

Un *divertimento* para cangrejos, mariposas, polillas, zorros y gallinas. Vida clandestina y autobiografía en Guy Debord según Giorgio Agamben

A *divertimento* for Crabs, Butterflies, Moths, Foxes and Chickens. Clandestine Life and Autobiography in Guy Debord According to Giorgio Agamben

Paula Fleisner

CONICET/Universidad de Buenos Aires, Argentina

pfleisner@gmail.com

Resumen: En el presente artículo se presenta una interpretación de la lectura agambeniana del asunto de la “vida privada” de Guy Debord tal como es considerada en el último volumen de la saga *Homo Sacer* a partir de su contextualización dentro de la obra tardía de Agamben. En primer lugar, se analiza la mención de “Guy” en *Autorretrato en el estudio*, la curiosa autoheterografía del filósofo publicada luego del abandono de la saga. Luego, a través de un recorrido por los tópicos debordianos que Agamben retomara en diversos escritos, y apelando a la noción de *détournement* así como a la valoración agambeniana de la comedia, se evalúa el semblante que el filósofo romano traza de su amigo en el contexto de sus reflexiones en torno a la forma-de-vida. De esta manera, se aborda la caracterización de Debord en el “Prólogo” de *El uso de los cuerpos* a partir de dos ejes que permitirían dimensionar su importancia para el desarrollo del libro: por un lado, la cuestión de la necesaria ridiculidad de

toda documentación de la vida privada y, por el otro, la forma de vida debordiana como una contribución fundamental a la definición de la escurridiza idea de forma-de-vida que, como dirá más adelante es “algo que no existe todavía en su plenitud y puede atestiguiarse solo en lugares necesariamente no edificantes”.

Palabras clave: Debord, Agamben, vida privada, comedia, forma-de-vida.

Abstract: This paper offers an interpretation of Agamben's reading of Guy Debord's "private life" within the framework of the last volume of the *Homo Sacer* saga, as well as Agamben's recent work. In the first place, we analyze the mention of "Guy" in *Self-portrait in the study*, the strange autoheterography the philosopher published after he abandoned the saga. Secondly, we assess the biographical sketch/profile the Roman philosopher presents of his friend in the context of his reflections on the form-of-life through a review of the Debordian topics Agamben has taken up in many of his writings, and resorting to the notion of *détournement* as well as to the Agambenian considerations about comedy. In this way, the characterization of Debord is approached in the "Prologue" of *The use of bodies* from two axes that could allow to measure its importance for the development of that book: on the one hand, the question of the necessary ridiculousness of all documentation of private life and, on the other, the Debordian way of life as a fundamental contribution to the definition of the elusive idea of form-of-life that, as he will say later, is "something that does not yet exist in its fullness and can be witnessed only in places not necessarily edifying".

Keywords: Debord, Agamben, Private life, Comedy, Form-of-life.

*Un granchio che tiene sospesa sopra di sé con
le pinze una farfalla*

AGAMBEN

I. Debord en el *Autorretrato*

En *Autoretrato en el estudio* (2017), Agamben dice haber leído *La sociedad del espectáculo* en 1967, el año de su publicación. Y cuenta que se hizo amigo de Debord a finales de los años ochenta, luego de un primer encuentro en el bar del Lutetia en compañía de la silenciosa Alice, cuyo apellido (al igual que sus eventuales opiniones) es omitido, quizás para ilustrar el grado de intimidad alcanzado con la pareja o quizás, porque, después de todo, se trata de relatar a través de sus propios “documentos irrisorios” la importancia del hombre-idea Debord en su biografía. La mención de Alice (Becker-Ho) —compañera silenciada de la que no cree necesario decir nada aunque haya formado parte de las “aventuras” situacionistas, escrito libros, devenido finalmente la heredera universal de Guy y vendido en un hermoso gesto irónico sus obras completas a la Bibliothèque Nationale de France—¹ funciona aquí, como en el “Prólogo” de *Homo sacer IV. 2*, a modo de contraseña

¹ Aunque le dedicó en 1990 una reseña de *Les princes du jargon*, “Le lingue e i popoli” (publicado luego en *Mezzi senza fine*), Agamben nunca menciona sus opiniones al relatar las conversaciones con Debord y en *L'uso dei corpi* solo cita la respuesta de Alice a la pregunta de por qué Guy se niega a darles una palabra a los jóvenes italianos: “on esiste [parece que dijo Alice], cela devrait leur suffire” (Agamben, 2014: 14). En todos los casos, salvo que se indique lo contrario, las traducciones son mías. En el cuerpo del texto traduzco el nombre de las obras de Agamben y en las notas al pie dejo el título en idioma original de acuerdo con la edición citada.

para hacernos saber que es la “vida privada” de Guy aquello a lo que tuvo acceso, y, sobre todo, aquello acerca de lo cual le interesará reflexionar llegado él mismo al punto de no retorno en que solo desea escuchar, como una melodía incumplida, los temas de su propia vida.

Por supuesto, junto con los detalles de color, geográficos y temporales (la compañera, el bar, la casa de *rue du Bac*), Agamben se ocupa de relatarnos el contenido teórico de aquel primer encuentro en el que discutieron encendidamente acerca de lo que ambos consideraban el principal obstáculo para el acceso a “una nueva política”, es decir, aquello en lo que la tradición marxista y el movimiento obrero habían devenido. De esta época de amistad y discusión datan las primeras menciones de Debord en la obra de Agamben, relacionadas principalmente con ese diagnóstico compartido: la naturaleza espectacular de la sociedad moderna que Agamben recuperará en dos breves momentos de la saga *Homo sacer*.² Más adelante vendrá la reflexión en torno al cine de Debord como la posibilidad de pensar el estatus de la imagen que, trabajada por la repetición y la interrupción, se exhibe a sí misma como puro medio y resiste el reenvío a un fuera de sí, siempre inalcanzable, que promete el espectáculo.³ También ubicará a Debord y los situacionistas en una arqueología de la obra de arte donde cumplen el rol de abolir el arte y a la vez realizarlo en la vida.⁴ Como vemos,

²En cuanto a los primeros, me refiero principalmente a “Violenza e speranza nell ultimo spettacolo”, *La comunità che viene* y “Glosse in margine ai *Commentari sulla società dello spettacolo*”, donde se ocupará también de aspectos estéticos que discutiré más adelante. Sobre su mención en la saga, cfr. HSI, 24 y HS II 4, 616-619 de la edición integral citada. También volverá sobre el asunto en la clase “Il capitalismo como religione”, publicada luego en Agamben (2017b: 124-125).

³Tal como lo expone en “Le cinéma de Guy Debord”, en Agamben (1998: 65-75).

⁴“Arqueologia dell’opera d’arte”, en Agamben (2017b: 7-28).

aunque no recurrentemente, Debord aparecerá en dos de los principales espacios de discusión en los que se mueve la prosa filosófica agambeniana, la filosofía política y la estética.

No obstante, en *Autorretrato*, esa extraña autoheterografía narrada e ilustrada a través de la descripción de los objetos que habitaron los escritorios de sus sucesivos estudios, Agamben nos advierte acerca de otro problema debordiano. El verdadero problema, “más cercano y a la vez impenetrable”, que en *Crítica de la separación* Debord había entrevisto en la evocación de “aquella clandestinidad de la vida privada sobre la cual poseemos solo documentos irrisorios” (Debord, 2019: 73; Agamben, 2017a: 37). Es decir, al final de su larga arqueología del funcionamiento del poder en Occidente, es Debord quien le permite enunciar el asunto mismo que la tradición política occidental no logró resolver: el problema del significado político de la vida privada que, al intentar aferrarla, se nos escurre en la incomunicable y tediosa cotidianidad. Ubicándose en la línea de continuidad que va desde la *zoè* aristotélica, a la vez incluida y excluida de la ciudad, hasta la pregunta por la “clandestina” de Debord, Agamben nos cuenta que también él buscaba, cuando lo conoció, “el ‘pasaje al noroeste’ en la geografía de la verdadera vida”, usando la frase con la que Debord había descripto la búsqueda de la superación del arte por parte de los primeros situacionistas, unas “cuatro o cinco personas poco recomendables de París” (Debord, 1999: 113). Notemos, entonces, que la preocupación de Agamben, como la de Debord, era (y siguió siendo, podríamos decir) una preocupación a la vez política y estética. Esto último no solo por estar involucrada la propia arqueología de la obra de arte y las experimentaciones artísticas que buscaban la abolición del arte en su realización en la vida, sino porque se involucra también la *aisthesis* en general, es decir, la capacidad de percibir, sentir y ser afectado de los cuerpos. La vida verdadera, ese arcano inalcanzable de la política, es tal vez y tan

solo como Polichinela “la delicia que un cuerpo recibe de su estar en contacto consigo mismo y con otros cuerpos –no es más que un cierto uso de los cuerpos” (Agamben, 2015: 123).

Antes de continuar con sus recuerdos de la década anterior, Agamben despidе su remembranza de Guy con una asociación entre su preocupación por el problema del sujeto político reducido a la alternativa *homme ou cave* y la “singularidad cualquiera” que el grupo de *Tiqun* transformó en el sujeto de la política que viene en la figura del *bloom*. No me ocuparé aquí de la relación entre Debord y *Tiqun* (Cfr. Fleisner, 2014: 147-163), pues en lo que sigue quisiera detenerme en el semblante de su amigo que Agamben traza en el “Prólogo” de *El uso de los cuerpos*, para proponer un pequeño *desvío* en relación a la vida clandestina como forma de vida debordiana.

Pero quise comenzar con la mención de Debord en el *Autorretrato* porque es a partir de allí como podemos comenzar a entrever también la forma en que, sobre todo en sus escritos posteriores al abandono de *Homo sacer*, Agamben pone en juego y ubica en un mismo plano los recuerdos, emociones, pensamientos, hábitos, objetos, personas, costumbres, lugares de *su* vida, con un gesto a la vez intimista y ridículo, para llegar a la formulación de una idea más que solo teórica de forma-de-vida, una *eidōs zōēs* (Cfr. Agamben, 2014: 276). Pero también, *una* vida, la suya, donde el filósofo termina confundido con la hierba, regalándonos quizás, otra vez cual Polichinela, una vía de salida cómica y *más que humana*.⁵

⁵ Uso la expresión de David Abram (2010) para señalar la posibilidad de pensar en Agamben algunos elementos para el actual debate post-antropocéntrico. Aunque no sea el tema en discusión aquí, en otras oportunidades he investigado cómo a partir de algunas consideraciones de Agamben es posible pensar lo viviente (y lo existente) por fuera de su encuentro con el derecho, es decir, por fuera de la antropogénesis y con ello hacer de su filosofía uno de los antecedentes del “materialismo posthumano”.

Pero, si debiera ahora decir en qué cosa puse finalmente mis esperanzas y mi fe, solo podría confesar a media voz: no en el cielo sino en la hierba. En la hierba –en todas sus formas, los ramilletes de tallos sutiles, el trébol gentil, el altramuz, la verdolaga, la borraja, la campanita de las nieves, el diente de león, la lobelia, el calamento, pero también las gramíneas y la ortiga, en todas sus subespecies, y el noble acanto, que recubre parte del jardín en el que paseo cada día. La hierba, la hierba es Dios. En la hierba –en Dios– están todos aquellos que amé. Por la hierba y en la hierba y como la hierba he vivido y viviré (Agamben, 2017a: 166-167).

En el contexto de este final extraño, que no distingue entre sujeto humano y paisaje, vida vegetativa y dios, me gustaría enmarcar sus consideraciones de la vida privada de Debord.

En lo que sigue, entonces, analizaré la caracterización de Guy en el “Prólogo” de *El uso de los cuerpos* a partir de dos ejes que acaso permitirían dimensionar la importancia de este semblante al comienzo de ese libro, aquel con el que cierra *Homo sacer*, la investigación a la que dedicó veinte años: la cuestión de la necesaria ridiculez de toda documentación de la vida privada, por un lado, y, por otro, la forma de vida debordiana como una contribución fundamental a la definición de la escurridiza idea de forma-de-vida que, como dirá más adelante en el texto, es “algo que no existe todavía en su plenitud y puede atestiguar solo en lugares necesariamente no edificantes” (Agamben, 2014: 290).

II. La polilla consumida por el fuego: el elemento arcano de la política

1. El “Prólogo” como *détournement*

Los situacionistas hicieron del *détournement* una de las técnicas para la guerra civil en el momento del evidente declino del arte como actividad superior (Cfr. Perniola, 2005: 21). En “Modo de empleo del *détournement*” (1956), Debord y Wolman dan cuenta de la necesidad de hacer representaciones paródicas de lo serio a partir de la acumulación de elementos tergiversados no para provocar indignación sino por mera indiferencia al “original vacío de sentido y olvidado” (Debord/Wolman, 2000: 92). “Todos los elementos –prosiguen– tomados de donde sea, pueden ser objeto de nuevas aproximaciones” (91). Puede “corregirse” una obra, “integrar” fragmentos de obras “caducas” o incluso cambiar el sentido de forma paródica para conseguir efectos cómicos. “Pero –advierten– lo cómico pone en escena una contradicción en un estado dado, que se pone como existente” (92). De esta forma, los *détournements* son procedimientos artísticopolíticos en los que se retoma un elemento de la tradición, que pierde su importancia autónoma, y se tergiversa su significado (Debord, 1999: 167). Es por ello que, creo, el “Prólogo” de *El uso de los cuerpos* puede ser leído como un *détournement* filosófico de la obra de Debord, es decir como una alteración de su significado (o de sus usos habituales como mito o como farsa), con el objetivo de conseguir un efecto cómico, es decir, poner en escena una contradicción.⁶ Así, este texto nos ofre-

⁶ En otro contexto, a propósito de una reseña de *La comunità che viene* en la que se acusa a Agamben de ser un imitador de voces [*Stimmenimitator*], un parodiador de la obra de otros, argumenté que su obra en conjunto puede verse como un ejercicio situacionista de *détournement* a partir de la idea de parodia (Agamben, 2005: 39-57; cfr. Fleisner, 2015b: 184). Aquí buscaré pensar el pró-

cería quizás un nuevo elemento a considerar a la hora de evaluar la influencia debordiana en el pensamiento de Agamben.

La contribución de A. Murray a una de las primeras compilaciones anglosajonas dedicadas a la obra agambeniana está dedicada a pensar la influencia de Debord más allá de la frecuente reducción a la cuestión del espectáculo⁷ y de la también transitada cuestión de la imagen cinematográfica, para dar cuenta de una cierta “poética crítica de la vida” que ambos autores compartirían (Murray, 2008: 165). Si la deuda más explícita de Agamben es, en efecto, la del diagnóstico de la sociedad espectacular vinculado con una particular lectura del tópico del fetichismo de la mercancía entendido como “la perversa esclavización del hombre moderno a la iniquidad del capital” en cuyo centro se esconde el espectáculo, es decir, el medio a través del cual “nuestras experiencias están constantemente mediadas por imágenes que producen su propia forma de relaciones sociales alienadas” (Murray, 2008: 166), es porque considera este diagnóstico confirmado en los eventos políticos que se sucedieron entre la redacción de *La sociedad del espectáculo* (1957) y los *Comentarios a la Sociedad del espectáculo* (1988)⁸ y de los cuales Italia ha sido el laboratorio privilegiado. Sin embargo,

logo de HS IV, 2 teniendo en cuenta la reivindicación agambeniana de la comedia (Agamben, 1996b: 3-27; 2015). Una lectura de la filosofía de Agamben en clave de comedia, aunque en otro sentido del que aquí le daré, puede leerse en Prozorov (2014: 10-29).

⁷ Quizás podría decirse que con la relación entre Agamben y Debord se ha producido entre sus comentaristas una reducción a la temática del espectáculo similar a la “confusión” que se produjo en torno al situacionismo y su reducción unilateral a la crítica de la sociedad del espectáculo (Marelli, 2000: 78).

⁸ Aunque no me ocuparé de ello aquí, me interesa dejar señalado que, en efecto, esta influencia no solo es notable en el momento en que, como vimos, entabla relación con Debord, sino también cuando, al promediar sus investigaciones, Agamben analiza la sociedad consensual en *Il regno e la gloria* (HS II 4) donde queda clara la importancia del concepto de espectáculo para su crítica de la

el rol de Debord en la filosofía de Agamben no se reduce a ello, pues la experiencia situacionista previa al 68 como programa vanguardista de revolución estética y el cine de Debord han sido determinantes en las consideraciones estético-políticas agambenianas. Murray analiza especialmente el rol de la imagen cinematográfica para rescatar de allí algunos elementos para una poética. La técnica composicional de Debord, tal como la piensa Agamben en una conferencia de 1995, ofrece una experiencia histórica mesiánica (como la imagen dialéctica benjaminiana) a través de las dos “condiciones trascendentales” del montaje debordiano: la repetición y la interrupción (Agamben, 1998: 69). Por un lado, la repetición hace posible la presentación de algo real pero abierto ahora a la posibilidad de una función diferente, como restauración de la posibilidad de lo que fue, el pasado que es en sí mismo imposible por definición (70). Por el otro, la interrupción quiebra el *continuum* de la historia y, como la poesía, produce una cesura entre imagen y significado que permite desatarla de la sujeción a la narración y exhibirla como tal (73). La imagen se vuelve representabilidad misma, más allá de la representación de algo y de la forma de la narración. En esto consistiría entonces la poética debordiana de la imagen construida como zona de indiscernibilidad, como un puro medio que no desaparece en aquello que hace visible. Murray analiza especialmente el caso de la última película de Debord donde el entrecruzamiento entre lo personal y lo político ha dejado perplejo a más de un comentarista. Pero desde la perspectiva agambeniana podría entenderse, afirma, que este trabajo de repetición e interrupción debe considerarse como una crítica estética que busca crear dentro y fuera de las imágenes del espectáculo una poética ni autobiográfica ni metafórica sino medial. Poética que puede hacer

representación y su distanciamiento en este punto de las premisas foucaultianas para pensar el neoliberalismo (Cfr. Heffes, 2015: 226-227).

emerger en los intersticios de la sociedad espectacular una ética y una política cuya imagen no conocemos aún (Murray, 2008: 173). Murray dedica el final de su texto a la explicitación de una poética que toma en cuenta la preocupación por la vida fundamentalmente a partir de un análisis del lugar del lenguaje en ambos y de su relación con la inoperosidad y la imposibilidad de fijar el sentido definitivo en la obra inconclusa de Debord. El único fin posible de su obra está en realidad “en la unidad de la intensión del autor, en el punto en el que las divisiones entre Lenguaje y Vida hay caído en una poética, un punto que vuelve ilegible el edificio textual de Debord” (Agamben, 1998: 176). Agamben, culmina Murray, parece comprender esta aporía: una obra que enfrente el problema de la restitución de un *ethos* a la vida es en realidad imposible.

Si me detuve en el detalle de la argumentación de Murray es porque considero que se encuentran aquí desplegadas algunas de las problemáticas que, tergiversadas, reaparecen en el prólogo de HS IV 2: en efecto el problema sigue siendo el vínculo entre arte, política y vida, solo que ahora ya no son las consideraciones sobre el lenguaje (importantísimas en las décadas pasadas y destacadas especialmente por las primeras recepciones de la obra de Agamben que buscaban pensar una posible articulación entre sus consideraciones estéticas y políticas) las que se privilegian, sino la delimitación de una posible idea de forma-de-vida. Idea que, si bien fue enunciada simultáneamente con la de “vida desnuda”, no tuvo hasta el último volumen de *Homo sacer* un tratamiento sistemático.

En un artículo más reciente, A. Lucci da cuenta de las tensiones por las que pasa el concepto de forma-de-vida a lo largo de la saga desde su primera formulación en HS I⁹ hasta el HS IV

⁹ Aunque antes de ello había escrito el artículo “Forma-de-vida” originariamente publicado en la revista *Futur Antérieur* en 1993 (y republicado luego en *Mezzi senza fine*).

1 y HS IV 2, donde adquiere un rol central para la posibilidad de pensar una “vía de escape” de la transformación sistemática del viviente en vida desnuda. Lucci buscará dar cuenta de este concepto considerando que: “toda la filosofía de Agamben que está encerrada en el concepto de forma-de-vida representa el tentativo de poner en constante relación y tensión en concepto de sujeto (o mejor, de “sujeto de un acto de subjetivación” [...]) con el de obra (*opus*)” (Lucci, 2016: 69-70). La pregunta que guiaría el itinerario agambeniano es: cómo poner en relación la propia vida con un hacer la que plasma sin por ello reducirse a la obra que se pone en acto, al objeto que se produce, y que se deviene produciendo la obra. Lucci analiza las primeras formulaciones de la forma-de-vida como vida inseparable de su forma donde lo central es el *modo* en que se da, y luego las consideraciones a propósito de las formas de vida religiosas y comunitarias en *Altísima pobreza* donde la liturgia constante y la emancipación respecto de la propiedad y el derecho no alcanzan para la realización de una forma-de-vida. Así como las consideraciones en torno a la idea de *opus* en *Opus dei* y en el ensayo “Opus alchymicum” donde se pone en evidencia la tensión entre vida y obra que no se dejan reducir jamás la una en la otra, para culminar en un examen de *El uso de los cuerpos* donde se pone en evidencia, opina razonablemente Lucci, una renuncia a una consideración comunitaria de la forma-de-vida que queda declinada como un filosófico “exilio de uno solo hacia uno solo” (Cfr. Agamben, 2014: 298 y ss.; Lucci, 2016: 81). En este contexto, Lucci explica la estructura textual del último volumen, conformada por tres secciones independientes de las cuales la última se ocupa enteramente del análisis de la forma-de-vida y dos “Intermedios” dedicados a dos filósofos, Michel Foucault y Martin

Heidegger.¹⁰ A propósito de estos últimos señala: “Aquello que se reconstruye en ellos es la forma-de-vida propiamente filosófica, totalmente diferente, paradójicamente antitética, que ambos pusieron en acto con distintas estrategias discursivas y *existenciales en el curso de sus vidas*” (Lucci, 2016: 81; las cursivas son mías). No me detendré aquí en el recorrido propuesto por Lucci, pero me interesa llamar la atención sobre dos cuestiones: por un lado, la idea de que estos “intermedios” intentan dar cuenta de la elusiva relación entre la propia filosofía y el modo de vivir del filósofo,¹¹ como si en la búsqueda de la formulación más adecuada de la forma-de-vida hubiera una dimensión relacionada con la “vida privada” de aquellos cuya filosofía servirá para pensar el concepto: el punto mismo en que obra y sujeto se tocan e indeterminan, o mejor, caen juntos. Por el otro, la notable ausencia de Debord en esta enumeración, la omisión del prólogo dedicado precisamente a pensar la aporía a la que se arriba al pensar juntas la existencia privada (clandestina y fisiológica) y la obra (teórica o artística). Ausencia que se vuelve más incomprensible al leer las conclusiones de Lucci quien nos

¹⁰ Los ensayos recogidos en *El uso de los cuerpos* están dedicados a 1) una teoría del “uso” que comienza con el análisis del sintagma “uso del cuerpo” en la definición aristotélica de la naturaleza del esclavo y culmina con la propuesta de una desactivación de la escisión sujeto/objeto, 2) un estudio ontológico sobre el dispositivo de escisión del ser que determina el lenguaje, también partiendo de Aristóteles, que propone como contracara una ontología modal que suspenda la separación entre esencia y existencia, 3) una concepción de la forma-de-vida que busca desandar la separación de la vida tal y como se llevó a cabo en Occidente a partir de la reivindicación de la teoría estoico-plotiniana del carácter unitario de todo fenómeno vital (*eidós zoes*), 4) un epílogo en el que se sientan las bases para una teoría de la potencia destituyente. En medio de estas investigaciones aparecen tres consideraciones (“Prólogo” y dos “Intermedios”) sobre Guy Debord, Michel Foucault y Martin Heidegger.

¹¹ En otro lado he discutido la lectura de este asunto a propósito del “Intermedio” que Agamben dedica a Foucault en este libro (Cfr. Fleisner, 2015a: 17-40).

dice que la definición más política de la forma-de-vida es la de ser una tensión entre obra e inoperosidad, hacer y pensar. Algo que, como vimos, para Murray era la quintaescencia misma de la poética debordiana continuada por Agamben: la interrupción del trabajo del lenguaje y la exhibición de su potencia performativa, la instalación de un acto de descreación en el corazón mismo de todo acto de creación (Agamben, 1998: 74).

Retomando y desviando las consideraciones de Murray –que toma en cuenta a Debord pero no considera la teorización más reciente sobre la forma-de-vida– y las de Lucci –que traza un mapa de la evolución del problema de la forma-de-vida pero olvida a Debord en su consideración de HS IV 2–, quisiera proponer una lectura del “Prólogo” que contribuya a la discusión acerca de las múltiples posibles relaciones entre Debord y Agamben.

En este sentido, es importante ubicar a Debord como el primero de tres los “personajes” que Agamben tiene en cuenta para cerrar la saga. Más allá de que no podría aquí determinar con certeza qué extraño lugar habitan esos tres semblantes, sí considero interesante señalar que ni la “vida sexual” de Foucault (Agamben, 2014: 135), ni la “intimidad” en Heidegger (304) alcanzan por sí mismas para plantear el problema de la forma-de-vida, precisamente porque no dan cuenta de la contradicción fundamental a la que nos arrastra la necesaria ridiculez de la documentación de la vida privada, eso que se devela aquí como el “arcano de la política”. Aunque sin haberlo resuelto, Debord parece haber formulado el problema con claridad y haber dejado huellas para su continuación. Podríamos decir entonces que Debord, el personaje más ridículo (y más ridiculizado) de los tres, adelanta el problema central del que Agamben necesita ocuparse para poder abandonar de una vez el proyecto *Homo Sacer*. Pero, como decíamos al comienzo, es importante tener en cuenta que la influencia de Debord excede lo heredado teóricamente de un maestro (Heidegger) y lo asimilado como caja

de herramientas para hacer diagnósticos (Foucault), y alcanza la amistad necesaria para poder comprender la paradoja que encierra la cotidianidad de *una* vida... Es el gesto debordiano, la intimidad compartida u exhibida, la conciencia de la necesaria ridiculez con la que puede ser documentada, y, finalmente, lo fallido en su intento de vivir una vida para la cual en su modo de vivir se trata del vivir mismo y viceversa, lo que parece necesitar Agamben para abrir sus últimas reflexiones.

2. *Comedia clandestina*

El “Prólogo” comienza enfatizando la perplejidad que produce la simultánea lucidez con la que Debord comprendía la insuficiencia de la vida privada y su convicción de la necesidad de contar y recordar la propia existencia como si ella escondiera algo ejemplar. Se tratará, entonces, desde el comienzo de hablar de la vida de Guy, del modo en que vivió su vida y de la forma autobiográfica que fue dando a sus escritos y sus películas. Pero, ubicado en una zona de indiscernibilidad entre los planos óptico y ontológico, es allí mismo donde Agamben buscará medir la importancia de Debord para pensar aquello que queda por pensar, la forma-de-vida como neutralización recíproca de *zoé* y *bios*.

Una contradicción central parece atravesar la obra de Debord: por un lado, como dijimos, ya en 1961 había declarado intransmisible la clandestinidad de la vida privada que solo puede quedar plasmada en documentos irrisorios; por el otro, la proliferación de ese tipo de documentos *ridículos* en el momento en el que ya está retirado de la vida pública, en continuidad con una tendencia a mostrar los rostros de sus amigos o las casas donde fue habitando iniciada en sus primeras películas y continuada en la última de ellas y en el proyecto autobiográfico inconcluso. Pero esta contradicción insuperada es la que muestra de forma patente que el

“elemento genuinamente político” es “la incommunicable, casi ridícula clandestinidad de la vida privada” (Agamben, 2014: 11). Ella custodia el secreto de la política en el que naufragan las biografías y las revoluciones.

Una vez enunciada la contradicción que abre el gran interrogante que sobrevuela toda discusión posible sobre la forma-de-vida en el primer apartado, Agamben buscará en los tres siguientes explorar en qué consiste la candidez de Guy: esa obstinación por la documentación cómica.

Y Guy, que era tan hábil y perspicaz cuando debía analizar y describir las formas alienadas de la existencia en la sociedad espectacular, es tan cándido e inerme cuando intenta comunicar la forma de su vida, mirar fijamente y desenmascarar lo clandestino con el que ha compartido el viaje hasta el final (2014:12).

Sabemos que la cotidianidad fue un asunto importante para los situacionistas. El arte del pasado había sido el único testimonio de los problemas clandestinos de la vida cotidiana. Por ello, era necesaria una crítica de la banal vida cotidiana porque era allí donde se podía producir un cambio radical (que, por lo demás, ya era el plan de Rimbaud o de los surrealistas). El conocimiento de las condiciones objetivas de la alienación no bastaba para producir una revolución, era necesario inventar otro estilo de vida en el entrecruce entre arte y vida, recuperar “el poder sobre el uso de [la propia] vida” (Debord, 2007: 111). Sin embargo, la documentación de esa vida en el caso de Debord se vuelve cómica irreparablemente ridícula, en la medida en que podríamos considerarla la inevitable exhibición de lo no-vivido como broma y bufonería, o una errancia y una fealdad sin sufrimiento, según reza la definición aristotélica de comedia (Aristóteles, 1449a: 33; Agamben, 2015: 52-53).

Como ejemplos de la contradicción entre la perspicacia y la candidez, Agamben analizará a continuación la última película, *In girum imus nocte et consumimur igni*, y el proyecto autobiográfico, *Panegírico*.

La película de 1978 combina estos dos elementos de forma paradigmática. Comienza con una “declaración de guerra contra su tiempo” (Agamben, 2014: 13), “no haré ninguna concesión al público” (Debord, 2019: 167) y analiza las condiciones instaladas por la sociedad mercantil en el planeta prolongando su diagnóstico anterior. Pero aproximadamente a los veinte minutos irrumpe un ejercicio de memoria personal cuando afirma que sustituirá las aventuras frívolas narradas habitualmente en el cine por el “examen de un sujeto importante: yo mismo” (Debord, 2019: 180). Los asuntos personales aquí tratados han sido interpretados de formas diversas.¹² Agamben, por su parte, hace hincapié en el aspecto melancólico y evocativo de los recuerdos, aspectos que no deja de señalar como banales y ridículos: la París que ya no existe, la Florencia libre, la vida privada de Debord ilustrada, una vez más, por las fotos de las mujeres con las que vivió en esos años (las mujeres, como ya dijimos, son la cifra perfecta de esa domesticidad que en su máxima banalidad Agamben busca politizar con una ceguera de género equivalente a la de su amigo), y fotos suyas a diferentes edades así como de las casas donde vivió. Pero también de las calles por las que los amigos se habían perdido en la persecución del “Grial nefasto que nadie había querido” (Debord, 2019: 199).

¹² Como entrecruzamiento fundamental entre lo personal y lo político (Kauffman), como una autorrepresentación de Debord como general de un ejército subversivo y como indisociabilidad entre rasgos personales y vida pública, es decir, como ejemplo viviente de lo que predica (Jappe) o como una crítica estética que excede lo metafórico y la autobiografía para situarse en un espacio intersticial en el que se juega la posibilidad de una ética y una política del cine (Cfr. Murray, 2008: 172-173; Jappe, 1998: 122-123).

Un Grial entrevisto, pero jamás encontrado, que debe tener algún significado político, insiste Agamben señalando el aspecto a la vez privado y público, clandestino y político de la búsqueda situacionista.

Es en el título mismo, el palíndromo que significa “giramos en círculos en la noche y somos devorados por el fuego”, donde Agamben ubica la máxima intensidad autobiográfica de Guy, y sugiere, a través de una búsqueda en la literatura emblemática, la relación de esta frase con las polillas (mariposas nocturnas) atraídas a la luz que inexorablemente las consumirá. “Es probable”, dice, que su amigo comparara la búsqueda del Grial nefasto con la de las polillas amorosas y temerarias destinadas a ser destruidas por la proximidad con el calor. Esta imagen es la que sirve precisamente para ilustrar la paradoja extrema del entrecruce entre vida privada y vida pública, pues como advirtiera Marx en *La ideología alemana* las mariposas nocturnas buscan la lámpara del particular una vez escondido el sol del universal. ¿Cómo es que Guy se obstina en la persecución de esa luz? ¿Por qué insiste en espiar “la llama de la existencia singular y privada”? (Agamben, 2014: 14). El palíndromo muestra ese laberinto sin salida en una perfecta indeterminación de forma y contenido de la pérdida de la juventud. En el segundo volumen de *Panegírico*, compuesto de material iconográfico, Agamben encuentra una vez más esta obstinación por la documentación ridícula de la banalidad de la vida clandestina, esta vez basándose en el recuerdo personal de un encuentro azaroso en una librería de este libro junto a la autobiografía de Paul Ricoeur donde las imágenes son, rigurosamente, ilustraciones de su vida académica. Y, aunque pasa rápidamente al siguiente párrafo, deja señalado que las imágenes en el libro de Debord pretendían tener el estatuto de “verdad biográfica” acerca de todos los aspectos de la existencia del autor a pesar de la evidente insuficiencia y banalidad de los documentos (2014: 14).

¿Por qué me interesa subrayar esta comparación del uso de las imágenes en las autobiografías de Debord y Ricoeur? Porque Agamben, incluso a sabiendas de la insuficiencia y la ridiculez, elegirá el método debordiano para su propio *Autorretrato*. En efecto, aunque no en el tono beligerante y ofuscado, el relato de los temas de su vida es como una serie de notas marginales a sus encuentros con otros y la exhibición de los documentos irrisorios que conservó en esa especie de museo de su vida privada que fueron sus estudios, documentos que nos muestran cómo *llegó a ser el que es*, para decirlo con una formulación nietzscheana. Agamben parece entonces consciente de la ridiculez que entraña toda evocación nostálgica y, sin embargo, es la que elige. Pero la comicidad implicada en la banalidad encierra un asunto serio.

La importancia de la comedia como género había sido advertida por Agamben al discutir la decisión de Dante Alighieri de no ubicar su obra maestra bajo la rúbrica de la tragedia, lo que implica una toma de posición sobre un asunto esencial: la culpabilidad o la inocencia del hombre frente a la justicia divina. La comedia es el género que justifica al culpable, y cómico es el destino del individuo, porque en realidad la comedia se mantiene en la escisión entre la inocencia de la naturaleza humana y la culpabilización moral de la persona (Agamben, 1996b: 12 y 25).

En “Glosas marginales...”, Agamben compara la “situación construida” con los personajes de la Comedia del Arte. Y es en ese punto de indiferencia entre arte y vida que implicaba para los situacionistas el “paso al noroeste en la geografía de la verdadera vida” donde ubica una “política que está por fin a la altura de sus tareas” (Agamben, 1996: 64). Esta se declina en un gesto que es el nombre de esa encrucijada entre arte y vida, entre acto y potencia, “[e]s un fragmento de vida sustraído al contexto de la biografía individual y un fragmento de arte sustraído a la neutralidad de la estética” (65). En la situación construida, el gesto se muestra como el

reverso perfecto de la mercancía, ese producto perverso del trabajo transformado en fantasma. La sustracción –el volver inoperoso del recorte de la vida en una biografía y del arte en la prístina esfera de la forma sin vida entregada al deleite depurado– no es meramente una destrucción, sino el retorno a la dimensión potencial y medial, aquella pura receptividad en la que una y otro se encuentran, el punto en el que se transforman en una política. En la Comedia del Arte se daba a los actores una lista de instrucciones para dar vida a situaciones en las que aparece por fin el gesto humano, “sustraído de las potencias del mito y del destino” (Agamben, 1996: 65). Los personajes son gestos que adquieren su figura en un tipo, son constelaciones de gestos. Quizás habría que leer el personaje-Debord como una constelación de gestos cómicos y de esa forma podría quizás comenzar a pensarse el aspecto político que, según nuestro autor, encierra su documentación de la vida privada.

En su reciente lectura del personaje de Polichinela, Agamben vuelve sobre los aspectos de la comedia que le interesan. Aquí no es ya solo la cultura italiana que pertenece a la esfera cómica (Agamben, 1996b: 3) sino que, como pareció reconocer Platón al morir con los libros de Sofrón bajo la almohada, la comedia es más cercana a la filosofía y se confunde con ella (Agamben, 2015: 10). Este diagnóstico será confirmado hacia el final de “Forma-de-vida” (HSIV 2) al interpretar la elección de la propia forma de vida en el mito de Er no como una tragedia (elección de un destino) sino como una comedia (elección de un carácter): “la filosofía que expone y describe esta etología” es una “salvación irónica” del carácter elegido antes que una condena sin apelación (Agamben, 2014: 325).¹³ La comedia, que muestra la imposibilidad de comunicar

¹³ No podría aquí detenerme en esta curiosa interpretación, que continúa en *Pulcinella*, pero en lo que respecta a nuestro asunto, es importante señalar que Agamben basa esta afirmación en la descripción que hace Er del proceso de elec-

haciéndonos reír por ello (Agamben, 2015: 22), es originariamente parábasis, un caminar al costado, un desviar o transgredir, y por ello, una vía de salida (2015: 45). Y sus personajes expresan un carácter, no un destino, por ello sus acciones son bufonadas, gestos insensatos cuya finalidad es solamente interrumpir (como en el procedimiento cinematográfico debordiano) las acciones y liberar el carácter (2015: 51).

Teniendo en cuenta este desvío por las consideraciones acerca de la comedia, vemos entonces que Agamben probablemente busque hablar de su amigo más allá de sus aduladores y sus detractores, manteniéndose al margen del mito-Debord. Podríamos decir que comprende perfectamente críticas como la de Schiffter, quien denuncia las gesticulaciones grandilocuentes del autoelogio debordiano que solo sirven de prueba de la “insignificante existencia de su autor” (Schiffter, 2005: 77), pero no lo condena, como si encontrara en el *cliché* una tergiversación del lugar común, una impersonalización que le interesa explorar para pensar la forma-de-vida. La gesticulación es para Agamben un gesto, el de un Debord gallináceo¹⁴ que, al hacernos reír, muestra la contradicción fundamental en la que se esconde el secreto de la política.

3. Existimos, y esa es nuestra forma de vida

Sin agotar el análisis que merecería el tratamiento del concepto de forma-de-vida que Agamben propone en HS IV 2, me interesaría para terminar volver a la pregunta acerca de su interés por prologar esta obra con una consideración sobre Debord. En los últimos cuatro párrafos del “Prólogo”, Agamben explora el modo en que

ción de una forma de vida como un “espectáculo lastimoso, ridículo y extraño” (*República*: 620a).

¹⁴ Pulcinella, de “pulcino” (pollito), “es un ser gallináceo, una especie de pájaro sin alas” (Agamben, 2015: 47).

su amigo se interesó por el problema de la vida, adelantando algunas de las temáticas que conformarán los capítulos del último de los ensayos que componen *El uso de los cuerpos*.

Siguiendo con el tono del propio recuerdo personal, Agamben nos cuenta que en la intimidad una noche parisina le contó a Alice el interés de los jóvenes italianos por oír unas palabras de Guy. “Existimos, eso debería serles suficiente”, obtuvo por respuesta (Agamben, 2014: 14). Y, a partir de allí, inicia un examen de la palabra “existir” que adelanta el capítulo acerca de “La vida dividida”. Brevemente, existir en Occidente se ha declinado en el vivir (como queda claro desde Aristóteles hasta Nietzsche), pero es el vivir mismo lo que ha permanecido indefinido y estratégicamente separado y articulado. Esa escisión es la que se demuestra en esta existencia totalmente “aplanada en la clandestinidad de la vida privada” que llevaban, incomunicados, Alice y Guy entre París y Champot. Pero traer a la luz, por fuera de todo vitalismo, este entrecruzamiento entre ser y vivir es justamente la tarea del pensamiento y de la política. El párrafo siguiente está dedicado a pensar las apariciones del concepto de vida en *La sociedad del espectáculo*, donde se pone en evidencia la progresiva separación entre los hombres y sus vidas (lo vivido se aleja en una representación, la vida concreta queda invertida en el espectáculo) y en las películas anteriores, donde se defendía la necesidad de volverse señor y poseedor de la propia vida y la búsqueda colectiva de una escurridiza “vida más intensa”. Agamben encuentra en estas formulaciones el punto exacto en el que Debord repite la constante de la cultura occidental que sin definir jamás la vida la articula y divide en *bios* y *zoé*, de modo tal que cada una de ellas es determinable solo en su relación con la otra. La indecisión de Guy entre la clandestinidad de su vida privada y la vida histórica, “entre su biografía individual y la época oscura e irrenunciable en la que ella se inscribe” (Agamben, 2014: 16), traduce la dificultad que nadie aún ha resuelto. El Grial, la

vida que inútilmente es consumida en la llama, no era reductible ni a la idiocia de la vida privada ni al prestigio de la vida pública. En la medida en que el concepto de vida en general, como lo remarca Illich, se transformó en un residuo sagrado anónimo y genérico (que sostiene tanto los discursos científicos como teológicos, centro de la máquina médico-filosófico-teológica o biopolítica), la clandestina que Guy perseguía se volvió más inaferrable aún. Vemos de esta forma que Debord es quien ha formulado de modo más perfecto la aporía de la articulación y separación de la vida que domina aún Occidente, y el semblante del amigo es el lugar en el que se hace visible una forma de vida sostenida en la contradicción estructurante de su sociedad.

El último párrafo estará dedicado a pensar qué significa que la vida privada nos acompañe como una clandestina: cómo es que está separada y a la vez es inseparable de nosotros mismos. Esta vida es inconfesable como el zorro robado que escondía el niño entre sus ropas, porque no es solo la vida privada sino también la vida corpórea, “y todo lo que tradicionalmente se inscribe en la esfera de la así llamada ‘intimidad’” (Agamben, 2014: 17). La intuición debordiana acerca de que en la opacidad de esta vida se esconde un elemento político se transforma así en un sentimiento compartido: es como si todo el mundo sintiera ese elemento a la vez compartible y esquivo que al tratar de compartir (como intentamos en las convivencias más amorosas) deja tras de sí un resto ridículo e incommunicable. De esta forma, es a través de la vida de su amigo que Agamben nos adelanta la certeza, que será desarrollada en “Forma-de-vida”, acerca de la necesidad del cambiar la vida trayendo lo cotidiano a la política, pero a sabiendas de que es en eso mismo donde ella naufraga. En un momento en que la vida ha sido reducida a vida desnuda, y la clandestina es transmitida en vivo por la tele, el pensamiento deberá volver a encontrar ese elemento político escondido en la clandestinidad de la existencia

singular que Debord había convertido en su forma de vida. Solo así, más allá de la escisión público/privado, política/biografía podrá delinearse los contornos de una forma-de-vida.

De esta forma, se dejan trazadas las líneas para buscar en la forma-de-vida esa intimidad indisociable de la materialidad de los procesos corporales y de la banalidad de la vida cotidiana. La política del exilio que finalmente Agamben considerará como vía de salida está de alguna forma pensada a partir de ese contacto consigo mismo, esa huida hacia la intimidad que Debord dejara testimoniada en sus documentos irrisorios.

III. Una vía de salida

Abríamos este escrito con la imagen del cangrejo que tiene suspendida sobre sí con sus pinzas una mariposa. Una imagen que Agamben evoca en el primer Umbral del *Autorretrato* al hablar del momento de la propia vida en que nos volvemos extranjeras respecto de ella, en que ella nos resulta a la vez cercana e inalcanzable. Como el cangrejo, aferramos los temas de nuestra vida, la mariposa, que es en realidad una polilla adoradora de un fuego que la consume. Solo al aferrar la propia imposibilidad de vivir podemos hacernos posible una vida. Por ello, toda autobiografía (los documentos ridículos de Debord o el autorretrato agambeniano) “en el punto en el que deviene verdadera, es una biografía de Polichinela” (un gallináceo ridículo que es solo un *modo* de ser, una vida cualquiera que yace en la coincidencia entre *bios* y *zoê*). “El secreto de Polichinela es que en la comedia de la vida no hay un secreto sino solo y a cada instante, una vía de salida” (Agamben, 2015: 130). Y una biografía tal no es más que un divertimento para cangrejos, mariposas, polillas, zorros y gallinas.

Bibliografía

- Abram, David, 2010, *Becoming Animal. An Earthly Cosmology*, Vintage Books, Nueva York.
- Agamben, Giorgio, 1996a, *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino.
- _____, 1996b, “Comedia”, en *Categorie Italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, pp. 3-27.
- _____, 1998, “Le cinema du Guy Debord”, en *Image et mémoire*, Hoëbecke, París, pp. 65-76.
- _____, 1998, “Violenza e speranza nell’ultimo spettacolo”, en Guy Debord y Gianfranco Sanguinetti (eds.), *I situazionisti e la loro storia*, Fayard, Roma, pp. 9-14.
- _____, 2001, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino.
- _____, 2014, *L’uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*, Neri Pozza, Vicenza.
- _____, 2005, “Parodia”, en *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, pp. 39-56.
- _____, 2015, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, Roma.
- _____, 2017a, *Autoritratto nello studio*, Nottetempo, Roma.
- _____, 2017b, *Creazione e anarchia. L’opera nella età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza.
- _____, 2018, *Homo sacer. Edizione integrale (1995-2015)*, Quodlibet, Macerata. Se citan los volúmenes con la abreviatura HS y los números correspondientes en cada caso: HS I: *Il poter sovrano e la nuda vita*; HS II 4: *Il regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell’ economia e del governo*; HS II 5: *Opus Dei. Archeologia dell’ ufficio*; HS IV 1: *Altissima povertà. Regole monastiche e*

forma di vita y HS IV 2, *L'uso dei corpi* (de este último se cita la edición separada).

Aristóteles, 2006, *Poética*, A. J. Capelletti (trad.), Monte Ávila, Caracas, pp. 4-5.

Debord, Guy, 1999, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, seguido de Prólogo a la cuarta edición italiana de “La sociedad del espectáculo”, L. Bredlow (trad.), Anagrama, Barcelona.

_____, 1999, “Il détournement come negazione e come preludio” (publicado originalmente en *internationale situationniste*, n. 3), en Guy Debord y Gianfranco Sanguinetti (eds.), *I situazionisti e la loro storia*, F. Scarpelli (trad.), Fayard, Roma, p. 167.

_____, 2007, *La sociedad del espectáculo*, J. L. Pardo (trad.), Pretextos, Valencia.

_____, 2019, *Contra el cine. Obras cinematográficas completas (1952-1978)*, V. Goldstein (trad.), Caja Negra, Buenos Aires.

Debord, Guy y Gil Wolman, 2000, “Modo de empleo del “*détournement*” (1956), en Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, L. Bedlow (trad.), Anagrama, Barcelona, pp. 89-102.

Fleisner, Paula, 2014, “El situacionismo que viene. Tiqqun entre el “terrorismo” y el arte”, Paula Fleiser y Lucero Guadalupe (coords.), *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, Prometeo, Buenos Aires, pp. 147-163.

_____, 2015a, “Arte y política de los cuerpos: entre el uso, la clandestinidad y los placeres. Anotaciones sobre la lectura agambeniana del último Foucault”, en Marcelo Raffin (ed.), *La noción de política en el pensamiento de Agamben, Esposito y Negri*, Aurelia Rivera Libros, Buenos Aires, pp. 17 -40.

_____, 2015b, *La vida que viene. Estética y política en el pensamiento de Giorgio Agamben*, Eudeba, Buenos Aires.

- Heffes, Omar Darío, 2015, “Espectáculo, excepción, continuidad”, Marcelo Raffin (ed.), *Estética y política en la filosofía de Giorgio Agamben*, Aurelia Rivera Libros, Buenos Aires, pp. 215-234.
- Jappe, Anselm, 1998, *Guy Debord*, L. A. Bredlow (trad.), Anagrama, Barcelona.
- Lucci, Antonio, 2016, “L’opera, la vita, la forma. La filosofía delle forme-di-vita de Giorgio Agamben”, Antonio Lucci y Luca Vigliani (eds.), *Giorgio Agamben. La vita delle forme*, il melangolo, Genova, pp. 69-94.
- Marelli, Gianfranco, 2000, *L’ultima internazionale. I situazionisti oltre l’arte e la politica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Murray, Alex, 2008, “Beyond Spectacle and the Image: the Poetics of Guy Debord and Agamben”, en Justin Clements, Nicholas Heron y Alex Murray (eds.), *Giorgio Agamben. Law, Literature, Life*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 164-180.
- Perniola, Mario, 2005, *I Situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la “Società dello spettacolo”*, Roma, Castelvecchi.
- Platón, 1993, *La república*, J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano (trad.), Alianza, Madrid.
- Prozorov, Sergei, 2014, *Agamben and Politics. A Critical Introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Schiffter, Frédéric, 2005, *Contra Debord*, J. Díaz y C. Meloni (trad.), Melusina, Tenerife.