

Sonido, rumor e imagen espectacular

Lecturas de Guy Debord¹

Gustavo Celedón

La acumulación de espectáculos como doblez de la apariencia

El presente trabajo pretende abordar la cuestión de lo sensible en relación a ciertas consecuencias teóricas o, más bien, a ciertas reflexiones que se pueden extender de la relación que existe entre una lectura actual de *La Sociedad del Espectáculo* de Guy Debord y la actualidad en la cual esa lectura se produce.

Si este trabajo pone en su título la cuestión del sonido, no lo hace para una descripción crítica de los usos del sonido en el mundo del espectáculo. Descripción, por otra parte, bastante interesante. Lo hace más bien porque desea poner en cuestión la distribución sensible que está a la base de la producción espectacular. Ya al comienzo de *La Sociedad del Espectáculo*, Guy Debord nos dice que el espectáculo en tanto sociedad es herencia del proyecto filosófico occidental que en su seno no ha hecho otra cosa que privilegiar el ver.

El espectáculo hereda toda la *debilidad* del proyecto filosófico occidental, que fue una comprensión de la actividad dominada por las categorías del *ver*; tanto es así, que se basa sobre el incesante despliegue de la racionalidad técnica específica surgida de este pensamiento. No realiza la filosofía, filosofa la realidad. Es la vida concreta de todos, degradada en universo *especulativo* (Debord, 2012: §19)

En este sentido, todo aquello relacionado a la escucha y al sonido, desde la perspectiva debordiana, diríamos, se somete a este privilegio. Dicho de otro modo,

el sonido vendría tan solo a reforzar la cuestión del ver en una sociedad espectacular. No por una condición que le es esencial, sino por el accionar mismo de una distribución de los sentidos que, en el privilegio del ver, diluye a los otros sentidos en este ver privilegiado. La historia del sonido en el cine, principalmente en su vertiente hollywoodense, evidencia precisamente esta necesidad de sonido propia de la visibilidad, ahí donde el lenguaje ha sido siempre esa mezcla entre visibilidad y audición, donde la voz se traduce en el signo gráfico-visible y vice-versa. Relación mutua y de dependencia. Todos los esfuerzos del sonido en el cine se simplifican en lo que Michel Chion ha llamado el Verbo-centrismo: el ver implica siempre una palabra que, como tal, debe oírse (Chion, 2008: 9).

El cine y, con mayor razón, el espectáculo, es una combinación de ver y escuchar. Una combinación determinada. La determinación de esta combinación o, si se quiere, su particularidad, radica en que la juntura entre imagen y sonido se realiza al alero de una misión puntual: la construcción de un mundo coherente y excitante que nos secuestra, que nos saca de la vida para vivir esta pura construcción que en Debord se dice así: el espectáculo es la generalización de la separación.

Las imágenes desprendidas de cada aspecto de la vida se fusionan en un cauce común, donde la unidad de esta vida es ya irrecuperable. La realidad vista *parcialmente* se despliega dentro de su propia unidad general como pseudomundo *aparte*, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo halla su culminación en el mundo de la imagen autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo es, en general, como inversión concreta de la vida, el movimiento autónomo de lo no viviente (Debord: §2)

Esta construcción, la del mundo del espectáculo, que suple la vivencia, por lo tanto, que suple la economía *en o de* la vida por una economía “superior”, está hecha principalmente de imagen y sonido. Es decir, materialmente el espectáculo tiene una textura propiamente audiovisual. Si bien Debord en el parágrafo recién citado nos habla únicamente de imágenes, si bien insiste que en el espectáculo habita “la negación visible de la vida; una negación de la vida que *ha llegado a ser visible*” (Debord: §10), no hay que confundirse o pensar que se equivoca: este pseudomundo reduce *toda la dimensión sensible* a la imagen. No es otra cosa que una atrofia sensible que, como tal, es el resultado de la disminución de todo el potencial sensible a favor de *cierta* distribución visual. De ahí que, incluso, el uso habitual del vocablo “audiovisual” nos dirija casi exclusivamente a la imagen. Por ello, insistimos, la combinación imagen-sonido, que constituye el material fundamental del espectáculo, privilegia a la imagen. Y esta jerarquización se traspasa a todos los sentidos: olores espectaculares, gustos espectaculares, texturas espectaculares. La piel, el sabor, el sudor: todo al ritmo de una sensibilidad espectacular.

Ahora bien, el tema de la separación que, como hemos dicho, es una de las tesis fuertes de *La Sociedad del Espectáculo*, puede llevarnos a engaños. Porque si pensamos que lo que Debord hace no es otra cosa que volver a la división entre lo real y lo aparente, no es mucho lo que, al menos teóricamente, habremos ganado. ¿Es, en efecto, una crítica platónica al mundo actual lo que Debord realiza? ¿es una condena a la apariencia desde la realidad?

Diríamos más bien que se trata de todo lo contrario: es la posibilidad de vivir la que es secuestrada por la construcción de un mundo ideal, ahí donde lo ideal, por las astucias del capital, se transforma en espectacular. Podríamos decir de este modo que se trata de una crítica nietzscheana a la sociedad, puesto que es la vida la que ha sido demolida por la imposición del espectáculo, éste último transformándose en el mundo verdadero que se impone a la vivencia: “En el mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un momento de lo falso” (Debord: §9). Diríamos, según el célebre pasaje de Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos*, que el espectáculo ha eliminado el mundo verdadero, pero no ha eliminado el mundo de las apariencias. Muy por el contrario, el espectáculo invierte literalmente la relación entre ser y apariencia para hacer de la apariencia el lugar privilegiado de la ontología metafísica. Y por ello, reiteramos, Debord no se equivoca al decir que el espectáculo perfecciona el antiguo proyecto filosófico occidental: la metafísica se hace materialmente patente, se hace visible y audible, en pantalla, por la radio, etc.

Es en esa clave que proponemos leer una condena de las apariencias por parte de Debord: la imagen-metafísica-espiritual. Podríamos decir que el imperio de la apariencia se sirve de la misma división platónica pero haciendo de la apariencia, la verdad. Inversión burda del platonismo. Inversión sin sensibilidad. Pues el espectáculo, en tanto deseo de destrucción de la vida, no es sensible en ninguna de sus coordenadas. Es profundamente anti-estético. No es más que una sensibilidad que combina el temor liberal a la vida y el entusiasmo de la conversión del desarrollo mercantil en experiencia. Y esto es lo que efectivamente podemos afirmar: en la sociedad espectacular lo que se cree sensible no es más que un fetichismo de la experiencia, un fetichismo de la apariencia, un fetichismo de lo sensible o lo sensible-estético como fetiche. Esto es, siguiendo a Freud y la idea de sustitución fetichista de la castración de la madre (Freud 1992: 149-152), que el espectáculo hace de la dimensión sensible el objeto-fetiche que suple el trauma de la caída del mundo verdadero: la vida que se mostraba verdadera, deja de serlo, pierde la verdad; el espectáculo entonces procede a fetichizar –pero es también él la totalidad de esa fetichización– toda las dimensiones que le son inmediatas, a saber, percepción, sentidos, sensibilidad, experiencia.

Este fetichismo es entendido, en la auto-complacencia, como sensibilidad trascendental de una subjetividad que es construida por las necesidades espacio temporales de la mercancía. Esta sensibilidad trascendental no es las del sujeto social, sino que, muy por el contrario, es la sensibilidad de la propia mercancía. Recor-

demos que, como expone Osvaldo Fernández, el fetichismo tiene esa forma en que la mercancía, en tanto cosa y lógica de intercambio de la cosa, suple las relaciones humanas. Citando algunos pasajes de *Contribución a la crítica de la economía política* de Marx, señala que éstos “nos hablan de una inversión de las relaciones sociales entre las personas, que aparecen, en la sociedad capitalista, convertidas en una relación social entre las cosas” (Fernández, 2014: 43). Fetichismo: la mercancía y su *logos* productivo y distributivo, sustituyen en primer lugar a las relaciones sociales directas entre las personas, esto es, en segundo lugar, a las tendencias múltiples y a-sistémicas que se originarían en una economía sin fetiche, sin reemplazo, sin sustitución. El resultado de esta sustitución fetichista no es la anulación del sujeto: en efecto, describimos una situación profundamente moderna. El punto es que el sujeto se identifica con la mercancía, no con la construcción social que liga a los individuos. Hablamos así de la mercancía como sujeto; y del espectáculo, como la arquitectura de sus intuiciones puras.

Por la misma vía habría que entender la idea debordiana del espectáculo como la imagen misma que la mercancía tiene de sí misma. La mercancía se auto-complace incluso de su fetichización. El espectáculo no sólo es fetichización de la imagen, sino también placer en la fetichización. Fetiche del fetiche. En él es importante tanto la imagen que muestra como la imagen con la cual *se* muestra. Ese fundido es fundamental para comprender o al menos analizar el espectáculo: en sus formas de mostrarse, de verse. La sociedad del espectáculo no sólo es el resultado natural de la sociedad capitalista de este mostrarse a sí-mismo; es también, a la vez, la reduplicación de sí misma, la protección de esta auto-complacencia. Lo espectacular es también, diremos en términos rancièranos, policial. “La policía –dice Rancière– no es tanto un ‘disciplinamiento’ de los cuerpos como una regla de su aparecer, una configuración de las ocupaciones y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen” (Rancière 1996: 45). Si bien Rancière considera a Debord principalmente un platónico y, a su vez, considera que la crítica del espectáculo “se ha asimilado [...] a la crítica de los *media*, es decir, a la idea complaciente que quienes se tienen a sí mismos por ‘intelectuales’ se hacen de unas masas pasivas ante el desbocamiento de los mensajes y las imágenes” (Fernández Savater 2011: 29), creemos poder transportar la noción de policía a la cuestión del espectáculo. Por algo bien simple: si la policía es regla del aparecer de los cuerpos, de las sensibilidades, el espectáculo no sólo será el funcionamiento de ese aparecer haciendo regla, sino también contemplándose a sí mismo. El espectáculo se monta sobre sí mismo pues se controla policialmente duplicándose, auto-reproduciéndose. Primer párrafo de *La sociedad del espectáculo*: “Todo la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de *espectáculos*” (Debord: §1).

La acumulación es el doblez policial de la apariencia, el desafío reduccionista de la estética. Es, por ello, anti-estética a pesar de distribuirse estéticamente. Lo es

porque la anti-estética que la constituye es sobre todo su debilidad estética, su pobreza sensible. Debe ante todo estar protegida de cualquier otra forma de sentir, no sólo porque se puede poner en riesgo la base del desarrollo mercantil, sino porque se pone en riesgo también el Yo auto-complaciente del sujeto trascendental que le es inherente. Todo lo sensible que hay en el espectáculo, es decir, todo lo sensible-oficial que hay en nuestra sociedad, no es sino la auto-complacencia de este Yo consigo mismo. La sensibilidad queda así reducida a lo que sentimos por nosotros mismos en el contexto de la supervivencia aumentada: mezcla de orgullo por haber superado la adversidad de la vida con el temor que se le tiene a esa misma vida. Liberalismo.

Se objetará que el espectáculo no muestra una subjetividad en especial, sino varias, de todas las clases sociales. Se responderá que, con Debord, el espectáculo reproduce las relaciones sociales jerárquicas de la sociedad mercantil. Lo que aquí sucede es la inclusión de sensibilidades diversas bajo el precio de una atrofia sensible como condición de aparición. Dicho de otra manera, el espectáculo es la fijación visible de la división social tal como “debe ser”, tal como “debe aparecer, mostrarse, hablar, pensar”. Es la fijación en pantalla del orden jerárquico de las clases, razas, diferencias, tal como las quiere el orden mercantil:

(...) a lucha de los poderes que se han constituido para administrar el mismo sistema socioeconómico es la que se presenta como la contradicción oficial, cuando en verdad pertenece a la unidad real (...). (Debord: §55)

De ahí que todo tipo de sensibilidad diferente no es más que la espectacularización de distancias y diferencias reales. La diferencia es concebida de acuerdo a la mediación mercantil, de acuerdo a la distancia entre un A y un B respecto de la mercancía. Diferencias de ropa, de habla, de pronunciación, de gustos, de música, de diseño, de color: el espectáculo es justamente la fijación y el anticipo estético de esta diferenciación de la experiencia. Dicho de otro modo, el espectáculo es la repetición de sí mismo, el aseguramiento persistente de una estética frente a la experiencia, frente incluso a la apariencia misma. Dicho de un último modo, el espectáculo no es la apariencia, es el control de la apariencia (más que el control *por* la apariencia). Que la apariencia no desaparezca.

Este control de la apariencia – retomamos algo dicho más adelante – se ejerce mediante la fijación de un modo de sentir. El espectáculo no es simplemente la frialdad calculadora que diseña en imagen el espacio y las distribuciones de la mercancía. El espectáculo es más bien el cálculo ejercido por el modo de sentir del sujeto fascinado por este espacio mercantil. Es más, ya lo advertíamos, el espectáculo es el sentir de la mercancía devenida sujeto. Es la defensa continua de su sentir. Aun cuando reniegue de él porque crea portar un mejor gusto o un sentido estético más profundo, no deja nunca de ser gustosamente esclavo de esa distancia, porque esa

misma distancia no es sino la apariencia controlada del y por el espectáculo. Pues esta distancia aparece en él, se muestra en pantalla, se escucha por los altoparlantes. Es un rumor, un rumor fuerte. Un rumor espectacular. Porque el espectáculo, además de ser ese amor por sí mismo del que hablábamos hace un momento, es también el odio a sí mismo. Relación de amor-odio del yo para consigo mismo. El espectáculo es esa telenovela que mezcla a ricos y pobres, a los más ricos y a los más pobres, los extremos de la experiencia de la mercancía.

Rumor como energía del capital y esclavitud del sonido

Hablamos de un rumor. En especial, del rumor que rumorea sobre la distancia que el auto-denominado buen gusto espectaculariza con respecto al espectáculo mismo. Pero hay más rumores. El espectáculo se alimenta, se nutre de rumores. Sobre los rumores, se configuran múltiples opiniones sobre esto y esto otro. La opinión tiene la forma del silogismo, siempre la tuvo. La diferencia está en que tanto la premisa primera y la segunda son más bien rumores, articulaciones que tienen más bien forma de ruido que de palabra. Y no es que deseemos condenar al ruido y celebrar la palabra, al estilo de la tradición filosófica. Es el espectáculo mismo el que se constituye de ruido. Y lo hace siempre en función de la palabra. El rumor es la energía del espectáculo. Sobre él, una función extractivista: sacar todo tipo de imágenes, todo tipo de opiniones, todo tipo de juicios y condenas.

Al ruido se le condena desde la palabra, desde la opinión, desde esa opinión que conspira con la ciencia. Pero tanto ciencia y opinión se alimentan del rumor, del ruido. ¿Qué es una hipótesis sino un rumor, un ruido? Pero la cientificidad opinante nos dice que es necesario superar la hipótesis, transformarla en argumento, en conocimiento. Tal conocimiento debe ser mostrado, condecorado: debe viajar, aparecer en televisión cuando la emergencia lo solicita. El espectáculo es también la acumulación del conocimiento convertido en imagen. Y la llamada “producción de conocimiento”, tal como es concebida hoy, en la academia, no es otra cosa que producción de rumor, producción de materia para la reproducción de infinitos artículos que no harán otra cosa que transformarse en rumor, es decir, en materia para la reproducción del capital. Pues el capital es también acumulación de rumor. Y la opinión (esto es, el artículo académico, el argumento puesto a prueba), su producto.

Ahora bien, si el sonido es rumor en el mundo del espectáculo, es porque tras este último rige la máxima científica por excelencia: todo es lenguaje. Esta máxima nos indica la concepción de materia que porta al menos el capitalismo tardío: la materia es continuo lenguaje decodificable. Y esa es la sensibilidad atrofiada, la no-esteticidad de la sociedad del espectáculo: la relación de lo sensible a la materia está mediada por no sólo el deseo, sino la convicción del lenguaje. Lo que quiere decir que la palabra –y con ello la letra, el signo, el argumento e incluso el grama– se comprenden como

mercancía. Dicho de otro modo, el lenguaje es a la materia lo que la mercancía es también a la materia. Por ello en el rumor ya habita el lenguaje, como el oro en el río, como el cobre en la piedra. Todo esto indica que la sensibilidad sonora del capital o, si se quiere, del espectáculo, parte del hecho, argumentado científicamente, de que el sonido porta lenguaje, logos, habla (Celedón, 2015). Por ello, siempre será rumor. Cuando el espectáculo pontifica en contra del argumento y a favor de la sensación, como suele hacerlo por lo demás, lo que hace es preferir la materia en bruto, lo que es igual a decir, el lenguaje en bruto. Y lenguaje en bruto es capital en abstracto. La sensibilidad espectacular es justamente sensibilidad al capital abstracto, entendido éste como materia en bruto, como materia de lenguaje. El producto estético espectacular debe procurar siempre su deseo orgánico, esto es, su deseo material, su volver a ser capital-materia-lenguaje. El sentido estético se relaciona, en el espectáculo, en el capital, siempre a un objeto, a una capacidad de objetivación que, sin embargo, se profundiza en un deseo de desaparición, de desaparición del objeto. Es la contradicción entre un proceso de objetivación que requiere todo el tiempo de un proceso de desobjetivación. He ahí la dialéctica: síntesis de una materia que tiende a su desobjetivación cuando ella misma no hacía sino tender a su contrario, la objetivación. Contradicción ligada a la producción capitalista-espectacular.

Ahora bien, en el espectáculo esta contradicción toma vida a través del trabajo con elementos sensibles, en especial la imagen y el sonido. Por un lado, todo tipo de productos audiovisuales; por otro, una presencia abstracta de imagen y sonido. La unidad de ambos radica en una omnipresencia del lenguaje: lenguaje acabado, lenguaje diluido: capital-mercancía; capital-capital. El punto parece ser claro: el yo que se ama y se odia, no es otro que el capital. El espectáculo no es más que esa escenificación en tanto imagen y sonido: me miro, me escucho, me entiendo, no me entiendo, soy claro, no lo soy; soy incomprendido, me comprendo. El espectáculo es la auto-complacencia violenta del capital consigo mismo. Todas las imágenes y todos los sonidos se ordenan y se esclavizan a ese movimiento –y esto incluye, ciertamente, la esclavitud de los otros sentidos y sus elementos correspondientes: olor, gusto, tacto, texturas, ya esclavizados por la partición que de hecho hace de la dimensión estética la suma y la relación de cinco sentidos.

Habría que leer no sólo hoy, sino desde siempre *La sociedad del espectáculo* sin pensar que ahí se está describiendo una totalidad en acto e irrefutable. Ciertamente el espectáculo tiende a la totalización de la experiencia. Pero esta tendencia indica, también ciertamente, que la experiencia no está totalizada por el espectáculo. La posibilidad de apertura y diferencia pasa por el desarrollo de una sensibilidad de la materia que no pase por su identificación ni con el lenguaje ni con el capital. Hay en el espectáculo, registros formidables que no pueden ser pasados por alto, que deben ser proyectados a través de líneas de fuga que no los cierran en el contexto en el cual se engendran: el espectáculo. Una de las habilidades del mismo espectáculo es espectacularizar lo que en

su seno se vislumbra diferente a él. Músicas, imágenes que en el espectáculo iban más allá del espectáculo, son finalmente espectacularizadas, como el jazz, el rock, el punk, el surrealismo, etc. Pero no habría que olvidar que siempre hubo allí experiencias e ideas que su desarrollo apuntaba en direcciones bastante y profundamente diferentes.

De este modo, sonido e imagen, en este caso, pueden ser inscritos en un trabajo que explore una nueva relación *a* y *de* la materia. Una relación en construcción, larga, no-espectacular o, al menos, con las huellas que en el mismo espectáculo parecen haberse escapado, al menos por algunos instantes, de la insistencia espectacular. La materialidad de lo sensible, la materialidad profunda de lo sensible: ese parece ser el horizonte de todas las cuestiones a hacer.

Gustavo Celedón

Professor da Universidade de Valparaíso (Chile)

Doutor em Filosofia (Universidade de Paris VIII Vincennes, SaintDenis)

Notas

1 El presente trabajo es parte del proyecto Fondecyt 11150655 Estética del sonido en el cine de Raúl Ruiz cuyo investigador responsable es el Dr. Gustavo Celedón.

2 “Historia de un error / 1. El mundo verdadero, asequible al sabio, al piadoso, al virtuoso, – él vive en ese mundo, es ese mundo. (La forma más antigua de la Idea, relativamente inteligente, simple, convincente. Transcripción de la tesis «yo, Platón, soy la verdad»). 2. El mundo verdadero, inasequible por ahora, pero prometido al sabio, al piadoso, al virtuoso («al pecador que hace penitencia»). (Progreso de la Idea: ésta se vuelve más sutil, más capciosa, más inaprensible, – *se convierte en una mujer*, se hace cristiana...). 3. El mundo verdadero, inasequible, indemostrable, imprometible, pero ya en cuanto pensado, un consuelo, una obligación, un imperativo. (En el fondo, el viejo sol, pero visto a través de la niebla y el escepticismo; la Idea, sublimizada, pálida, nórdica, königsburguense). 4. El mundo verdadero – ¿inasequible? En todo caso, inalcanzado. Y en cuanto inalcanzado, también *desconocido*. Por consiguiente, tampoco consolador, redentor, obligante: ¿a qué podría obligarnos algo desconocido?... (Mañana gris. Primer bostezo de la razón. Canto del gallo del positivismo). 5. El "mundo verdadero" – una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga, una Idea que se ha vuelto inútil, superflua, *por consiguiente* una Idea refutada: ¡eliminémosla! (Día claro; desayuno; retorno del *bon sens* y de la jovialidad; rubor avergonzado de Platón; ruido endiablado de todos los espíritus libres). 6. Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado? ¿Acaso el aparente?... ¡No! ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente! (Mediodía; instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto culminante de la humanidad; *Incipit Zarathustra*)” (Nietzsche 2004: 51-52). Este célebre párrafo de Nietzsche ha de ser leído una y otra vez. El triunfo de los espíritus libres puede ser inmediatamente confundido *con* y *por* los positivistas que Nietzsche nombra y celebra en el punto 4: son estos mismos los que no leerán el punto 6 y confundirán la eliminación del mundo verdadero con el ascenso del mundo aparente, es

decir, para Debord, con el mundo del espectáculo. Sin desarmar la división entre mundo aparente y mundo verdadero, el espectáculo hace de sí mismo, de la imagen como apariencia, el mundo verdadero, lo metafísico como tal. No hay espíritus libres en el espectáculo, tan sólo espíritus arrogantes que creen haber superado a la vida.

Referencias

- CELEDÓN, Gustavo. *Philosophie et expérimentation sonore*. París: L'Harmattan, 2015.
- CHION, Michel. *L'audiovision. Son et image au cinéma*. París: Armand Collins, 2008.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. 4ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: La marca editora.
- FERNÁNDEZ, Osvaldo. *El fetichismo de la mercancía*. Valparaíso: Ediciones Ideas, 2014.
- FERNANDEZ-SAVATER, Amador. La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada. Entrevista con Jacques Rancière. In: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, n° 6, 2011, 29-33.
- FREUD, Sigmund. El fetichismo. In: *Obras completas volumen 21*. 2ª ed. 3ª reimp. Buenos Aires: Amorrortu ediciones, 1992. 141-152.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos*. Madri: Alianza editorial, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Resumen

El presente artículo se escribe en dos partes. La primera esboza la idea de una autorreferencia de la imagen espectacular que se constituye como identificación de la subjetividad con la mercancía, siendo el espectáculo su estructura sensible. La mercancía es, en este sentido, su propio tema. A su vez, esta misma autorreferencia es el principio y el motor de su propia acumulación. La segunda parte trabaja la idea del sonido y, en especial, la del rumor como fuentes de la producción y reproducción de las imágenes espectaculares y del espectáculo propiamente tal.

Palabras-clave

Sonido. Rumor. Espectáculo. Capital. Debord.

Resumo

O presente artigo se divide em duas partes. A primeira delinea a ideia de uma auto-referência da imagem espetacular que se constitui como uma identificação da subjetividade com a mercadoria, sendo o espetáculo sua estrutura sensível. A mercadoria é, nesse sentido, seu próprio tema. Por sua vez, essa auto-referência é o princípio e o motor de sua própria acumulação. A segunda parte trabalha sobre a ideia de som e, principalmente, sobre o boato como fonte de produção e reprodução de imagens espetaculares e do próprio espetáculo.

Palavras-chave

Som. Rumor. Espetáculo. Capital. Debord.