se estudia la relación entre sus experiencias de vida y su obra filmica, a partir de los aportes de Paul Ricœur, Wilhelm Dilthey y Reinhart Koselleck, quienes explican la importancia de la autobiografía en la comprensión de la propia vida y su repercusión en el contexto histórico y social. Examinamos, asimismo, la forma artística del cine de Debord, influenciada por el letrismo y el situacionismo, movimientos en los que participó y de los cuales adoptó recursos como el *montaje discrepante*, la pantalla en negro y en blanco y el *détournement*. *In girum* proyecta los valores, las finalidades y el significado de la vida del cineasta, así como la fuerza para emprender su lucha revolucionaria en compañía de sus amigos, cuya cúspide fue el Mayo del 68.

Palabras clave: *In girum imus nocte et consumimur igni*, Guy Debord, autobiografía, forma cinematográfica, Mayo del 68.

Abstract

The Guy Debord's experimental film *In girum imus nocte et consumimur igni* is an autobiographical story of his youth and mature life. In this paper is studied the relation between his life experiences and his cinematographic work, based on the contributions from Paul Ricœur, Wilhelm Dilthey and Reinhart Koselleck who explain the relevance of the autobiographic story in the comprehension of life and his impact in the historic and social context. Also, we examine the artistic form of Debord's cinema influenced by the Lettrism and the Situationist movements in which he participated; from them Debord took resources like the *dissenting montage*, the black and the white screen and the *détournement*. *In girum* shows the values, the purposes, and the meaning of Debord's life, as well as his strength to undertake the revolutionary fight, with the company of his friends, that reach its peak in May 68.

Keywords: *In girum imus nocte et consumimur igni*, Guy Debord, autobiography, cinematographic form, May 68.

Introducción

In girum imus nocte et consumimur igni es una película experimental estrenada en 1978. No sigue las reglas convencionales del cine ni está hecha para el gusto del gran público. Es el sexto filme de Guy Debord en el que se preserva el estilo de los anteriores. Se trata de un ensayo crítico de la sociedad, específicamente del cine y de su público, cuyas escenas se articulan en torno a una voz en *off*. Es, a la vez, una película autobiográfica y el segundo de tres productos de este género realizados por el autor: el primero *Mémoires* de 1958¹ y el último, *Panegyrique* de 1989.² *In girum* ilustra las experiencias del autor con un conjunto de sabias citas de historia, de literatura, de filosofía, de sociología, de

- 1 *Memorias*, texto que versa sobre el primer año de la Internacional Lettrista. Su forma y contenido anticipan a *In girum*.
- 2 *Panegírico*, en dos tomos: en el primero, Debord retoma ideas fundamentales de *In girum*, y en el segundo, algunos de sus pensamientos y fotogramas, entre ellos, los de él mismo en diferentes edades.

política, de estrategias militares. En él emplea recursos artísticos como el *détournement* o desvío para subvertir las significaciones de imágenes preexistentes, recurre a *travellings* sobre la laguna de Venecia a fin de connotar el implacable paso del tiempo, con lo cual el presente filmado transcurre con la velocidad de las aguas, logrando interesantes efectos cinemáticos en contraste con la monótona voz en *off*.

La cinta proyecta aspectos de intensidad vital, evidente desde el comienzo, al usar en el título el símbolo de fuego; a su vez, de manera recurrente acude a significados de juventud, de energía, de fuerza para emprender la lucha contra el sistema al lado de los situacionistas, cuyos resultados desembocaron en el Mayo del 68. *In girum* constituye un ejercicio nostálgico, un reconocimiento de la derrota, pero, a la vez, la constatación de grandes enseñanzas y optimismo. La cita de Karl Marx que Debord pronuncia al final de la película³ lo confirma, al aludir a la esperanza a pesar de su poco aprecio por el tiempo que vive.

El artículo consta de tres capítulos: en el primero se desarrolla el entramado conceptual sobre la identidad. Para esto se consideran los aportes de Paul Ricœur y Wilhelm Dilthey, quienes explican la importancia de la autobiografía para el entendimiento del sí mismo y su trascendencia, en tanto que los conceptos *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativas* de Reinhart Koselleck nos ayudan a ampliar la comprensión del relato de vida y sus implicaciones en el contexto histórico y social. El segundo acápite aborda las características formales del cine de Debord quien, a lo largo de su vida, realizó seis películas⁴ con los principios artísticos derivados del letrismo y el situacionismo: el *montaje discrepante*, la pantalla en negro y en blanco, el *détournement*. En este apartado, las observaciones de Giorgio Agamben sobre la repetición y la cesura o corte (*la répétition et l'arrêt*) coadyuvan a develar la importancia del montaje en la producción cinematográfica del cineasta, en consonancia con sus ideas artísticas subversivas. La última parte se dedica al análisis e interpretación de *In girum* a partir de los elementos más importantes de la vida militante de su autor, sus aspiraciones, sus logros y sus frustraciones. El análisis develó las

3 Escrita en el último apartado.

4 No incluimos una séptima: *Guy Debord, son art et son temps*, en la que participó en la autoría, pero fue realizada por Brigitte Cornand.

significaciones profundas del filme, a nuestro juicio, el más logrado de su carrera en el cine.

La autobiografía y el sentido de la vida

Dado el carácter autobiográfico de *In girum imus nocte et consumimur igni* resultan esclarecedores, para los fines de este artículo, los aportes del filósofo francés Paul Ricoeur respecto al desdoblamiento del yo en el relato de ficción. El autor une los rasgos de este último género a los de las historias de vida, por ejemplo, la autobiografía.⁵ De igual manera, son fundamentales las reflexiones de Wilhelm Dilthey respecto a su concepción de la vida en el transcurrir del tiempo en la cual surgen las vivencias, cuya objetivación adquiere sentido en la autobiografía. Los dos filósofos piensan que la comprensión de la vida se aprehende a través de la escritura; el primero, además, enfatiza en los alcances éticos del relato, mientras el segundo otorga importancia a la razón histórica en cuanto a las posibilidades, los límites y el conocimiento del mundo espiritual. Ambas posturas son de utilidad para explicar la narración cinematográfica al reflejar las experiencias vividas por sus autores, pero son aún más propicias para el estudio de *In girum*, por su carácter autobiográfico y narrativo. Los aportes de Reinhart Koselleck relativos al *espacio de experiencia* y al *horizonte de expectativas* redundan tanto en el entendimiento de la importancia de la expansión de las experiencias del individuo hacia la sociedad, como en la visión de los hechos del mañana.

Para Ricoeur, la identidad del yo o la pregunta por el ser del yo se contesta narrando una historia, contando una vida, es decir, podemos saber lo que es el hombre por el entendimiento de la secuencia narrativa de su vida; en ausencia de la narración no existe la identificación del individuo ni de la comunidad. El filósofo explica este fenómeno en su libro *Sí mismo como otro* (1996a), título que incluye

5 Sostenemos que la autobiografía, a pesar de basarse en hechos fieles a lo acontecido, al convertirse en escritura, se constituye en una especie de relato ficticio, debido a que quien cuenta su vida elige, descarta y plasma su manera particular de experimentar sus vivencias. Así, la autobiografía se convierte en un relato subjetivo no obstante las intenciones de fidelidad que connota el género; en este sentido, somos partidarios de la postura de Ricoeur.

la convergencia de tres intenciones filosóficas. El *sí* (mismo) es un pronombre reflexivo, es el sujeto que se designa a sí mismo, en el cual se incluyen todas las personas gramaticales (yo, él, ella, ellos), sin olvidar las expresiones impersonales como “cada uno”, “cualquiera que”, “uno” (1996a: XII y XIII). La segunda intención, *mismo* se emplea para disociar dos significaciones importantes de identidad: la de *idem* y la de *ipse*, que significan idéntico y que abarcan tanto la identidad personal como la narrativa. Sin embargo, *idem* posee la connotación de permanencia en el tiempo, por lo cual se opone a *ipse*, lo cambiante y variable de esa personalidad; los dos términos comparten una sinonimia parcial. *Mismo*, además de comparar dos términos remite a identidad (*mismidad*) y refuerza la expresión *sí*, de igual modo que cuando se dice “el cuidado de sí” o el “cuidado de sí mismo” (1996a: XIII). La tercera intención filosófica refiere a la identidad *ipse* y establece la dialéctica entre esta (la *ipseidad*) y la *mismidad*, la del *sí* y la del otro distinto del *sí*. La *ipseidad* de sí mismo implica alteridad “en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra” (Ricœur, 1996a: XIV). Para el autor (1996a: 112-120), el carácter y la promesa son dos modalidades de la identidad que reflejan las diferencias entre el *idem* y el *ipse*. El carácter implica la “permanencia en el tiempo” de los rasgos de conducta de una persona (del sí mismo) y se refuerzan a lo largo de su vida con sus costumbres y sus hábitos. La palabra dada (la promesa), también asegura la continuidad en el tiempo, pero no por los rasgos inmutables de la persona, sino por la fidelidad de lo que prometió alguna vez: es el *ipse*, que si bien implica cierta alteridad del sí, también incluye la permanencia de lo dicho. La confianza en la palabra y la respuesta del otro es lo que permite que con el tiempo se estrechen lazos de amistad.

Estas variantes de la identidad dan cuenta de la continuidad de la vida que se debate entre la permanencia y el cambio. Ricœur (1996a: 112-120) encuentra en la narración de la vida una mediación entre estas polaridades. En *In girum*, filme autobiográfico, se presentan antagonismos entre la firmeza del carácter de Guy Debord y algunos cambios debido a las rupturas con las vanguardias en las que participó. *Sí* (mismo) remite a Debord quien, como autor, se describe al narrar sus experiencias de vida; Debord es, a la vez, el otro, *ipse*, porque al narrarse y contar su historia ha sido objeto de algunos cambios,

omisiones, elecciones al momento de que él mismo se interpreta. Esta relación entre las dos identidades: la *mismidad*, más estable y la de *ipseidad* con algunas variaciones mantienen entre sí una relación intrínseca, natural e íntima, tal y como lo observa Ricœur. Ambas identidades forman parte de la identidad narrativa del filme.

Como se mencionó, la naturaleza de la identidad narrativa se revela en la dialéctica entre la *mismidad* y la *ipseidad*, las dos formas de identidad presentes en los relatos de vida, cuya estructuración descubre al individuo. La identidad narrativa incluye, a la vez, la teoría de la acción (la de los personajes) y la moral, ya que la trama incide en la acción de los personajes y los relatos son laboratorios productores de juicios morales (1996a: 138-139). La postura de Ricœur coincide con la de Dilthey, en cuanto a que este piensa que la forma suprema y más instructiva para la comprensión de la vida es la autobiografía, en la cual el que comprende es el mismo que la ha vivido (1927: 137).

Incursionemos con más detalle en la forma que Ricœur concibe la identidad narrativa: la trama exige, por un lado, concordancia o principio de orden en la disposición de los hechos y, por otro, discordancia o “trastocamientos de la fortuna” de manera regulada y de principio a fin. Los dos elementos establecen la configuración narrativa o composición que el autor extrae de los estudios de Aristóteles sobre la tragedia griega y que, en el caso que nos ocupa, sería la del filme. La concordancia discordante es la síntesis de lo heterogéneo,⁶ en la película correspondería a la organización de sus componentes y a los incidentes que ocurren en ella. El modelo narrativo se distingue de otros por el énfasis que otorga a los acontecimientos a veces inesperados o sorprendentes que dotan de dinamismo al relato; este requiere que las acciones se realicen por los protagonistas en quienes recae el peso de la trama. En *In girum*, al tratarse de una autobiografía, el protagonista principal es Guy Debord; los sucesos que articulan el filme, guiados por la voz en *off*, representan tanto su visión como su participación en ellos. Ricœur destaca la importancia de la acción a partir

6 Los conceptos agrupan la mediación entre la diversidad de acontecimientos y la unidad temporal de la historia, entre los componentes de la acción: intenciones, causas, causalidades y el encadenamiento de la historia o entre la pura sucesión y la unidad de la forma temporal. Esto puede trastocar la cronología (Ricœur, 1996a: 140).

de Aristóteles, que define la tragedia como imitación de acciones, como síntesis de incidentes, de hechos que embonan en un sistema o una configuración narrativa; la tragedia es representación (*mímesis*) no de hombres, sino de acciones, de vida, de felicidad, de desgracia; los hombres tienen cualidades en función de su carácter, pero son sus acciones las que los hacen felices o infortunados (Aristóteles en Ricœur, 1996a: 152-153). En un relato, las acciones son realizadas por los personajes construidos, también mediante la dialéctica de la concordancia discordante, pues por un lado presentan unidad de vida en el tiempo y esto los distingue de otros; por otro, les ocurren accidentes y vicisitudes, lo cual los equipara a lo que acontece en la vida, ya que el azar se convierte en destino (1996a: 147). A la vez, los personajes, con sus caracteres y sus promesas, encarnan los polos de la *mismidad* y de la *ipseidad* y en ello interviene la imaginación.

Ricœur piensa que la única forma en que un sujeto de acción dé una cualidad ética a su vida es mediante la reunión de sus actos en un relato, pues en la ficción literaria la vida se aprehende mejor. Es así como la literatura se constituye en “un vasto laboratorio para experiencias de pensamiento” (1996a: 162) con innumerables variaciones imaginativas. Sin embargo, existe una marcada distancia entre la vida y la ficción, por lo cual se pone en duda la posibilidad de que el sujeto se pueda examinar a partir de un relato. La respuesta podría ser –según Ricœur– al ponerse en contacto el mundo del texto con el del lector,⁷ esto es, mediante la lectura.

Las diferencias entre un relato autobiográfico y la vida (antes de ser narrada) se dan en varios aspectos: en los dos casos el narrador y el personaje son los mismos, no así el autor, quien lo es de la ficción, no así de su vida, en la cual, a lo mucho sería el coautor, ya que, en términos de Ricœur, existe equivocidad en la noción de autor (1996a: 162). Otra diferencia refiere al comienzo y al fin: en la vida real nada tiene valor de comienzo narrativo y la muerte sólo es final para quienes

7 Este punto se aborda con amplitud por el filósofo en su libro *Tiempo y narración III* (1996b), también lo trata en *Tiempo y narración I* (1998). Aquí plantea que las estructuras narrativas modelan la experiencia del receptor, proporcionan las pautas para seguir el relato, regulan sus expectativas, propician su imaginación y le ayudan al lector a reconocer elementos formales. Dentro de los tres momentos que establece: *mímesis I*, *mímesis II* y *mímesis III*, la recepción, lectura de la obra o retorno a la vida corresponde a esta última (Ricœur, 1998: 113-218).

sobrevivan, mientras en la ficción ni el comienzo ni el fin corresponden a la totalidad de la historia de una vida. Una incompatibilidad más radica en que sobre la vida se pueden trazar varios itinerarios, narrar distintas historias, las cuales se imbrican en las de otros con quienes los sujetos han compartido un fragmento de ella; las narraciones literarias, en cambio, despliegan su propio mundo, el del texto. Los relatos se ocupan de acontecimientos pasados, articulados con anticipaciones y proyectos que repercuten en lo que Koselleck nombra *horizonte de expectativas* o perspectivas hacia el futuro, de lo cual hablaremos más adelante.

Pese a las diferencias mencionadas entre la vida real y la unidad narrativa con sus respectivas fabulaciones, el relato constituye una experiencia viva. De acuerdo con Ricoeur (1996a: 164-166), precisamente por el carácter evasivo de la vida es necesaria la ficción, único modo de organizar la vida pasada en el después. En cuanto a las repercusiones del relato en el lector, Ricoeur manifiesta que los inicios narrativos de la ficción ayudan a los comienzos reales, a las iniciativas; mediante la lectura se adquieren experiencias de la vida real plasmadas en el relato; las narraciones de muerte debilitan la angustia y ayudan al aprendizaje del morir; la voz narrativa proyecta esperas, anticipaciones y orientan el futuro.

Si bien en *Sí mismo como otro* Ricoeur expone algunas repercusiones del relato que inciden en el examen de la vida de un individuo por medio de la lectura, el paso de la vida a la ficción se esclarece en *Tiempo y narración I* (1988: 113-218). Aquí se plantea la transición de la vida a la narración, y de esta otra vez a la vida (realidad-narración-realidad). Las tres fases son: *mímesis I*, *mímesis II* y *mímesis III* en una interrelación circular. La *mímesis II* (el relato) ocupa el lugar de mediación entre la realidad de lo vivido y la realidad de la lectura. El antes de la composición es *mímesis I* y refiere a los acontecimientos vividos, a la precomprensión del mundo antes de la creación de la obra. Consiste en comprender previamente el hacer humano, además de las competencias para estructurar la historia: conocer los recursos simbólicos del lenguaje para expresar significados de acuerdo a los fines del escritor. La precomprensión incluye un qué, un por qué, un quién y contra quién, además de un cómo, y presupone el manejo de las reglas de la composición.

Entre mimesis I y mimesis II no hay un corte, sino un vínculo, es decir, una trasposición metafórica entre las vivencias reales y la escritura (o la película). Mimesis II es la acción creativa, la *poiesis* o construcción artística, lo que media entre el antes y el después de la narración. Constituye la representación, no en el sentido de duplicación de las experiencias de vida; es el *como si* hubieran ocurrido, con diferencias a lo que ocurrió en la vida, aun cuando se trate de una narración histórica, una crónica o una autobiografía; estos géneros narran los sucesos con pretensiones de verdad aunque se trate de reconstrucciones de lo real. Mimesis III constituye el después de la composición poética, la realidad de la lectura en su interrelación con el mundo del relato, al que nos referimos antes. Con esto se cierra el círculo de la mimesis, circular porque los efectos y significados que proyectan las obras intervienen, otra vez, en la prefiguración o el antes de obras futuras, ya que antes de una obra se han escrito muchas otras y estas intervienen en las posteriores.

Mientras Ricoeur analiza la identidad del sujeto y la articulación de sus actos en la configuración narrativa, así como la importancia de la precomprensión de la vida antes de la escritura y su reflexión posterior a esta, Wilhelm Dilthey enfatiza la comprensión del obrar humano en el transcurso vital. Para él, comprender es siempre captar una conexión y, en el caso límite, una trama de conexiones histórico-universales. Este proceso se produce en el flujo del tiempo, por lo cual no se puede aprehender en su totalidad, sino fluyendo (1927: 113). Con el término *conexión*, el autor alude a una diversidad de componentes en interdependencia de lo que ocurre en el mundo, a un entretreído de experiencias interrelacionadas entre sí. A las maneras de captarlas las llama *categorías*. La primera y más importante es la temporalidad, fundamental para todas las demás. La vida es un continuo movimiento en el tiempo; en este, el presente es un instante que se desvanece de inmediato y se convierte en pasado, mientras el futuro se acerca al presente hasta fundirse con él, aunque, de inmediato, se transforma en pasado. Sólo el presente es real, aquí sufrimos, recordamos, esperamos, pues el pasado constituye las evocaciones incorporadas al presente, y el futuro yace en la imaginación como una posibilidad manifiesta en el desear, querer, temer (1927: 115-117).

En esta concepción del tiempo radica la dificultad de captar el vivir, pues todo momento del curso vital, por más esfuerzos que haga la conciencia por detenerlo y observarlo, forma parte del pasado; lo que se vive son transformaciones de lo que acaba de ser. De modo que no se puede captar la esencia de la vida; hacerlo atentaría contra su naturaleza de flujo. La presencia de lo real e inmediato en el presente es la vivencia, unidad mínima de la experiencia y tan importante como el átomo en la física o la célula en la biología. Pero la vida no se disuelve exclusivamente en el transcurrir del tiempo ni mirando hacia el futuro, pues vivimos también lo pasado. De ahí que Dilthey conciba la vivencia, a su vez, como la unión de episodios de una vida, aun si se producen intervalos entre los acontecimientos. En este caso, se trata de una conexión, de una articulación de vivencias en mutua relación y no de un discurrir de las mismas sin estructura; aquellas también fluyen y su organización obedece a la conciencia. Al intelectualizarlas, hacerlas conscientes, se transforman. La autobiografía es un ejercicio excelente para reflexionar sobre la vida pasada: permite establecer juicios sobre lo experimentado que redundan en su objetivación. En este momento se establece lo que Dilthey nombra “la conciencia de lo diferente” (1927: 123). Aquí el pasado se funde con el presente en el pensamiento y el individuo se sitúa en su realidad histórica y social como sujeto consciente.

Koselleck (1993: 333-357), por su parte, plantea la inscripción del individuo en la sociedad al estudiar el tiempo histórico mediante los conceptos: *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativas*. Para él, la experiencia es un pasado hecho presente que incorpora las vivencias más significativas del individuo y la sociedad; condensa sucesos en una unidad que alberga estratos de tiempo anteriores y no referencias completas del pasado. La experiencia, según el autor, no se puede medir cronológicamente, no constituye una continuidad ni la suma de los hechos pasados: rebasa la temporalidad. También es espacial porque el individuo incorpora las experiencias ajenas: las de sus contemporáneos con los que comparte un espacio social. En el caso de *In girum* se observa la proyección de las acciones de Debord, los situacionistas y otros grupos subversivos en el espacio social francés que incidieron con particular fuerza en el Mayo del 68. Mientras Koselleck refiere a la incorporación de las experiencias ajenas y su extensión

hacia el espacio social, Dilthey piensa que la autobiografía, género que reúne los fragmentos de vida más significativos, adhiere el sujeto a la historia, además de ayudarlo a comprenderse a sí mismo.

Dilthey analiza la autobiografía de San Agustín, de Rousseau y de Goethe y advierte la importancia del género tanto en el reconocimiento de su identidad como en sus repercusiones históricas. Los tres autores comprenden su vida mediante la conexión de sus vivencias en relación con valores absolutos: San Agustín por su conversión espiritual, Rousseau por su derecho a la existencia individual y Goethe por su inserción al movimiento literario de su época. Los escritores reflexionan sobre el significado de su pasado, articulan sus vivencias en una totalidad; de este modo adquieren trascendencia, pues los fragmentos de vida articulados en una construcción o recreación escrita redundó en su comprensión. Dilthey afirma:

Cada vida tiene su sentido propio. Estriba éste en una conexión de significado, en la cual cada presente recordable posee un valor propio; pero, a la vez, tiene en la conexión del recuerdo una relación hacia un sentido del todo. Este sentido de la existencia individual es totalmente singular, imposible de resolver para el conocimiento, y, sin embargo, representa a su modo, una mónada leibniziana, el universo histórico. (1927: 133-135)

Las categorías de la vida para su comprensión son: valor, finalidad, significado y fuerza, además de una categoría formal: la relación entre el todo y las partes (1927: 135). Esta última constituye la estructura, decisiva para entender el significado. Al igual que Ricœur, Dilthey piensa en una configuración a través de la unidad. Así, la película *In girum*, su organización interna, delinea el sentido de la vida de Guy Debord, cuyo significado, valor y finalidad fue lograr una transformación social en el sentido marxista a través de la lucha revolucionaria. Los significados que proyecta el filme, la conexión de las vivencias significativas del autor y la omisión intencional de otras se encauzan a esa finalidad. La comprensión de su vida pasada desembocó en su lucha: el Mayo del 68; es así como revela sus valores y su finalidad de haber vivido, lo cual no estuvo libre de contradicciones. La conexión de los pasajes de su vida proyecta su significado; la plenitud de sus vivencias, los valores positivos y negativos; su orientación

hacia el futuro, su finalidad. De estas, la de significado es la de mayor importancia para la historia, precisamente, por su interrelación con otros acontecimientos en la totalidad de la estructura. La categoría de *fuerza* se relaciona con la de *finalidad*: es la orientación a una meta y la elección de los medios para su ejecución; constituye los sueños del porvenir, la fantasía, la preocupación y el temor. En este sentido, Koselleck (1993: 333-357) alude a que, desde el presente, el individuo vislumbra una serie de posibilidades, un *horizonte de expectativas* que consiste en un acercamiento del futuro hacia el presente y hace posible algo aún inexistente. De manera similar a Dilthey, Koselleck piensa en la esperanza, el temor, el deseo, la voluntad, ideas que rompen con el tiempo cíclico y su constante repetición; aquí se asume que el tiempo avanza hacia el futuro, hacia algo nuevo, mejor e impredecible.

El espacio de experiencia supone el porvenir, aunque pueda suceder algo diferente a lo esperado. De la tensión entre el conocimiento del pasado (la experiencia) y las posibilidades del futuro se constituye el tiempo histórico, en el que ocurren situaciones azarosas y sorpresivas que nublan las certezas sobre el mañana. Koselleck (1993: 341-342) muestra que la irrealización de esas perspectivas establece la ruptura del horizonte de expectativas, lo que de cualquier manera dará lugar a nuevas experiencias. En esto se basa la idea de que los presagios, fundados en el aprendizaje del pasado, solo garanticen determinadas probabilidades de realización y, así como Debord en *In girum* pronostica y traza las estrategias de su lucha durante la vorágine de los acontecimientos que vivió y obtiene resultados inesperados. La categoría de fuerza de Dilthey y las observaciones de Koselleck permiten la comprensión de las posibilidades e intenciones en la ejecución de proyectos y explican los límites de la autobiografía, pues la vida, en constante devenir, imposibilita advertir hechos imprevistos, llegada la extinción del individuo.

Aun así, la autobiografía nutre la experiencia en los distintos espacios al incidir en la relación entre el individuo y la sociedad mediante la lectura, de igual modo que alimenta el horizonte de expectativas, al proyectar ideales y perspectivas hacia las nuevas generaciones. De aquí que Dilthey considere este género más propicio, incluso, que el diario para la auto comprensión. Este último es una expresión íntima y reflexiva, un medio inmediato de la experiencia vivencial que también

formula un deseo de autoentendimiento. Aunque la autobiografía quizá justifique los actos del autor, ante sí mismo y hacia los demás, tiene la ventaja, sin embargo, de proyectarse hacia el futuro, rectificar el presente vivido y convertirse en pasado, con lo cual la conexión dinámica de las vivencias adquiere significado. Aun cuando el diario posea mayor sinceridad y veracidad, no permite que su autor se comprenda a sí mismo; únicamente lo hará, dice Dilthey, al incorporar esas experiencias en un texto autobiográfico, en un todo finalizado abierto a la lectura (1927: 145). Dilthey extiende la idea de totalidad, de coherencia interna y de autonomía del texto, tanto a la composición musical como a las obras de arte, en las cuales se inscriben, asimismo, las vivencias. En este punto coincide con Ricœur, respecto a su concepción de similitud entre el relato de ficción y las historias de vida. Los dos autores piensan que la autorreflexión en un relato implica la proyección de valores éticos, el sentimiento de que en la vida había algo correcto, apropiado, “una suerte de estilo de vida particular que dice y constituye la identidad de cada individuo” (Gómez, 2000: 145). Dilthey encuentra en la autobiografía las raíces de todo captar histórico, al permitir la continuidad a acontecimientos separados por el tiempo y al propiciar las posibilidades para su reflexión, aunque esté consciente de sus limitaciones de totalidad por la imposibilidad de que el autobiógrafo pueda narrar su muerte.

La forma del cine de Debord

In girum imus nocte et consumimur igni es una película escrita y realizada por Guy Debord en 1978 y estrenada en 1982. Su nombre es una locución latina legible de izquierda a derecha o de derecha a izquierda sin que esto altere su significado; es una figura conocida como palíndromo traducida por el propio Debord (1978: 109) así: “Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego”;⁸ se trata

8 Esta cita corresponde al guión original en francés, publicado en las *Œuvres cinématographiques complètes* en Éditions Champ Libre, París, en 1978. Gallimard lo publicó nuevamente en 1994. Nosotros tomamos como base esta última edición para las referencias a lo largo del artículo.

de un extracto de la *Eneida* de Virgilio⁹ que alude a un aspecto central del filme: las vivencias de “un presente sin salida y sin reposo como la antigua frase que vuelve íntegramente sobre sí misma, construida letra por letra como un laberinto del que no se puede salir, de manera que empata perfectamente la forma y el contenido de la perdición” (Debord, 1978: 241-242).

El filme se estructura con la voz en *off* del propio Debord, quien apela a las conciencias de los espectadores mientras desfilan fragmentos de películas ajenas, fotografías, imágenes documentales, algunas de ellas filmadas por el autor; imágenes publicitarias, historietas, pantallas en blanco, textos como los del cine mudo. En la mayoría de los casos, las imágenes montadas no establecen una relación directa con lo que enuncia la voz. En su puesta en escena se utiliza el recurso artístico del *détournement*, estilo subversivo o desvío de sentido de las imágenes que otorgarán al filme su carácter crítico, ya que en el contexto de la película adquieren significados opuestos y diferentes. Esta práctica, desarrollada por la Internacional Situacionista,¹⁰ consiste en la combinación de objetos preexistentes a fin de lograr nuevas asociaciones con significados diferentes, tal como ocurre con la poesía moderna al relacionar palabras sin aparente relación. Debord y Wolman (1956: 447) encuentran esto en las parodias que producen efectos cómicos y sostienen que el desvío también puede generar efectos a partir de textos serios: su objetivo no es causar risa, sino displicencia hacia la obra original.¹¹ Debord afirma respecto al *détournement*: es “un estadio paródico-serio en el cual la acumulación de elementos *détournés* [...] se emplea para reflejar cierta sublimidad” (1989: 71), es decir, un delicado estilo para proyectar su visión crítica y enfática sobre los temas que aborda. No es la mera dislocación de la imagen y el sonido, sino un procedimiento dialéctico que los confronta para lograr secuencias con sentidos particulares y no la armonización de sentidos aislados. Los dos principios fundamentales del *détournement* son: “la pérdida

9 Marca el fracaso de la fundación de la ciudad que sucedería a Troya (Danesi, 2011: 136).

10 Debord encabezará la Internacional Situacionista, que fue fundada en 1957, en Cosio d' Arroscia, norte de Italia, con la conjunción de tres grupos: la Internacional Letrista, el Comité Psicogeográfico de Londres y la Bauhaus Imaginista.

11 Aunque esto no sucede, por ejemplo, en *L.H.O.O.Q* de Marcel Duchamp (Debord y Wolman, 1956: 435-447).

de importancia de cada elemento autónomo desviado –que puede ir tan lejos hasta borrar completamente su sentido original– y al mismo tiempo la organización de otro conjunto significativo que de a cada elemento sus nuevos propósitos y efectos” (Debord *et al.*, 1959: 1367). El cineasta lleva estas ideas a sus películas con ayuda del montaje y establece combinaciones que revierten las significaciones originales; sus mejores logros los obtiene en *La Société du spectacle*¹² (1973) y en *In girum*. Intencionalmente, Debord no siempre cita a los autores de las obras utilizadas, pues considera que el plagio es necesario para el desarrollo de nuevas ideas y una forma de apropiación que favorece la resignificación de los pensamientos de otros, al situarlos en un nuevo contexto. El *copyright*, dice, es un arma del capital que limita la creatividad y afirma: “el estilo subversivo es el lenguaje fluido de la antiideología” (Debord, 2010: 168) que no requiere respaldo de autoridad alguna; su valor radica en la coherencia de sus postulados, en sí mismos y con el mundo al que refieren. Por esto nombró a las secuencias preexistentes de sus filmes “películas robadas”.

La diversidad de los medios de origen de estas secuencias y las características vanguardistas del *détournement* confieren a la película propiedades intermediales, pues la fusión de varios medios origina resultados con mayor potencial que el de la mera adición. Para las vanguardias, la vida también es un medio y su conjunción con el arte produce y transmite experiencias holísticas que rompen las percepciones habituales y enriquecen la vida misma (Schröter, 1998: 130). La intermedialidad consiste en la concurrencia de diversos tipos de dispositivos y las particularidades técnicas de estos inciden en las estructuras rítmicas y la definición de la imagen. Las fotografías y las historietas tienen imágenes fijas, impresas y opacas que se transforman al incorporarse a la cinta fílmica en movimiento y al proyectarse con luz sobre una pantalla delimitada, ya no por un marco, sino por la oscuridad (Aumont, 2005: 182-186). Esto implica una integración de conceptos de otros medios al cine como encuadramientos, perspectivas, elecciones de puntos de vista, efectos de luz (Müller, 1994: 133).

Giorgio Agamben (2016: 72-75), quien estudia la estética cinematográfica de Debord, no alude directamente a la intermedialidad ni al

12 Traducido como *La sociedad del espectáculo*.

détournement; en su lugar refiere al montaje, pues considera que este es lo más importante en el cine.¹³ Es así como muestra sus posibilidades mediante la repetición de imágenes y la cesura o interrupción (*la répétition et l'arrêt*) en el cine de Debord;¹⁴ para este el rodaje es innecesario, basta con reproducir lo ya filmado y fijar las imágenes. Bajo estos principios “hace cine de imágenes de cine” y difumina las fronteras genéricas “entre el cine documental y el actoral, entre la realidad y la ficción”.¹⁵ Agamben (2016: 73) sostiene que la repetición no es la mera presentación de lo mismo para representar algo idéntico, sino el ejercicio de nuevas posibilidades, de igual modo a lo que sugiere Debord (1978: 227) al citar a Heráclito: “no se puede descender dos veces en el mismo río, ni tocar dos veces una sustancia perecedera en el mismo estado”, esto es, un nuevo baño entraña perspectivas diferentes a las anteriores. Para Agamben (2016: 73) la repetición potencia las facultades de la memoria, pues trae al presente las experiencias vividas y propicia que la percepción del momento capte algo como ya experimentado, pues trae al presente lo que alguna vez fue. Este es uno de los recursos de *In girum* que incide en el espacio de experiencia, pues los recuerdos plasmados, de manera repetida, en el producto cinematográfico, traen a la memoria de los espectadores, inscritos en otros contextos sociales e históricos, las vivencias de su autor;¹⁶ el filme registra las calles, las piedras, las construcciones del París de antaño, provenientes de la mirada nostálgica de su autor: “es una gran suerte haber sido joven en esta ciudad cuando, por la última vez, ha brillado con un fuego tan intenso”, dice Debord (1978: 227). Añoranza que se acentúa debido a que el narrador fue testigo de la desaparición de los antiguos barrios y sus demoliciones, como la zona Les Halles para construir el museo Georges Pompidou.

13 Esto vale, en general, para las vanguardias artísticas (Magny, 2005: 65).

14 Para Agamben (1996: 73) se trata de una “innovación epocal” que continuará Jean-Luc Godard.

15 Debord (1978: 211-212) enfatizó las posibilidades del cine para realizar obras diferentes al documental y al tradicional con actores. Puso a su obra como ejemplo alternativo, ya fuera cine experimental o en forma de ensayo.

16 Tomamos el concepto *espacio de experiencia* de Reinhart Koselleck, ver el primer apartado.

Debord emplea la cesura o corte desde su primera película, *Hurléments en faveur de Sade* (1952),¹⁷ mediante la cual, mientras transcurren caóticos diálogos (en *off*), la pantalla aparece en blanco, o bien los diálogos se cortan de forma brusca con silencios, en tanto que la pantalla se muestra en negro. En otras ocasiones, las interrupciones se manifiestan con secuencias desviadas, pantallas con subtítulos, fotos fijas, historietas. Para Agamben (1996: 74), la suspensión del flujo narrativo en el cine de Debord lo acerca a la poesía por su objeción sintáctica, cuyas pausas, discrepancias y separaciones entre el sonido y el sentido, al no construir sus significaciones mediante la linealidad, inmoviliza la palabra, la extrae del flujo discursivo para exponerla a la mirada, lo cual produce vacilaciones en su interpretación. En efecto, esto es lo que ocurre en el cine de Debord: se producen ambigüedades, titubeos en la significación, causados por la forma de organizar las imágenes, pues no siguen un orden narrativo en el sentido convencional. Este se restringe a la voz en *off*, mientras fluye un conjunto de imágenes discontinuas sin correspondencia con el hilo narrativo de la voz, ni entre ellas; el sentido, entonces, no se circunscribe a lo que está frente a los ojos, sino al todo de la película.

Esta forma de montaje corresponde a la *construcción de situaciones*, en cuanto a que estas implican espacios y temporalidades indeterminados entre la unicidad y la repetición:¹⁸ algo se puede repetir, sin que por ello deje de ser único (Agamben, 1996: 74). Esto nos remite, otra vez, a Heráclito y a la significación del palíndromo del título *In girum imus nocte et consumimur igni* (damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego), que repite su significado al leerse de izquierda a derecha o de manera invertida, así como en la leyenda del final del filme: “retornar desde el principio” (Debord, 1978: 282).

El montaje en el cine, de acuerdo con teóricos como Siegfried Kracauer (2015: 51) y Christian Metz (2002: 99-106), es una práctica que diferencia al cine de la fotografía, al encadenar imágenes fijas para dar continuidad a la acción. En los inicios del cine, el montaje contribuyó, de igual modo o más que los movimientos de cámara, al encadenamiento y a conferir al lenguaje sintagmático su verdadera

17 Traducido como *Aullidos en favor de Sade*.

18 Otra práctica subversiva de la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista en contra del sistema establecido.

dimensión. Desde la época muda, numerosos cineastas consideraron el montaje una práctica fundamental, entre ellos, Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, Kulechov o Timochenko.¹⁹

El montaje en Debord es original y diferente a lo planteado por Eisenstein y Vertov, quienes abordaron el tema más allá de la continuidad narrativa de la acción. Vertov es el creador del *montaje de ideas* que utilizó en documentales no convencionales; consistía en ordenar material preexistente antes de presentarlo a modo de fraguar las ideas, aun sin la presencia de imágenes que correspondieran al pensamiento a representar y sin estar dentro de la selección para el filme. Jean Mitry (2006: 432) piensa que el proceso creativo de Vertov es similar al de un poeta que escribe con una vaga intención y que escoge imágenes que le sugieren significaciones diversas. El filme con montaje de ideas implica que el cineasta proceda “un poco como un poeta que, en lugar de construir sus rimas y su prosodia en razón de un tema elegido, expresase ideas o emociones a favor de las rimas que acudiesen a su espíritu” (Mitry, 2006: 432).

Pudovkin y Eisenstein fueron, también, partidarios de un montaje afín a la poesía: el *montaje lírico*. Con primeros planos captaron numerosos detalles y los ensamblaron para construir la escena; al aislar las imágenes, los transformaron en símbolos, en imágenes sensibles y vivas para magnificar los significados de lo real. Así, el espectador experimenta de manera directa las emociones de la proyección, construida con agudos símbolos, captados a detalle con la lente y como imágenes poéticas (Mitry, 2006: 428).

Eisenstein realizó otros tres tipos de montaje: el *de atracciones*, el *dialéctico* y el *reflejo*. El primero consistió en construir metáforas sin relación directa con la acción dramática. Estas al confrontarse con el desarrollo de la acción, por medio de dos planos opuestos entre sí, generan el montaje dialéctico: un choque de imágenes que expresan ideas e impactan de manera particular al espectador. Con el montaje reflejo Eisenstein inserta hechos importantes en un momento preciso de la trama, ya sea para oponerse a la acción, para causar relaciones

19 Más tarde, otros pensaron de esta misma manera: Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Raymond J. Spottiswoode, Renato May, Orson Welles, Alain Resnais (Metz, 2002: 102).

diferentes entre los sucesos o para recordar mediante el reflejo un acontecimiento precedente (Mitry, 2006: 445-448).

De todas estas formas, el montaje de Vertov es el que más se acerca al de Debord. Tienen en común el empleo de imágenes preexistentes y la asociación libre de ideas para proyectar un sentido poético en los filmes; el montaje dialéctico de Eisenstein opone elementos de manera similar al *détournement*, pero no recurre a filmes ajenos para revertir la significación.

Conviene, ahora, retroceder un poco en el tiempo y observar la forma en que se consolidó la estética de Debord, fundamental en la construcción de *In girum*, último filme del cineasta,²⁰ cuya madurez artística obedece al desarrollo de procedimientos desde su juventud. Su carrera en el cine comienza con la publicación de su artículo *Prolégomènes à tout cinéma futur* en la revista *Ion* en abril de 1952; una publicación de la vanguardia letrista con la que se vinculó un año antes, en el festival de Cannes, durante la presentación de la película *Traité de bave et d'éternité*²¹ de Jean-Isidore Isou, líder del movimiento. De esa época se conoce la correspondencia de Debord, a sus diecinueve años, con Hervé Falcou; en ella se expresan sus preocupaciones sociales y sus influencias intelectuales y artísticas: de los surrealistas, los dadaístas, los clásicos, tales como Lautréamont, Joyce, Pascal, entre muchos más. Su obra revela, de manera recurrente, sus pensamientos e ideales: “el paso del tiempo, la aventura poética y amorosa, la superación del arte, la perspectiva histórica, un cierto humor, la embriaguez, el cine [...]” (Marie, 2009: 19); muchos de estos aspectos fueron afines a la corriente letrista con la que simpatizó y en la que participó.

Sin embargo, en su artículo *Prolégomènes*, Debord dio a conocer su postura sobre el cine, distante del letrismo; incluso afirmó que este movimiento no tenía futuro y que el arte tendría que adoptar nuevos rumbos: “en fin, preveo la muerte del ‘cine discrepante’ [...] esto pertenece a una época que está terminada y que no me interesa más [...]. Las artes del futuro serán completos cambios de situaciones,

20 El año de su muerte, 1994, trabajó en *Guy Debord, son art et son temps*, realizada por Brigitte Cornand a quien le proveyó la sinopsis y el material visual y sonoro de la película. En una carta le dijo que no quería alusiones *auto elogiosas* (subrayado en el original) (Debord, 1993: 94).

21 Traducida como *Tratado de baba y eternidad*.

o nada” (Debord, 1952: 16). Esto propició la realización de su primera película: *Hurlements en faveur de Sade*. En abril de 1952 tenía lista la primera versión con influencia letrista y rasgos de su propia poética, por ejemplo, alusiones a la juventud, a la melancolía, al paso del tiempo con imágenes de agua y de fuego; también incluyó elementos situacionistas: la superación del arte establecido, la creación de situaciones, la *derivé* (Marie, 2009: 26-28).

La cultura francesa de la posguerra estaba dominada por los estalinistas y los surrealistas; los letristas, quienes se consideraban neodadaístas, se rebelaron en su contra y revaloraron el texto como elemento principal del arte, así como su mínimo componente, la letra (Biene, 2007: 18). Fraccionaban las frases y las palabras, las “cinzelaban” para hacerlas más pequeñas, aislaban las letras y le adjudicaban sonidos simples para liberarlas de significado. A esto lo llamaron *hypergerphologie* y *metagraphologie*; la idea era realizar procesos de abstracción y sustituir las obras hechas con imágenes por otras con signos escuetos, como las letras y los sonidos indeterminados sin encadenamiento alguno.

Los letristas incursionaron en distintas disciplinas artísticas, tales como la literatura, las artes plásticas y el cine, al que consideraban un espectáculo banal destinado al entretenimiento y a fomentar la pasividad del público. Por el contrario, sus propuestas experimentales incitaban a la reflexión (Sowa, 2010: 11). El *montaje discrepante* los condujo a disociar la banda sonora de la imagen, que corrían de forma simultánea; le otorgaron especial importancia al sonido y consideraron que el arte estaba rezagado, al concentrarse en la imagen (Coppola, 2003: 54). Utilizaron técnicas como la *película rallada*, la *cinta cepillada* y la pantalla en negro. Isou hizo algunos filmes con estos principios como el ya citado *Traité* en 1951, el cual refleja las ideas del cine letrista, tema abordado de manera amplia en *Estética del cine*.²² Otros ejemplos fueron *Le film est déjà commencé?*²³ de Maurice

22 Texto de 150 páginas editado por la revista *Ion*. Además de Debord, las ideas de Isou influyeron a cineastas como, Brackage, Resnais, Averty, Godard (Marie, 2009: 25, n. 1).

23 Traducido como *¿Ha comenzado la película?*

Lemaître (1951) y *L'Anticoncept*²⁴ de Gil Wolman, realizada en 1952 (Albera, 2009: 167; Marie, 2009: 15-38; Sowa, 2010: 11).

La simpatía de Debord por el letrismo no durará mucho y en 1952 rompe con el movimiento en ocasión de la presentación de *Limelight*²⁵ de Charles Chaplin, quien recibe la Legión de Honor. En ese evento Debord, Berna, Brau y Wolman abuchean al cómico, causando una confrontación con Isou, cuyas repercusiones redundaron en la escisión del movimiento y la fundación de la *Internacional Letrista*. Este movimiento retoma algunas ideas artísticas del letrismo de izquierda, critica a los medios de masas, a la sociedad capitalista del ocio y fomenta la actuación de modo práctico en la *construcción de situaciones* (Albera, 2009: 171-172; Marie, 2009: 37). El grupo publica la revista *Potlach* de posición contestataria respecto al arte y, en especial, al cine; algunas de sus críticas acusan a este último de “religión industrial”, de “espectáculo repetido hasta el infinito como la misa o los partidos de fútbol” (Albera, 2009: 174). A esto le sigue la propuesta de un nuevo concepto de cine, aún con características de la estética letrista.

Este rompimiento condujo a la modificación de la película *Hurléments* de Debord, quien sustituye las imágenes por pantallas en blanco y en negro, cambia la banda sonora y elimina los coros letristas, aunque deja algunas de sus voces y sonidos. La pantalla en negro se coordina con el silencio que interrumpe la continuidad de la banda sonora que transcurre con la pantalla en blanco; el sonido con voces extrañas y monótonas entabla diálogos incómodos para el espectador, mediante la lectura de recortes de periódicos, textos legales y citas desviadas (Debord, 1955: 17). El filme se estrena en junio de 1952, Debord lo presenta según sus palabras, como un acto de “terrorismo cinematográfico” (en Debord, A., 2005: 7). El escándalo que produce se invoca por Debord veinte años más tarde, como el mayor disgusto que ha causado su obra. Para Alice Debord (2005: 7) esta película contiene la esencia fundamental para comprender el cine de Debord. A pesar de su rechazo al letrismo,²⁶ toda su producción cinematográfica conserva

24 Traducción: *El anticoncepto*.

25 Traducida como *Candilejas*.

26 Por ejemplo, en sus *Ceuvres cinématographiques complètes* no hace referencia a la primera versión de *Hurléments*, que tenía contribuciones letristas (Debord, 1952a: 9-18).

sus rasgos: el montaje discrepante, la película rayada, la pantalla en negro o en blanco persisten en *In girum*, último filme del autor.

En *Prolégomènes*, Debord (1952: 16) expuso el espíritu de su cine y su alejamiento del letrismo, al argumentar que las prácticas artísticas requerían cambios de *situaciones*;²⁷ con esto se refería, no sólo al acto creativo, sino a su recepción. Con la eliminación de las imágenes, el empleo de diálogos incómodos, la interrupción de la banda sonora y sus prolongados silencios, así como las pantallas en negro se proponía causar efectos en los espectadores diferentes a los del cine convencional: un malestar e irritación causados por su actitud pasiva. Pero no sólo esto, Debord creaba situaciones al momento de proyectar sus filmes: el guion de *Hurlements* (1952a: 11) anuncia la aparición del mismo Debord en la sala para enunciar que no se proyectaría el filme con las palabras: “el cine está muerto” a modo de crear una situación particular. El estreno de esta película, en el cine club *d’Avant-Garde* causó tal impaciencia que la proyección fue violentamente interrumpida por los encargados del cine y por el público (Debord, s/f: 12).

Interpretación del filme

Todo el filme se basa en el tema del agua [...] tiene, secundariamente, el tema del fuego; del esplendor del instante: es la revolución, Saint-Germain-des-Prés, la juventud, el amor [...]. (Debord, 1977b: 87)

Después de abordar la forma o estilo cinematográfico que sirvió a Guy Debord como vehículo para expresarse, incursionemos ahora en el contenido de esa estructura que reúne sus ideas, sus vivencias y sus experiencias, en cuanto pauta para la comprensión del sentido de su vida y de su papel en la historia. En ese todo articulado, inseparable del contenido, también se advierte la identidad narrativa del filme con sus dos componentes en relación dialéctica: la *mismidad* (identidad inmutable), los rasgos permanentes del carácter y la personalidad de Debord y la *ipseidad* (identidad mutable) o traslado de la visión de sí

27 Lo que anunciaría con cinco años de antelación la fundación de la Internacional Situacionista.

mismo en cuanto otro, esto es, el que ha cambiado al recrearse en el filme. Como se dijo, el hilo conductor de las ideas se emite por la voz en *off* y lo que se escucha es una larga disertación, a modo de ensayo, sobre dos aspectos centrales: las ideas del autor sobre un público educado para el espectáculo cinematográfico, que de ninguna manera pretende imitar y, en segundo lugar, el examen de algo mucho más trascendente; según palabras de Debord: “yo mismo” (1978: 217), lo que se hace evidente hasta el segundo tercio de la película, transcurridos veintiún minutos.

En *In girum* es central la dialéctica de la identidad: a lo largo del filme se constata la consistencia del carácter del autor (su *idem*), en contraste con las transformaciones que sufre en el tiempo, por ejemplo, por sus relaciones humanas, pues su círculo de amistades cambió, rompió con unos y adquirió otros. Estas transformaciones (su *ipse*) tienen una correspondencia con la fidelidad de la palabra dada a él mismo, a sus ideales, que persistieron hasta el momento de hacer la película y que perduraron hasta el final de su vida.²⁸ La configuración narrativa del filme concilia estos dos polos de la identidad, les da coherencia y los hace comprensibles. Debord simboliza la importancia del devenir con el flujo acuático y la intensidad de sus pasiones, acciones y convicciones con el fuego que, finalmente, es apagado por el agua con el paso de los años. Sus ideales se atenúan, pero permanecen.

Para el cineasta el cine convencional es, sobre todo, una extensión del teatro y de la literatura, aunque con escenografías y recursos más estimulantes a la sensibilidad, lo cual obedece a la preferencia social de un público inclinado hacia las representaciones de los actores sin considerar otras formas cinematográficas posibles. Debord propone, en cambio, utilizar los recursos técnicos del cine para hacer memorias, exponer teorías o bien ensayos tal y como lo lleva a cabo en *In girum*: como “la película que hago en este momento”, dice, en la que se sirve del lenguaje cinematográfico para manifestar su desprecio por esas imágenes insignificantes o falsas del cine espectacular (1978: 212). Sus propuestas cinematográficas, según él mismo, han provocado la mayor indignación, al exponer verdades y al romper con las convenciones del género (1978: 213).

28 En su último libro *Esa mala fama...* (2011), continúa defendiendo sus convicciones ante los ataques de sus adversarios.

Mediante la voz se establecen las diferencias entre el cine del propio Debord y el del espectáculo que adormece las conciencias de los espectadores, a quienes juzga de manera mordaz: empleados parecidos a los esclavos al servicio de sus amos, hacinados en masa en espacios reducidos, lúgubres e insalubres, mal nutridos con alimentos procesados, sumidos en el analfabetismo modernizado o cultura espectacular, cuyas condiciones de existencia provocan su degeneración física, intelectual y moral (1978: 195-208). El sonido de la voz transcurre junto a imágenes diversas: una tienda de ropa, la familia de empleados modernos en la sala de estar con sus hijos –repetida en varias ocasiones–, un niño con un carro de compras, reuniones de empleados, anuncios de cine, fragmentos de películas del Zorro, de Robin Hood, las cuales adquieren un sentido diferente, gracias al recurso artístico del *détournement*, al conjuntarse con el texto que se escucha.

Este largo preámbulo permite a Debord justificar su forma de hacer cine y reemplazar las fútiles aventuras narradas comúnmente en ese medio, por el examen de sus propias experiencias dentro del contexto histórico y social que le tocó vivir. De aquí en adelante, en los dos últimos tercios del filme, el autor aborda como tema central su autobiografía, en la que volverá de vez en cuando a sus ideas sobre el cine. Así, mediante una nostálgica poética visual, nos remite a su historia de vida, a sus aventuras por Europa, por Florencia, al París de sus años de juventud, a su pasión por la vida con momentos fugaces e intensos en los tugurios y los bares, mientras en la pantalla desfilan múltiples imágenes sin correspondencia estricta con lo que narra la voz; entre ellas, *travellings* sobre las aguas de la laguna de Venecia, cuyo efecto remite a una de las características del cine: el presente de las imágenes en la pantalla, aun cuando los acontecimientos correspondan al pasado (Kracauer, 2015: 294).

En *In girum*, por su carácter autobiográfico, la narración se concentra en el pasado del autor; aun así, las secuencias de las aguas en movimiento recrean el incesante devenir temporal en el presente de las imágenes, de ahí que la voz en *off* (la del propio Debord) cite la famosa sentencia de Heráclito: “uno no puede bajar dos veces en el mismo río” (1978: 227) para denotar la irreversibilidad del tiempo. Los varios *travellings* sobre las aguas que aparecen en la película acentúan el efecto del presente narrado, ya que los espectadores viven el momento al

presenciar el filme; a esto se suman los desplazamientos de cámara sobre fotos aéreas del Sena y del Arno. En el *travelling* del final de la película, las imágenes avanzan sobre un canal de Venecia y, en este caso, el presente acerca el futuro: la cámara, dirigida hacia el frente, proyecta la vista en lontananza y abre el horizonte hacia el porvenir.

Esta recreación filmica coincide con lo planteado, en el primer apartado, por Dilthey (1927: 115-119) en relación con las dificultades de asir el tiempo en su acontecer, pues al intentar entender el momento presente, ya se hizo pasado; el futuro se acerca al presente, pero transita de inmediato al pasado. Esto fue muy importante para Debord (1978: 277), al decir que a lo largo de su vida puso mucha atención al transcurrir del tiempo y a los significados que arrojaba cada instante del presente. Es así que en *In girum* se simboliza el flujo temporal con el río, como metáfora del trascurso vital; el río fluye y al igual que la vida es imposible detenerlo, pues atenta contra su naturaleza. Imagen que se apoya con otra cita de Heráclito: cada vivencia es única, vivirla de nuevo requiere traerla a la memoria, sólo que entonces deja de ser lo que fue y pasa a constituirse en el recuerdo de esa vivencia.

Asimismo, el uso de la cámara hacia el frente nos recuerda el concepto *horizonte de expectativas* de Koselleck al aludir al porvenir con esperanzas y perspectivas. Todas las escenas acuáticas de *In girum* refieren al flujo vital; sin embargo, se circunscriben al periodo que va de los años cincuenta a los setenta, en los que se produjo la expansión capitalista y la abundancia de mercancías en la sociedad francesa. El filme registra muchos de los acontecimientos de esa etapa, sobre todo, los relacionados con la vida de Debord. En este sentido, la visión autobiográfica de la película no sólo proporciona las pistas para comprender su existencia, sino su adhesión a la historia, de igual modo, nutre el *espacio de experiencia* por la relevancia de su historia de vida para la sociedad.

El relato del pasado del cineasta se vincula al presente (el momento de la realización de la película) a través de lo que Dilthey nombra una *conexión histórica*: la selección de las vivencias significativas de Debord, articuladas en la estructura del filme en las que se ponen en evidencia las categorías de finalidad, de significado, de valor y de fuerza que otorgaron al cineasta el sentido a su vida. Estas se observan en los diferentes momentos de la narración filmica, con el apoyo de

múltiples citas de autores clásicos, cuya función es enaltecer y acreditar las ideas y las vivencias del autor, dotándolas de sentido poético. El contenido del filme gira en torno a una finalidad: el cambio social a través de la lucha revolucionaria que desembocó en su liderazgo en el Mayo del 68. Sus estrategias revolucionarias, las equipara con una cita de Jomini, para quien la guerra “no es una ciencia positiva y dogmática, sino un arte sujeto a ciertos principios generales, y aún más que eso, un drama apasionado” (1978: 221).

El conjunto de referencias y acciones en torno al valor absoluto de la vida de Debord: vivir para transformar a la sociedad y abolir el sistema de clases se articulan en una trama, con las características de concordancia u orden en la secuencia de los hechos y discordancia o incidentes y dificultades a vencer, de acuerdo a lo planteado por Ricœur. El orden narrativo en *In girum* no se rige por las mismas normas de una película convencional, cuyo fin podría ser la creación del suspenso; en este caso, el orden obedece a las reglas del ensayo: la exposición coherente de ideas emitidas por la monótona voz en *off* y sustentadas por infinidad de citas de autores clásicos. La discordancia se manifiesta por la multiplicidad de incidentes narrados fuera de lo común: sus discrepancias ideológicas con el poder, con sus colegas, sus aventuras en los bares, etcétera.

La configuración narrativa del filme da cuenta de infinidad de temas; entre otras cosas, estos revelan los rasgos de la personalidad de Debord: su erudición, su forma de pensar, sus acciones, su carácter. La dureza de muchos de los acontecimientos vividos acentuó los atributos de su carácter y sentó las bases para la persecución de sus objetivos. En esta conjugación de rasgos se advierte tanto la mismidad o lo inalterable de su personalidad, esto es, aquello que durante toda su vida lo identificó, como la *ipseidad*: los cambios en su identidad propiciados por sus experiencias, pero siempre dentro de los parámetros de sus ideales, de la palabra que se dio a sí mismo. La relación dialéctica de las dos identidades, en este caso, alude al personaje y la identidad narrativa los unifica, les da coherencia y los hace comprensibles e interpretables.

Pese a que la vida de Debord estuvo permeada de vicisitudes, muchos de los contenidos de la película también refieren a sus ideas; por supuesto, estas lo definen como una personalidad original, capaz

de emprender las hazañas que se propuso. Por ejemplo, los versos de la epopeya de Ariosto, *Orlando furioso*, le sirven para decir que quiere hablar: de “las damas, los caballeros, las armas, los amores, las conversaciones y las audaces empresas de una época singular” (1978: 221) y no hacer lo que se llama una obra cinematográfica ni ser considerado como un teórico de las revoluciones.

Dentro la multiplicidad de referencias que acompañan la exposición de sus pensamientos se advierten todas las categorías de la vida establecidas por Dilthey: el valor, la finalidad, el significado y la fuerza. Para Debord, la belleza es un valor, de ahí que lamente con nostalgia la incompreensión de quienes no fueron testigos de la belleza del París de antaño con su desenfreno nocturno, que levantó barricadas y puso en fuga a los reyes; tema que recrea con un poema de Li Po, en el que se añora la antigua morada del rey Wu donde, a la fecha de la realización del filme, florece la hierba sobre sus ruinas. Esa nostalgia de Debord por la belleza parisina, destruida por la modernidad urbana, lo vuelve al flujo de las aguas incesantes del Yang Tse Kiang, aludiendo, ahora, al transcurrir del tiempo parisino que no volverá (1978: 223), pues en esos años, dice el cineasta, los urbanistas no habían dispersado a sus habitantes y las mercancías aún no enseñaban lo que puede hacerse de una calle (1978: 223-224); estas frases remiten, respectivamente, a *El Príncipe* de Maquiavelo y a Dante, en el canto decimoquinto del *Paraíso* respecto a la antigua Florencia.²⁹ El desorden de esa época añorada, con ladrones y homicidas desocupados, lo ilustra con referencias a Thomas Hobbes.³⁰ En un momento del filme, Debord reconoce el fracaso de su lucha y la caída de París en manos de sus enemigos, cuyas consecuencias desembocaron en la destrucción de la ciudad. Muchas de las secuencias filmadas exhiben la forma en que los líderes del sistema llevaron adelante los proyectos de renovación urbana con arquitectura espectacular –como el museo Georges Pompidou–, que se impusieron en lo que antes fue el ambiente libertario de su juventud.

La rebeldía es otro valor para Debord, pues considera que atentar contra el orden establecido y lo universalmente aceptado es legítimo,

29 Estas precisiones aparecen en notas al pie de la traducción del guion al español (Debord, 1977a: 30, n. 2; 31, n. 1), mas no son mencionadas en la película.

30 Misma indicación que la nota anterior (Debord 1977a: 36, n. 1).

si esto se encauza hacia una existencia real. De ello deriva su identificación con los maleantes de los lugares que frecuentaba en su juventud, a pesar de reconocer que el extremismo de sus acompañantes adolecía de una causa. El principio de acción de ese grupo, dice, es el secreto del Viejo de la Montaña de la leyenda persa: “nada es verdad; todo está permitido” (1978: 229), con lo cual justifica todo tipo de acciones. Expresa, asimismo, su simpatía por Arthur Cravan, desertor de diecisiete naciones y por Lacenaire, el bandido letrado. Debord afirma: “el hampa intransigente, la sal de la tierra; gente muy sinceramente dispuesta a pegar fuego al mundo para que haya más esplendor” (1978: 230). No obstante, él piensa en la lucha política mediante la creación de situaciones y la expresa con la inserción de una secuencia de su primera película, *Hurlements en faveur de Sade*³¹ –sin imágenes y con la pantalla en blanco–, al mismo tiempo que refuerza sus ideas sobre el cine: “mi forma insoportable de hacer cine de esa época no ha cambiado, ni lo ha hecho más interesante”, ahora se apoya en Pascal: “‘ha envejecido; ha cambiado’; también es el mismo” (1978: 232-233). Una vez más se pone en evidencia la dialéctica de la identidad, pues Debord se declara a sí mismo con la firmeza de su carácter, los rasgos permanentes de su personalidad y la solidez de sus ideales desde la primera de sus películas hasta la última, por encima de los cambios que pudo haber sufrido, pues en esencia él es el mismo; en él no cabe la sensatez.

El valor de rebeldía se manifiesta, también, en las canciones; con estas recrea sus experiencias en los bajos fondos de los tugurios con granujas y mozas; una de ellas es *Porta romana bella...*, canción del hampa de Milán. Asimismo, refiere al suicidio que se llevó a muchos en ese momento, mediante algunos versos de la canción *La isla del tesoro* de Stevenson y el Cuarteto de Omar Khayyam (poeta y científico persa). El autor augura la representación de estos acontecimientos sublimes en las naciones y sus lenguas desconocidas por siglos y para expresarlo se sirve de Shakespeare en *Julio César*³² (1978: 240).

31 *Aullidos en favor de Sade* (1952).

32 Referencias en notas al pie de la traducción del guión al español (Debord, 1977a: 38, n. 1-3).

Con las citas de Alcuino, antiguo teólogo y erudito inglés, y de Bossuet,³³ clérigo e intelectual francés, externa lo que piensa sobre la efímera existencia del hombre y el sentido de su vida, al tiempo que se plantea preguntas fundamentales sobre el significado y el valor de la amistad y de la escritura como guardiana de la historia (1978: 231). La amistad fue un valor muy importante para Debord; en *La sociedad del espectáculo* (1973; 2010) expresó que ese afecto es el antídoto contra la separación producida por el sistema capitalista. La amistad es lo único que une al individuo con sus semejantes en este mundo deshumanizado que ha cosificado las relaciones sociales. Para el cineasta fueron muy significativas las amistades que forjó al calor de la lucha revolucionaria, en los grupos de artistas, principalmente, los situacionistas. En *In girum* sus amigos aparecen en varias fotografías fijas, mientras narra sus actividades revolucionarias, en ocasiones clandestinas.

La larga cita del libro *Eclesiastés*, del *Antiguo Testamento*, capítulo III,³⁴ aporta sabias reflexiones sobre el tiempo, sobre lo que permanece y sobre lo que se va: hay “tiempo de matar, y tiempo de curar, tiempo de destruir, y tiempo de edificar...” (1978: 243). Aquí sobresale la categoría de temporalidad, la más importante, según Dilthey, bajo la cual se arropan las demás y la que domina en toda la película. Debord se identifica plenamente con la cita del *Eclesiastés*, al considerar que la dureza de sus experiencias le proporcionó la fuerza para enfrentar la violencia, la hostilidad y “estar en guerra contra la tierra entera, con un corazón ligero” (1978: 243-244). De nuevo recurre al tiempo, ahora para aludir a la finitud: “No, vamos a cruzar el río, y descansaremos a la sombra de esos árboles”, últimas palabras de general Jackson Stonewall antes de morir en la guerra,³⁵ de las cuales se infiere la satisfacción de un sereno final después del logro de una finalidad: la lucha y, por tanto, la plenitud.

Las experiencias vividas le inyectaron a Debord la fuerza, la energía para su militancia política en la Internacional Situacionista. Él se sintió predestinado a ello, según lo dice con la cita de Clausewitz: “todo aquel que tiene genio está obligado a usarlo” y de Baltasar Gracián: “hace falta atravesar la vasta carrera del tiempo para llegar

33 Misma indicación de la nota anterior (Debord, 1977a: 39, n. 1-2).

34 Igual a la nota anterior (Debord, 1977a: 40, n. 1).

35 Misma indicación (Debord, 1977a: 40, n. 2).

al centro de la ocasión” (1978: 248-249); es decir, su capacidad y la “ocasión” o condiciones históricas propicias lo condujeron a constituirse en líder, aun cuando le pareciera vulgar asumir ese papel; de ahí que se negara a encabezar las tentativas subversivas en otros países. Esta última etapa del filme expone la intensidad de sus vivencias militantes, simbolizadas por el fuego, cuando pretendió cambiar el mundo con la práctica de la deriva urbana (o deambular): “Fue una *derivé* de grandes jornadas, en las que nada se parecía a la *víspera*”, sin parar, encuentros sorprendentes, obstáculos considerables, traiciones, “encantamientos peligrosos”, viajes precipitados, largas disputas, encuentros clandestinos (1978: 251).

En sus encuentros con los situacionistas y otros grupos subversivos, discutió sobre el cambio y la destrucción de las condiciones existentes; su conclusión fue la lucha por “una autonomía sin freno y sin reglas” (1978: 256). Según Debord, por esas fechas la ciudad de París se equipara a un cementerio: “¡Ay, qué miseria, qué dolor!”, dice, al citar al escritor Víctor Hugo³⁶ al tiempo que observa la necesidad de adueñarse de la ciudad a la fuerza, aludiendo al Mayo del 68, del cual se reconoce líder. “Se trata de tomar Troya o de defenderla”, expresa en una de las varias referencias a la *Iliada* de profundidad poética, que acentúan su viva pasión por la revuelta. El movimiento naufragó y hacia el final del filme se pregunta por el resultado de su finalidad, de su militancia en pro del cambio social y sobre sí mismo “¿Y yo, qué ha sido de mí en medio de este naufragio desastroso que fue necesario para mí?” (1978: 280); él mismo refuta lo que podría ser una respuesta con algunos versos del poeta T’ang: “Me retiro a las montañas de Nan-Chan a buscar el reposo” (1978: 280); sin embargo, aclara:

para mí no hay reposo; y por principio, nadie me hace la gracia de pensar que no he tenido éxito en los asuntos del mundo. Sin embargo, muy honrosamente las personas no podrán decir, sino que he triunfado. Hay que admitir que no había éxito ni fracaso para Guy Debord y sus desmesuradas pretensiones. (1978: 281)

Debord finaliza con una cita de Karl Marx: “No me dirá usted que estimo mucho los tiempos presentes; y si a pesar de todo no

36 Misma indicación de la nota anterior (Debord, 1977a: 48, n. 1).

desespero, no es sino por razón de la propia situación desesperada, lo que me llena de esperanza” (1978: 282). Lo vivido por Debord, hasta el momento que realiza su autobiografía en *In girum*, no mina sus convicciones y sus pasiones, pues dice: “no habrá para mí retorno ni reconciliación. La sensatez no llegará jamás” (1978: 282).

En *In girum* las imágenes y el texto leído aluden al agua, al fluir, al tiempo vivido que no volverá y al fuego como esplendor del instante: la revolución. Representa la intensidad de las vivencias de su autor. *In girum imus nocte et consumimur igni* es la vida circular que remite a nuevos comienzos.

La mayoría de las imágenes que subyacen al texto leído con la voz de su autor, como hemos dicho, no mantienen una correspondencia exacta durante el desarrollo de la diégesis; en algunos casos prevalece el montaje discrepante, en otras el *détournement* y hay secuencias en las que las imágenes sí ilustran la narración, por ejemplo, las alusiones a París: los planos generales de fines del siglo XX, las series de fotografías aéreas y muchas de lugares emblemáticos como el antiguo Boulevard del Crimen reconstruido para la película *Los infantes del Paraíso*, algunas del barrio de Les Halles, diversos ángulos del Sena, de Saint-Germain-des-Prés, la entrada a la taberna de Au Rouge-Gorge.

El carácter autobiográfico del filme se enfatiza con fotografías de Debord en distintas edades y la idea central del relato se refuerza con batallas militares, caballos, escenas de combates, planos de su *Kriegspiel*, el juego de mesa sobre estrategias de guerra que diseñó con su esposa Alice Becker-Ho. Cita, también, planes bélicos de autores como Clausewitz y Sun-Tsu. Las secuencias sobre las aguas de Venecia indican el inexorable paso del tiempo que apaga el fuego de las pasiones del autor mientras que sus convicciones permanecen; los valores y finalidades de su vida se unen a la fuerza de su carácter en una dialéctica de identidad que da sentido a su vida, comprensible a través de su narrativa cinematográfica.

Conclusiones

Guy Debord se representa a sí mismo como alguien coherente en pensamiento y acción, como una persona que desde su juventud tuvo

claridad en la finalidad de su vida y sus convicciones. La fuerza de su carácter, la fidelidad de su palabra ante sí mismo y la consistencia de sus ideales lo condujeron a emprender grandes hazañas en su lucha social. No se dejó doblegar ni por los favores, ni por castigos del sistema de poder, ni por las adulaciones. De ahí que diga que no se puede imaginar haber sido de otro modo (1978: 247); sin embargo, las diversas fotografías de su juventud y de su madurez muestran sus transformaciones al paso del tiempo, a la par de las de la sociedad en la que vivió: la de París. El implacable transcurso del tiempo es el tema central de *In girum*, filme autobiográfico, simbolizado en repetidas ocasiones con escenas del fluir de las aguas, junto a las metáforas de Heráclito. El agua inunda los parajes y apaga las pasiones pero, a pesar de la derrota, no se extinguen las convicciones del autor. Se subraya, con esto, la dialéctica propuesta por Paul Ricœur entre el *ipse* y el *idem*, el cambio y la permanencia en la vida de Debord, mediada por la narración cinematográfica que la hace comprensible e interpretable dentro de su contexto social o su espacio de experiencia, tal y como lo muestra Reinhart Koselleck.

La teoría de Wilhelm Dilthey sobre el tiempo y la importancia de la autobiografía para la comprensión de la vida contribuyó a redimensionar las significaciones de la película *In girum*. Debord tuvo la lucidez de articular sus vivencias más significativas en esa estructura, cuyo sentido favoreció el cumplimiento de su finalidad. En el filme se observa que la fidelidad de la palabra que se dio a sí mismo, le confirió la fuerza del fuego para luchar por sus convicciones políticas que lo condujeron a un punto sin retorno, cuyo clímax fue el Mayo del 68. Nueve años después, filma *In Girum*, película en la que se manifiesta el mismo candor, ahora para reconocer la derrota situacionista ante los poderes del sistema. A manera de sarcasmo dice que el desastre de la ciudad de París es la materialización del proyecto de sus enemigos, los líderes del sistema de poder que expulsaron a la gente para demoler barrios antiguos y construir edificios espectaculares, como el museo Georges Pompidou. Esto, dice, es lo contrario de lo planteado por los situacionistas: es su proyecto en negativo.

El triunfo del sistema fue posible gracias a la pasividad de una clase media apática, de vida miserable, hacinada en pequeños departamentos, en asentamientos artificiales que han borrado la naturaleza

del mapa y cuyo conformismo es alentado por la industria cinematográfica, que Debord enjuicia de manera dura. Desde su juventud letrista fue consciente de esto y su primera película *Hurlements en faveur de Sade* constituyó casi un manifiesto de la muerte del cine. En este filme están los fundamentos de la forma cinematográfica de sus subsecuentes películas, cuyos mejores resultados se produjeron en *In girum*, con un lenguaje opuesto al convencional; de aquí que solicite al ingeniero de sonido un “discurso monótono y frío”.³⁷ Sin embargo, el empleo de *travellings* sobre las aguas le otorgan calidad fílmica, tanto por el movimiento, el tipo de imágenes, como por la intersección de temporalidades entre el presente de la imagen y el pasado narrado. La práctica artística del *détournement*, derivada de los situacionistas, infundió ambigüedad al filme, pues los cambios de sentido de las “películas robadas” inducen al espectador a construir su propia película de acuerdo con su horizonte cultural. Debord hace una advertencia al respecto y se desmarca del nivel cultural del receptor, pues todo el filme hace alarde de su erudición.

Referencias

- Agamben, Giorgio (1996). “Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords”. *Documenta documents*, núm. 2. Kassel, Ruit: Documenta, Cantz Verlag, 72-75.
- Albera, François (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Aumont, Jacques (2005). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Biene Baumeister Zwi Negator (colectivo) (2007). *Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung*. Vol. I. Stuttgart: Schmetterling Verlag.
- Coppola, Antoine (2003). *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*. Arles: Sulliver.
- Danesi, Fabien (2011). *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre (1952-1994)*. París: Paris Expérimental.
- Debord, Alice (2005). “Préface”. *Ceuvres cinématographiques complètes. Guy Debord. Autour des films (documents)*. Neuilly sur Seine: Alice Debord, Gaumont Vidéo. 7-9.

37 Debord, s/fb: 87.

- Debord, Guy (1952). *Hurlements en faveur de Sade*. Francia: Films Lettristes. 69 min.
- Debord, Guy (1952a). “Hurlements en faveur de Sade”. *Œuvres cinématographiques complètes. 1952-1978* (1994). París: Gallimard, 9-18.
- (1952b). “Prolégomènes à tout cinéma futur”. *Œuvres cinématographiques complètes. Contre le cinéma* (2013). Facsimil. Neuilly sur Seine: Alice Debord, Gaumont Vidéo, 16-17.
- (1955). “Hurlements en faveur de Sade. Grande Fête de nuit”. *Œuvres cinématographiques complètes. Guy Debord. Autour des films (documents)* (2013). Neuilly sur Seine: Gaumont Vidéo, 16-17.
- (1973). *La Société du spectacle*. Francia: Simar Films. 87 min.
- (1977a). “In girum imus nocte et consumimur igni”. *In girum imus nocte et consumimur igni. Basura y escombros* (2000). Barcelona: Anagrama, 10-61.
- (1977b). “Sur *In girum imus nocte et consumimur igni*”. *Œuvres cinématographiques complètes. Guy Debord. Autour des films (documents)* (2013). Neuilly sur Seine: Gaumont Vidéo.
- (1978). *In girum imus nocte et consumimur igni*. Francia: Simar Films. 105 min.
- (1978a). “In girum imus nocte et consumimur igni”. *Œuvres cinématographiques complètes. 1952-1978* (1994). París: Gallimard, 191-282.
- (1989). “Nota sobre el empleo de las películas robadas”. *In girum imus nocte et consumimur igni. Basura y escombros* (2000). Barcelona: Anagrama, 71-73.
- (1993). “Lettre à Brigitte Cornand”. *Œuvres cinématographiques complètes. Guy Debord. Autour des films (documents)* (2013). Neuilly sur Seine: Alice Debord, Gaumont Vidéo, 94.
- (1994). *Œuvres cinématographiques complètes. 1952-1978*. París: Gallimard.
- (2004). *Mémoires. Structures portantes d’Asger Jorn*. París: Allia.
- (2009). *Panegírico. Tomos primero y segundo*. Madrid: Acuarela y Machado.
- (2010). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- (2011). *Esa mala fama....* Logroño: Pepitas de calabaza.
- (s/fa). “Fiches techniques”. *Œuvres cinématographiques complètes. Contre le cinéma* (2013). Facsimil. Neuilly sur Seine: Alice Debord, Gaumont Vidéo, 16-17.

- (s/fb). “Para el ingeniero de sonido”. *In girum imus nocte et consumimur igni. Basura y escombros* (2000). Barcelona: Anagrama, 87.
- Debord y Wolman (1956). “A User’s Guide to Détournement”. *Situationist International Anthology*. Ken Knabb, editor (2006). Berkeley: Bureau of Public Secrets, 422-566.
- Debord y otros (1959). “Détournement as Negation and Prelude”. *Situationist International Anthology*. Ken Knabb, editor (2006). Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1367-1402.
- Dilthey, Wilhelm (1927). “Esbozos para una crítica de la razón histórica”. *Dos escritos sobre hermenéutica. Wilhelm Dilthey*. Antonio Gómez Ramos, editor (2000). Madrid: Istmo, 109-209.
- Gómez Ramos, Antonio (2000). “Comentarios”. *Dos escritos sobre hermenéutica. Wilhelm Dilthey*. Madrid: Istmo, 110-209.
- Isou, Jean-Isidore (1951). *Traité de bave et d’éternité*. Francia: Films M.-G. Guillemin. 120 min.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, Siegfried (2015). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Magny, Joël (2005). *Vocabularios del cine*. Barcelona: Paidós.
- Marie, Guy Claude (2009). *Guy Debord: de son cinéma en son art et en son temps*. París: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Vol. 2. Barcelona: Paidós.
- Mitry, Jean (2006). *Estética y psicología del cine. Tomo 1. Las estructuras*. México: Siglo XXI.
- Müller, Jürgen E. (1994). “Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art”. *NS-Film: Modernisierung und Reaktion. Montage AV - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, vol. 3, núm. 2. http://www.montageav.de/pdf/03_02_1994/03_02_1994_Juergen_E_Mueller_Intermedialitaet_und_Medienwissenschaft.pdf
- Ricouer, Paul (1996a). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- (1996b). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.
- (1998). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- (2011). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.

- Schröter, Jens (1998). "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs". *Lust am Dokument. Montage AV - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, vol. 7, núm. 2. http://www.montage-av.de/pdf/07_02_1998/07_02_1998_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf
- Sowa, Miriam (2010). *Filmische Mittel im Lettristischen Kino*. München: Grin.