

Guy Debord

CONTRA EL

ESPALDADO

**OBRAS CINEMATOGRAFICAS COMPLETAS
(1952-1978)**



**CAJA
NEGRA**

Debord, Guy
Contra el cine
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2019
256 p.; 20 x 14 cm. - (Synesthesia)

Traducción de Víctor Goldstein
ISBN 978-987-1622-83-2

1. Cine. 2. Guion Cinematográfico. I. Goldstein, Víctor, trad. II. Título.
CDD 791.538

Título original: *Oeuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'aide à la publication Victoria Ocampo, a bénéficié du soutien de l'Institut Français d'Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de ayuda a la publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Institut Français d'Argentine.

© Caja Negra Editora, 2019
© Editions Gallimard, París, 1994

Caja Negra Editora
Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego
Producción: Malena Rey
Asistente editorial: Sofía Stel
Diseño de colección: Juan Marcos Ventura
Diseño de tapa: Emmanuel Prado
Maquetación: Tomás Fadel
Corrección: María José Verna

ÍNDICE

- 7 **Prólogo: Releer a Debord, por Ingrid Guardiola**
- 21 **Guy Debord contra el cine. Cronología, por Manuel Asín**
- 37 Aullidos en favor de Sade
- 51 Sobre el pasaje de algunas personas a través
de una unidad de tiempo bastante corta
- 67 Crítica de la separación
- 83 La sociedad del espectáculo
- 145 Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos
como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre
el film *La sociedad del espectáculo*
- 165 In girum imus nocte et consumimur igni
- 231 **Fichas y notas de presentación publicadas por Debord**

PRÓLOGO

RELEER A DEBORD

POR INGRID GUARDIOLA

El razonamiento sobre la historia es,
inseparablemente, razonamiento sobre el poder.
Maquiavelo¹

AÚN HAY QUE HABLAR DE IMÁGENES

7

Las películas de Guy Debord empiezan en 1952 con *Aullidos en favor de Sade*, en el contexto del entusiasmo de su juventud y del cine letrista, y terminan en 1978 con *In girum imus nocte et consumimur igni* desde una extrema melancolía personal. De ahí que estas dos películas tengan un tono muy diferente a *Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta* (1959), *Crítica de la separación* (1961), *La sociedad del espectáculo* (1973) o *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre el film La sociedad del espectáculo* (1975). Si bien en su primera película ataca frontalmente el cine (“No hay film. El cine ha muerto. Ya no puede haber films. Si ustedes quieren, pasemos al debate”), su concepto emblema es la crítica a la sociedad del espectáculo. Debord se aleja de los letristas (Lemaître, Isou...), de su implícita iconoclastia y de la

1. Citado en Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1973).

dimensión performativa que los letristas daban al acto de la proyección cinematográfica. Sus guiones son ensayísticos, a la vez que heredan la crítica marxista a la industria cultural de la Escuela de Frankfurt. Debord, además, aporta la coherencia de los ensayos que no han olvidado del todo lo personal (lo generacional se mezcla con lo estructural, la lucha cotidiana con la lucha obrera), el lirismo del poeta, la fuerza instruccional del estratega y la melancolía del farero que observa el mundo desde su torre, iluminadora, pero aislada. Su diagnóstico fue meridiano, ¿pero sigue siendo vigente? ¿Qué queda de él?

Para Debord, la base del espectáculo está no solo en las imágenes producidas por la maquinaria capitalista, sino en el hecho de que las imágenes sirven de mediación para todas las relaciones sociales. Ya en *Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta* arguye que hace falta “comprender la totalidad de lo que se hizo” para “no añadir otras ruinas al viejo mundo del espectáculo y de los recuerdos”, y así poder entender nuestra época sin necesidad de producir más imágenes (entendidas como falsos ídolos). Debord, en 1959, ya incluye lo que serán sus constantes: una reflexión sobre la sociedad del espectáculo, otra sobre la felicidad pequeñoburguesa y las primeras tentativas de cine-*détournement* como metodología para una nueva crítica con el fin de buscar una distancia material e ideológica con respecto a la imagen. El cine-*détournement* concibe que la apropiación de imágenes espectaculares forma parte de la vía revolucionaria como una manera de expropiar a los propios expropiadores, que son los publicistas y el cine industrial, con Hollywood en la cabecera. Es lo que lleva a la práctica en *La sociedad del espectáculo*, donde empieza con una reveladora cita de Feuerbach: “Y sin duda nuestro tiempo prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es ‘sagrado’ para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad”. Debord alerta sobre el hecho de que el espectáculo es la manifestación de lo no viviente, una inversión de la vida y la afirmación de la vida como simple apariencia. Un diagnóstico muy actual, pero abrazado por una minoría, puesto que el espectáculo

es un ritual que está hecho para embelesar, para no poder rechazarlo, para abandonarte a él.

Esta preferencia por la imagen como parte del fetichismo de la mercancía se ha acrecentado con las redes sociales en un mundo de virtualidades conectadas a través de la tecnología móvil. El proxy o representante de la pantalla ha acabado por usurpar el lugar del original. Ya no se trata de gestionar imágenes, sino que es nuestra identidad la que organizamos desde los filtros y los retoques faciales de un sinnúmero de aplicaciones para autotunearnos. Incluso los cuerpos que sirven de referencia para las intervenciones quirúrgicas se han desplazado de una cosmética universal (el canon de las estrellas del momento) al yo virtual; la gente quiere parecerse al rostro que las aplicaciones Snapchat o Facetune le ofrecen, quieren dar su mejor versión en una selfie, quiere momificar su yo digital.

LA DISTANCIA, EL SUEÑO, LA ALIENACIÓN

9

Debord hace una observación sencilla, pero determinante: “Todo cuanto era vivido en forma directa se alejó en una representación”. ¿Qué consecuencias tiene este distanciamiento? Es una distancia nada evidente porque se disimula constantemente, puesto que el *entertainment* invita a un proceso de inmersión, de identificación con lo que proyecta, pero siempre a distancia, mediado a través de la pantalla y no desde la experiencia directa de las cosas, a riesgo de ver con ojos propios el bastión engañoso y raquítrico que está detrás de lo espectacular. Esta distancia es lo que confirma el carácter ilusorio del espectáculo, pero también de nuestras vidas. La propia etimología del *entertainment* es clara: mantener a alguien en un estado de ánimo concreto. Justamente, el filósofo surcoreano Byung-Chul Han indica que lo que falta en los contextos del enjambre digital que nos entretiene a diario es el “*pathos* de la distancia”, lo que nos permite diferenciar el *respectare* (respetar) del *espectare* (ver). La unidad de la vida ya no la da la experiencia,

sino el propio espectáculo acumulando y compartiendo sus mercancías a nivel planetario. Si en Debord el espectáculo se muestra como un universal, hoy en día tendríamos que actualizar la terminología indicando que el espectáculo mundializa la mercancía, extremando su naturaleza global. Esta relación a distancia con el mundo separa el conocimiento de la experiencia directa y lo delega a la industria cultural en un proceso de colonización cultural. La industria cultural da una versión *sui generis* del mundo, un modelo *fast*, precocinado, simplificado, *amusant*, reconfortante, planificado, irreal y, por todo ello, delirante.

La condición para que se desarrolle el espectáculo es la existencia de la masa, tanto si se piensa en el público-masa de los sesenta de Debord, como si se alude a la masa conectada actual. El estado idóneo de esta masa es el aislamiento, aquello de “conectados, pero solos” de Sherry Turkle. “El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado”, dice Debord. Esta separación no es solo la distancia física entre los individuos, sino que se refiere al concepto marxista de alienación. Cuando intentamos pensar esta alienación en aras de la masa digital conectada, la cosa se complica, puesto que nos encontramos en un contexto altamente participativo, con lo que se desmonta aquello de “cuanto más contempla, menos vive”. De hecho, si el espectador televisivo y de cine comercial basaba su fuerza de trabajo en el hecho de mirar (“Mirar es trabajar”, dice Hito Steyerl), hoy en día no se trata solo de mirar, sino de producir signos bajo la forma de imágenes, íconos o lenguaje escrito. El capitalismo actual, que podemos llamar cognitivo, semiocapitalismo o capitalismo psíquico, extrae valor de toda esta producción semántica traduciendo los signos a datos que son acumulados, interpretados y vendidos. La participación colectiva gestionada desde las principales empresas de plataformas (Google, Facebook, Amazon, Airbnb) deviene, entonces, un arma de doble filo que siempre beneficia al patrón: por un lado permite expresarse uno mismo como mecanismo de liberación psíquica momentánea y, en segundo lugar, hace de la expresión un mecanismo de acumulación capitalista. Pasamos de la

libertad de consumo a la libertad de expresión, haciendo de ella, otrora un elemento revolucionario o de transformación social, una estrategia de rendimiento capitalista.

En *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre el film La sociedad del espectáculo*, Debord indica que la organización espectacular de la sociedad de clases acarrea “la obligación, para todos aquellos que pretenden encontrar allí su felicidad, de mantenerse siempre a gran distancia de lo que pretenden amar, porque nunca tienen los medios, intelectuales u otros, de llegar a un conocimiento directo y profundo, una práctica completa y un gusto auténtico”. Más que consecuencia, esta distancia es una de las causas de que la felicidad que prometen las mercancías siempre se encuentre diferida, que no llegue nunca a tener lugar. Para que esto funcione, se instala el reino de la miseria (económica y afectiva) como telón de fondo de la experiencia cotidiana de la gente. El diferencial de valor entre lo que se ve y lo que se vive impide la satisfacción y acrecienta la necesidad de consumo de más y mejores sueños. El espectáculo es el guardián del deseo que tiene la sociedad moderna de dormir, según Debord. El flujo 24/7 de productos audiovisuales que permite la tecnología digital conectada, con fenómenos como el *binge watching* (atracción de series), ha facilitado que el sueño inducido y encorsetado del espectáculo, aquel que nos impide soñar de verdad, no sea interrumpido jamás.

11

ESTRELLITA, ¿DÓNDE ESTÁS? ME PREGUNTO QUIÉN SERÁS

Según indica Debord en *Crítica de la separación*, el sector de los dirigentes es el mismo del espectáculo porque ambos proponen comportamientos ejemplares y sacan héroes de debajo de cada piedra. Las estrellas reemplazan a los viejos héroes. Debord continúa el análisis que hicieron Adorno y Horkheimer sobre la *starlet* en *Dialéctica de la*

Ilustración (1944). Según los de Frankfurt, la estrella debe simbolizar a la empleada, pero subrayando la distancia que hay entre las dos, una distancia que solo puede desaparecer momentáneamente a través del visionado, del espectáculo. Se trata de una “religión del éxito”, según Adorno y Horkheimer. Debord, en *Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta*, ya subraya la necesidad que tenemos de las estrellas y de que nuestras vidas no puedan distinguirse de las películas como remedio a “una vida taciturna y anónima que quería ampliarse a las dimensiones de la vida cinematográfica”, puesto que la cultura industrializada, como dicen los de Frankfurt, “enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada”. Es necesario que el público tenga una vida miserable para anhelar la estrella y pueda participar, así, de la religión del éxito y convertir su cotidianidad en un pseudoparaiso. Nada de esto ha cambiado.

Hoy en día, gracias a las redes sociales basadas en la imagen con filtros como Instagram, a empresas de decoración minimalista y clónica del hogar como Ikea y a las empresas de vuelos *low cost* como Ryan Air o Vueling, es posible tener una vida *low cost*, de cartón piedra, pero iconográficamente envidiable, irrefutable desde la distancia que brinda la pantalla. En su libro *Comentarios a la sociedad del espectáculo* (1988), Debord ya anticipaba lo que las redes sociales han culminado, el hecho de que ahora sea muy fácil conseguir un estatuto mediático que otorgue el derecho de brillar donde sea. Donde sea, pero mucho mejor *online*, a través de avatares, filtros o imágenes supletorias, como en una segunda piel tejida con esmero y a diario por cada uno de sus usuarios. Uno mismo es la estrella y el estrellado en este mar de ruido que es la batalla identitaria virtual. Este contexto también explica el porqué del auge de los *talent shows* en televisión, en los que se trata de encumbrar a gente anónima, tal como ya se hacía en programas del origen de la televisión como el *Arthur Godfrey's Talent Show* (1946-1958); un relato que viaja en paralelo al auge de los programas protagonizados por gente que es famosa porque previamente ya ha aparecido en televisión, reconfirmando aquello de “lo que aparece es bueno, lo que es bueno

aparece”.² Las apariencias toman cuerpo, pero desde su carácter ilusorio en un ilusionismo enredado globalmente. Debord había subrayado el carácter global de la estrella, pero como parte de un catálogo limitado de estilos; de hecho, cuando realiza *La sociedad del espectáculo* lo ilustra con The Beatles y Marilyn Monroe, íconos de una década que no volverá. Las estrellas clásicas perviven, Katy Perry es la nueva Marilyn, pero en la actualidad, el cultivo narcisista *online* se erige como firmamento de la fama basada en el reconocimiento a golpe de *likes* y de *followers*. El “insignificante insignificado”, como diría Raoul Vaneigem, hace de su vida privada su conquista. La celebridad costumbrista de las redes sociales ofrece un proceso de singularización extremo: cada individuo quiere sobresalir con relación a los demás, pero cuanto más lo intenta, más se parece a la masa. De hecho, es el algoritmo el que reorganiza la masa virtual en función de los gustos recurrentes de la gente, de sus patrones de comportamiento y de sus modos de aparecer. Cuando en *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre el film La sociedad del espectáculo* Debord dice que “los espectadores no encuentran lo que desean, sino que desean lo que encuentran”, se puede pensar en estos algoritmos que gestionan nuestro deseo a la carta con su sistema de recomendaciones y su estructuración de lo que debe aparecer en cada interfaz de cada usuario para que el deseo no culmine, es decir, no ceda.

13

EL EJERCICIO DEL PODER, UNA MEDIACIÓN SIN FIN

El espectáculo es la forma más eficaz de la gestión del poder público, ya lo describía La Boétie en *El discurso de la servidumbre voluntaria* (1576), en el que explicaba cómo a lo largo de la historia los tiranos han comprado la servidumbre del pueblo a través de la administración del ocio público. El *Panem et circenses* de toda la vida. Debord en *La*

2. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1973).

sociedad del espectáculo habla de un doble poder del espectáculo: el concentrado y el difuso. El primero pertenece al capitalismo burocrático, así como a la personalidad dictatorial, el segundo al capitalismo de la abundancia de las mercancías para un público asalariado. Esa abundancia es precaria e insatisfactoria, en el sentido de que hace consciente al consumidor de que solo está gozando de un destello de todo lo que podría llegar a consumir. En resumidas cuentas, lo que Debord pone encima de la mesa es el “reino autocrático de la economía de mercado y su estatus de soberanía irresponsable, junto a las nuevas técnicas de gobierno que acompañan a este reino”.³

Debord, en *Comentarios a la sociedad del espectáculo* (1988), volviendo sobre sus propios pasos, acuña una nueva visión del poder; se trata de lo espectacular integrado que, según él, vive del presente perpetuo, de la incesante renovación tecnológica, de la fusión público-privada en lo económico, de la falsedad sin réplica y del secreto generalizado. Esta gestión del poder sería una síntesis del poder concentrado y del difuso y, hoy en día, halla en las tecnologías digitales conectadas su mayor aliado, su panóptico de Bentham para un mundo feliz. Desde la Internet de las cosas hasta las redes sociales, pasando por la Internet de las plataformas (Amazon, Google), esta tecnología basada en los algoritmos y el autoaprendizaje de las máquinas (*machine learning*) se está usando de forma totalitaria para controlar y predecir. En esta simple ecuación (“controlar y predecir”) que enraíza en la propia historia del capitalismo, encontramos gestos como la incidencia en los patrones de consumo a nivel de mercado de nichos, la manipulación del voto electoral, la gestión del odio público, o la inoculación de estados de ánimo concretos a la gente. Por eso autores como Franco “Bifo” Berardi hablan de que asistimos a una auténtica colonización psíquica. Se trata, por lo tanto, de un poder de baja intensidad (un despotismo *soft* o democrático, hablando con Tocqueville), pero de muy gran alcance (llega hasta lo más mínimo, al nivel individual, pero

3. Guy Debord, *Comentarios a La sociedad del espectáculo* (1988).

alcanza la gran masa de gente conectada). Es un poder omnímodo, con pocas zonas muertas o autónomas, dentro de una realidad fundada por la tecnología digital y en red.⁴ En *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Debord dice que la vigilancia podría ser más peligrosa, puesto que no se tienen las herramientas ni la inteligencia suficiente para analizar el interés de la masa de informaciones que los medios generan. La inteligencia artificial, los algoritmos y la minería de datos (*data tracking* o *data mining*) han venido a suplir estas carencias. El libro *La sociedad del espectáculo* está escrito en un mundo prealgorítmico, esto es, en un mundo que aún contempla como necesario el relato de un contrato social. El “universo algorítmico”, en cambio, se sitúa en un escenario post-social y posthumano, en lo que Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro podrían llamar un “nosotros sin mundo”⁵ o, llevándolo a un extremo, un otro-mundo sin nosotros, sin tiempo, sin devenir, un mundo *on-off*.

15

EL TIEMPO: YA TODO SE COMPRENDE

Debord tiene una relación con el tiempo filosófica y política, pero también literaria. Desde *Aullidos en favor de Sade* hasta *In girum imus nocte et consumimur igni*, su escritura canta y lamenta, a la vez, el paso del tiempo.⁶ Él entendió que la energía del grupo de los situacionistas era indisoluble de su juventud, y que parte del proyecto revolucionario

4. Para adentrarse un poco más en este contexto, leer las últimas publicaciones de las investigadoras Shoshana Zuboff (*Capitalismo de la vigilancia*), Cathy O’Neil (*Armas de destrucción matemática*) o Virginia Eubanks (*Automating Inequality: How High-Tech Tools Profile, Police and Punish the Poor*).

5. Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, *¿Hay mundo por venir?*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.

6. *Aullidos en favor de Sade* termina con: “Después de todas las respuestas a destiempo, y la juventud que se vuelve vieja, la noche cae de muy alto. (...) Vivimos como niños perdidos nuestras aventuras incompletas”.

tenía que ver con esto. En *In girum imus nocte et consumimur igni* se adueñó del palíndromo latín “Giramos en la noche y somos consumidos por el fuego”, también conocido como el verso del diablo, para hablar de nuestro carácter transitorio, en un texto de espíritu barroco, manriqueño, en el que el autor sentencia que todo tiene su tiempo y que todo pasa. En un tono dantesco (“Nel mezzo del cammin di nostra vita”),⁷ Debord se despide de su juventud perdida.

Más allá de estas apreciaciones de tinte melancólico (e incluso etílico) sobre el tiempo cronológico, a Debord lo que le interesa analizar es el tiempo de producción, lo que nombra como el tiempo-mercancía: “una acumulación infinita de intervalos equivalentes”,⁸ cronometrados por la máquina capitalista, un tiempo irreversible, consumible, pseudocíclico. Es irreversible desde una perspectiva económica porque se basa en la expropiación del tiempo propio en la medida en que se acumula el tiempo invertido en el consumo y el espectáculo. Pero también es pseudocíclico porque se basa en la repetición (día-noche, trabajo-descanso) y en la mínima diferencia, es decir, en las pequeñas variaciones sobre lo que siempre ha sido igual, en la incorporación de nuevas mercancías o nuevas micro-experiencias dentro de lo similar que ofrece el consumo de imágenes o del tiempo de ocio.

Esta concepción del tiempo de Debord se ha actualizado bajo lo que podríamos llamar tiempo cronoscópico, el tiempo que rige nuestra cultura de la pantalla y de las redes sociales. Es, literalmente, la “imagen del consumo del tiempo en toda su extensión”, la culminación de esta reveladora descripción que hace Debord sobre la relación entre capitalismo espectacular y tiempo. El tiempo cronoscópico es el tiempo puntillista, cuantificado, veloz y global que nos brinda la tecnología digital móvil conectada, sobre todo aquella que tiene que

7. Así empieza *La Divina comedia* y así rezuma Debord en *In girum imus nocte et consumimur igni*: “En la mitad del camino de la verdadera vida estábamos rodeados por una oscura melancolía, expresada por tantas frases burlonas y tristes en el bar de la juventud perdida”.

8. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

ver con la traducción de la información a métricas concretas, es decir, con la industria de los datos. Desde este punto de vista, el tiempo es una estadística donde su valor lo da la posición de su partícula mínima (dato), pero sobre todo su velocidad y la interpretación que se da de ella (cruce de datos), junto a su salida económica. Este escenario ha hecho del tiempo del ocio un momento de producción económica, en el sentido de que al comunicar todo lo que nos pasa o lo que no nos pasa cuando no hacemos nada, lo que estamos es alimentando esta industria global de los datos, el auténtico poema del diablo al que le ofrecemos fáusticamente nuestra alma a cambio de conexión y una pseudo-comunidad, tan efímera como el algoritmo decida. El tiempo histórico, entonces, es el resultado del tiempo de la producción económica, el tiempo del dato.

Debord ve en las sociedades agrarias antiguas un tiempo cíclico muy diferente al carácter ilusorio del tiempo espectacular pseudocíclico, puesto que en las sociedades antiguas se trataba de un “tiempo de la ilusión inmóvil, realmente vivido”. Ya en *Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta*, entendió que apropiarse del tiempo de vida y sacarlo del tiempo pseudocíclico de la mercancía y, por lo tanto, del tiempo de la producción, era algo revolucionario. Esta es una de las claves del debate actual sobre la emancipación (a propósito de) la Cuarta Revolución Industrial: cómo establecer nuevas políticas del tiempo. La posibilidad de que desaparezcan, tanto del ámbito de la representación como de nuestra cotidianidad, aquellos campos que ofrecen una forma alternativa del tiempo (basado en lo manual, artesanal, lo natural, la lentitud, lo cíclico real)⁹ es una fisura civilizatoria. El tiempo digital conectado genera el mito de la velocidad, de lo instantáneo, de lo omnidireccional, pero también de

9. “Mientras la producción agraria siga siendo el trabajo principal, el tiempo cíclico que permanece presente en el fondo de la sociedad alimenta las fuerzas coaligadas de la *tradición*, que van a frenar el movimiento. Pero el tiempo irreversible de la economía burguesa extirpa esas supervivencias en toda la extensión del mundo”, *La sociedad del espectáculo*.

lo indistinto, de lo aleatorio o casual, de la falta de consecuencias. ¿Cómo explicar entonces cualquier cambio? ¿El cambio climático? ¿Lo que falta o no está? ¿Lo precario de los cuerpos y de los tiempos de vida? El tiempo conectado nos desconecta, literalmente, del tiempo, y esa intuición ya está en Debord cuando alerta sobre el hecho de que el capitalismo genera una historia universal basada en un tiempo irreversible unificado mundialmente.

CAMBIO Y CORTO

18 Sin querer plantear un cierre solucionista, lo que sí es evidente es que hay que recurrir a otra política del tiempo, a otros medios, o, como diría Debord, “poseer la comunidad del diálogo y el juego”.¹⁰ Si en *La sociedad del espectáculo* Debord usa el *détournement* para evidenciar y, en cierto modo, hacer estallar el poso ideológico del espectáculo, lo que ahora debemos preguntarnos es no solo aquello de por qué seguir confiando en las imágenes, sino por qué seguir hablando de imágenes si vivimos en un mundo donde parece que lo han ocupado todo y donde lo virtual se ha impuesto como el lugar principal para los intercambios simbólico-afectivos. Las imágenes piden ser leídas de nuevo, que generemos un nuevo contexto para su legibilidad, tanto las imágenes locas (no sedimentadas aún) del presente como las imágenes mudas del pasado (ni recordadas ni olvidadas todavía). La tarea que inició Debord está inconclusa. Aún queda mucho por hacer en el camino del ensayo sobre las imágenes y a través de ellas. El tiempo del ensayo es el tiempo vivo de la relación, el tiempo pausado de la digestión, es todo lo que hay entre un extremo y el otro, entre el sí y el no, es el espacio del diálogo, del análisis, de la autopsia visual, del remontaje, del todo está por montar, por redecir. Este análisis también se tiene que aplicar al mundo informatizado de los datos. Es desde este faro con vistas a

10. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

la tormenta donde se puede decidir que la mejor manera de crear una política del tiempo alternativa es rehaciendo el contrato social en el mundo, a partir de la insatisfacción y la indignación, en los márgenes del cerco algorítmico, esta soft-totalitaria sociedad del espectáculo donde somos succionados y transformados a diario en pro de la salud económica de las grandes plataformas digitales, fuente inagotable de nuestra felicidad remota.