

# La significación política de lo dialógico en el cine de los sesenta y setenta

## The political significance of the dialogic in cinema in the sixties and seventies

IRENE VALLE CORPAS  0000-0001-5153-5994

irenevalle1991@gmail.com

Universidad de Granada

Recibido: 11 de noviembre de 2022 · Aceptado: 2 de octubre de 2022

### Resumen

Este artículo es un repaso por la noción de diálogo o encuentro en las artes y el pensamiento de los sesenta y setenta del siglo XX, divididas históricamente por el episodio de 1968. Mantendré 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 entender el hecho artístico, como un procedimiento para construir una presencia corporal y común considerada perdida y/o necesaria. En este itinerario tendré preferencia por el cine aunque aludiré asimismo a la irrupción de lo dialógico en la literatura o la filosofía. Concluiré comentando en qué sentido el diálogo se presenta como una de las claves de la filosofía política actual.

**Palabras clave:** diálogo; “yo”; alteridad; cine; Nuevas Olas; Mayo del 68.

### Abstract

This article is a review the notion of dialogue, relationship or encounter in the arts and thought of the 1960s and 1970s, historically divided by the episode of 1968. I maintain that in the arts, the dialogical represented a double political strategy: the conversation and the encounter were both as a vector of rupture in the ways of understanding the artistic act, as well as a procedure to build a corporal and common presence that was considered lost and/or necessary. This itinerary prioritises for the cinema, although I will also refer to the irruption of the dialogical in the literature or philosophy. Next, I shall revise in which way dialogue is considered to be one of the keys to current political philosophy.

**Keywords:** dialogue; “I”; otherness; cinema; New waves; May 68.

---

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

---

Valle Corpas, I. (2023). La significación política de lo dialógico en el cine de los sesenta y setenta. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 54: 43-58.

---

Lo que pienso no lo he pensado solo.  
Georges Bataille

## Introducción

“El cine ha muerto. Ya no puede haber más películas. Si les parece, pasemos al debate”. El aserto es hartamente 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, a 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. Suele acudir 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 y *crímenes perfectos*. La inquietud que entre los pensadores de las décadas de 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 aplacarían 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 solo 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, hoy, 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 agueridos en lo artístico y lo político, ha vuelto hoy con energías revividas. Solo 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 propio yo— se encuentra con facilidad en escritos actuales. En obras que, en un ejercicio de refundación de ciertas corrientes fenomenológicas, no dejan de subrayar la necesidad de sostener una visión relacional del sujeto y apelar a la potencia política de la alteridad. Este artículo está pensado como un repaso por la noción de diálogo, relación o encuentro en el cine, las artes y el pensamiento de los sesenta y 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.

## Cine, arte y estrategias dialógicas en los sesenta y setenta

Así pues, 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 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. 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. Estas se convierten rápidamente en debates filosóficos, con los que los personajes nos irán desvelando su desasosiego, miedos o 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 “el neorrealismo y sobre todo la *nouvelle vague* redescubrieron la conversación, la interacción: de un modo positivo, paródico o crítico” (Deleuze, 2015: 305).

Por tanto, 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 eran 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: por ejemplo sobre la felicidad —*Chronique d'un été*, (*Crónica de un verano*, Jean Rouch y Edgar Morin, 1961) (Fig. 1), o *Le Joli Mai*, Chris Marker (1963)—; sobre la sexualidad —*Comizi d'amore* (*Encuesta sobre el amor*, Pier Paolo Pasolini, 1965) (Fig. 2); o una falsa encuesta —*Masculin/féminin* (*Masculino, femenino*, Jean-Luc Godard, 1966) (Fig. 3)—.



Fig. 1. Fotograma de *Chronique d'un été*, (*Crónica de un verano*), Jean Rouch y Edgar Morin, 1961.



Fig. 2. Fotografía de Pier Paolo Pasolini rodando *Comizi d'amore* (*Encuesta sobre el amor*), 1962 y fotograma de la película.



Fig. 3. Escena de la “encuesta falsa” en *Masculin/féminin* (*Masculino, femenino*), Jean-Luc Godard, 1966).

Por otra parte, es lógico que, dada esta tendencia dialógica del cine moderno, encontremos también 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 *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 (Fig. 4). De este último comentaba un crítico:

La dialéctica de la pareja, enmarcada en encuentros y diálogos de los protagonistas del filme sirve para plantear varias cuestiones fundamentales al psicoanálisis ¿Cómo habitar el niño que fuimos? ¿Cómo aceptar la vejez? ¿Cómo enfrentarse al desencuentro de los sexos? ¿Cómo distinguir entre el ser y el semblante? (Farago, 1999: 26).

Fig. 2.



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 Godard

(Fig. 5). El cine es como la vida y en la vida se habla, solo que hablar con alguien es también un ejercicio de pensamiento. 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 y de la discusión.



Fig. 5. Fotogramas de *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1962) de Jean-Luc Godard.



Con el tiempo, tanto más el cine no solo no 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. “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” (Blanchot, 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 voces. 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 algo el estado de las 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, nuevamente Jean-Luc Godard e Ingmar Bergman o Rainer Werner Fassbinder y algo después, aunque en ocasiones paródica y ridículamente, Woody Allen.

De esta nómina de autores destaca, una vez más, 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 y sobre las relaciones mismas 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 (Fig. 6). 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, el trabajo, etcétera y van combinando imágenes y extrayendo ideas nuevas sobre las cosas sobre esa mesa de cocina convertida en 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*), solo así, discutiendo en común las cosas corrientes, incluidas las imágenes que de ellas tenemos, podremos empezar a quebrar nuestra habitual manera de mirar. 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. En su cinematografía funcionará como instrumento con el que hacer hablar en pantalla a aquellos que por sus ideales o condición social no tienen cabida en los canales hegemónicos, así como será útil para tensar la visión que sostenemos de las normas sociales, 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).

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. [...] 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... (En Mulvey y MacCabe, 1980: 360, 201, 290, 249).

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. Para el suizo, no se trataba solo 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: “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” (Godard, 1998: 430).



Fig. 6. De derecha a izquierda: primer fotograma de *Soft and Hard*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1985. Los dos fotogramas restantes son del episodio *Leçon de choses* de la serie *Six fois deux / Sur et sous la communication*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1976.



Según esta consideración —típica de la modernidad cinematográfica— el cine, como el sujeto, es diálogo, la simple predisposición para el encuentro. 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 como 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 obras que todos hayamos presenciado porque consumimos cada cual una cinta distinta y a solas en nuestros cuartos privados—. Por ello, primaba seguir ideando nuevos espacios y centros donde pueda estar presente y conectado al cuerpo social (véase Aumont, 2013).

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 hibridez continua—, 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 discusión (Fig. 7) (Lumley, 2020: 44-63).



Fig. 7. Gran mesa en la obra *La natura è l'arte del numero* (*La naturaleza es el arte del número*) de Mario Merz, 1976.

En otro terreno, el del teatro, tampoco nos cogería por sorpresa entonces que, en esos mismos años, el dramaturgo polaco, Jerzy Grotowski —de quien los italianos tomaron 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 colectivo<sup>1</sup>. 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, sometándolo a desdoblamientos o paradojas visuales y movimientos imposibles. Lo hicieron sirviéndose del poder del vídeo para producir una imagen simultánea, o sea, para generar un diálogo<sup>2</sup>.

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 perfectamente válida<sup>3</sup>. Esa mesa y esa conversación potencialmente inacabable, sirve a dos finalidades: no solo 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

- 1 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. [...] 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). Cerremos 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 sesenta, sigue siendo hoy uno de los nudos más interesantes en las polémicas filosóficas sobre el carácter político del arte, solo que ahora bajo el ropaje del reparto, corte o vivencia de lo *sensible*. De ahí quizá que los filósofos que se han embarcado en tales disputas, especialmente Rancière y 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 tanto en la pantalla como en la sala.
- 2 Véase para esto (Posada Varela, 2016). También (Bigorri, 2007). Y (Krauss, 1976).
- 3 Véase el trabajo de investigación de Carles Guerra *Art y Language. Un modelo dialógico de práctica del arte* defendido en la UCM.

fenómeno a través de la constelación de relaciones discursivas que articulan su significado y, en último término, lo definen” (Sánchez, 2016: 153). 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 solo 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” (En Dosse, 2004: 71).

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 en un ademán que recuerda mucho a esas películas-conversación del suizo:

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 (Deleuze y Parnet, 1980: 21).

Por su parte, el primero de este dueto, Deleuze, aseguraba en *Conversaciones* que “gracias a la filosofía todos nos encontramos constantemente en conversaciones o negociaciones y en guerra de guerrillas con nosotros mismos” (Deleuze, 1995: 3). 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 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, 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” (Deleuze, 1996: 13). Quedémosnos 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 Cixous (Cixous, 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 (como se hacía con La mujer, por otra parte). 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 y el cine durasiano, 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 (Borgomano, 2004: 1-15) (Fig. 8).



Fig. 8. Dos personajes femeninos conversan en una mesa en *Nathalie Granger*, película de Marguerite Duras, 1972.

En su literatura —como en la de muchos y muchas otras de estos años— 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 pregun-

tas 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 faltas<sup>4</sup>. Aquí, contrariamente, lo que se busca es un hiato entre lo propio y lo extraño: “[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<sup>5</sup>, su amistad literaria con Jeanne Moreau (Delmar, 2008) y hasta sus conversaciones con los niños en *Marguerite Duras parle avec des enfants*<sup>6</sup> 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 una “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.

## Pequeña coda: la actualidad del diálogo, de la alteridad y el cuerpo común

Huelga decir que toda esta necesidad de hablar y de hacer y pensar las cosas en común para reconocer que, en el fondo, tan solo 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 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

4 Idea tomada de (Noguez, 2001: 79).

5 Recogidos en (Béghin, 2014).

6 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, 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, 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 Truffault 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, los niños en Abbas Kiarostami.

vivir junto-contraincima-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 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: 115). En su fértil aplicación del pensamiento de su compatriota al estudio del espacio, Henri Lefebvre agregaba: “El espacio —mí espacio— [...] es en primer lugar mi cuerpo, y después el homólogo de mi cuerpo, el “otro” que le sigue como su reflejo y su sombra: la intersección movediza entre lo que toca, penetra, amenaza o beneficia a mi cuerpo, y todos los otros cuerpos” (Lefebvre, 2013: 230-231).

Solo que, estas precepciones resuenan hoy en eco. Por ejemplo, embarcada en una recuperación del pensamiento del Merleau-Ponty —como del de Blanchot—, Marina Garcés añade:

Más allá de la dualidad unión/separación, los cuerpos se continúan. Donde no llega mi mano, llega la de otro. [...] 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 (Garcés, 2013: 30 y 46).

Resulta revelador apreciar cómo hoy este es uno de los mayores desvelos del pensamiento más cercano a la filosofía política. Voces como las de Marina Garcés, Byung-Chul Han, Francisco Berardi, Alain Badiou, Emmanuel Lévinas, Jean-Luc Nancy o Jacques Rancière señalan que urge recobrar ese empeño dialógico por reconocer la experiencia de la alteridad, aquella que en el preciso momento en el que escinde funda al sujeto en su misma carne. El reconocimiento de la alteridad 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—. Así, por ejemplo, Byung-Chul Han afirma: “El diálogo representa una bella forma de conclusión. Por eso puede fundar sentido. Es una comunicación con un tú” (Han, 2016). La pertinencia de crearnos formas de ser y estar juntos que sirvan para salir de la fijación narcisista del yo hiperproductivo de nuestros días, al igual que tantas otras heridas abiertas por Mayo y sus vidas anteriores, sigue supurando actualmente. No es fortuito entonces que en los últimos años se hayan redoblado las llamadas al diálogo, 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 del individuo; que se hayan hecho llamamientos a la conversación genuina y pausada o que se oigan clamores por reconstruir una presencia corporal en el mundo<sup>7</sup>. Las propuestas de los años sesenta y setenta, entre ellas, el encuentro, siguen formando parte de nuestro horizonte vital. No llegando jamás a cumplirse, las proclamas del 68 aún están por debatirse. La apelación a la trasgresión del sujeto y al encuentro ha adquirido una auténtica vida posterior —como diría Ross (2008)—, que no póstuma, en nuestro tiempo. La significación política de lo dialógico permanece intacta.

## Bibliografía

- Aumont, J. (2013). *Que reste-t-il du cinéma?* París: Vrin.
- Badiou, A. (2012). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Baigorrri, L. (2007). *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria.
- Béghin, C. (ed.) (2014). *Duras/Godard. Dialogues*. París: Post-Editions.
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional.
- Borgomano, M. (2004). Le dialogue dans l'oeuvre de Marguerite Duras, une zone de turbulences. *Loxias*, (4), 1-15.
- Cixous, H. (1986). *Entre l'écriture*. París: Des femmes.
- Debord, G. (2019). *Contra el cine. Obras cinematográficas completas (1952-1978)*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2015). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Delmar, M. (2008). *L'une est l'autre: Duras-Moreau, une amitié littéraire*. París: Scali.
- Dosse, F. (2004). *Historia del estructuralismo. Tomo II, El canto del cisne, 1967 hasta nuestros días*. Madrid: Akal.
- Duras, M. (1987). *La Vie matérielle*. París: P.o.L.
- Duras, M. y Gauthier, X. (2005). *Las Conversadoras*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Farago, F. (1999). La mort comme propédeutique à la vie. En Esteve, M. (ed.), *Ingmar bergman 2 la mort le masque et l'être*. París: Lettres Modernes, 19-49.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Godard, J-L. (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.

7 Véase para ello, entre otros: (Badiou, 2012), (Han, 2014), (Levinas, 1993).

- Godard, J-L. (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984-1998*. París: Cahiers du cinéma.
- Han, B. (2014). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- Han, B. (2016). *Por favor, cierra los ojos. A la búsqueda de otro tiempo diferente*. Barcelona: Herder.
- Krauss, R. (1976). Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*, (1), 50-64.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing.
- Lévinas, E. (1993). *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós.
- Lumley, R. (2020). Mario Merz: mesas y casas, tiempo y espacio. En *Mario Merz. El tiempo es mudo*, 44-63. Madrid: MNCARS.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- Montero Sánchez, D. (2016). Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki. *L'atalante*. (21), 191-201.
- Mulvey, L. y MacCabe, C. (eds.) (1980). *Godard: Images, sounds, politics*. BFI. Londres.
- Noguez, D. (2001). *Marguerite Duras*. París: Flammarion.
- Posada Varela, P. (2016). *A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología*. Madrid: Bru-maria.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ross, K. (2008). *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid: Antonio Machado Libros.