

En defensa del diálogo: lo dialógico en las artes de los años sesenta y setenta seguido de una conversación en torno a la subjetividad, lo común, el surrealismo y sus vidas posteriores

Irene Valle Corpas, Carlos García Mera, Marcus Daniel Cabada Candal. Investigadores independientes, Universidad de Granada (España)
Recibido 02/11/2023

Resumen

Primeramente, haremos un repaso por la noción de diálogo, relación o encuentro en las artes y el pensamiento que se desarrollan durante los años sesenta del pasado siglo y fuertemente a partir del episodio de revueltas del 68. Sostenemos que en las artes, lo dialógico representó una estrategia política por partida doble: la conversación y el encuentro eran tanto un vector de ruptura con los modos de apreciar y vivir lo sensible y de entender el hecho artístico, como un procedimiento para someter el individualismo y construir una presencia corporal y común considerada perdida y/o necesaria. Seguidamente veremos en qué sentido el diálogo se presenta como una de las claves de la filosofía política actual preocupada por combatir al sujeto individualista e hiperproductivo que propugna el neoliberalismo. Finalmente, trataremos de llevar a efecto esta invitación a dialogar. Así, la última sección de este escrito tomará la forma de una conversación entre nosotros, para interrogarnos juntos sobre algunas de las cuestiones anteriormente esbozadas.

Palabras clave: diálogo, «yo», alteridad, cine, poesía, surrealismo.

Abstract

In defense of dialogue: the dialogical in the arts of the sixties and seventies followed by a conversation about subjectivity, the common, surrealism and its afterlives

Firstly, we will look at the notion of dialogue, relationship or encounter in the arts and critical thinking developed during the sixties of the last century and more significantly after the episode of revolts in 1968. We argue that in arts this dialogical represented a double political strategy: the conversation and the encounter were both as a vector of rupture in the ways of appreciating and living the sensible and of the understanding the artistic act, as well as a procedure to subjugate individualism and build a corporal and common presence that was considered at the same time lost and/or necessary. Next, we shall revise in which way dialogue is considered to be one of the keys to current political philosophy. Finally, we will attempt to put into effect this invitation to dialogue. Thus, the last section of this article will take the form of a conversation between us, to question us together on some of the issues outlined above.

Key words: Dialogue, «I», Otherness, Cinema, Poetry, Surrealism.

En defensa del diálogo: lo dialógico en las artes de los años sesenta y setenta seguido de una conversación en torno a la subjetividad, lo común, el surrealismo y sus vidas posteriores

Irene Valle Corpas, Carlos García Mera, Marcus Daniel Cabada Candal. Investigadores independientes, Universidad de Granada (España)
Recibido 02/11/2023

Este trabajo está dedicado a la memoria de un amigo, mi querido Pablo Posada Varela, pensador generoso y sabio a partes iguales, por todo lo que, desprendidamente, me dio y me enseñó.

Irene Valle Corpas

169

eikasía
N.º 119
Enero-febr.
2024

Lo que pienso no lo he pensado solo.
Georges Bataille

He intentado muchas veces acercar cosas.
Jean-Luc Godard

Ser libre significa estar entre amigos.
Byung-Chul Han

Parte I. En defensa del diálogo: el encuentro en el cine y el pensamiento de los setenta a nuestros días¹

§ 1. Introducción

«El cine ha muerto. Ya no puede haber más películas. Si les parece, pasemos al debate». El aserto es harto conocido. Lo es, de fijo, porque se debe a ese francotirador de la cultura de nombre Guy Debord, quien lo ideó para lanzarlo en una sala repleta de un cineclub parisino en 1952, como parte de unas de sus tantas intervenciones de guerrilla intelectual. Con ellas, el filósofo agitador se lamentaba de que como consecuencia del avance de la sociedad de consumo, las imágenes estaban adquiriendo una capacidad creciente para convertirnos a todos en títeres pasivos del espectáculo y a la realidad en un cliché. La anécdota completa la narra su compañero de filas, Isidore Isou:

En el momento en que la proyección debía empezar, Debord había de subir al escenario para decir unas palabras de introducción. Tenía que decir simplemente: «No hay película que proyectar». Yo pensaba intervenir y asociar a su escándalo destructivo la teoría *constructiva* del debate puro. Debord tenía que haber dicho: «El cine ha muerto...»².

Suele acudirse a esta historia y a esta sentencia con la intención de ilustrar los recelos hacia la cultura visual y el cine que albergaron primeramente los *situs* y posteriormente una pléyade de sociólogos, psicoanalistas, realizadores y críticos. Por entonces, a juicio de muchos, esa cueva uterina que era el «dispositivo cine» ejercía un pernicioso poder de arrastre y manipulación de los espectadores. Presas mudas y pasivas estos quedarían enredados en una telaraña donde encontrarían un desfile de fetiches, objetos parciales, simulacros, seducciones, voyerismo, ilusiones vanas, mucho cartón piedra y *crímenes perfectos*³. La inquietud que entre los pensadores de las décadas de

¹ Breves pasajes de este artículo aparecieron aquí: I. Valle Corpas, «La significación política de lo dialógico en el cine de los sesenta y setenta», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 54, 43-58, 2023, <<https://doi.org/10.30827/caug.v54i0.26626>>, [06/08/2023].

² La cursiva es nuestra. Un buen repertorio de textos debordianos comentando y/o censurando el cine de su tiempo puede encontrarse aquí: Guy Debord (2019).

³ No podemos aquí referirnos a todos los integrantes de esa ola de estudios que desde el psicoanálisis a la teoría del discurso tacharían al cine (y a la sala) de máquina voyeurística, escopofílica o fetichista.

los sesenta y setenta suscitaban las imágenes de los medios de comunicación, siempre unidireccionales, fabricadas por otros y listas para ser consumidas calladamente, no la aplacaría el tiempo. El anhelo de algunos por anunciar la muerte del cine, tampoco. Antes bien al contrario: con la llegada de la iconosfera posmoderna, de la era digital, de las redes sociales y de sus plataformas de visionado en el fin de siglo, estas controversias irían ganando cada vez más audiencia, ramificándose e infiltrándose en otras discusiones sobre la cultura o el control social.

Dicho eso, quizá valga la pena obviar aunque sólo sea por un momento, esta polémica sobre los peligros de la sala de cine o aquella otra sobre los excesos de las imágenes. Quizá también haya llegado la hora de hacer oídos sordos a los gritos cáusticos de los maquis situacionistas, seguir leyendo, saltar por encima de su rabia destructiva y situarse al otro lado de la cita de Debord. El interés no es otro que tomarse en serio y calibrar la fortuna histórica que tuvo su exhortación final, más constructiva, a «pasar al debate». Pues sostenemos que, fundamentalmente en el cine, aunque también en otros ámbitos, la idea de diálogo fue vista como una herramienta teórica, estética y política emancipadora (o *revolucionaria*, como aún se decía entonces). Con ello, cobró cada vez más significación hasta erigirse en una clave conceptual obligada, al menos durante buena parte de esas dos décadas, los años sesenta y setenta, marcadas por transformaciones sustanciales y divididas históricamente por el episodio del 1968. Y no sin razón y sentido histórico, esta valoración del debate y del diálogo fraguada en esos años aguerridos en lo artístico y lo político, ha vuelto hoy con energías revividas. Sólo que, quizá ahora, en su defensa, la voz cantante la lleve la filosofía. Desde este dominio son constantes en nuestros días las apelaciones al debate, al diálogo, a la confrontación y a la escucha como principios comunitarios con los que remedar una maltrecha sociabilidad dado un mundo en abierta campaña contra lo común y lo distinto. Por ello, la incitación a pasar al debate y entablar un diálogo —en un sentido alargado, vale decir, con los otros y sus cuerpos, con el mundo y con los rincones oscuros y desconocidos del yo propio— se encuentra con facilidad en los actuales escritos que, en un ejercicio de refundación de ciertas corrientes

Limitémonos a nombrar a los principales: Jean-Louis Baudry y Christian Metz. Fuera del cine quien más ha desarrollado esta postura sobre las realidades de las imágenes como crímenes perfectos es, claro está, Jean Baudrillard en sus infinitos e influyentes ensayos.

fenomenológicas, no dejan de subrayar la necesidad de sostener una visión relacional del sujeto y de apelar a la potencia política de la alteridad.

De modo que este artículo está pensado en dos tiempos: haremos primero un repaso por la noción de diálogo, relación o encuentro en las artes y el pensamiento de los setenta, cuando lo dialógico es apreciado tanto por ser un vector de ruptura en los modos de apreciar y vivir lo sensible, como por representar un procedimiento útil para someter el individualismo, recuperar una presencia corporal y común perdida y apocar al «yo». En nuestro itinerario tendremos preferencia por el cine mas advertimos: sentimos cierto «malestar de la clasificación», así que nuestra «metodología» será mezclarlo todo un poco, olvidar las disciplinadas fronteras e ir tras la pista de esa chispa que nace cuando se ponen dos cosas una al lado de la otra, lugar privilegiado donde suele brillar lo importante⁴. Seguidamente, trataremos de llevar a efecto esta invitación a dialogar. Así, la segunda sección de este escrito tomará la forma de una conversación entre nosotros, una investigadora y dos poetas cualesquiera, que no alberga mayores pretensiones que la de interrogarnos juntos sobre algunas de las cuestiones antes esbozadas: decididamente discutiremos sobre las formas de producción y expresión de un «yo» imposible o nos remitiremos al surrealismo, al que puede considerársele verdadero iniciador de toda esta madeja de problemas que nos siguen interpelando.

§ 2. Cine, arte y estrategias dialógicas en los largos sesenta

Por tanto, anotemos para comenzar que pensándolo detenidamente, resulta tan paradójico como interesante reparar en que fue precisamente este impulso por debatir, juzgar, criticar y hablarlo todo el que fundó, pocos años después de la *boutade* debordiana, ese cine moderno que tanto detestaría el padre de la Internacional Situacionista (IS). *Pasemos al debate sí, pero con las cámaras*, parece que dijeron en respuesta, la hornada de cineastas que en el borde de la década de los cincuenta, se preparaba para saltar a escena y cambiar por completo la faz del séptimo arte.

⁴ Evidentemente no nos arrobamos el manto de haber inventado nada ni de ser especialmente atrevidos. Tan sólo seguimos el espíritu igualitario propuesto por ciertos autores, en concreto por el de Jacques Rancière: «Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento» (2018).

Pensemos por ejemplo en esas películas de Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Pier Paolo Pasolini, François Truffaut entre otros, que no son más que una reunión de largas conversaciones sobre preocupaciones corrientes, rápidamente convertidas en debates filosóficos, con las que los personajes nos irán desvelando su desasosiego, miedos y meditaciones. En las pantallas de las *Nuevas Olas* los personajes se sientan en el suelo y meditan, se encuentran en el café, fuman interminables cigarrillos mientras parlotean en la cama, *andurrean* por la calle charlando, monologan y sueltan discursos a la cámara. Hacen cualquier cosa y en cualquier sitio pero sin parar de hablar, de cuestionar cuanto ven y sienten, de hacerse preguntas en voz alta que en eco, nosotros los espectadores, habremos de responder, o al menos, formularnos. A juicio de Deleuze (2015: 305) «el neorrealismo y sobre todo la *nouvelle vague* redescubrieron la conversación, la interacción: de un modo positivo, paródico o crítico».

El diálogo, la conversación y sobre todo la formulación de preguntas a los personajes y por extensión al espectador, supuso un mecanismo para fracturar los modos de percibir la realidad. O dicho de otro modo, preguntar, hablar y pensar en el cine era otra manera de poner en cuestión el mundo. De ahí que la cinta pudiera ser una encuesta con la que dar a hablar y dar que pensar sobre las cosas corrientes y comunes: sobre la felicidad —*Chronique d'un été*, (*Crónica de un verano*, Jean Rouch y Edgar Morin, 1961), *Le Joli Mai*, Chris Marker (1963)—; sobre la sexualidad —*Comizi d'amore* (*Encuesta sobre el amor*, Pier Paolo Pasolini, 1965)—; o una falsa encuesta —*Masculin/féminin* (*Masculino, femenino*, Jean-Luc Godard, 1966)—. Es lógico también que encontremos la película-comentario sobre las vivencias personales (como sucede en los diarios de Jonas Mekas), o las notas cinematográficas y el ensayo, «ideológico y poético» a la manera de Pasolini o «etnográfico» como se proponía Jean Rouch. El diálogo como núcleo que da sentido al film, se encuentra hasta en Michelangelo Antonioni, aunque sea *a sensu contrario*, o sea, en forma de diálogo fallido que explora el vacío, el frío y el silencio como signos del extrañamiento y la imposibilidad de la comunicación entre los sujetos solitarios del mundo moderno. Esos mismos seres frágiles serán los que se van a embarcar en interminables y destructivos *cara a cara* con sus propias máscaras en las obsesivas y locuaces cintas de Ingmar Bergman.

Quizá entonces el cine no hizo más que ponerse en sintonía con el resto de disciplinas, la filosofía, la crítica, sobre todo la literaria, o la sociología que se encontraban, por aquellos sesenta, en pleno proceso de renovación. Por todo, el diálogo o la conversación (frustrada o no), fueron caminos para dar al traste con las manidas reglas para narrar del cine clásico o del «cine de papá» —por recuperar la fórmula de Truffaut—, siempre tan lineales y plácidas para un ojo poco inquieto y nada dado a los saltos narrativos. Pero también, representaron una manera de hacer entrar al cine en un registro reflexivo. Que el cine se llenase de coloquios, improvisados o sesudos, era consecuencia directa del único pero ineludible mandato que los modernos se impusieron: acercar el cine a la vida real y «la vida al pensamiento». Son palabras del pensador francés Bruce Parain, arrojadas en una charla con Nana, la heroína de *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1962), en un pasaje muy conocido de la cinta por su alta carga simbólica. Tras el diálogo, Nana parece haber encontrado el punto para poder pensar su propia vida y su actitud en la película empieza a cambiar. En efecto, «Nana hace filosofía sin saberlo», como advertía el intertítulo que preside la escena. «El cine está hecho para pensar, justamente porque está hecho para relacionar», defendía Godard⁵. El cine es como la vida y en la vida se habla, sólo que hablar con alguien es también pensar. En definitiva, las nuevas olas pueden ser descritas como un inmenso elogio de la conversación, de la sobremesa, de la confrontación, de la crítica, del pensar hablando, de la discusión.

Tanto más el cine no sólo murió sino que *se hizo debate* cuando, a partir del 68, se convirtió en el receptáculo de todas esas conversaciones que obreros, manifestantes y militantes mantuvieron en aquellos días en los que pareciera que el mundo iba a cambiar de base, en lo que va de una primavera a un verano. El credo del cine del 68, el de los grupos militantes, alternativos, feministas o subalternos (no hagamos ahora muchos distinguos), no era otro que el de pegarse e incluso diluirse en las nuevas formas de sociabilidad. Esto es, aproximarse a esas nuevas voces, la de las mujeres, los jóvenes y trabajadores que surgían por todas partes y adaptarse a las temporalidades de sus conversaciones, ya fuesen cortas y directas o interminables y confusas.

⁵ Cita tomada de *Les Histoire(s) du cinéma*.

En Mayo —decía Maurice Blanchot— al contrario que en las revoluciones tradicionales no se trataba solamente de tomar el poder para reemplazarlo por otro, ni de tomar la Bastilla... ni tampoco de invertir un mundo viejo, sino de dejar que se manifestara, más allá de cualquier interés utilitario, una posibilidad de ser juntos. [2002: 59]

El cine se embarcó de lleno en este deseo por fabricarse un nosotros que guiara el ideario de los insurgentes, ensayando los modos de hacerse un cuerpo colectivo y una comunidad afectiva, de acercar parcelas y personas que permanecían separadas. En el cine ello se efectuará jugando con el montaje como principio rector para unir lo alejado y sobre todo, sumergiendo a los autores desprovistos ya de tal estatuto, en una masa anónima de cuerpos y voces⁶. De modo que los realizadores quisieron diluirse en la palabra colectiva y hacer del visionado de sus piezas un ágora pública o esfera de discusión crítica donde encontrarse y hablar, donde ser juntos.

Este hablar y hablar juntos de los primeros momentos del motín, no carente de tintes eróticos, se prolongaría por toda la década de los setenta, por cuanto suponía una manera de seguir interrogándose sobre las normas, instituciones y relaciones (económicas, sexuales, afectivas y de poder) que tejen la vida social. Con ello quedaría demostrado que aún estaban por hacerse, por reconfigurarse, en suma, por discutirse. La conversación era el arte de la disonancia, el camino más corto para sentar al sujeto y a la sociedad en el diván, analizarlos, y con suerte cambiar en algo el estado de las

⁶ Quisiéramos en este punto hacer una pequeña observación. Algunas de las proclamas del 68 que no han tenido con el andar de los años buena fortuna, que no iba a morir sino a pasar a peor vida, es la de trabajo colectivo o trabajo en grupo. Como se sabe, a partir las revueltas, artistas y cineastas se lanzaron a la colaboración diluyendo su estatuto individual como modelo de operación más acorde con la utopía social que perseguían. Sabemos también que la idea del trabajo en grupo o en equipo —como la interdisciplinariedad— es actualmente una de las exigencias fundamentalistas del mercado laboral. Queremos simplemente apuntar que una noción no es asimilable a su desfigurada versión posterior, por más que formalmente puedan parecerse. Si en los sesenta y setenta se pretendía con este gesto llegar a construir una organización de la vida más democrática y solidaria, lo que tenemos ahora, en la mayoría de los casos, es una visión del colectivo o de la participación de corte neoliberal. En ella los sujetos independientes se conectan esporádicamente con plataformas, equipos y otras corporaciones para trabajar con ellos alrededor de un proyecto durante un periodo de tiempo concreto (normalmente de escasa duración), y, finalizada la tarea, saltan a otro proyecto con otro equipo o grupo. Entre el solitario *networker* que toma de cada lugar lo que necesita para su propio *cursus* vital (para su CV), y el artista del nosotros, media un abismo —quizá un abismo con nombre: competitividad—. Esta nota no pretende indicar que todas las actuales prácticas y actitudes están envenenadas y sus caracteres corrompidos (por usar la célebre expresión de Richard Sennett). Nada más lejos de la realidad. Desea únicamente poner las cosas en su lugar histórico.

cosas. Así que, citemos a esa otra generación de autores que, herederos del ímpetu de las nuevas olas, se dieron al cine discursivo y verborreico en el *après mai*: Marguerite Duras, Anne-Marie Miéville, Jean Eustache, Éric Rohmer, Philippe Garrel, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Rainer Werner Fassbinder y algo después, aunque en ocasiones paródica y ridículamente, Woody Allen.

De esta nómina de autores destaca, sin duda, el nombre de Godard. Si en sus primeras cintas el elemento reflexivo a través de la palabra y en la forma de encuestas, entrevistas o charlas era ya relevante, a partir del 68, el suizo inaugura toda una saga de trabajos en los que se elevará a la estatura de pensamiento cinematográfico el mero hecho de dialogar con una persona cercana. Es el caso de ese encierro de cinco hechizados por la dialéctica en un piso franco en *La Chinoise* (*La china*, 1967), o esa película-conversación que es *Le Gai savoir* (*La gaja ciencia*, 1969), en la que una pareja de jóvenes revolucionarios se aísla en un set de televisión y decide interrogarse sobre todo, sobre el lenguaje, sobre las imágenes, sobre las relaciones mismas y el amor, para después disolverlo y organizarlo todo de otro modo. Este modelo será repetido en su futura *Soft and Hard*, un experimento de vídeo para la televisión francesa realizado mano a mano con su esposa Anne-Marie Miéville en 1985. Si bien, algo antes, el episodio «Leçon de choses» de la serie *Six fois deux/Sur et sous la communication* (1976) es quizá la culminación en esta línea. Se trata simplemente de una charla entre el realizador y un amigo en una mesa y con dos tazas de café delante. Hablan sobre lo que ocurre en el exterior, sobre la sociedad, la casa, los niños, el trabajo, etcétera y van combinando imágenes y extrayendo ideas nuevas sobre las cosas sobre esa mesa de cocina convertida en bodegón-pantalla. Y aunque dicha conversación pueda parecer, como se dice en la cinta, una pérdida de tiempo que quizá no lleve a ninguna parte (*nulle part*), sólo así, discutiendo en común las cosas corrientes, incluidas las imágenes que de ellas tenemos, podremos empezar a quebrar nuestra habitual manera de mirar y mitigar un poco la soledad.

En Godard la conversación es ese tiempo y espacio específico del otro, de la diferencia, del disenso y el desacuerdo —este último según el cariz que da Jacques Rancière a tamaña palabra (Rancière, 1996). En su cinematografía funcionará como instrumento con el que hacer hablar en pantalla a aquellos que por sus ideales políticos

o condición social no tienen cabida en los canales hegemónicos, así como será útil para tensar la visión que sostenemos de las normas sociales, vale decir, desaprenderlas:

[Hago películas] para que la gente pueda hablar, algo de lo cual no estoy seguro, y hablen un poco entre ellos. Se peleen o no, el fin se habrá logrado, si es que existe un fin, cuando la gente se ponga a discutir de sus problemas, de algo en concreto, ya sea del trabajo, el salario, etc., porque la película los ha ayudado. [Godard, 2010: 112]

Sin embargo, para el suizo, no se trataba sólo de que el film pudiese ser el recipiente o detonante de monólogos o duetos discursivos, sino que el diálogo en tanto que relación y acercamiento de elementos, es la esencia misma del cine. En la visión godardiana, el cine es un pasaje, sirve para tocar a los demás, avanzar hacia ellos. El cine, como el sujeto, no es nada en sí mismo, no se sostiene, tan sólo existe en tanto que lugar donde se encuentran varios elementos (cuerpos, objetos, imágenes o ideas), que se necesitan y se buscan para chocar entre sí:

Siempre me pregunto cómo alguien puede decir «yo» así. [...] El sujeto es proyectarse hacia fuera, hacia el otro, hacia el mundo. [...] Solo somos cuerpos humanos y los cuerpos humanos están a la mitad, nunca enteros. [...] En la soledad, jamás estamos solos con nosotros mismos. Siempre somos dos en uno y nos convertimos en uno solamente gracias a los otros y cuando nos hemos encontrado con ellos.

De hecho, admitimos que somos impotentes. Por otra parte, tenemos la intención de mudarnos, avanzar, proyectar, tocar a los demás. Y los otros, por su parte, también ponen sus mejores intenciones para venir y encontrarnos. *Existe la predisposición para un encuentro: eso es el cine. El cine es el amor, el encuentro, el amor por nosotros mismos y por la vida...* [...] El cine abre, muestra y acoge. Proyecta. Como el bebé al nacer, que pasa por el pasillo —la cámara oscura— y sale del agujero. Se proyecta en la vida.⁷

Godard perfila así una consciencia antiontológica y abierta —rota o deshilachada si se nos permiten los términos— del cine. Urdida gracias a sus lecturas fenomenológicas y existencialistas y reforzada con el impacto que el comunitarismo del 68 tuvo en sus convicciones, según su concepción, el cine no tiene ninguna especificidad más que la de aproximar y provocar nuevas relaciones entre las cosas. En mayor medida que la

⁷ Cita tomada de Mulvey y MacCabe (eds.) (1980) y Godard (2010: 360, 201, 290, 249 y 419). La cursiva es nuestra.

vana acumulación de imágenes o el producto consumado, el cine es una nada, un entredós⁸: mesa que acoge (imágenes, sonidos y personas), relación (como el amor) que une lo que está separado espacial y temporalmente o lugar oscuro en el que confrontarnos con e incluso devenir *otros* —hete aquí la respuesta godardiana a las condenas setenteras de los *aparatos* cinematográficos: sí, el cine es un pasillo oscuro y uterino pero no por ello nos encierra en el solipsismo o nos niega el entendimiento—. El cine, entonces, «no existe en sí. Es un movimiento. No hay imagen, solo hay imágenes. Una película no es nada si no se proyecta. [...] El cine es lo que está entre las cosas, no las cosas, es lo que hay entre una persona y otra persona, entre tú y yo, y luego en la pantalla, está entre las cosas»⁹. El cine es diálogo, una simple predisposición para el encuentro. Además es cuerpo o, dicho en sus términos, es un *affaire* de corporalidad:

Cuando comienzo un film, a menudo tengo problemas de piel, supongo que eso sucede porque la superficie del film es una superficie sensible, porque todavía al celuloide se le dice la *pellicule* (piel). Supongo que la piel es una superficie tan sensible como la película. La excitación se expresa en mi piel, se reproduce en mi piel. [Lucas, 2013: 135]

178

Así, con su cámara y su *película* Godard querría afirmar la evidente materialidad de una imagen como algo que capta un cuerpo y se manipula con las manos para, *a posteriori*, llegar a tocar al espectador al proyectarla. Godard querría salvar la soledad inherente a algunas fases del acto creativo. Poblar, como decía Deleuze, su soledad:

Puedo decir cómo me imagino a Godard. Es un hombre que trabaja mucho, y por tanto está necesariamente en una absoluta soledad. Pero no se trata de una soledad cualquiera, es una soledad extraordinariamente poblada. No poblada por sueños, por fantasmas o proyectos, sino por actos, cosas e incluso personas. Una soledad múltiple, creadora. Desde el fondo de esta soledad, Godard puede ser él sólo una fuerza, pero también trabajar con otros en equipo. [Deleuze, 1995: 31]

⁸ Evidentemente, esa nada que es el cine para Godard nos remite directamente a Sartre. Y si para el último el hombre es lo que hace con lo que hicieron de él, para Godard el cine no sigue otro camino. Por otra parte, la noción del entredós tan importante en el suizo y tan celebrada por Deleuze cuando lo analiza, como ha sabido ver Marc Cerisuelo, pertenece al léxico de los fenomenólogos de los años cincuenta, y es particular de la escritura de Merleau-Ponty. Véase Cerisuelo (1990: 192-198).

⁹ Jean-Luc Godard (1998: 430 y 1980: 153).

Para Godard, el cine era un objeto doblemente útil porque muestra las inquietudes comunes y es a la vez el lugar en el que debatirlas. Por su necesaria materialidad, por lo que representaba políticamente, el director suizo luchó desesperadamente por conservar el cine como elemento primordial dentro de una esfera pública crítica. Cuando paulatinamente a finales del siglo XX el cine entendido como proyección y encuentro en un espacio físico fue desapareciendo y derramándose hacia cualquier otro dispositivo, las imágenes audiovisuales perdieron cierto poder de agencia política a pesar de haber ganado en expansión —ya no queda un lugar abstracto o real donde debatir las cuestiones comunes y las obras que todos hayamos presenciado porque consumimos cada cual una cinta distinta y a solas en nuestros cuartos privados—. Para Godard, como para tantos otros, esta situación suponía una auténtica muerte del cine, pero no ya porque se hubiesen o no multiplicado las imágenes, sino porque ya no quedaban muchas imágenes que fuesen proyección. Por ello, primaba seguir ideando nuevos espacios y centros donde pueda seguir estando presente y conectado al cuerpo social¹⁰.

Antes de llegar a tales términos, siguiendo en esos incipientes setentas, hemos de añadir que esta valoración del arte como un diálogo con el que crear lazos, como una táctica para sacar a relucir las discordancias con el mundo o como una indagación propia, no es, evidentemente, exclusiva del cine, ni de Godard, sino que se desarrolló con fuerza en distintas parcelas. Pensemos, por ejemplo, que si nos desplazamos al terreno de las «artes visuales» —si es que tales epítetos se sostuvieron en pie en esos años de interferencias continuas—, los artistas del Povera, también estaban explorando la desintegración del objeto artístico y su mutación en un simple lugar o mesa de encuentro. A nadie se le escapa que la aparición constante de mesas y superficies horizontales en las propuestas de nombres como Michelangelo Pistoletto o Mario Merz apuntaba en esta línea de hacer de la pieza excusa mínima para concebir un espacio propicio a la discusión¹¹. Tampoco nos cogería por sorpresa entonces, que, en esos mismos años, el dramaturgo polaco, Jerzy Grotowski, de quien los italianos tomaron

¹⁰ Sobre este tema es interesante el libro: Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?* (París: Vrin, 2013).

¹¹ Véase para ello Robert Lumley (2020: 44-63). Esta retórica *povera* de la horizontalidad de la mesa, hecha, además, con materiales baratos, volvería, aunque con otro cariz, como es lógico, en la quincuagésima Bienal de Venecia así llamada «Estación Utopía», pensada, según sus organizadores «en sentido real como metafórico como una estación, una parada, un punto de encuentro».

el nombre para su movimiento, inventara el «teatro pobre» y afirmara: «El meollo del teatro es el encuentro». Grotowski representaría entonces esa otra vertiente no brechtiana del teatro radical de los años sesenta que, en la línea de Antonin Artaud, no procura las distancias ni teme a los encuentros, sino que antes bien los propicia, porque son el nacimiento de un cuerpo colectivo¹². Por otra parte, el encuentro corporal, pero no ya con la carne de los demás, sino con los otros que me habitan, o con el «yo como exterioridad», será buscado constantemente en las primeras incursiones de los artistas en el vídeo. Quienes por aquel entonces se acercaron a este nuevo medio propiciaron una experiencia desfamiliarizada del propio cuerpo, estableciendo una suerte de negociación (normalmente truncada) entre sus distintas partes, sometiéndolo a desdoblamientos o paradojas visuales y movimientos imposibles. Lo hicieron sirviéndose poder del vídeo para producir una imagen simultánea, o sea, para generar un diálogo¹³.

Asimismo, desde parámetros conceptuales diferentes, en el año 1967 nace en Inglaterra el colectivo de artistas conceptuales Art and Language, cuyo propósito definido era hacer de la conversación un lugar de trabajo. Para este grupo, la génesis de un modo de socialización o de una comunidad de ideas reunida en torno a una mesa y una revista, se presentaba entonces como una práctica artística en sí misma

¹² Como comenta Rancière hay dos actitudes fundamentales en la dramaturgia del XX: «el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Para el uno, el espectador debe tomar distancia, para el otro, debe perder toda distancia. En Brecht el espectador es un investigador que debe afinar su mirada, para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira». La idea del teatro como espacio para la comunidad es querida por Rancière, por cuanto sirve para desbancar los excesos del brechtismo que él tanto detesta (el desposeimiento de sí, la exterioridad, el predominio del par consciente/pasivo) porque los asimila con las condenas a la mirada, pero también la pondrá en entredicho: «Según el paradigma brechtiano, la mediación teatral los hace conscientes de la situación social que la ocasiona y también les infunde el deseo de actuar para transformarla. Según la lógica de Artaud, los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la *performance*, arrastrados hacia el círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva. [...] No obstante, ya iría siendo hora de cuestionar la idea de que el teatro es por sí mismo un lugar comunitario» (Rancière, 2010: 12-21). Quisiéramos cerrar esta nota diciendo que esta tensión entre la distancia y el encuentro revelada primero en la época de entreguerras con la pajera Brecht/Artaud y recuperada después en los años sesenta, sigue siendo hoy uno de los nudos más interesantes en las polémicas filosóficas sobre el carácter político del arte, sólo que ahora bajo el ropaje del reparto, corte, inmersión o vivencia de lo *sensible*. De ahí quizá que los filósofos que se han embarcado en tales disputas, especialmente Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman no dejen de acudir al cine y al teatro para iluminar sus ideas más políticas, pues ambos son artes en los que *a priori* el problema no es la representación sino, inevitablemente, la inmersión en la *presencia* humana (colectiva o no) tanto en la pantalla como en la sala.

¹³ Véase Posada Varela (2016), Baigorri (2007) o Krauss (1976: 50-64).

perfectamente válida¹⁴. Esa mesa y esa conversación potencialmente inacabable, sirve a dos finalidades: no sólo pone en entredicho el estatuto del objeto artístico sino que, sobre todo, funciona para analizar los discursos y sus mecanismos de construcción que se producen en una sociedad basada en la transmisión y circulación de mensajes y códigos. Por otra parte, esa mesa de Art and Language se parecería mucho a la mesa de montaje de cineastas que, como Harun Farocki, tratarían de hacer lo propio con las imágenes, para ver cómo actúan en nuestro paisaje mediático tan saturado de ellas. En ese sentido, como se ha dicho, en su cine Farocki pone en marcha un principio dialógico, «un tipo de pensamiento que va más allá de un mero sentido comparativo: implica acercarse a cualquier fenómeno a través de la constelación de relaciones discursivas que articulan su significado y, en último término, lo definen»¹⁵.

La pretensión última de Farocki no sería otra que la de hacernos pasar al debate sobre esas imágenes que a menudo nos producen y nos miran más que nosotros a ellas, o lo que es lo mismo, favorecer un espectador crítico. Se hace evidente que esta otra noción del diálogo y del cine no ya sólo como encuentro con un otro (que, de otra parte, me constituye), sino más bien como instrumento dialéctico con el que dilucidar el funcionamiento de un todo mayor, entronca con esa obsesión por el lenguaje, las estructuras y los aparatos tan propia del momento. Eran, o habían sido también, los años del auge de la teoría de la comunicación de Jürgen Habermas, de la gramática generativa de Noam Chomsky o de la intertextualidad de Julia Kristeva, quien retomando el dialogismo de Bajtín, llegará a sostener que la crítica es un «diálogo, encuentro de dos voces»¹⁶.

¹⁴ Véase el trabajo de investigación de Carles Guerra (2013).

¹⁵ Montero Sánchez (2016: 153). A su vez, el propio Farocki sostendrá un prolongado y espléndido diálogo con Kaja Silveram «a propósito de Godard», en el que lleva a efecto su propia demanda de ser espectadores críticos de las imágenes (Farocki y Silverman, 2016). Por otra parte, la manera de operar con las imágenes que practicara Farocki en sus obras se asimila a la que recientes historiadores del arte han aplicado para abrir el campo de la disciplina. Evocando sus conversaciones con Farocki, Georges Didi-Huberman revelaba: «Ciertamente Farocki ha jugado un rol muy importante en las discusiones que he podido sostener sobre el cine. En particular porque en él hay siempre dos mesas, y él mismo me confesaba: una es para la escritura y otra de montaje, en una escribo y en la otra monto. Una afirmación así me tocó, en cierta medida porque que yo también trabajo así». Hemos tomado esta cita de la entrevista que le realizamos en Granada y que saldrá prontamente en la revista *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*.

¹⁶ Tomado de Dosse (2004: 71). Pero, apostillemos al socaire de las palabras de Juan Carlos Rodríguez, que en el fondo las teorías de la comunicación eran variantes de la circulación de mercancías que rara vez tenían por intención drenar de ningún modo la subjetividad imperante: «La noción de comunicación

Situándonos en otro dominio, no podemos dejar de aludir a *Mil mesetas*, ese libro-faro de la filosofía de los setenta que en su momento de aparición en 1972 cayó como un auténtico meteorito en el ambiente intelectual y filosófico francés, tan escorado entonces hacia el estructuralismo y el psicoanálisis. Radicalmente heterogéneo e inclasificable en ningún género al uso, fue «escrito a dúo» o a cuatro manos por Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Abajo los géneros —decían— hay que escribir efectivamente de tal forma que ya no tengan razón de ser. [...] Sólo éramos dos, pero lo que contaba para nosotros no era tanto trabajar juntos como el hecho extraño de trabajar entre los dos. Uno dejaba de ser autor. Y este entre-los-dos remitía a otras personas, diferentes para uno y para otro. Todo el mundo habla a nivel de opinión, decimos «yo» o «soy una persona» como si dijéramos «ha salido el sol». Pero nosotros no estamos seguros de ello, no creemos que sea un buen concepto. Félix y yo, como muchos otros, no nos sentimos exactamente personas [...]. Incluso cuando uno cree que escribe solo, lo hace siempre con otro, que no siempre puede identificarse.¹⁷

Por su parte, el primero de este dueto, Deleuze, aseguraba en *Conversaciones* (1995: 3) que «gracias a la filosofía todos nos encontramos constantemente en conversaciones o negociaciones y en guerra de guerrillas con nosotros mismos». Como es lógico, Deleuze engasta su valoración del diálogo dentro del cuadro general de sus consideraciones sobre el devenir y el ser extranjero a sí mismo y a la propia lengua. O sea, dentro de sus movimientos para desplazar al ser en preferencia por los estados fronterizos:

Una conversación podría ser eso, el simple trazado de un devenir [...]. Un encuentro quizá sea lo mismo que un devenir o que unas bodas. Encontramos personas (y a veces sin conocerlas ni haberlas visto jamás), pero también movimientos, ideas, acontecimientos, entidades. Y aunque todas estas

está directamente segregada desde el campo de la ideología clásica. La idea de comunicación supone la idea de sujeto. Sujeto puro —con sus “categorías”, etc.—, sobre cuyo espíritu viene a depositarse un cúmulo de “experiencias” (“información” y “circunstancias”) que comunicar, que “objetivizar”, Rodríguez (2015b: 401).

¹⁷ Deleuze y Parnet (1980: 21). Y continúan: «De modo que no es un problema escribir entre dos, todo lo contrario. Sería problemático si fuésemos dos personas, cada una con su propia vida y sus opiniones, que se hubiesen propuesto colaborar una con la otra, discutir. Cuando he dicho que Félix y yo éramos como arroyos quería decir que la individuación no es necesariamente personal. No estamos nada seguros de ser personas: una corriente de aire, un viento, un día, una hora del día, un arroyo, un lugar, una batalla o una enfermedad tienen una individualidad impersonal.» (Deleuze, 1995: 121).

cosas tengan nombres propios, el nombre propio no designa ni a una cosa ni a un sujeto. Designa un efecto, [...] algo que está entre las dos, fuera de las dos. [...] Da igual en filosofía que en una película o en una canción: no ideas justas, justo ideas. Justo ideas, eso es precisamente el encuentro, el devenir, el robo y las bodas ese «entredós» soledades. [Deleuze y Parnet, 1980: 6, 11 y 13]

O como en la Literatura, que «sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo»¹⁸. Quedémonos en este campo de la literatura y en ese año de 1972. Fue entonces cuando vio la luz una larga conversación entre Marguerite Duras y Xavière Gauthier en *Les parleuses*, un conjunto de entrevistas en las que la querencia de «estar entre mujeres» tan sentida en el esplendor del feminismo de segunda ola, toma cuerpo en este texto que navega entre lo oral y lo escrito, de modo que pareciera también estar entre *l'écriture*, por robarle el título a Hélène Cixoux (1986). Tanto en esta obra como en otras firmadas por Duras, el modo dialógico sirve para dar al traste con cualquier obediencia a los corsés literarios tradicionales y sus ceñidos códigos, pensados para definir la norma de La Literatura, así, en abstracto y singular. En su lugar, con el diálogo, Duras nos sitúa en una zona de interferencia, un lugar *entre* lo poético, lo teatral, el ensayo sobre la escritura y la situación política o la reflexión subjetiva. En la escritura durasiana, la conversación desborda la literatura como simple ficción, y crea un espacio de amistad entre géneros y personas donde intercambiar la vida, un terreno incierto en el que las débiles voces de sus personajes, normalmente femeninos, ensayan la construcción de una relación distinta con el otro (v. Borgomano, 2004: 1-15). La apuesta por el diálogo y el habla sujeta a la contingencia ahonda en su preferencia por voces cargadas de dudas, voces que por momentos desaparecen para callar, llenas de preguntas sin respuesta, omisiones, repeticiones, fallas, blancos y balbuceos que, por tanto, muestran la misma fragilidad que tiene el habla. Voces que, en todo caso, se encuentran en las antípodas de ese narrador tradicional, centrado y normalmente masculino que todo lo sabe y lo recita sin faltas¹⁹. Aquí, contrariamente, lo que se busca es un hiato entre lo propio y lo extraño:

¹⁸ Deleuze (1996: 13). La idea, confiesa Deleuze, la toma de Blanchot.

¹⁹ Hemos tomado la idea de Noguez (2001: 79).

[Estas entrevistas] abundan en repeticiones, desvíos, frases inconclusas, dejadas en suspenso [y en] hiatos. [...] Nuestros dos discursos se encabalgan, se superponen, se interrumpen uno al otro, se responden como en eco, concuerdan o se ignoran. [Duras y Gauthier, 2005: 7]

En virtud de esta riqueza de la conversación no es de extrañar que la misma Duras repitiese la experiencia: son sonados sus diálogos con el propio Godard (v. Béghin (ed.), 2014), su amistad literaria con Jeanne Moreau (Delmar, 2008) y hasta sus conversaciones con los niños en *Marguerite Duras parle avec des enfants*²⁰ o en *La vie matérielle*. Este último es un texto por ella definido como «de escritura flotante», supuestamente destinado a su hijo y hecho de palabras y conversaciones cotidianas y aparentemente banales con las que, empero, Duras dice haber logrado un «ida y vuelta entre yo y yo, entre ustedes y yo en ese tiempo que nos es común» (Duras, 1987: 8). Esto es: el tiempo de la vida cotidiana.

§ 3. «Yo es otro». La actualidad del diálogo, de la alteridad y del cuerpo común

Disculpe que me haya puesto a hablar de política.

Kalle en *Diálogos de refugiados*, Bertolt Brecht.

Huelga decir que toda esta necesidad de hablar y de hacer y pensar las cosas en común para reconocer que, en el fondo, tan sólo somos mitades solitarias que tantean completarse, fue consecuencia de la plenitud de la que gozaban ciertas tendencias teóricas, entre las cuales destacaba el psicoanálisis. En esa querencia que cristaliza en

²⁰ Y es que nadie puede negar que los niños y la escuela serán otro de los grandes temas de los años setenta. Descubrir, mirar y comunicarse con los niños, entender «lo que dicen los niños» por decirlo con Deleuze, valorar sus formas de hablar y aprender, se volvió fijación en las artes y las ciencias humanas. Las motivaciones pueden ser varias. Quizá porque son ese otro que fuimos o puede que porque en ellos es más fácilmente observable cómo se llega a ser individuo y cómo actúa la sociedad sobre el mismo: cómo adquirimos el lenguaje o nos amoldamos a las normas sociales, etc. Es decir, ya fuere desde el psicoanálisis y las filosofías de la otredad, desde la crítica al estado, sus aparatos y su pedagogía institucional o desde la obsesión por el lenguaje, esto es, desde los grandes problemas de los años setenta, pero el hecho cierto es que la querencia por hablar y observar a los niños fue constante. Hay, por ejemplo, todo un cine que se interesará enormemente por el mundo de los niños y la escuela con una mirada tan fascinada como recelosa por los procesos de aprendizaje regulados: desde el Truffaut de *L'enfant sauvage* (*El pequeño salvaje*, 1970) y *L'argent de poche* (*La piel dura*, 1976), a la godardiana *France/tour/détour/deux/enfants* (1977) o *En rachâchant* (1982) de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Y, en otra latitud, todos los niños que aparecen en los trabajos de Abbas Kiarostami.

el 68 por buscar *otras relaciones con los otros*, encarnada en la imagen del diálogo que descentra al sujeto, tuvo mucho que ver la insistencia psicoanalítica por desposeer al yo de su autonomía. El psicoanálisis desafió al clásico sujeto dueño de sí mismo y de su lenguaje que había constituido, desde el siglo XVII, el ideal del hombre universal. Al drenar al sujeto, al señalar —como ya hicieran Rimbaud y los surrealistas— que el yo siempre es otro, que el yo es una *relación* y por tanto que no es que esté en condiciones de elegir vivir junto-contra-encima-al-lado-de los demás, sino que no le queda más solución que pensarse en esa interdependencia con los otros, el psicoanálisis, como todo el resto de corrientes estructuralistas, apuntaló una visión dialógica del ser. No por ello, claro está, exenta de contradicciones. No en vano el psicoanálisis era el arte de la escucha y la de transferencia que presta sus oídos a los demás y da sentido hasta a los silencios.

Claro que, salvando las diferencias y sin entrar muy a fondo en el asunto, tal experiencia de coimplicación del sujeto era algo que mucho antes había puesto sobre la mesa la fenomenología, mayormente en relación con el cuerpo. Así, por ejemplo, afirmaba Merleau-Ponty que la vida está envuelta en una suerte de atmósfera regida por una implicación inextricable, y que lo que llamamos mundo sensible es un «revoltijo de cuerpos y mentes, promiscuidad de los rostros, las palabras, las acciones...» (Merleau-Ponty, 1964: 165). En su fértil aplicación del pensamiento de su compatriota al estudio del espacio, Henri Lefebvre agregaba:

El espacio —mí espacio— no es el contexto en que constituyo la textualidad; es el primer lugar mi cuerpo, y después el homólogo de mi cuerpo, el «otro» que le sigue como su reflejo y su sombra: la intersección movедiza entre lo que toca, penetra, amenaza o beneficia a mi cuerpo, y todos los otros cuerpos.²¹

²¹ Henri Lefebvre (2013: 230-231). Dicho eso desde su posición marxista Lefebvre no podía dejar de apostillar: «Merleau-Ponty permanece ligado a las categorías filosóficas del sujeto y del objeto, sin relación con la práctica social. [...] Como punto de origen y de destino está el cuerpo. [...] ¿Pero qué cuerpo? Los cuerpos se parecen pero las diferencias son mayores que las similitudes. ¿El cuerpo objeto de Descartes o el cuerpo-sujeto de la fenomenología y el existencialismo? ¿El cuerpo fragmentado, representado por las imágenes, por las palabras, negociado al detalle? [...] ¿Habría que partir quizás del «cuerpo social», un cuerpo herido quebrado por una práctica agobiante —la división del trabajo— mediante formalidades [...]. El cuerpo espacial, producto y producción de un espacio, recibe inmediatamente las determinaciones de él: simetrías, interacciones y reciprocidades de acciones, ejes y planos, centros y periferias, oposiciones concretas, es decir, espacio-temporales. [...] La materialidad de ese cuerpo procede del espacio, de la energía que se despliega y emplea. [...] ¿Tendría la historia del

Estas precepciones reverberan, resuenan hoy en eco. Por ejemplo, embarcada en una recuperación del pensamiento del Merleau-Ponty —como del de Blanchot—, Marina Garcés (2013: 30 y 46) añade:

Más allá de la dualidad unión/separación, los cuerpos se continúan. Donde no llega mi mano, llega la de otro. Lo que no sabe mi cerebro, lo sabe el de otro. Lo que no veo a mi espalda alguien lo percibe desde otro ángulo. [...] El entre está lleno, no vacío. No es abismo sino reversibilidad, conexión contacto. [...] Si la conciencia puede entrar en relaciones *dialógicas* de reconocimiento, el cuerpo, en virtud de su finitud, está ya siempre inscrito en relaciones de continuidad. No le hace falta hacer presente al otro, frente a frente, para reconocerle. En la vida corporal, el otro está ya siempre inscrito en mí mismo mundo.

Resulta revelador apreciar cómo hoy este es uno de los mayores desvelos del pensamiento más cercano a la filosofía política. Muchas son las voces que señalan que urge recobrar ese empeño por reconocer la experiencia de la alteridad, aquella que en el preciso momento en el que escinde funda al sujeto en su misma carne y que orientó a buena parte de la teoría, el arte y la contracultura de los años sesenta y setenta —quienes, a su vez, no hacían sino releer a los más díscolos analistas de la subjetividad, de los años veinte, de Bataille a Freud o Heidegger—. La pertinencia de crearnos formas de ser, estar y estar juntos diversas a las impuestas, al igual que tantas otras heridas abiertas por Mayo y sus vidas anteriores, sigue supurando actualmente.

Por todas partes se busca ahora remedar todo aquello que ha caído en las aguas heladas del cálculo egoísta o ha sido puesto a trabajar: prima reparar un diálogo y una escucha perdidos que no caigan en el fetichismo de los medios de comunicación y la tecnología²²; fabricarnos una erótica y unos afectos que no sean vana sexualidad egocéntrica ni retorno a esquemas familiaristas; hacernos un cuerpo que no sea ni propiedad, ni pieza de fábrica, ni mercancía; propiciar una vivencia común que no caiga en la mera sumatoria de yoes puestos a circular, ni en el consenso fácil de la

cuerpo relación con la del espacio?» (*Ibid.*: 240-241). Es esta dimensión corporal pero social del espacio en Lefebvre, lo que ha llevado a personajes como David Harvey a actualizar una fenomenología sociológica de lo ordinario estudiando las prácticas y mecanismos de dominación que dejan huella en la carne de quienes habitan la ciudad capitalista. Todos sus libros son buen ejemplo de ello, si bien, el capítulo «El espaciotiempo y el mundo» en *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad* (2017: 155-190) es muy claro a este respecto.

²² Resulta interesante a este respecto consultar Mario Perniola, *Contra la comunicación* (2004).

política reconvertida en gestión; construir un sentido de la temporalidad que no sea ni un tiempo lineal o teleológico (que invita a soñar con un futuro en el que los problemas se solucionen) ni circular (esto es, ese presente perpetuo de la *jouissance*), ni un tiempo póstumo, bloqueado o que resta perpetuamente²³; practicar una mirada encarnada y situada que no suponga el puro ejercicio del poder o se disperse y diluya en las liquidez del espacio virtual; sustentar una apreciación de la fragilidad y vulnerabilidad de la vida que no sea precariedad económica; promover una posición en el espacio que no aspire a la ubicuidad, ni caiga en localismos; o ensayar una escritura, una poética y unos modos de reflexionar no estandarizados, protocolarios o temerosos de la experiencia, y un largo etcétera²⁴. Hemos de encontrar, en resumen, una salida a la fijación narcisista del yo que renuncia a aceptarse escindido. Cuestiones todas estas que están estrechamente ligadas al problema de la tiranía de la hiperproductividad o explotación de la plusvalía relativa y a la negación sistemática de todo aquello que quiera escapar de su mordedura.

No es fortuito entonces que en los últimos años se hayan redoblado las llamadas a la apropiación del tiempo o de la palabra y de tantas otras cosas que nos son comunes; que se hayan multiplicado los elogios y/o refundaciones del amor y de la amistad o las censuras al cesarismo de lo Uno; que se hayan sostenido definiciones de los procesos históricos e incluso de la *verdad* como encuentros con lo otro; que se hayan hecho llamamientos a la conversación genuina y pausada; que se oigan clamores por

²³ Le tomamos los términos y el problema al ensayo-manifiesto de Marina Garcés, *Nueva ilustración radical* (2017). En otro tono, algo más heideggeriano pero actualizado, véase también Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo*. (2015). O los recientes trabajos de Bernard Stiegler acerca de la técnica, el tiempo y la desorientación.

²⁴ No es casual en modo alguno que Garcés simultanee sus esfuerzos por crear espacios comunes que respeten la pluralidad de voces (también en el seno del propio sujeto) con sus lamentos por la paulatina homogeneización que ha empobrecido la investigación y la escritura universitaria: «Un elemento clave de este proceso de homologación, pocas veces mencionado y analizado, es el que sufre la escritura misma: la diversidad de géneros y de voces, de registros y de tipologías que concurren en el ámbito del conocimiento y lo componen, han sido reducidos a uno solo: el “*paper*”, como unidad de medida y vehículo de comunicación de la investigación en todas las áreas del saber. [...] El experto ha dejado la experiencia y sus incertidumbres por la investigación y sus resultados. [...] El resto de escrituras filosóficas quedan adscritas o bien a la literatura (el filósofo como escritor) o bien al periodismo. El solapamiento natural entre la filosofía y la literatura, entre la palabra filosófica y la palabra poética, se convierte desde el bastión de la universidad actual directamente en un forzoso exilio extra muros». Garcés (2012: 29-41). Con este artículo-diálogo precedido de un posicionamiento histórico quisiéramos hacernos eco de este lamento.

reconstruir una presencia corporal en el mundo y en las cosas; o que se nos emplace a considerar —lo que no quiere decir disolver— el vínculo estrechísimo entre lo poético y lo político. Tomemos algunos fragmentos, escogidos al vuelo de entre los muchos que podríamos haber seleccionado y a pesar de que entre los autores existan las tiranteces:

Byung-Chul Han:

El diálogo representa una bella forma de conclusión. Por eso puede fundar sentido. Es una comunicación con un tú. [...] Una comunicación fundadora de sentido como diálogo se guarda de la aceleración. [Han, 2016]

Sin la presencia del otro, la comunicación degenera en un intercambio acelerado de información. No entabla ninguna relación, solo una conexión. Es una comunicación sin vecino, sin ninguna cercanía vecinal. Escuchar significa algo totalmente distinto que intercambiar información. Al escuchar no se produce ningún intercambio. Sin vecindad, sin escucha, no se configura ninguna comunidad. La comunidad es el conjunto de oyentes. La política temporal neoliberal elimina el tiempo del otro, que por sí mismo sería un tiempo improductivo. [...] La alborotadora sociedad del cansancio es sorda. A diferencia de ella, la sociedad venidera podría llamarse una sociedad de los oyentes y de los que atienden. Hoy es necesaria una revolución temporal que haga que comience un tiempo totalmente distinto. Se trata de redescubrir el tiempo del otro. La actual crisis temporal no es la aceleración, sino la totalización del tiempo del yo. [Han, 2017]

El amor como acontecimiento, como «escena de lo dos», *deshabitúa* y *reduce el narcisismo*. Produce una «ruptura», una «perforación» en el orden de lo habitual y de lo igual. Inventar de nuevo el amor fue una preocupación central del surrealismo. [Han, 2014: 69]

Por supuesto, Han no hace sino recuperar casi punto por punto las consideraciones de Bataille sobre la trasgresión erótica, para llevarlas al escenario del neoliberalismo:

El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser. [...] El erotismo, como dije, es, desde mi punto de vista, un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si hace falta, puedo decir que, en el erotismo, YO me pierdo. [Bataille, 1957: 21 y 23]

Franco Bifo Berardi (2019):

La única terapia que yo veo tras la oscuridad presente es la reactivación del cuerpo colectivo, del placer de encontrar el cuerpo del otro en la dimensión colectiva. [...] Un movimiento de reactivación del erotismo de la sociedad, erotismo entendido como una dimensión del psiquismo que es la dimensión empática, la dimensión del placer del otro. La patología que estamos viviendo es de deserotización de la relación social. Si puedo imaginar algo bueno para el futuro es la reducción de la velocidad y de reactivación del cuerpo erótico de la sociedad.

Clement Rosset (2019):

La autonomía del yo, que considera ilusoria y de origen cartesiano (y constituye a sus ojos la esencia de la «mentira romántica»), y ha afirmado su afiliación constante a la supuesta autonomía de una persona (afiliación que revela la «verdad novelesca»).

Paul Virilio (1997: 46):

La cuestión de la corporeidad nos toca a todos —utilizo la palabra «tocar» intencionadamente. Hay tres cuerpos que están indiscutiblemente ligados: el cuerpo territorial, es decir, el del planeta y la ecología, el cuerpo social y, finalmente, el cuerpo animal o humano. De ello se deriva la necesidad de recolocarse con relación al cuerpo, de recolocar el cuerpo con relación al otro —la cuestión del prójimo y de la alteridad—, pero también con relación a la Tierra, es decir, al mundo propio. [...] Ser es estar presente aquí y ahora. La cuestión de la telepresencia deslocaliza la posición, la situación del cuerpo. Todo el problema de la realidad virtual es, esencialmente, negar el *hic et nunc*, negar el «aquí» en beneficio del «ahora». Ya lo he dicho: ¡ya no existe el aquí, todo es «ahora». La reapropiación del cuerpo, para lo que la danza supone la resistencia máxima no es simplemente un problema de coreografía sino un problema de sociografía, de relación con el otro, de relación con el mundo. De otro modo, es la locura, es decir, la pérdida del mundo y la pérdida del cuerpo.

Terry Eagleton:

Ha quedado, en conjunto, para los poetas de las revoluciones el recordar a los políticos que la única transformación adecuada, en último término, sería la de la carne en sí.²⁵

²⁵ Ross (2018: 13). La cita es de Eagleton pero la idea y la recuperación de esa vertiente sensual tanto de la política como de la literatura y la vivencia del espacio se debe a la autora, a Ross, y está presente en tantos otros de sus lúcidos ensayos que tendrán, a buen seguro, muchas vidas posteriores.

Alain Badiou:

Planteé que el filósofo (y con esta palabra, si bien en masculino, aludo naturalmente también a *la* filósofa) debe ser sin duda un científico despierto, un amante de la poesía y un militante político, pero que también debe asumir que es imposible separar el pensamiento de las violentas peripecias del amor. [...] Por esta razón, respondí en seguida que «sí» cuando Nicolás Truong me invitó a un diálogo público sobre el amor, [...] ¿Cómo es el mundo, examinado, puesto en práctica y vivido a partir de la diferencia y no de la identidad? En mi opinión, el amor es eso. [...] El amor no es solamente el encuentro y las relaciones que se tejen entre dos individuos, sino una construcción, una vida que se hace, ya no desde el punto de vista del Uno, sino desde el punto de vista del Dos. Yo llamo a esto «escena del Dos». [...] La esencia de la política está contenida en la pregunta: «¿De qué son capaces los individuos cuando se reúnen, se organizan, piensan y deciden?». En el amor, se trata de saber si son capaces, de a dos, de asumir la diferencia, volviéndola creadora. [2012: 11, 12, 34, 35 y 55]

Si es preciso devenir sujeto es porque uno no lo es.²⁶

Jacques Rancière:

190

El reparto es precisamente el reparto de uno-uno, es decir, de un espacio una actividad, de un sujeto una actividad (de modo que el trabajador no tiene tiempo, no se toma el tiempo de participar y crear lo político). [2014]

La política sobreviene cuando aquellos que «no tienen» tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes. [2005: 18]

Juan Carlos Rodríguez:

La explotación horizontal de la fábrica se ha convertido hoy en la explotación vertical del uno a uno o del una a una. Hoy no se puede hablar del yo precisamente porque sólo existe un yo sin yo y sin yo soy. Quiero decir que nos han convertido en medios de producción en sí mismos. [...] El capitalismo no sólo te produce el yo sino que destruye cualquier posibilidad de decir yo soy. ¿Hay alguna solución a esta alienación total? [2004: 59]

²⁶ Badiou cita a Nietzsche en *El siglo* (2005).

En este sentido la Literatura es el resto del yo únicamente en el ámbito histórico del yo soy. El lenguaje de la histeria o de las neurosis es el intento del «yo» por construirse como «yo» sin encontrar jamás su «lugar». El yo soy, en cambio, en tanto que histórico, siempre tiene su lugar fijado ahí afuera: en la escritura en que se inscribe (con todas las contradicciones que eso implica). [2015a: 7]

Claro que el lenguaje poético tenía otra brecha abierta por dentro: las vanguardias estaban aniquilando su propio «en sí» poético o artístico precisamente a partir de la abstracción o del surrealismo. La postura surrealista era clarísima al respecto: cambiar la vida, como había dicho Rimbaud y cambiar la historia como habría dicho Marx. Pero también los surrealistas son los primeros en poner en duda la realidad del yo humano y del yo poético y por eso visitan a Freud, que sin embargo no les hace ningún caso. [2003]

Igualmente, podríamos traer a colación a toda la generación de artistas de los años noventa que, englobados bajo la etiqueta de «arte relacional» o «*social turn*», quisieron diluir al completo su estatuto de creadores y hasta su derecho a producir obras en la generación de un espacio que funcionase a la manera de un refugio donde guarecerse, de un oasis en mitad de ese desierto social que dejó tras de sí la neoliberalización de la vida en el fin de siglo. Desde entonces, la pérdida del lazo social y el deber de recoserlo se ha situado en el centro de las preocupaciones de los artistas contemporáneos, marchando al mismo compás que la filosofía política. Sólo que, con el tiempo, ha sido necesario insistir en la capacidad de crítica singular de las operaciones artísticas para enjuiciar la realidad, empezando por la propia subjetividad, algo que en los años noventa ciertamente, quedaba en un segundo plano²⁷. Mayor interés presentan proposiciones más recientes, en concreto aquellas que vienen desarrollándose desde el *impasse* que supuso el 2008 y que con un posicionamiento crítico bien definido, sí logran articular una denuncia eficaz a las leyes subyacentes a la desigualdad social que padecemos, a la par que producen con su práctica artística un entorno favorable a la escucha y la confluencia (corporal) con el otro. Es el caso, por ejemplo, del artista, poeta

²⁷ Sobre el arte de finales de siglo como mecanismo de creación de una colectividad colaborativa que rellena las grietas sociales en el espacio (normalmente urbano) son imprescindibles dos textos: Claire Bishop, «*The Social Turn: Collaboration and its Discontents*» (2006) y Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (1998). Este tipo de arte, no obstante, no puede dejar de tener que afrontar fuertes paradojas y hasta incoherencias derivadas tanto de cierta negativa a llevar a cabo una crítica radical de la subjetividad como, sobre todo, de los peligros que implica la fusión completa de lo artístico con lo político, pues puede llevar al arte a perder su propia semiautonomía y su repertorio de formas críticas. Es interesante en este sentido acudir a Hal Foster *et al.* (2006: 624-629), y también a Baqué (2004).

y editor Dani Zelko quien en su pieza *Reunión* idea un procedimiento para conversar, leer y escribir junto a los integrantes de la comunidad en la que reside con el que ir desvelando sus tensiones políticas:

Zelko viaja, conversa con gente y transcribe a mano aquello que otr+s le dictan. Su escritura sucede en un encuentro íntimo en el que la palabra hablada —y sus silencios y respiraciones— se convierte en palabra escrita. Tras cumplir sus tareas de oyente y escriba, edita los textos y los convierte en libros gracias a su mochila-imprenta, fase que denomina «edición urgente». [...] La segunda parte del proyecto consiste en una prolongación de los primeros actos en otros lugares. Los poemas de los escritores son leídos por portavoces. Emisarios y personas que prestan su cuerpo, ojos y voz para leer en una ronda de nueve sillas los poemas de los ausentes. [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020?]

En todo caso, por finalizar con los ejemplos, digamos que hasta en la teoría del cine se apelaría ahora a ponerse en el lugar del otro y hasta a una aprehensión o fusión con el cuerpo del protagonista, como atrevido gesto político. Sin ir más lejos, Kaja Silverman sugiere que no puede derivarse que en todo momento o toda etapa histórica del cine la identificación del espectador con los personajes y hechos reflejados en la pantalla cinematográfica sea una operación anacrónica y reaccionaria, ni mucho menos que su contraria (el extrañamiento o la distanciaci3n en el *efecto V*) sea *per se* la 3nica meta del cine pol3tico. La te3rica imagina un posible programa para el cine a las puertas del nuevo milenio que saque provecho de la capacidad de identificaci3n, casi carnal, con los cuerpos que posee este arte:

Un cine as3 pondr3a al sujeto en una relaci3n identificatoria precisamente con esos otros a cuyas expensas su *moi* se manten3a a s3 mismo previamente. [...] Este cine proyectar3a al sujeto masculino en los par3metros corporales de la feminidad; al sujeto blanco, en los de la negritud; al sujeto de clase media, en los de la carencia de techo, y al sujeto heterosexual, en los de la homosexualidad. [...] Exploremos las condiciones bajo las cuales una obra de arte impulsa a su espectador a conferir el don del amor a coordenadas corp3reas que no pueden asimilarse a su cuerpo propioceptivo, y as3 a identificarse a distancia de 3ste. [Silverman, 2009: 104 y 109]

A lo que Ranci3re (v. 1998: 45-61) a3adir3a: «En el cine se abole la distancia entre exterior e interior, mundo del esp3ritu y del cuerpo, objeto y sujeto. Es un arte del misterio porque abole todas estas oposiciones». Esta condici3n impura, esta cualidad

para mezclarlo todo y esta promiscuidad corporal del cine, y ante todo del «dispositivo cine», pensada ahora en tiempos oscuros, resulta ser la piedra angular de una política de las imágenes, incluso para aquellos que plantean una nueva institucionalidad del arte. Por eso, reconoce Manuel Borja-Villel en una conversación:

El cine y la oralidad tienen una dimensión performativa, crean situaciones en las que se ejecuta algún tipo de acción, exigen la creación de un espacio íntimo común en el que se invita a entrar al espectador. Hay una dimensión del cine que está relacionada con la cultura popular y con la contracultura. [Expósito y Borja-Villel, 2015: 182]

Y así podríamos traer a colación infinitos fragmentos. Lo interesante es que el hecho de que estos textos puedan ser leídos en eco a las citas y ejemplos que hemos tomado para ilustrar la relevancia de lo dialógico durante los sesenta y setenta, nos indica que las propuestas siguen formando parte de nuestro horizonte vital, hayan o no sido desvirtuadas. No llegando jamás a cumplirse, aún están por debatirse. Sus afanes no son ni exclusivamente teóricos, ni únicamente del ayer. La apelación a la trasgresión del sujeto y al encuentro con unos u otros ropajes, poco importa, ha adquirido una auténtica vida posterior —como diría Ross²⁸—, que no póstuma, en nuestro tiempo. Su significación política permanece intacta. Esto es así, creemos, porque si algo importante quedó sellado en esas décadas históricamente tan turbulentas y teóricamente tan sagaces, es la inevitabilidad, la urgencia misma, de ponernos en duda a nosotros mismos, a nuestro mundo, a nuestra supuesta libertad y entereza como sujetos. Porque, como prosigue Rancière, hijo ilustre de esta *coupure* epistemológica, precisamente en una conversación:

[...] el capitalismo es más que un poder, es un mundo y es el mundo en cuyo seno vivimos. Ya no es la muralla que los explotados deberían derribar para entrar en posesión del producto de su trabajo. Es el aire que respiramos y el tejido que nos une. [...] Ya no estamos de cara al capitalismo sino en su mundo, un mundo cuyo centro está en todas partes y en ninguna, lo cual no quiere decir

²⁸ Por supuesto, le robamos el título a Kristin Ross, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria* (2008b). Claro que lo que habría tenido una *afterlife* es el mismísimo surrealismo en las plazas parisinas tomadas a los policías gaullistas, incluidos los *flics* que tiene cada uno en su propia cabeza. Así que a ella también le debemos ese *parcours* que empieza en Rimbaud, tiene dos paradas en el surrealismo y el 68 y llega hasta hoy, hasta la Zad o la plaza del Sol llena de gente y de letreros en cartón.

que todo esté perdido, sino que la figura del «cara a cara» ya no se sostiene como tal. [Rancière, 2017: 54-55]

Y como nada está perdido, toca ahora escuchar los ruegos y *tomarse el tiempo* de llevarlos a efecto.

Parte II. Una conversación sobre poesía y subjetividad

*Capullo epitalámico, preguntas
y no sé qué responderte. Lo que esperas,
lo que sí y no deseas, inconclusa,
es la flor del no ser.*
Gerardo Diego

Puede que esta conversación nos lleve a ninguna parte, *nulle part*, como manifestaba uno de los personajes de Godard en *Leçon de choses*. Puede también que con ella no logremos más que aproximarnos someramente a la realidad del otro. Sabemos, y esto es irrefutable, que cada uno hablará «desde el fondo de su soledad» y más aún, desde el fondo de esa soledad intrínseca a una empresa como la lectura, el estudio y la escritura. Pero quizás con suerte esta conversación nos ayude a poblar un poco esa soledad más inmediata y confusa, espuria al fin y al cabo, a la que sin cesar nos empuja una sociedad como la nuestra. Con seguridad, en todo caso, nos ha animado a alargar algo los moldes de la escritura académica y, por qué no, a entretenernos un rato, a hacernos preguntas, a leer cosas.

IRENE VALLE CORPAS (IVC).— Me gustaría empezar por ese «yo» de la poesía. Aun a riesgo de generalizar, podríamos sostener que gran parte de la filosofía y la poética del siglo XX parten de la necesidad de conectar al ser con lo que queda fuera de él, llegando incluso a afirmar que eso que está fuera, esas cosas que no soy, hablan mejor y más de mí que cualquier otra esencia o *alma* que yo pueda albergar dentro (si es que la tengo, claro). Lo hemos indicado más arriba ligeramente. Pero ahora vayamos a lo concreto. Estoy pensando, muy particularmente en ese conocido poema de Tristan Tzara que defiende con contundencia:

Coja un periódico.
Coja unas tijeras.
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.
Recorte el artículo.
Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
Agite suavemente.
Ahora saque cada recorte uno tras otro.
Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.
El poema se parecerá a usted.
Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo.

Es decir, como puede observarse, no es ya sólo que la escritura poética sea algo que haya que construir y fabricar, sino que además no consiste en extraer una verdad de mi interior y llevarla al papel. Aquí Tzara hace un *collage* con un periódico. Pero no sólo el *collage* serviría para apocar al yo genuino del autor, sino que desde las filas del surrealismo se idearían toda suerte de estrategias para poner al sujeto en estados inconscientes (sueños, hipnosis, drogas, paseos nocturnos, erotismo exacerbado...) con los que «desconfinar la experiencia» como pretendía André Breton (2001: 19-26) en las primeras líneas del *Manifiesto surrealista*. «Yo, espejo empañado» es una expresión de Bataille muy certera en ese sentido. Desde entonces, creo que esta marcha hacia la desposesión no se ha detenido. Y sin embargo, tengo la sensación, no sé si fundada o no, de que en la poesía el yo personal es demasiado fuerte, está tan presente que la voz no puede despegarse de uno mismo.

CARLOS GARCÍA MERA (GCM).— La verdad es que es un tema harto complejo que nos llevaría a disquisiciones muy hondas y alejadas de la poesía, en tanto literatura y no *poiesis*, al menos en su concepción más reciente. Es inevitable hablar del ser y de la poesía y no tener en mente a Heidegger. Brevemente, para Heidegger, el ser es el desocultamiento de lo ente, es el movimiento que acontece históricamente mostrando diferentes formas de manifestación. Ese traer hacia adelante el ser olvidado de lo ente, el hacerlo presente, es lo que denomina como *da-sein*, un estar-en-el-mundo. Sea como

fuere, el ser para Heidegger no puede encapsularse en un *sí-mismo*, en un yo encerrado, sino que consiste, precisamente, en mantener-se abierto al mundo. En otras palabras, el *Dasein* es el ente que se pregunta por su propio ser. Por tanto, habría que señalar que el ser no es ser lo que no se es, mucho menos identificarse en la otredad, sino que el ser es plenamente un estar presente en el silencio.

Todas estas cuestiones no son baladís, entroncan directamente con la poesía y la concepción del ser en la/mi poesía. La poesía es el paso hacia el Decir del ser, pero nunca debe buscar un re-presentar-se, es decir, no ha de buscar un conocimiento sobre el ser sino *escuchar* el Decir del ser. Un poeta no ha de conceptualizar el mundo, sino que debe tomar una posición de escucha atenta y oblicua para no intervenir en la naturaleza de lo real (ver, oír y callar). Esta visión entronca directamente con la concepción budista del estar-en-el-mundo: casi no existir. No hollar el silencio. «Los haikus expresan el mundo o las cosas en su ser así, que brilla fuera de la intervención humana» (Han, 2019: 106).

En este sentido la poesía debe estar libre de toda concepción del yo, libre de la coacción de la identidad, del yugo de la intencionalidad. Estamos demasiado ocupados o preocupados por expresar el yo, cuando «el pensamiento original y la poesía son esencialmente vecinos, porque su patria común es el decir silencioso del ser» (Gilead, 1969: 158). La poesía debe callarse, abrirse al silencio. «El silencio [*Erschweigung*] surge del origen esenciante del mismo lenguaje. [...] El lenguaje se funda en el silencio [*Schweigen*]» (Heidegger, 2003: 78 y 401). La poesía, en esta especie de simbiosis zen-heideggeriana, al menos así la concibo, no debe referirse a nada, a ningún ser substantivo. De este modo en la poesía se cumple la ambivalencia circular: no es personal ni impersonal y, justo en esta ausencia de sentido profundo, se constituye la profundidad del poema.

MARCUS DANIEL CAVADA (MDC).— En efecto, yo también considero que estamos ante un asunto en exceso complejo. Hablas de apertura. Yo, además, recalcaría la existencia de una serie —si no una sucesión casi infinita— de interrogantes radicales. Las cuestiones esenciales de las que parte la poesía son a menudo tan problemáticas como inacabables: ¿por qué se escribe? ¿Qué se escribe y qué no? ¿Se escribe para algo, tal vez para alguien? Una vez que se escribe, ¿qué es poesía? ¿Quién es el poeta? Y más

aún: ¿la escritura construye, deconstruye o reconstruye? ¿Por qué la palabra trasgrede el texto y de pronto es otra cosa? Según Rilke (2012) la función del poeta no es sino la de vivir esos planteamientos, esas preguntas. En lugar de limitarlos con soluciones o respuestas probablemente poco universales, es esa confrontación sobre la que se cimienta la poesía cuando genera una tensión de dos elementos asimétricos que se relacionan y se buscan para encontrar un sentido mutuo que darse. En términos más específicos, diríamos que para la poesía, hablarse sin definirse es crear una causa de misterio constante que se transfigura en el sustrato del poeta. Y es que antes que Rilke ya otros poetas —principalmente románticos ingleses, como Blake o Wordsworth— habían puesto el punto de vista entre la relación de lo exterior con lo interior —y viceversa— para la creación artística. Al dejar a un lado el motivo de la realidad que, *grosso modo*, construye el contexto al que pudiera referirse, el «yo» comienza entonces un viaje hacia el interior cuya meta es la psique, una deambulación por las galerías del subconsciente. Tal relación anfibológica —no sólo con las cosas, sino con su parte oculta y lo que se genera a través de ellas— abre las puertas a la poesía simbolista y presurrealista (de Nerval a Valéry), que, lejos de levantar un muro entre lector y autor, excede los aspectos más «rudimentarios» de la comunicación y reafirma la expresión como un valor, si no absoluto, sí al menos central para la creación. Aunque, nuevamente, la expresión de algo que sólo a medias se conoce. Esa es la identidad, por otra parte nada identitaria en los términos en los que circula ahora la palabra, de la poesía. Es interesante recalcar en cómo el surrealismo termina de desligar el «yo» —que a comienzos del siglo XX ya ha diferenciado su parte consciente de su parte subconsciente— de un cuerpo que también comienza a tener un discurso de sí mismo, y no sólo eso: las cosas comienzan también a tomar la forma de un pensamiento, a transmutarse en el receptáculo de un «yo» —a padecerlo, por decirlo de alguna manera—. Y en consecuencia, a ser objeto y sujeto de la acción artística.

IVC.— Claro, el poeta como «custodio de lo Abierto» en palabras de Heidegger²⁹. Entiendo lo que decís. Primeramente, entiendo, Carlos, tus referencias al filósofo alemán. De hecho, al leer tus poemas veo esa disolución en las cosas, y más concretamente, en la naturaleza, reconozco un deseo de desprendimiento que me

²⁹ Heidegger tomado de Badiou (2005: 97).

atrevo a adjetivar de místico. Hablaría incluso de vuelo o de luz y pienso en uno de tus recientes poemas en los que al final pareciera como si te deshicieses en eso, en un haz de luz³⁰. Y me parece un gesto lleno de sentido, político también. Dicho eso, te respondería a tu cavilación heideggeriana con palabras de mi maestro, Juan Carlos Rodríguez: que en realidad «Heidegger anduvo obsesionado por la *Cosa en sí* kantiana»³¹, o en palabras quizá demasiado breves pero no por ello menos certeras, que convierte al ser o al espíritu humano en lenguaje, sin negarlo. Pero me interesa mucho menos discutirte esto —para lo cual, además, no tengo la formación necesaria— que valorar varias cosas que apuntas y ponerlas en la historia, un poco como tan certeramente ha hecho Marcus. Es decir, me importa subrayar que esa abertura de la que hablas es observable también en otras manifestaciones. El caso del surrealismo, como una vez más subraya Marcus, me parece muy evidente. Surrealismo que, por otra parte, también tiene un punto de misticismo y de chamanismo a la hora de concebir ese viaje al inconsciente y que considerará que es necesario «empujar la vida poética hasta los límites de lo posible», como reconocía Benjamin (2013: 32). Hasta el cuerpo estaba troceado para los surrealistas, ese cuerpo del que dices, Marcus, que comienza a tener un discurso. Y si no piénsese en las muñecas de Hans Bellmer. Por ello comenzaba mi pregunta aludiendo a este movimiento, puesto que esta abertura quizá pueda ser entendida como un síntoma de época, ya provengan los autores de una u otra tradición: ese idealismo alemán, romanticismo inglés o francés a los que os habéis referido. Porque, en efecto, parece que un primer estadio de este despojamiento del yo está en el romanticismo: aunque sea a partir de una mirada hacia dentro, es decir, hacia esa oscuridad propia si bien tanto o más desconocida u *otra* —si me permitís el galicismo—, como cualquier exterior. Tanto es así que, por ejemplo, los Bürger en su imponente ensayo *La desaparición del sujeto*, juntan a Valéry y Bataille en un mismo capítulo y las citas que lo introducen no dejan atisbo de duda: «Todo hombre encierra algo terriblemente sombrío» (Valéry); «El mundo del sujeto es la noche» (Bataille) (v. Bürger y Bürger, 2001: 221-229). Aunque creo que Bataille da un

³⁰ «¿Qué blancura se hizo en ti / qué silencio hacia las alas? / Acaso tu huella sobre / el mirto es sólo una imagen, / un intento de posarte. / Si alcanzase a adivinar / cuál es la clave en tu vuelo / me haría luz contigo.» Carlos García Mera (2019: 14).

³¹ Juan Carlos Rodríguez, *Para una lectura de Heidegger (algunas claves de la escritura actual)* (2012). Añádase a esta lectura: Rodríguez, *Para una teoría de la literatura* (2015b: 253-281).

paso adelante muy claro, la pervivencia del romanticismo a comienzos de siglo es innegable y obviamente ha sido muy estudiada. Por otra parte, nos llevaría lejos: tendríamos que hablar del concepto de ironía o de la teoría del genio. De todos modos, se hace evidente que no toda la poesía del siglo XX sigue esta senda ni incurre en un rebajamiento tal del yo (de ahí mi pregunta).

MDC.— Sí, nos llevaría lejos, pero antes de dejar el tema, me parece importante hacer un apunte, pues hemos hablado mucho de un movimiento hacia dentro o hacia fuera, pero para mí hay otro movimiento o posicionamiento en el seno mismo de la escritura que es, esta vez, temporal. Quiero decir, y vuelvo al origen de tu pregunta («¿cómo se afronta el «yo» en la poesía?») que, primeramente, podría sostenerse que la poesía es una toma de posición en el tiempo: la del poema–poeta con el relato³². Más aún, podríamos decir que el relato preexiste y sólo existe el poeta–poema en tanto que este se mecaniza y *se escribe*. El poeta aparece, pues, una vez que el relato entra en contacto con la experiencia del autor, de modo que esa relación asimétrica de la que hablábamos hace coincidir los estados de la realidad con los de la consciencia e inconsciencia, a través de sus códigos, los códigos de la poesía. No quiere esto decir que la escritura se individualice, y ni siquiera que ese «yo» entonces, ocupe el centro del poema como autorreferencia, sino que es el poema quien pasa a ocupar el centro del relato y, en definitiva, de la experiencia del autor. Lo único que debe existir, pues, es una privatización de la escritura, nunca una acción individual ni tanto menos arcana u originaria, sólo complementaria. En ese sentido, estoy completamente de acuerdo con Carlos cuando afirma que «la poesía debe estar libre de toda concepción del yo, libre de la coacción de identidad, del yugo de intencionalidad» porque privatizar, en la literatura, no es en ningún caso una tarea de exclusividad, sino un precepto estético necesario. El poeta que interioriza el relato lo asume como suyo para, a partir de ahí, de la realidad y de lo universal, generar una perspectiva. Y es sólo a partir de esa perspectiva cuando podemos comenzar a hablar de ese «yo» de una manera un tanto universal, que sea inclusivo: como un catalizador ineludible que «no es personal ni impersonal». Así que, en resumidas cuentas, sabemos que cuando uno escribe «desde

³² Cabe destacar que no hablamos aquí de la problemática que surge desde el yo lírico o sujeto del poema, sino desde la perspectiva meramente autoral.

el fondo de su soledad», como se señalaba antes, en realidad está escribiendo previamente «desde el fondo de todas las soledades, de la soledad común».

IVC.— Fíjate en que, sin pretenderlo y de alguna manera, tus palabras citan los títulos de dos libros recientes que vuelven sobre ese arco cronológico que estamos evocando. Uno es una relectura de Brecht *Cuando las imágenes toman posición* (de Georges Didi-Huberman) y otro un ensayo de psicoanálisis *Soledad común. Políticas en Lacan* (de Jorge Alemán). Has empleado justo los mismos términos. Es curioso y no creo que sea mera casualidad. En todo caso, es muy pertinente eso que señalas sobre la temporalidad. Creo que desde el impacto del estructuralismo, pareciera que los movimientos que podemos operar son antes espaciales que temporales por cuanto, en cierto sentido, la duración y la historia se dejaron en un plano secundario pero como tú apuntas, puede que sea una cuestión de tiempo: llegado un momento es la obra misma la que está ahí y vive por sí misma. Otras veces, lo que se ha llegado a olvidar es que las posiciones —esos lugares *en o desde* los que se habla— quizá no tienen que ver con el espacio, sino ante todo, con nuestro lugar en el proceso de producción. Habla Brecht: «Nosotros, hijos de la era de las mercancías, nos acercamos a las cosas desde la posición del productor o la del consumidor, y por lo general somos abrumadoramente más propensos al proceso de consumo» (cit. en Jameson, 2013: 95). Al menos a mí me parece que algo le ocurre a nuestra coyuntura actual para que estos textos sigan teniendo una «sensibilidad hechizante».

Igualmente, por ejemplo, de tu respuesta, Carlos, se desprende un aprecio de lo poético como modo ya no de escritura sino de ser, de escucha, de relación con naturaleza, una valoración de ese caminar por ella sin apenas dejar traza, casi no existir y procurar el silencio. O sea, una suerte de relación distinta con las cosas a la que sostiene la técnica, la máquina y el capital. Quizá los temores de Heidegger a la técnica estén de vuelta (ahora leído por Han y otros) aunque creo que ahora el nudo problemático es el trabajo. Ese es, al menos, mi temor: que todo se convierta en trabajo, en producción vendible o comprable, incluida la escritura. Y quería preguntaros por ello. Es innegable que la escritura es un trabajo, algo que se produce con las manos. Sólo que el trabajo puede ser entendido como la simple necesidad humana por hacer cosas y producir cambios en la materia, o dentro del sistema productivo del

capitalismo, esto es, el trabajo asalariado del que se extrae un rendimiento, etcétera. Por ejemplo, Godard ilustra esta oposición a partir de la imagen de las manos que se mueven mecánicamente en la fábrica y las manos que se emplean para acariciar un cuerpo o realizar cualquier otra acción deseada, el trabajo que él llamaba *amateur* porque en él hay amor. Amor, pero también soledad y sufrimiento. Decía Duras que no sabía qué impulsaba a alguien a escribir: «Escribir. No puedo. Nadie puede. Hay que decirlo: no se puede. Y se escribe». Os regalo ahora otra cita de Rodríguez que me viene a la cabeza:

Escribir es un sufrimiento. Tú tienes la idea de que escribir es una expresión, se lleva dentro la idea y luego se expresa, pues yo pienso que eso es falso, escribir es una cuestión absolutamente material. Se dice siempre que quien lleva el toro toreado desde el hotel nunca lo torea, es decir los personajes después de escribir un texto andan por su cuenta. [Rodríguez, 2016: 66]

Sea como fuere, creo que se hace evidente que este amateurismo sano aun con dolor, está en sus días bajos y que ahora la concepción de la tarea del escribiente de textos (por emplear el término de Melville que tanto gustó a Borges) se inclina más hacia la otra vía, añadiendo una capa más a ese sufrimiento inherente o no a la escritura. Escribir, poesía, ficción o ensayo, es difícil, una tarea a veces ingrata y casi siempre solitaria, pero quizá ahora estemos escribiendo bajo ciertas presiones (como entregas a fechas límites, correos, falta de tiempos de largo recorrido, etcétera) que la endurecen. Esto, al menos en la academia, es moneda de cambio diaria. No sé si así también en la poesía. Habladme un poco de esta relación entre la escritura, la materialidad, el sufrimiento y el paisaje social en el que vivimos.

CGM.— Quisiera decir que no concibo la escritura como sufrimiento. León Felipe decía así: «que no hagan callo las cosas ni en el alma ni en el cuerpo». La poesía no puede emerger del dolor, no podemos estar instalados perpetuamente en las galerías de la pena. Es cierto que los poetas, y en general los artistas, se han alimentado mucho del martirio y del tormento, pero las contradicciones vuelven: ¿a qué escribir si me hace daño? Los psicoanalistas lo tendrían muy claro. Hay una retroalimentación constante en esta imagen del poeta atormentado. No hay nada más nauseabundo que un poeta ejerciendo de poeta, que un artista siendo artista. No hay dolor en la escritura,

hay dolor en el fingimiento, en el disfraz de la escritura. Sufrimos porque hay un falseamiento de nosotros mismos, porque hay una exaltación del yo. Tenemos expectativas, esperamos que el texto diga aquello de nosotros que sólo él sabe. No se puede tener expectativas en la escritura. La estética es esto, básicamente un elogio constante a uno mismo, una autorreferencialidad enfermiza que siempre nos causa un dolor. Desprenderse del yo es desprenderse de las expectativas.

Goethe en Fausto dice: «Tu eres consciente tan solo de una aspiración, ¡ay! No llegues a conocer la otra, dos almas en mi pecho moran».

A lo que el poeta zen, Basho, le respondería: «Corta y echa fuera las dos almas, y haz que florezca allí un ciruelo» (cit. en Han, 2019: 98).

En cuanto la escritura se concibe como una no-expresión del alma estas disquisiciones dejan de tener sentido y empieza a verse como puntos de vista de un nadie. No hay interioridad, no habla un «yo lírico» que transforme el mundo en metáfora o símbolo. Cuando escribo no albergo ningún «yo soy» porque estoy libre de preocupación. En definitiva, la poesía debe convertir el viajar en su lugar de estancia permanente. Traigo aquí aquel haiku de Issa en el que da a comprender este sentido del ser-ahí previo al *dasein*. En el haiku el mundo se refleja a modo de «nadie»:

Aunque no es ningún Buda,
está ahí el antiguo pino,
tan olvidado de sí mismo.

Escribir es trabajo cuando existe una obligación, en algunos casos patológica. Es decir, escribir por trabajo es escribir por escribir. Desde luego es una tarea preminentemente manual, pero no es menos manual —ni menos bella— la papiroflexia y no se considera un trabajo como tal. Realmente la escritura no tiene nada de especial, no comparto esa visión romántica de la escritura como una elevación del espíritu. Sí, en cambio y mucho más relacionado con la manufactura, encuentro la literatura más parecida a una artesanía en la que hay que primar el detalle. Eso no quiere decir que la poesía tenga que ser florida o floreada, en ocasiones los adornos son meras distracciones para ocultar lo mediocre de un poema, de una novela, pero también de una sandalia o de una vasija. La poesía, al igual que la vasija, debe servir para contener agua, para ese derramar-se del agua en ella y no para decorar una

estantería. En este sentido la escritura ha desvirtuado el sentido original de la poesía, y esto entronca con la pregunta anterior. La poesía es, ante todo, oralidad y esta oralidad es compartir.

IVC.— Estoy de acuerdo en casi todo. No comparto una visión romántica ni del arte, ni del genio, ni del amor, ni de casi nada. Necesito ese paso que dan las vanguardias. Tampoco creo en la división del trabajo, pues, vuelvo a lo mismo, considero que las distinciones entre lo alto y lo bajo, lo especial o lo cualquiera, como tantas otras (como las que distinguen lo abultado o no de una nómina) nacen de ahí. Debo decir, no obstante, que ciertamente sí me gusta esa imagen del artesano que trabaja la materia, la vasija, aunque supongo que es un resabio nostálgico al que me agarro como clavo ardiendo. Aun así, sigo creyendo que existe ahora un sufrimiento, un martirio o un tormento, como lo queráis denominar pero real y que afecta también a la escritura, que no remiten al yo del poeta romántico sino más bien a la precariedad, aunque haya quienes intenten superponer los dos planos en una misma imagen. De nuevo, siento la necesidad de poner las cosas en la historia.

MCD.— Estoy enteramente de acuerdo en esto último que apuntas, Irene. Desligar, por completo y sin matices, la escritura del sufrimiento es desligarla también de la felicidad, o de cualquier otra emoción, sensación o estado cotidiano en el que se encuentre el autor, vale decir, no reconocer en ella una experiencia, separarla de la vida. Sin contradecir lo que venimos sosteniendo sobre ese desmoronamiento del yo, se me hace evidente que el motivo de un texto es también el motivo del autor, aunque siga siendo algo en esencia abierto, polisémico, contradictorio y sobre todo, común. Negar que la escritura pueda producir sufrimiento (nuevo como comentas Irene, o no tan nuevo) implica el riesgo de retornar a la idea del poeta recluido en su torre de marfil, del genio de lo absoluto que no se rebaja a las cosas corrientes. Prefiero más bien la imagen del intruso de lo cotidiano.

IVC.— Agradezco vuestras respuestas, vuestras referencias a la oralidad uno y a lo cotidiano el otro porque me dan pie a hablar de otro punto del mundo de la poesía que me produce curiosidad, y es la dimensión colectiva. Vivimos en un mundo saturado

de eventos, congresos, actividades, promociones y la poesía, me parece, no es ajena. ¿Cómo se hace colectiva la poesía? ¿Cómo se comparte? ¿Cómo se lee en común? ¿Crees que es un arte que ha vivido demasiado tiempo ligado al intimismo y está ahora abandonándolo? Y si fuere así, ¿en qué sentido? ¿Cuál es para ti la dimensión colectiva de la poesía?

CGM.— Bueno, en cuanto a la precariedad creo que eso es un tema que nos ocupa y nos preocupa a todos, no sólo a la escritura sino a cualquier tipo de trabajo artístico. También en todos los sectores hay ese sufrimiento, ese martirio o ese tormento en relación a la precariedad.

Pero contestando a tu pregunta y volviendo a la linde: la dimensión colectiva de la poesía sigue vigente en lo popular. La poesía popular, y en general todo lo que circunda a lo que ha venido a llamarse, casi de forma despectiva, «baja cultura», debe proponer formas sencillas pero no simples, amables pero no condescendientes, fáciles de recordar... Manuel Machado dijo que «hasta que el pueblo las canta, las coplas, coplas no son, y cuando las canta el pueblo, ya nadie sabe el autor». Intentar alzar un muro o abrir una brecha que separe la poesía del pueblo, en un sentido esnob o elitista, es no entender la poesía. En este sentido, la poesía permanece diluida en la música manteniendo ese espíritu de comunidad. El rap, el trap, el reguetón y demás géneros, en los que eminentemente predomina la letra, son los herederos de los géneros trovadorescos y ministriles.

En definitiva, la poesía, mal que nos pese, tiene más que ver con la oralidad que con una elevación del espíritu. Lo que suele pasar es que se confunde lo popular con lo mediático. Hay poesía popular al modo aquel del cántaro del que antes hablábamos, y hay poesía para masas, más parecida a una jarra de fabricación en serie (aunque sobre esto de la reproductibilidad técnica tiene mucho que decir Benjamin). Sea como fuere, ha de haber siempre, en todo, una voluntad de compartir.

IVC.— Bueno, creo que con esta exhortación a compartir y con esa bella cita de Machado que nos has traído, podemos cerrar esta conversación o al menos, cerrarla por ahora. Hemos tocado una serie suficiente de temas o más bien de problemas (el

trabajo, la relación arte vida, la pervivencia de las vanguardias, etcétera). Ya vendrán otras en las que, a buen seguro, saldrán de nuevo a flote todas estas cosas sin solución.

Bibliografía

- Aumont, Jacques (2013), *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris, Vrin.
- Badiou, Alain (2012), *Elogio del amor*. Buenos Aires, Paidós.
- Badiou, Alain (2005), *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.
- Baigorri, Laura (2007), *Video: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid, Brumaria.
- Baqué, Dominique (2004), *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporaine au documentaire*. Paris, Flammarion.
- Bataille, Georges [1957], *El erotismo*. Titivillus. Edición digital.
- Béghin, Cyril (ed.) (2014), *Duras/Godard. Dialogues*. Paris, Post-Éditions/Centre Pompidou.
- Benjamin, Walter (2013), *El surrealismo. La última instantánea de los intelectuales europeos*. Madrid, Casimiro Libros.
- Bifo Berardi, Franco y Josep Massot (2019), «El problema es cómo la pantalla se ha apoderado del cerebro», en *El País*, 20 de febrero, <https://elpais.com/cultura/2019/02/18/actualidad/1550504419_263711.html>, [10/07/2023].
- Bishop, Claire (2006), «The Social Turn: Collaboration and its Discontents», en *Artforum*, february <<https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/>>, [02/10/2023].
- Blanchot, Maurice (2002), *La comunidad inconfesable*. Madrid, Editora Nacional.
- Borgomano, Madeleine (2004), «Le dialogue dans l'oeuvre de Marguerite Duras : une zone de turbulences», en *Loxias*, n.º 4, pp. 1-15, <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=29>>, [03/10/2023].
- Bourriaud, Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*. Paris, Les Presses du réel, 1998.
- Breton, André (2001), *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Argonauta.
- Bürger, Christa, y Peter Bürger (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid, Akal.
- Cerisuelo, Marc (1990), «Godard et la théorie: tu n'as rien vu à Pesaro...», en *Cinémaction*, n.º 52, pp. 192-98.
- Cixous, Hélène (1986), *Entre l'écriture*. Paris, Des femmes.
- Debord, Guy (2019), *Contra el cine. Obras cinematográficas completas (1952-1978)*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Deleuze, Gilles (2015), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1996), *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles (1995), *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles, y Claire Parnet (1980), *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos.
- Delmar, Michaël (2008), *L'une est l'autre : Duras-Moreau, une amitié littéraire*. Paris, Scali.
- Duras, Marguerite (1987), *La Vie matérielle*. Paris, P.O.L.
- Duras, Marguerite, y Xavière Gauthier (2005), *Las conversadoras*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

- Expósito, Marcelo, y Manuel Borja-Villel (2015), *Conversación con Manuel Borja-Villel*. Madrid, Turpial.
- Farocki, Harun, y Kaja Silverman (2016), *A propósito de Godard*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Foster, Hal; Rosalind Krauss; Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloh (2016), *Arte desde 1900. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad*. Madrid, Akal.
- François Dosse (2004), *Historia del estructuralismo. Tomo II: El canto del cisne, 1967 hasta nuestros días*. Madrid, Akal.
- Garcés, Marina (2017), *Nueva ilustración radical*. Barcelona, Anagrama.
- Garcés, Marina (2013), *Un mundo común*. Barcelona, Bellaterra.
- García Mera, Carlos (2019), *El contorno del eco*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Godard, Jean-Luc (2010), *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos* (Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas, eds.). Barcelona, Intermedio.
- Godard, Jean-Luc (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II: 1984-1998* (Alain Bergala, ed.). Paris, Cahiers du Cinéma.
- Godard, Jean-Luc (1980), *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine. Tomo I*. Madrid, Alphaville.
- Guilead, Reuben (1969), *Ser y libertad. Un estudio sobre el último Heidegger*. Madrid, G. del Toro.
- Han, Byung-Chul (2019), *Filosofía del budismo zen*. Barcelona, Herder.
- Han, Byung-Chul (2017), *La expulsión de lo distinto*. Barcelona, Herder.
- Han, Byung-Chul (2016), *Por favor, cierra los ojos. A la búsqueda de otro tiempo diferente*. Barcelona, Herder.
- Han, Byung-Chul (2015), *El aroma del tiempo*. Barcelona, Herder.
- Han, Byung-Chul (2014), *La agonía del Eros*. Barcelona, Herder.
- Harvey, David (2017), *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. Madrid, Akal.
- Heidegger, Martin (2003), *Aportes a la filosofía: acerca del evento*. Buenos Aires, Alamagosto.
- Jameson, Fredric (2013), *Brecht y el Método*. Buenos Aires, Manantial.
- Krauss, Rosalind (1976), «Video: The Aesthetics of Narcissism», in *October*, pp. 50-64.
- Lefebvre, Henri (2013), *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing.
- Lumley, Robert (2020), «Mario Merz: mesas y casas, tiempo y espacio», en Mario Merz, *El tiempo es mudo*. Madrid, MNCARS, pp. 44-63.
- Marina, Garcés (2012), «La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual», en *Athenea Digital*, n.º 13, pp. 29-41, <<https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n1.1039>>, [03/10/2023].
- Merleau-Ponty, Maurice (1964), *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard.
- Montero Sánchez, David (2016), «Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki», en *L'atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 21, pp. 191-201, <<https://hdl.handle.net/11441/86698>>, [03/10/2023].
- Mulvey, Laura, y MacCabe, Colin (eds.) (1980), *Godard: Images, sounds, politics*. London, BFI.
- Noguez, Dominique (2001), *Duras, Marguerite*. Paris, Flammarion.
- Perniola, Mario (2004), *Contra la comunicación*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Rancière, Jacques (2017), *En quel temps vivons-nous? Conversation avec Eric Hazan*. Paris, La Fabrique.
- Rancière, Jacques (2014), *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

- Rancière, Jacques (2008), «Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento», en *Brumaria. Documentos*, n.º 268, pp. 1-8, <https://desarquivo.org/sites/default/files/ranciere_disciplinas_268.pdf>, [02/10/2023].
- Rancière, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rancière, Jacques (1998), «L'historicité du cinéma», en Antoine De Baecque y Christian Delage (eds.), *De l'histoire au cinéma*. Paris, Complexe, pp. 45-61.
- Rancière, Jacques (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rilke, Rainer Maria (2012), *Cartas a un joven poeta*. Madrid, Alianza.
- Rodríguez, Juan Carlos (2016), *Pensar la literatura. Entrevistas y bibliografía (1961-2016)*. Granada, Icile.
- Rodríguez, Juan Carlos (2015a), «Algunas notas de lectura para Freud después de la Primera Guerra Mundial», en *Álabe. Revista de la Red de Universidades Lectoras*, n.º 12, pp. 1-14, <<http://dx.doi.org/10.15645//Alabe2015.12.10>>, [10/10/2023].
- Rodríguez, Juan Carlos (2015b), *Para una teoría de la literatura (40 años de historia)*. Madrid, Marcial Pons.
- Rodríguez, Juan Carlos (2012), *Para una lectura de Heidegger (algunas claves de la escritura actual)*. Granada, Universidad de Granada.
- Rodríguez, Juan Carlos (2004), «La explotación del yo: una pesadilla histórica», en *Revista Laberinto*, n.º 15, pp. 53-59, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1050286>>, [29/10/2023].
- Rodríguez, Juan Carlos (2003), «La poesía política de Alberti», en *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n.º 2; tb. en Julio Rodríguez Puértolas (coord.), *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*. Madrid, Istmo, 2009, pp. 283-292, <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poesia-politica-de-alberti-849817/>>, [29/10/2023].
- Ross, Kristin (2008a), *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París*. Madrid, Akal.
- Ross, Kristin (2008b), *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid, Antonio Machado.
- Rosset, Clement (2017), *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Barcelona, Marbot.
- Silverman, Kaja. *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal, 2009.
- Varela, Pablo Posada (2016), *A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología*. Madrid, Brumaria.
- Virilio, Paul (1997), *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid, Cátedra.

