La dinámica imaginal no es la sociedad del espectáculo de Guy Debord

Por: Pablo Hupert. 01/10/2022

Tomamos aquí la caracterización debordiana como buena. No decimos, de ninguna manera, que Debord estuviera equivocado. Suponemos que estaba acertado y que, justamente por estar acertado en 1967, año de publicación de *La sociedad del espectáculo*, hoy, más de cinco décadas después, nos impide pensar el mundo de las imágenes imaginales, su dinámica, su actividad.

No hacemos entonces aquí un cuestionamiento a Debord o al situacionismo. Lo que cuestionamos es el supuesto de nuestrxs contemporánexs de que vivimos *hoy* en una sociedad de espectáculo. Este supuesto cunde por doquier en doctos y legos. Para les periodistas, por ejemplo, es muy cómodo titular sus notas “La sociedad del espectáculo”. Cito como ejemplo y explicitación cabal de este supuesto a un docto (lo llamo docto porque leyó el libro de Debord y porque matiza a su afirmación):

“Aunque su mundo no sea el nuestro, aunque en la década del sesenta todavía existía un proletariado industrial palpable y una presencia política insoslayable del marxismo tradicional, Debord parece estar hablando de nosotros. Muchas de las afirmaciones que realiza en 1967 no solamente se ven confirmadas sino también intensificadas en el mundo de las décadas posteriores. El despliegue desmesurado de las industrias del entretenimiento, la omnipresencia de las pantallas en la vida cotidiana, el poder en apariencia absoluto de los medios de comunicación y la mera existencia del mundo virtual son realidades innegables que se interponen permanentemente en nuestra experiencia y que parecen desprendimientos de las ideas de Debord. Que “La sociedad del espectáculo” parezca estar interpelándonos permanentemente no es una prueba del poder profético de su autor sino una demostración irrefutable de que las estructuras de poder que operaban en su mundo siguen operando en el nuestro. Y de que él entendió perfectamente bien cómo se mueven.”[2]

Los matices están muy bien para dar complejidad a la hipótesis “vivimos hoy en la sociedad del espectáculo”, pero no alcanzan para pensar la dinámica contemporánea de las imágenes y de los signos, que es el propósito de este libro.

Por lo demás, Debord no habla de, ni insinúa, “el despliegue desmesurado de las industrias del entretenimiento, la omnipresencia de las pantallas en la vida cotidiana, el poder en apariencia absoluto de los medios de comunicación y la mera existencia del mundo virtual”; habla del espectáculo. Veamos cómo concebía el espectáculo y veremos que no vivimos en una sociedad de espectáculo. Iremos punto por punto, diferenciando en cada punto la representación (el espectáculo) de la imaginalización.

1. El espectáculo se aparecía como una unidad. Lo imaginal no unifica, salvo de a momentos.

Lo primero que llama la atención al leer *La sociedad del espectáculo*, o al ver la película con el mismo título que hizo Debord en el ’73, es que él puede hablar del espectáculo como de un fenómeno único, en singular, y no en plural. El flujo de obviedad, en cambio, es un fenómeno plural. Es cierto que Debord dice que el espectáculo está internamente dividido, como buen dialéctico que es, pero el flujo de obviedad no está dividido, está pluralizado; no está organizado en dos polos, sino en muchos. No se puede pensar el flujo de obviedad dialécticamente, en unidad de contrarios, con dos polos unidos en su contradicción. Y así Debord en la película muestra muchísimas imágenes: mucha mujer desnuda, mucho western o película de guerra, o sencillamente imágenes de fábricas; hay también un momento en que aparecen Mao, Kissinger y Nixon dándose la mano, y así alguna que otra imagen más. Lo que asombra, visto desde hoy, es que él pueda ver toda esa dispersión de imágenes como unitaria. Así que lo primero que tenemos que decir es que ha cambiado el modo de pensar la imagen y se ve en acto que en 1973 se podía ver una dispersión de imágenes como unitaria; hoy una dispersión de imágenes se ve como una dispersión. “Hemos generado un universo heterogéneo de opiniones,” decía hace poco un mediólogo español.[3]

En este capítulo practico una indicación metodológica del historiador Lewkowicz que dice que para ver el cambio que se da en la historia, en las épocas, no podemos pretender conocer lo exterior al discurso y verlo cambiar, sino que podemos ver cómo cambian las lógicas discursivas o cómo cambian las concepciones, cómo cambia la forma de entender o construir el mundo, y ese cambio es lo que nos indica que algo en el mundo ha cambiado.

No existe ese tal *fuera del mundo* desde el cual podríamos describirlo. Nuestras categorías pertenecen a ese mismo mundo que cambia. No tienen el don trascendente de la observación. Habitan bajo la condición inmanente de la

implicación. La alteración que analizan a la vez las altera […]

Nuestras categorías proceden del mismo campo en el que trabajan. Están sometidas también a la historicidad del devenir. No disponemos de mejor herramienta para captar el devenir que el devenir mismo de las herramientas. El historiador que piensa el cambio lo está pensando precisamente desde el cambio mismo. Pero además lo está pensando mediante el cambio de las herramientas pertinentes para comprender ese cambio.[4]

Retomando, entonces, tenemos una primera gran característica post-representacional de la dinámica imaginal, y es que es múltiple, es plural, que no puede pensarse como totalmente unida y tampoco como interiormente dividida, porque una división habla de dos y no de pluralidad.

El flujo imaginal es plural, ni unitario ni dividido. No tiene bordes, y por eso no hace todo, no hace uno. Porque, ¿dónde podríamos delimitarlo?, ¿en las emisiones televisivas?, ¿en las emisiones internéticas?, ¿en las interacciones con los celulares?, ¿en la internet de las cosas?, ¿en las instrucciones informáticas a la maquinaria fabril?, ¿en las bases de datos de tomografías computadas?, ¿en las de genomas humanos y animales?, ¿o en las instrucciones informáticas de compra y venta financieras? Cualquier borde que imaginemos está en continuo cambio cualitativo y cuantitativo. El espectáculo hacía *la* sociedad, pero la semiósfera imaginal, no. La esfera semiótica imaginal es como la esfera de Pascal que refiere Borges en *Ficciones*: “una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.”

“El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación… Este sector está separado… La unificación que lleva a cabo no es sino un lenguaje oficial de la separación generalizada” (tesis 3).[5]

Pero además, el flujo imaginal no lleva a cabo ninguna unificación, pues promueve una gran dispersión de imágenes de todo tipo de elementos sociales (desde una mascota hasta un presidente, pasando por empresas, astituciones o yoes, además de coaliciones políticas o clubes de fútbol, y un heterogéneo etcétera). Al mismo tiempo, en su faz massmediática, la poca profundidad del armado imaginal permite simplificaciones que ofrecen unificaciones parciales (“la grieta kirchnerismo antikirchnerismo”, “el superclásico”, “la cuestión de fondo”, etc., pero también las

simplificaciones que desmienten a las simplificaciones anteriores, como “la interna del kirchnerismo”, “la otra gran cuestión que se plantea acá es”, etc.). Esas unificaciones son desmentidas a su vez por la proliferación de imágenes que desborda las pantallas de mi celular. O sea que lo imaginal no unifica, salvo de a momentos y parcialmente. Es decir, unifica precariamente, de forma tal que la subjetividad no tiene ante sí un mundo integrado, salvo por simplificaciones que duran lo que dura como actualidad un “tema de actualidad” (se trate de las elecciones en EEUU., la pandemia o el cumpleaños de Messi).

2. Debord hablaba de producción masiva, en serie. Hoy es producción posindustrial.

Debord postulaba que el espectáculo era el momento culminante de la producción capitalista. “El espectáculo señala el momento en que la mercancía ha alcanzado la ocupación total de la vida social. La relación con la mercancía no sólo es visible, sino que es lo único visible… La producción económica moderna extiende su dictadura extensiva e intensivamente”; tesis 41. Nosotrxs debemos postular que lo imaginal es el momento culminante de la circulación capitalista. Y también, que lo que extiende su dictadura es la financierización y que la imaginalización es un modo semiótico financiero, en el que los signos se multiplican infinitamente más rápido que sus referentes.

El objeto [mercancía] al que se supone un poder singular sólo pudo ser propuesto a la devoción de las masas porque había sido difundido en un número lo bastante grande de ejemplares para hacerlo consumible masivamente. (tesis 69)

Como se ve, estaba hablando de producción masiva y de consumo masivo, ambos industriales. Hoy la gran producción de imágenes (unas 100 millones de fotos diariamente subidas a Instagram[6]) es realizada por una bandada, un enjambre, de prosumidores (1480 millones en la misma red social[7]), prosumidores que suben cada unx sus fotos. Es producción pos-industrial: a cielo abierto y no en fábricas, a cielo abierto y no en estudios cinematográficos, cada unx por su propia iniciativa y no por orden de sus capataces, una millonada de productores de ejemplares únicos y no unos pocos productores de grandes cantidades.

“Todas esas imágenes eran equivalentes, decían en forma pareja la misma realidad intolerable: la de nuestra vida separada de nosotros mismos, transformada por la máquina espectacular en imágenes muertas, frente a nosotros, contra nosotros.”[8]

Así, lo que Debord muestra como carácter unitario, unificado, de la dinámica espectacular es su equivalencia, una equivalencia producida por la pertenencia del espectáculo a la sociedad de la acumulación (fabril) de capital. La dinámica imaginal también muestra una dinámica mercantil en las imágenes pero no la pensamos como realidad separada que está ante nosotros contra nosotros, sino como mercado de imágenes en el que cada elemento social (sea persona, mascota, institución o proyecto empresario) consigue una forma única de existir (aparentemente desigual a todas las demás, no-equivalente). La dinámica imaginal logra combinar la equivalencia general mercantil (pues todas las imágenes son digitales[9] y transmisibles por la red) y la unicidad de cada quién. No es producción serial sino producción particular. Particularización: aquí llamamos así a eso que produce unos (personas, empresas, perfiles en general) pertenecientes a la dinámica imaginal, únicos mas no singulares. De lo que se tratará entonces frente a la dinámica mercantil-imaginal es de singularizarse vía expresión, pero una singularización que no va, como en el caso del espectáculo, contra la producción en serie, sino más allá de la customización extrema que permiten las tecnologías mercantiles contemporáneas. Un perfil de Instagram, por ejemplo, permite personalizar o particularizar tu "identidad" mucho más que un documento nacional de identidad, pues es una colección de muchísimas fotos y no de una sola: te define mucho más, te hace mucho más único de lo que te hacía el DNI en tiempos estatal-nacionales (el dni de hoy es una imagen más que circula escaneada por la red junto a todas las otras). Esta unicidad es una particularización de cada yo, pero no una singularización; es un caso particular de la general dinámica imaginal, pero no una subjetivación. Y, como de subjetivación se trata, redondeemos diciendo que no es lo mismo subjetivarse a partir de una serie que a partir de una unicidad.

3. El espectáculo era pasividad. La imaginalización es proactividad.

Como dice Rancière, "toda imagen [en la sociedad del espectáculo] muestra simplemente la vida invertida, devenida pasiva".[10] Esto era válido para tiempos del espectáculo, para tiempos en que el espectador no era también un emisor. En tiempos de la imagen imaginal, en que todos somos espectadores y emisores, la imagen muestra una vida proactiva, no devenida pasiva, sino febrilmente entregada a hacer existir lo que sin circular por la esfera de la imagen no existiría.

"El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que 'lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece'. La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho por su

forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia.” (tesis 12).

Lo imaginal no exige aceptación pasiva sino aceptación proactiva; esta proactividad no convierte en bueno lo que aparece sino que lo hace existir. (Por supuesto que hay continuidad en la aceptación: estamos hablando de dos regímenes de dominación ambos, dos regímenes semióticos capitalistas ambos. Si insisto en diferenciarlos es porque los escollos prácticos, subjetivos, que generan ambas aceptaciones son distintos.)

Detengámonos un momento en este adjetivo que se está usando tanto últimamente, “proactiva”/”proactivo”. El diccionario dice: “Del inglés *proactive*, creado por oposición a *reactive* ‘reactivo’”, y define: “Que toma activamente el control y decide qué hacer en cada momento, anticipándose a los acontecimientos. [Ejemplo:] *persona, empresa proactiva*.”[11] El diccionario Collins de inglés agrega una precisión: “tendiente a iniciar el cambio en lugar de reaccionar a los eventos.”[12] Pero en realidad la persona y la empresa proactivas, esto es, todas las que participamos del flujo imaginal, al anticiparse, *reaccionan* a los estímulos ambientales (imaginales) que reciben (o a la anticipación de su ausencia, como cuando una empresa difunde una promoción en redes sociales porque anticipa que de lo contrario recibiría baja demanda). De modo que la subjetividad proactiva se parece mucho a la hiperactiva, y se opone a la pasiva y a la reactiva-refleja, pero también se opone a la activa, que no se anticipa sino que se singulariza, piensa, se expresa. La actitud proactiva que tanto se pregona en el mercantil mundo de hoy no solo es clave para el éxito *mainstream*: también es clave para evitar una actitud activa, inventiva, de encuentro, trama y expresión.

Es necesario ver que el hacer que llamamos imaginalización, a diferencia del hacer espectacular, trabaja en un nivel más óntico y menos moral. Más óntico: hace existir a los entes o elementos sociales. Menos moral: no convierte lo que aparece en bueno y en malo lo que no aparece, sino en existente todo ese flujo de apariciones sin restricciones. Que el espectáculo era restricción de las voces que pueden hablar se puede ver aquí: “Es la representación diplomática de la sociedad jerárquica ante sí misma, donde toda otra palabra queda excluida” (tesis 23).

Paremos un párrafo en esta cuestión del existir. Entramos en la dinámica imaginal para existir (“entramos” es una forma de decir pues es dudoso que estemos en algún momento fuera de ella), y no juzgamos negativamente que alguien quiera existir, que quiera ser alguien para les demás. Decimos que así es como la dinámica

imaginal produce sujetos y mantiene capturados los sujetos que produce: porque en ella cada quién encuentra las miradas, los reconocimientos, que nos hacen existir. Justamente por eso nos captura: porque *necesitamos* constitutivamente existir. Justamente por eso, y porque no nos pide que dejemos de ser únicos, que su capacidad de captura es tanto mayor que la del espectáculo. Existir en la segunda fluidez es fácil (precario, pero fácil), a diferencia de la primera fluidez, cuando la sólida Mirada estatal-nacional había sido destituida y aun no había una red de miradas dispuestas a mirar nuestras imágenes.

Dice Rancière en una entrevista sobre el libro *El espectador emancipado*:

“No hay ninguna razón para suponer al espectador de televisión [o de teatro] como una víctima invadida e inundada por las imágenes que desfilan ante él. Tampoco hay razón para suponerle una lucidez particular. Es suficiente reconocer que quienes están frente a una pantalla no son animales de laboratorio sometidos a descargas de estímulos. No cesan de juzgar -explícita o implícitamente, con más o menos resignación o de combatividad- las imágenes y los comentarios que desfilan ante ellos.”[13]

Dos cosas para señalar. Por un lado, juzgar no es pensar; por otro, el espectador de hoy no es solo receptor; es también emisor. El espectador-emisor no cesa de juzgar en el sentido de que no cesa de opinar, y la opinión es reactiva o proactiva. Y eneste sentido no está emancipado. Las opiniones contemporáneas son también imaginales, son imágenes de argumentos o imágenes de hipótesis o imágenes de enunciados morales, son interacciones con otras imágenes, y no son lo que propone Rancière en su artículo "El espectador emancipado"[14]: traducciones para les demás de algo no-sabido con lo que acabamos de encontrarnos. Él postula que la emancipación intelectual es producida por una comunidad de narradores y traductores,[15] pero les opinadores –subjetividad imaginal– no arman semejante común. Son muy (pro)activos, pero su actividad consiste en lanzar imágenes (visuales como emojis o verbales como comentarios), conectarse a imágenes, pero no en extraer consecuencias de sus intercambios y hacer trama.[16] El espectador o espectadora no se emancipan cuando emiten. Cuando emiten juicios, opiniones, imágenes que los conectan con otros juicios, opiniones, imágenes entran en la dinámica *mainstream* (y en el análisis de big data). Elles se emancipan cuando expresan un real o un encuentro real, y cuando un encuentro real se expresa (verlos capítulos sobre la expresión). Pero volvamos a la cuestión de la proactividadcomo dominación y no como emancipación.

"Los seudoacontecimientos que se presentan en la dramatización espectacular no han sido vividos por quienes han sido informados de ellos; y además se pierden en la inflación de su reemplazamiento precipitado a cada pulsación de la maquinaria espectacular… [La] vivencia individual de la vida cotidiana separada queda sin lenguaje, sin concepto, sin acceso crítico a su propio pasado que no está consignado en ninguna parte. No se comunica" (tesis 157).

En la dinámica imaginal cada individuo informa y comunica sus vivencias como si se apropiara del tiempo personal. La vivencia no queda sin semiotizar. Por supuesto, que se comunique no significa que se piense. Es más, la semiotización imaginal neutraliza la posibilidad de pensar, en parte por su velocidad y sobre todo porque convierte lo común, lo "entre", en interacción entre elementos claros y distintos (yoes, cosas, instituciones, empresas, etc.), en contacteo y no en trama, en clonación/cancelación y no en encuentro.[17]

4. La emisión de la sociedad del espectáculo era “sin réplica”. Hoy no hay espectador que no sea emisor y ‘respondedor’.

Ya citamos la tesis 12 (en el parágrafo anterior). Allí, en tanto instancia separada y modelo a la vez, el espectáculo era el “monopolio de la apariencia”. La imagen imaginal, en cambio, es monopolio del aparecer, pero no de la apariencia. Que la imagen imaginal no monopoliza la apariencia significa que no hay interdicción instituida de ciertos contenidos para las imágenes que cualquiera puede agregar al flujo de obviedad. Que la imagen imaginal monopoliza el aparecer significa que el control de las prácticas llega por los procedimientos prácticos de imaginalización y no por los contenidos: esos procedimientos prácticos son los que operan lo que se llama “formateo”: la imagen que emite una institución o un yo debe tener el formato .jpg o .png (o cualquier formato basado en ceros y unos, binario). La pintura hecha por una pintora no puede circular por la esfera imaginal como cuadro sino como archivo .jpg (o el formato binario que fuere). Sea un cuadro, una escultura, una institución o un yo, para aparecer debe descomponerse y recombinarse como ceros y unos. El monopolio imaginal del aparecer opera esa reducción, pero también otra más: la cosa imaginalizada deberá conectar con otras cosas imaginalizadas (si no recibió un “me gusta” o un “comprar” o un comentario o un meme, entonces no ocurrió, no existe). Este aparecer, como se ve, es, a diferencia del aparecer “sin réplica” propio del espectáculo, un aparecer con respuestas. En este aparecer, en esta dinámica imaginal, no hay un monólogo como había en la sociedad del espectáculo; hay una multitud de voces emitiendo que no dicen nada cualitativamente nuevo o distinto (a menos que se encuentren, expresen el encuentro e inventen efectivamente otra voz, una voz singular). La dinámica imaginal nos toma por los procedimientos y la temporalidad, que no pone el prosumidor, más que por los contenidos, que sí pone el prosumidor, a diferencia del espectador.

La emisión imaginal podría sí considerarse espectacular en el sentido de que busca llamar la atención, pero en este sentido hay tantos espectáculos como emisores. “Todos somos espectáculo, incluso sin quererlo.”[18] No hay hoy un espectáculo ni unificado, ni único, ni uno.

En cambio, la emisión de la sociedad del espectáculo era una, “monopolio de la apariencia”. Hoy vivimos en una multiplicidad de la apariencia con monopolio de los procedimientos del aparecer (son procedimientos imaginales, y en realidad no hay

uno solo, pero lo importante es que la dominación no pasa por el contenido sino por el procedimiento). En el espectáculo, lo que nos dominaba era que estábamos sometidos a recibir una homogeneidad de contenidos. En la dinámica imaginal, lo que nos domina es que estamos sometidos a establecer una homogeneidad de relaciones (relaciones precarias, o contactos) con les otres, con las cosas, con los signos en general.

5. El espectáculo era una instancia separada. Lo imaginal no.

Lo imaginal no está separado. Es inmanente a lo social. El espectáculo tenía su epítome en el cine: esa gran pantalla separada ubicada fuera de casa. En 1967 ni siquiera estaba el espectáculo del videocassette, que disminuyó un tanto la distancia entre el espectador y la pantalla. De todas formas, ni el cine ni el videorreproductor producían lo que produce lo imaginal: un espectador que es también un emisor, un consumidor de imágenes que es también un productor (un “prosumidor” es la palabra adecuada), y una imagen que no está allá arriba, como en el cine, o allí adelante, como en la TV, sino al lado nuestro y entre nosotrxs, dándole un signo (más bien, muchos signos) a la relación que tenemos con cada par. “En el espectáculo una parte del mundo se representa[ba] ante el mundo y le [era] *superior* ” (tesis 29, subrayado mío). En la imagen imaginal un elemento del mundo se conecta con otros elementos del mundo y le es paritario (por ejemplo, TikTok me conecta con el jefe de gobierno de mi ciudad desayunando).

“El espectáculo [era la] ocupación de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna” (tesis 6). Lo imaginal, en cambio, está dentro de la producción contemporánea, sea como “infoproducción”,[19] donde los signos producen signos o las máquinas son movidas por signos, sea como contacteo, donde los signos conectan personas.

Lo espectacular estaba en un tiempo separado, luego y no durante el trabajo. Esta idea se refuerza en la tesis 153: “La imagen social del consumo del tiempo, por su parte, está exclusivamente dominada por los momentos de ocio y de vacaciones, momentos representados a distancia y postulados como deseables como toda mercancía espectacular…”.

La tesis 12 (ya citada en parágrafo 3), que decía que el espectáculo se presentaba como una enorme positividad indiscutible e inaccesible, es una buena frase para mostrar que el espectáculo era una instancia separada. El libro de Debord no usa ni

una vez la palabra “superestructura”, y en este sentido es una primera contribución a pensar lo semiótico inserto en el mismo campo de lo social. Por ejemplo, cuando en la tesis 15 dice “Como adorno indispensable de los objetos hoy producidos, como exponente general de la racionalidad del sistema, y como sector económico avanzado que da forma directamente a una multitud creciente de imágenes-objetos, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual.” Pero esta contribución del libro no es consumación del fin de lo semiótico como instancia separada ni como inmanencia que se separa y se convierte en instancia-modelo. En tanto separado, en tanto “producción separada” (tesis 25) el espectáculo es instancia ‘superestructural’. En tanto modelo, el espectáculo es unificado y unificador; es ideología (fenómeno este que, como sabemos, los marxistas ubicaban en la superestructura). Así, en la tesis 36 decía que “en el espectáculo el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe *por encima* de él” (subrayado mío).

En el siguiente pasaje volvemos a ver el espectáculo como modelo:

“[El espectáculo] no es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de la elección ya hecha” (tesis 6).

La esfera de las imágenes imaginales no es un modelo (y en tanto modelo, una esfera apartada del relacionamiento social) sino que está en la inmanencia del relacionamiento social mismo. Las personas no solamente nos relacionamos con la mediación de las imágenes (como en el espectáculo debordiano: tesis 4) sino que nos relacionamos *en tanto* imágenes. En la esfera imaginal contemporánea, las cosas, las personas, los grupos y las instituciones no podemos conectarnos si no somos imágenes. En este sentido, la esfera imaginal, el flujo de obviedad, es el corazón del realismo y no del “irrealismo” de “la sociedad real”. No es, como en el espectáculo, que las imágenes sean dobles de las personas autonomizados de las mismas sino que, en la segunda fluidez, las personas son imágenes. Debord puede decir que “todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (tesis 1) y así entonces entendemos que, en el espectáculo, las personas que habían sido vividas directamente se apartaban en una representación. Hoy, en la esfera imaginal, las personas (o el elemento social que sea) no se apartan en una representación sino que se aproximan en una imagen, pues están constituidas

imaginalmente. Seamos claros: puede que en su constitución busquen remedar algún modelo, pero además y antes de la aspiración que persiguen, son hechos, datos, de nuestras circunstancias.

6. El espectáculo era una ideología. La imaginalización no.

“Forma y contenido del espectáculo son de modo idéntico la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente” (tesis 6). “El espectáculo es la ideología por excelencia porque expone y manifiesta en su plenitud la esencia de todo sistema ideológico: el empobrecimiento, el sometimiento y la negación de la vida real” (tesis 215).

Lo imaginal no es justificación. No cumple funciones ideológicas. Lo imaginal no determina los contenidos de la conciencia (mientras que “el espectáculo no [era] nada más que el sentido de la práctica total de una formación socio-económica”; tesis 11). Si la imaginalización neutraliza una singularización posible no es tanto por ‘lo que te pone en la cabeza’ sino por el modo en que te relacionás con los signos (modo imaginal o precario) o, mejor dicho, por el modo en que relaciona a los signos entre sí (incluido vos o yo, que somos signos).

En el siguiente pasaje volvemos a ver el espectáculo como ideología:

“La sociedad portadora del espectáculo no domina solamente por su hegemonía económica las regiones subdesarrolladas. Las domina en tanto que sociedad del espectáculo. Donde la base material todavía está ausente, la sociedad moderna ya ha invadido espectacularmente la superficie social de cada continente.Define el programa de una clase dirigente y preside su constitución. Así como presenta los seudobienes a codiciar ofrece a los revolucionarios locales los falsos modelos de la revolución” (tesis 56).

El espectáculo –como buena ideología– dominaba imponiendo contenidos. El dispositivo imaginal no impone contenidos, sino formato: el formato de la burbuja donde cada une encuentra los contenidos que le placen, el formato del aislamiento, que es a la vez el de la interacción.

Además, el espectáculo, como buena ideología, mentía: “Cada nueva mentira de la publicidad [era] también la confesión de su mentira precedente” (tesis 70). Lo imaginal, en cambio, no miente. Performa, hace existir, configura. Por eso es posible

la pos-verdad. Por supuesto, las imágenes de un plato de comida tienen un toque de "efectos especiales" o "filtros" que lo hacen más apetecibles o los videos de una noticia tienen simplificaciones, tropos y clichés que los hacen más fácilmente decodificables, pero eso no significa que mientan sino que son los requisitos del fluir de la obviedad: que los elementos semiotizados con imágenes imaginales conecten más fácilmente con otros elementos así semiotizados. Si la conexión da existencia, lo que facilita la conexión no miente sino que da consistencia a esa existencia.

7. El obstáculo del espectáculo y el de la imaginalización.

"La crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la negación visible de la vida" (tesis 10).

"El espectáculo es el reflejo fiel de la producción de las cosas y la objetivación infiel de los productores" (tesis 16).

"Solo se permite aparecer a aquello que no existe" (tesis 18).

"Concentrando en ella la imagen de un rol posible, la vedette, representación espectacular del hombre viviente, concentra entonces esta banalidad" (tesis 60).

El espectáculo te representaba allí arriba y te devolvía una imagen de vos enajenada de vos (porque en realidad no te ves a vos sino a un modelo de vos: Cary Grant, John Wayne, Marilyn Monroe, Sofía Loren, "la vedette", etc.). "La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa" (tesis 30). La imaginalización, en cambio, te muestra en tu autoevidencia (la foto que te tomás o te toman es obviamente tuya). Así, la imaginalización no te representa; en cambio, te saca de la situación: ¿estoy charlando con Agustín, a quien tengo enfrente?, ¿o estoy charlando con Carolina, a quien le envío una selfie de Agustín y yo?, ¿o estoy charlando con el campamento donde está mi hijo, que me manda una foto de él ahí? Un eslogan de Claro remataba, precisamente "todos juntos, todo el tiempo, en todas partes". ¿Dónde estoy? Y, quizás más importante: ¿dónde me constituyo? Y, quizás más importante: ¿dónde nos constituimos? El diálogo que nosotros hace, ¿cuáles de nosotros lo estamos haciendo?

La representación espectacular concentraba las miradas y el sentido; la autoevidencia imaginal, en cambio, dispersa la existencia. Son obstáculos

diferentes. Pero sigamos:

“La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas” (tesis 30).

Nosotros tenemos otro problema: que los gestos de la persona “activa” son imágenes desde el vamos, y que no son del doble que la representa, sino del yo imaginal. El dispositivo imaginal es productor de elementos sociales, que así nacen ya imaginalizados. Entre estos elementos está el yo. Un yo llega a existir en tanto ‘se deja’ semiotizar imaginalmente. Pero en esta semiotización, en ese proceso que la semiotización es, el yo no es pasivo (por eso pusimos “se deja” entre comillas): el yo (o la cosa o la institución o el grupo o la empresa o la mascota) emite imágenes de sí que conecten con otras imágenes de otros síes, para llegar a ser alguien entre lxs demás. Los elementos son proactivos: ante la posibilidad de no existir o de dejar de existir, reactúan emitiendo o gusteando. Esta autoconstitución imaginal de los unos que son los elementos sociales hace que el flujo imaginal no sea exterior como lo era el espectáculo y que, al contrario, el flujo pase por la “interioridad” de cada elemento social. Por eso el prosumidor encuentra su lugar en todas partes, y no puede habitar ninguna situación o ningún vínculo concreto (no puede si mantiene los automatismos imaginales; logrará habitar una situación o vínculo cuando componga –y se componga en– un proceso de expresión).

También hay que decir que el elemento social prosumidor no contempla. Vive –o siente que vive, o constata que vive¬– en tanto y en cuanto imaginaliza. Debord podía decir del individuo de su tiempo que estaba “absolutamente separado de las fuerzas productivas” (tesis 42). El individuo (o elemento social que fuere) de nuestros días está imbricado en las fuerzas productivas de imágenes. Su aislamiento (no su separación) no es producto de estar separado de los medios de producción sino de estar conectado con otrxs productores gracias a los medios de producción imaginales.

El problema que nos plantea lo imaginal no es, como en tiempos de la sociedad del espectáculo, lo que nos quita (por separación o alienación) sino lo que nos da (por

producción), ni es lo que nos manda (según modelos como los del espectáculo) sino lo que nos permite ser (yoes en interacción con otros yoes y muy raramente –en desvíos-subjetivación– elementos de agenciamientos). Hoy el problema no es la desposesión de los medios de producción sino la desposesión del criterio de existencia y de los procedimientos para satisfacerlo y hacerlo durar y tener certidumbre.

Pero insistamos: hoy la vida ocurre en la semiósfera, pues las imágenes imaginales son constitutivas. Que ocurra fuera de los signos imaginales, que ocurra como semiosis expresiva, depende de un trabajo colectivo.

Como sea, lo imaginal es vida (o está imbricado en la vida), y no es negación de la misma. Lo que podemos afirmar es que es negación de la potencia y su expresión, pero la vida precaria que vivimos, la vida *mainstream*, se vive en y con las imágenes imaginales, se vive imaginalizándola. Del prosumidor imaginal no se podría escribir una paráfrasis de la tesis 30; no se podría decir: “La exterioridad de la dinámica imaginal respecto del hombre proactivo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa.” Nuestras vidas contemporáneas no están a salvo de la dinámica imaginal gracias a ser exteriores a ella como la vida del espectador era exterior al espectáculo.

El espectáculo era separación y negación de la vida. En tanto la negaba se separaba de ella; en tanto se separaba de ella la negaba. Negación y separación confluían para representarla, o alienarla (alienación que se formulaba así: “en el espectáculo el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia”; tesis 36, o así: “hecho social alucinatorio”; tesis 217).

En breve, el espectáculo te representaba, te negaba y alienaba; la imaginalización te constituye.

8. El espectáculo era representación. La dinámica imaginal, no.

Es la más vieja especialización social, la especialización del poder, la que se halla en la raiz del espectáculo. El espectáculo es así una actividad especializada que habla por todas las demás. (tesis 23)

“El lado contemplativo del viejo materialismo que concibe el mundo *como representación* y no como actividad –y que idealiza finalmente la materia– se cumple en el espectáculo” (tesis 216, subrayado mío).

La emisión imaginal, a diferencia de la espectacular, no requiere especialización (aunque haya especialistas que venden sus servicios, como por ejemplo los *community managers* o los asesores de imagen o los programadores, la especialización no es un requisito para la emisión). Así es que la emisión imaginal es una actividad que no habla *por* las otras actividades sociales sino que es una *en* la que hablan todas las actividades sociales. En este ‘hablar’, en este imaginalizarse, se semiotizan, se conectan, se configuran y llegan a existir como tales actividades. Semiotizarse es existir, y para semiotizarme y existir necesito auto-imaginalizarme.

El espectáculo, que habla *por* las otras actividades sociales, es representación. La imaginalización, que es un hablar *en* el flujo de signos, es pos-representacional.

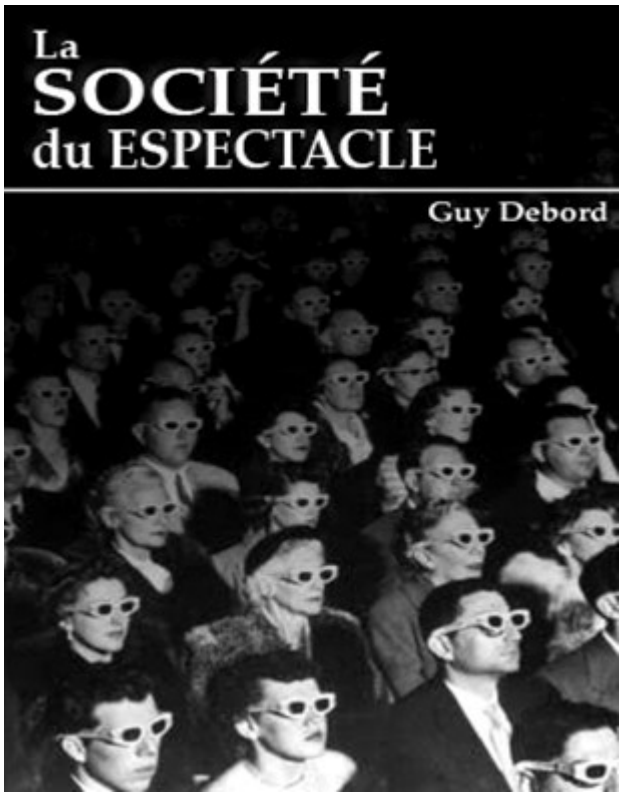
9. El espectáculo era un centro y lo imaginal es una esfera sin límites.

“Lo que liga a los espectadores no es sino un vínculo irreversible con el mismo centro que sostiene su separación.” (tesis 29)

“Según las necesidades del estadio particular de miseria que desmiente y mantiene, el espectáculo… no es más que una imagen de unificación dichosa, rodeada de desolación y espanto, en el centro tranquilo de la desdicha” (tesis 63).

“El tiempo del consumo de imágenes es de modo implícito el campo donde se ejercen plenamente los instrumentos del espectáculo y el fin que estos presentan globalmente como lugar y como figura central de todos los consumos particulares” (tesis 153).

Se ve que el espectáculo, a diferencia del flujo de obviedad, era un *centro* para el mundo en el cual operaba. El flujo de obviedad es en cambio una semiósfera que nos inunda, una infinita esfera de signos “cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”. Podemos estar pendientes de él pero no funciona como eje vertebrador. Y lo que nos liga a les otres imaginalizadores no es la mediación de ese centro difuso sino la interacción paritaria directa.



La misma foto de la tapa del libro *La sociedad del espectáculo* muestra a muchos espectadores mirando una misma pantalla, pantalla que funciona como centro de esa sala de cine. En cambio, la foto elegida como tapa de la revista mexicana *Acta educativa* de setiembre de 2020, en un número también titulado “La sociedad del espectáculo”, muestra a una sola espectadora mirando muchas pantallas.[20] Esa espectadora no tiene un centro al que mirar; solamente podemos decir que no puede no ver alguna pantalla, que está forzada a verla, pero no sabemos cuál verá y qué verá y podemos presumir que no se limita a ver imágenes en pantallas sino que emite las propias. Pero limitémonos a lo que dice esta foto de esa revista, esta fuente de época: no hay centro visual en la dinámica imaginal, y el o la espectadora

está sola. No podría haber muestra más clara de la diferencia entre un funcionamiento semiótico y otro, entre el funcionamiento espectacular y el imaginal, respectivamente. A veces las condiciones hablan a través de las fuentes de época y a pesar de la continuidad que presuponen sus autores.

Pero no sólo el espectáculo era central para les espectadores: además tenía internamente un centro: la “vedette” (tesis 60, ya citada).

10. El espectáculo generaba olas de entusiasmo por ciertas mercancías. Lo imaginal, también, pero ahora el yo también es una mercancía.

“Olas de entusiasmo por un determinado producto, apoyado y difundido por todos los medios de información, se propagan así con gran intensidad” (tesis 67).

Lo que no había aun en 1967 es cada quién funcionando como yo-marca, como producto que, apoyado y difundido por todos los medios de información a su alcance, busca reconocimiento y entusiasmo.

El único uso que se expresa [en el espectáculo] también es el uso fundamental de la sumisión (tesis 67).

El espectáculo era valor de cambio casi puro, como lo es hoy lo imaginal. Un uso que no había en el espectáculo es el uso “reconocimiento-de-sí”. En la dinámica imaginal cada yo-marca encuentra en su propio intercambio el uso del reconocimiento. Es fundamental percibir que nuestro apego a la dinámica del intercambio imaginal tiene que ver con su usabilidad fundamental: a través del reconocimiento que allí encontramos, a través del narcisismo que allí nos riega, nos hace existir a cosas y personas.

Se trata de una producción de yoes a cielo abierto. En los ’60, en cambio, el yo se producía en dispositivos de encierro como la familia y la escuela.

11. La estrategia política de la crítica del espectáculo era distinta a la de hoy.

El mismo momento histórico en que el bolchevismo [“dirección exterior del proletariado”] ha triunfado por sí mismo en Rusia y la social-democracia ha combatido victoriosamente por el viejo mundo marca el nacimiento acabado de un orden de cosas que es el centro de la dominación del espectáculo moderno: la representación obrera se ha opuesto radicalmente a la clase (tesis 100).

Acá encontramos el carácter estratégico de la crítica del espectáculo: no se trata de estudiar o comprender cómo funciona la sociedad del espectáculo porque se tengan fines de erudición sino porque la clase que debía devenir “la clase de la conciencia histórica” (tesis 74) no lo había logrado en cien años. El espectáculo era el impedimento para ese devenir y la crítica del mismo contribuía a despejarle el camino.

Hoy nuestro problema no es el mismo, pues la clase obrera se ha desdibujado como clase con las transformaciones del capitalismo de los últimos 50 años y porque el proyecto de Marx (o, mejor dicho, el proyecto que Debord lee en Marx) de una clase que se hace con el poder transformándose en la clase de la conciencia se ha mostrado una veleidad entre creyente y omnipotente. La dispersión de los productores del capitalismo contemporáneo no muestra un sector social compacto como el antiguo sector fabril en condiciones de convertirse en sujeto unificado (y “la clase” debe ser un sujeto moderno para poder ser la clase de la conciencia).

Bien. La dificultad central para Debord es que “la representación obrera se ha opuesto radicalmente a la clase” y esa dificultad u “orden de cosas” hace de “centro de la dominación del espectáculo moderno”. Es decir, el obstáculo estratégico en *La sociedad del espectáculo* es la representación –y la alienación que conlleva. Nuestro obstáculo es otro, tanto en condiciones como en sujetos. Nuestro obstáculo es que no está claro cuál es la estrategia que debe encarar no se sabe qué sujeto en las precarias condiciones contemporáneas. A veces el sujeto es un movimiento antiminero; otras, un movimiento piquetero; otras, ninguno; otras, un movimiento de derechos humanos; otras, un movimiento feminista; otras, un movimiento artístico (y la enumeración puede seguir); otras, redes barriales que no son movimientos.[21] Cada uno de estos movimientos plantea, en su devenir, la estrategia adecuada al movimiento (vemos en otro capítulo la estrategia del movimiento de derechos humanos argentino en su dimensión semiótica). En todo caso, el sujeto del movimiento no viene cantado como venía para Debord, y ello hace que el obstáculo se determine en situación, en interioridad (será obstáculo lo que obstaculice el

despliegue del movimiento de que se trate). Antes de que un movimiento produzca la cohesión y la composición de su proceso, solamente hay dispersión, precariedad, aislamiento.

Entonces sí podemos pensar que hay un obstáculo general que nos disuade de hacer nosotrxs, nos disuade de emprender la actividad configurante del nosotrxs: el conjunto de condiciones dispersas que llamamos segunda fluidez. En su dimensión semiótica, la segunda fluidez se presenta como obstáculo general imaginal, y no como espectáculo. El obstáculo general imaginal no nos separa de lxs demás por representación, como el espectáculo, sino por conexión. La imaginalización es, en este sentido, la producción de una dispersión conectada. Y la expresión, una producción de un nosotrxs.

La crítica del espectáculo era unitaria. “La organización revolucionaria no puede ser más que la crítica unitaria de la sociedad, es decir, una crítica que no pacta con ninguna forma de poder separado, en ningún lugar del mundo” (tesis 120). La producción de cohesión de la expresión, en cambio, es una crítica situacional, y las diversas expresiones, como los diversos movimientos, no se unifican en un todo coherente, pues son una pluralidad. Como señala siempre Miguel Benasayag, los diferentes planteos anticapitalistas no son com-posibles (no son ni componibles ni posibles a la vez).[22]

La crítica del espectáculo era una toma de conciencia, pues esa era la tarea histórica del proletariado. Las críticas que hacen muchos de los movimientos de hoy no son tomas de conciencia sino “tomas de cuerpo”, tanto en el sentido de que el movimiento cobra cuerpo como en el sentido de que les protagonistas de cada movimiento se apropian de sus cuerpos (feminismos) o se incorporan a la naturaleza (ecologismos) o a la ciudad (movimientos de inquilinos o de urbanización de villas).

Volvemos a encontrar el carácter estratégico de la crítica del espectáculo en la tesis 120: “La organización revolucionaria [los consejos obreros] no puede reproducir en sí misma las condiciones de escisión y de jerarquía de la sociedad dominante. Debe luchar permanentemente contra su deformación en el espectáculo reinante.” Se ve que *La sociedad del espectáculo* está para alertar del riesgo que corre un sujeto, el proletariado, de verse alienado en el espectáculo de todas las maneras analizadas antes (separación, alienación, moralización). La crítica del espectáculo es el dispositivo necesario para evitar que el proletariado se aliene en una imagen espectacular “deformante” y evitar que deje de ser sujeto revolucionario para ser

mera clase obrera alienada. No han faltado (y seguirán sin faltar) aquelles que quieran aplicar una u otra de las irresistibles sentencias de Debord a otras estrategias menos políticas, más académicas o periodísticas, que suelen presentarse como trabajos sin estrategia (sólo declaran querer conocer o informar u opinar), sin asociación con un movimiento subjetivo. Pero como nuestro trabajo sí se declara culpable de tener una estrategia, dice que la crítica del espectáculo es ineficaz para los movimientos de subjetivación de la hora. Los movimientos subjetivos, en nuestras condiciones de segunda fluidez, no tienen por tarea tomar conciencia de una realidad dada desde el vamos sino producir el común que su singular encuentro teje. El obstáculo para realizar la tarea no es –como era para el proletariado– una espectacular imagen deformante sino una dispersa imagen particularizante que limita los encuentros a interacción y disuelve el común. Por eso es tan importante en este libro el pensamiento de un procedimiento semiótico que vaya más allá de esa particularización y que exprese lo común (un común que se produce al encontrarse y al expresar el encuentro).

La estrategia de la elucidación de la imaginalización es la de cada encuentro-movimiento.

12. El espectáculo era “falsa conciencia” del tiempo. La imaginalización es *vivencia* del tiempo.

“El espectáculo, como organización social presente de la parálisis de la historia y de la memoria, del abandono de la historia que se erige sobre la base del tiempo histórico, es la falsa conciencia del tiempo” (tesis 158).

La temporalidad del flujo de obviedad no es falsa conciencia del tiempo. Tampoco es verdadera conciencia del tiempo, porque la temporalidad del flujo de obviedad es vivencia, y no conciencia. Nuestra temporalidad es la vivencia de que el presente se nos escurre tanto como de que al presente lo perseguimos como si persiguiéramos arrebatadamente una ventana de oportunidad que en cualquier momento puede cerrársenos. Como en las inversiones financieras, el prosumidor debe hacer “su” juego en el momento preciso, con ese vértigo entre dos abismos: el de perder la oportunidad y el del riesgo de haber invertido mal. Pero hay más, pues el flujo imaginal nos hace vivenciar el tiempo a la vez como incertidumbre del futuro. No sé qué imágenes serán presente la semana próxima, o mañana, o dentro de una hora. El presente que tan frenéticamente construí emitiendo imágenes (o, mejor dicho, emitiendo signos imaginales en general) se me puede derrumbar con las imágenes

por venir (una pandemia, un “visto” que me clavaron, un cajoneo de un proyecto de ley de alquileres más favorable al inquilino, etc.).

Frenesí, abismos del presente, incertidumbre del futuro: tal la vivencia de la temporalidad en la segunda fluidez. Si nos restringimos a la dimensión que atiende este libro, diremos que tal es la vivencia de la temporalidad en la semiosis imaginal. Pero hay más, pues también está, en esta temporalidad que no es la que vivía Debord, el accidente, ese que, explica Virilio, es inhabitable. Los accidentes que ocurren en nuestros tiempos y derrumban el presente que habitamos, muestran sensiblemente que todo presente que construyamos es precario. El tiempo de hoy se vivencia como precariedad, y no sencillamente como velozmente escurridizo.

13. El espectáculo estaba garantizado por el Estado-nación. Lo imaginal es una dinámica sin suelo simbólico-institucional.

“El estructuralismo es el *pensamiento garantizado por el Estado*, que piensa las condiciones presentes de la “comunicación” espectacular como un absoluto” (tesis 202; subrayado en el original). Los lugares de emisor y de receptor en la comunicación que postulaba Jakobson eran ciertos en la comunicación espectacular. Ahora bien, esta agregaba una característica: la irreversibilidad de los lugares de emisor y de receptor (característica ausente, por lo demás, de la comunicación imaginal). Esta estructuración fija de la comunicación espectacular solo puede ser garantizada por una metaestructura como la estatal-nacional (reinante cuando escribía Debord). Ese suelo metaestructural es la condición ausente en la fluidez, tanto la primera como la segunda.

El sistema de lugares estructurales de la comunicación espectacular estaba garantizado por el Estado-nación. La dinámica imaginal es una en que la comunicación no tiene suelo simbólico-institucional que permita garantizar estructuras.

14. Balance de una lectura.

I.

No hicimos una lectura comunicacional ni estética ni de estudios visuales, ni filosófica ni epistemológica. Hicimos una lectura historizadora. Queríamos ver si podíamos, leyendo un libro-emblema, *situar* la sociedad de espectáculo y mostrar

que es algo del pasado. Para la estrategia de este libro, es crucial mostrar que lo imaginal no hace *sociedad*, no hace uno, y que tampoco representa. Hoy no hay ni espectáculo ni sociedad ni representación y por eso leemos la mejor crítica de la sociedad de representación que conocemos, para ver claramente cómo nos creemos que funciona lo imaginal. Lo imaginal se nos aparece como lo espectacular, pero es otro conjunto de prácticas. Este otro conjunto de prácticas requiere ser pensado sin suponerle lo uno y la representación, que es lo que supone *La sociedad del espectáculo*.

Insistamos: no estamos diciendo que Debord estaba equivocado. Estamos diciendo que estaba acertado y que, porque lo estaba en 1967 ó 1973, en tiempos de capitalismo industrial y tecnologías de la información y la comunicación cinematográficas-televisivas-radiales, no lo está en tiempos de capitalismo financiero y tecnologías de la información y la comunicación convergentes reticulares.

Ahora bien, si la dinámica imaginal no representa, ¿eso significa que es una dinámica presentativa? Depende de cómo concibamos la presentación. Presenta elementos en tanto los constituye y los hace circular sin hacerlos pasar por una instancia ‘supra’ y central que medie entre ellos. Pero no presenta elementos en el sentido badiouano de “presentación”. Badiou, en *El ser y el acontecimiento*, concibe una presentación que tiene por lo menos las siguientes características: tiene bordes (pues puede siempre organizarse como un conjunto), tiene orden (pues es efecto de la “cuenta por uno”), tiene representación (pues el conjunto de lo presentado tiene subconjuntos, es decir, hay “cuenta de la cuenta”). Era ley, entonces, que donde había presentación hubiera representación. En este sentido, la dinámica imaginal no es presentación, porque nada dice que la cuenta por uno que hace vaya a ser, a su vez, contada.

Esta condición de la dinámica imaginal redunda en la incertidumbre de la existencia que produce. Porque el signo que somos vos o yo puede conectar con algunos “me gusta” y ser retwiteado por otros perfiles, pero, ¿en qué instancia queda sabido? Los gusteos y los retwiteos de vos o yo pueden funcionar como miradas, pero, ¿en qué mirada trascendente quedan vistos? En ninguna. Por eso, porque no quedan vistos más allá de unas ocasionales vistas, los elementos imaginales no quedan inscriptos en una trascendente Vista (como la que tenían un Padre o una Patria o un Dios). (Y el Big data no es una mirada trascendente, debemos apurarnos a aclarar). Así, los elementos imaginales no quedan instituidos.

Entonces, si la dinámica imaginal no presenta ni representa, y tampoco es un acontecimiento, ¿qué hace? *Imaginaliza*. Se hace necesario el neologismo "imaginalización" para nombrar una particular forma histórica de construir realidad, una forma de semiosis específica.

II.

La diferencia cualitativa entre la imaginalización y la representación es que la representación siempre era hecha por Otro (el Estado, el Padre, el espectáculo, la ciencia, el sujeto de conocimiento, etc.), mientras que la imaginalización es auto-imaginalización. Hemos insistido suficientemente en ello a lo largo de este capítulo diferenciador o historizador. Una de las apuestas de este libro es que aun así la imaginalización es una semiosis heterónoma: aunque la haga esa persona institución o grupo que será semiotizado, la imaginalización evita o disuelve la autonomía. Vos o yo o les papis del cole o el emprendimiento de empanadas nos auto-imaginalizamos pues así llegamos a ser, pero en ese llegar-a-ser perdemos la posibilidad de componernos y la de usar los signos para pensar (pensar aquí sería ese proceder semiótico que altera la forma en que la realidad y la subjetividad están construidas o semiotizadas, se trate de ensayo, arte, ciencia u otra cosa, y que en este libro llamamos expresión).

El hecho de que cada sujeto se constituya a través de su propia imaginalización tiene una consecuencia profunda y duradera: la crisis de la representación no es pasajera. Un sujeto auto-imaginalizado no admitirá ser hétero-representado; puede conectar con los que por un atavismo llamamos representantes, pero conexión no es representación, incluso si la conexión se da a través de un voto. Ese "no admitirá" no es una opinión contraria que publicará sino una imposibilidad lógica de su constitución.

Reunamos las características de la imaginalización que fuimos encontrando al contrastarla con el espectáculo. Es una semiósfera sin bordes y sin centro, plural y no unitaria como era el espectáculo. Es una producción particular, única, y no serial, dispersa, y no centralizada como era el espectáculo. Es una actividad reactiva (proactiva y no pasiva como era el espectáculo). Es una esfera que está en el mismo plano de inmanencia que lo semiotizado, y no una instancia separada como era el espectáculo. Es una esfera en la que hay tantos centros como yoes, que se construyen como mercancías publicitadas, y no por identificación con una "vedette",

como ocurría en el espectáculo. No impone contenidos como una ideología (caso del espectáculo) sino que impone formatos de producción y circulación de imágenes. Constituye cosas y personas como imágenes y no cubre con dobles espectaculares. Es un gran dispositivo heterónomo, pero no porque restringe los contenidos (aunque a veces los restrinja) sino porque monopoliza los procedimientos de obtención de existencia. La política que la cuestiona se practica en la interioridad de cada encuentro o movimiento y no, como en tiempos de espectáculo, en la toma de conciencia de la clase obrera.

III.

Es necesario operar una distinción más para caracterizar la imaginalización. Decíamos que la imaginalización no representa porque no hay una instancia trascendente que nos sepa. ¿Qué tal si la instancia trascendente considerada ahora fuera la conciencia moderna? Ignacio Lewkowicz fue el primero en plantear que el pensamiento en fluidez se altera y postuló un “pensamiento sin conciencia” (en el capítulo final de *Pensar sin Estado*, un capítulo muy poco frecuentado, quizás por la radicalidad de su planteo), un pensamiento que no operaba por representación. Luego, debemos preguntar: si la dinámica imaginal no es representacional, ¿entonces es el pensamiento sin conciencia de la primera fluidez?

Repongamos breve y parcialmente su argumento. La conciencia del sujeto moderno era una superficie de pensamiento y experiencia. Por ella fluían pensamientos, pero ella misma no fluía. Si podía no fluir, era gracias a dos artificios del modo estatal-nacional de producción de realidad (o semiosis sólida): por un lado, la *institución* de las cosas como objetos; por otro, la conciencia de la conciencia, o sencillamente autoconciencia. La institución de los objetos daba lugar al “sistema de lo sólido”, pues permitía a la conciencia *posarse* en ellos y así no fluir;[23] la autoconciencia, por su parte, pensaba a la conciencia como sujeto soberano de los pensamientos (p. 238). Se ve: la representación era lo que fijaba la superficie de la experiencia moderna (con la representación de las cosas como objetos y con la representación de la conciencia como soberana); la representación era lo que se agotó al llegar la fluidez.

Al advenir la primera fluidez, ese “sistema de lo sólido”, esa forma de pensar los pensamientos y la experiencia, se derrumbó. Si los pensamientos fluían por la conciencia pero la conciencia no fluía, eso significaba que el flujo tenía orillas desde donde decir “todo fluye menos el yo”. Con la fluidez desembocábamos en el océano

sin orillas. Lewkowicz plantea entonces un problema de subjetivación: ¿cuál será, en fluidez, la superficie de pensamiento y de experiencia si no es la conciencia? Imposible nombrarla *a priori*, dice, pero su ocurrencia será contingente. Puede ocurrir o no. “El órgano de la contingencia… se articula cuando se articula” (p. 245). Ese “órgano” contingente, esa “superficie”, por no tener autoconciencia, ya no podía llamarse “conciencia”. ¿Cómo se llamará? “Su nombre depende del modo en que esa superficie, en una operatoria contingente, se determina a sí misma.” (p. 246).

Hasta aquí el argumento de Ignacio Lewkowicz. Corría la primera fluidez y no existían aun las redes sociales como Facebook o Instagram, ni los Smartphones. No existía aun el modo imaginal de construir el mundo. Podemos decir que la dinámica imaginal es un gran dispositivo para que la superficie de pensamiento *no se determine a sí misma*. En la segunda fluidez hay una forma heterónoma de producción de realidad y de experiencia –la imaginalización.

Volviendo, el “pensamiento sin conciencia” era el pensamiento sin representación o también el pensamiento sin conciencia representándose la conciencia (diremos directamente “pensamiento sin autoconciencia”). Puro fluir de imágenes, de figuras, de consideraciones y hasta de opiniones, sin que ninguna instancia fija o estable pudiera registrarlos pasando sin pasar ella también. En el mismo pensamiento sin conciencia lewkowicziano, el mismo “órgano” (o mejor, la misma desorganización) que va viendo fluir las imágenes, figuras, consideraciones y hasta opiniones fluye también. En otras palabras, en ese “pensamiento sin conciencia” no había una instancia que representara en la conciencia lo que se presentaba en esa superficie sin nombre. En otras palabras (si nos permitimos usar ese nombre perimido), quizás había conciencia (en sentido lato), pero no había conciencia de la conciencia. O también: quizás había imágenes, pero no había una imagen de las imágenes.

Aquí, así como hemos diferenciado primera y segunda fluideces, debemos diferenciar el primer pensamiento sin autoconciencia del segundo y actual. En el primero había lo que Ignacio en otros lugares llamaba insignificancia y perplejidad. En el segundo, en cambio, hay significados y sentidos –precarios, pero los hay. Pero lo que tienen en común el primero y el segundo es que ninguno de los dos tiene representación, ese conjunto de operaciones que estabilizaban el artefacto conciencia y sus contenidos, pero el primer y segundo pensamientos sin autoconciencia son actividades no-representacionales distintas. El primero no podía conectar las imágenes que le llegaban; las imágenes fluían en una superficie que también fluía; no adquirían metaestabilidad sino que eran puramente inestables. En

el segundo pensamiento sin autoconciencia, se adquiere la capacidad de conectar imágenes con otras imágenes sin la necesidad de la mediación de una entidad central representativa (como lo pudo ser el espectáculo debordiano o la conciencia cartesiana). Como en el primer pensamiento sin autoconciencia, en el segundo todo fluye, pero por las redes.

Solidez	Primera fluidez	Segunda fluidez
Conciencia autoconsciente	Sin autoconciencia	Sin autoconciencia
Organización interna con una referencia fija	Desorganización, puro fluir	Equilibrios conectivos precarios
Estabilidad	Inestabilidad	Metaestabilidad
Institución de objetos y sujetos	Destitución	Astitución de objetos y sujetos

Podríamos decir que la superficie que en la primera fluidez veía pasar imágenes, figuras, consideraciones y hasta opiniones era una superficie-galpón, mientras que la superficie que lo hace en la segunda fluidez es una superficie-astitución. Como en las astituciones, sus contenidos y sentidos no son ni estables ni inestables, sino metaestables (es decir, encuentran equilibrios frágiles) y practican el “liberalismo conectivo” (se conectan entre sí y con otros sin pasar por la mediación de un Tercero central). Como en las astituciones, hay un febril y permanente intento de restituir los equilibrios precarios que una y otra vez se desmoronan.

Pero hay más. El primer pensamiento sin autoconciencia traía el riesgo de “enloquecer varias veces por día” (p. 244), y así parecía que un pensamiento con otres, que una actividad configurante nuestra era la única salida de la pura dispersión: “Para que se constituya una experiencia, algo tiene que configurarse” (p. 246). En cambio, en el segundo pensamiento sin autoconciencia, la probabilidad de enloquecer está bastante morigerada. O está bastante gestionada, porque (medicalización psiquiátrica aparte) hay sentidos –precarios, pero los hay. A falta de ligazones, buenas son conexiones. La posibilidad de conectar, en la imaginalización, es permanente. No solo nos inundan las imágenes, no solo nos sentimos compelidos a emitir imágenes; también nos inundan las conexiones y nos sentimos compelidos a conectar. Las conexiones no dan sostenimiento pero sí entretenimiento; el sostenimiento venía desde el suelo, desde la metainstitución donadora de sentido (el Estado-nación), mientras que el entretimiento viene de eso y

esos que están en la red en el mismo plano que cada uno. Hay, así, configuración precaria de experiencia y actividad febril de restitución/restauración de lo configurado. De tal modo, la posibilidad de pensar, la posibilidad de ir más allá del *mainstream* fluido no aparece como única salida de la posibilidad de enloquecer o del sinsentido, pues lo imaginal está desde el comienzo. De tal modo, la posibilidad de pensar, la posibilidad de ir más allá del *mainstream* de la semiósfera fluida, tiene como condición un encuentro con un real, y sobre todo una atención a lo que de ese real, de ese encuentro, no se puede imaginalizar y pide expresión.

15. Márgenes de incidencia

La imaginalización genera márgenes cualitativamente distintos de incidencia, medios técnicos y sociales de vinculación apropiables por parte de cada común/encuentro. Esa apropiación es una de las vías posibles de expresión. Como decía en "La expresión no es anti-imaginal", "la expresión no es lo opuesto de la imaginalización, sino un más-allá como los descriptos en *Esto no es una institución*, un dispositivo que toma la operatoria dominante (allí, la astitucional, aquí la imaginal) como plataforma de una contraoperación. La expresión no es anti-imaginal sino un plus entre lo imaginal."

* Adelanto del libro *Esto no es una representación*, de próxima aparición en Red Editorial.

[2] Darío Semino, https://lalibrenotas.wordpress.com/2011/07/14/resena-de-la-sociedad-del-espectaculo/.

[3] Fran Rebollero, 20/02/19, en https://www.huffingtonpost.es/fran-rebollero/la-sociedad-del-espectaculo-o-como-definir-que-nos-pasa_a_23671866/.

[4] "Poder, ética, transferencia: otro juego posible.", en https://lobosuelto.com/poder-etica-transferencia-otro-juego-posible-ignacio-lewkowicz/. Subrayado en el original.

[5] A menos que se indique, en este capítulo las citas pertenecen a *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, traducción de Maldeojo para el Archivo Situacionista Hispano, 1998, sindominio.net/ash/espect.htm.

[6]https://www.internetlivestats.com/, consultado el 19/5/22.

[7]En enero de 2022. https://www.juancmejia.com/marketing-digital/estadisticas-de-

redes-sociales-usuarios-de-facebook-instagram-linkedin-twitter-whatsapp-y-otros-infografia/.

[8] J. Rancière, p. 87 de *El espectador emancipado*; Buenos Aires, Manantial, 2010.

[9] Si no es digital, como podría ser el caso de un afiche callejero, proviene de un archivo digital, y en todo caso puede y suele a su vez ser fotografiado y transmitido por internet.

[10] Íd., p. 88.

[11]https://dle.rae.es/proactivo.

[12]https://www.wordreference.com/definition/proactive.

[13] "La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada". Entrevista de Amador Fernández-Savater a Jacques Rancière, en https://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado.

[14] En *El espectador emancipado*, cit.

[15] Íd., p. 28.

[16] Ver la noción de trama consecuente en Hupert e Ingrassia, "¿Contactos sin vínculo? Un bosquejo de la vincularidad fluida", en www.pablohupert.com.ar y en *Esto no es un vínculo* (de próxima aparición en Red Editorial).

[17] Ver "¿Contactos sin vínculo?…"

[18] R. L. Taltavull, "La sociedad del espectáculo", *La Capital*, 28/5/2014.

[19] El neologismo es de Bifo. Ver su *Generación post-alfa*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2007.

[20] https://revista.universidadabierta.edu.mx/2020/09/21/la-sociedad-del-espectaculo-guy-debord/.

[21] Agradezco este señalamiento a Gastón Sena.

[22] Por ejemplo, en *Che Guevara. La gratuidad del riesgo*, Buenos Aires, Quadrata,

2012.

[23] Ignacio Lewkowicz, *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires, Paidos, 2004, p. 239.

LEER EL ARTÍCULO ORIGINAL PULSANDO AQUÍ

Fotografía: Lobo suelto

Fecha de creación
2022/10/01