

Cine, sociedad y transformación: aporías en torno a la dinámica narración-verdad.

Esteban Marcos Dipaola.

Cita:

Esteban Marcos Dipaola (2004). *Cine, sociedad y transformación: aporías en torno a la dinámica narración-verdad. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/577>

Cine, sociedad y transformación: aporías en torno a la dinámica narración-verdad

Esteban Marcos Dipaola (UBA-IIGG)

estebandip@yahoo.com.ar

“Mis ojos son el cuerpo”

“Dos o tres cosas que sé de ella”, Jean Luc Godard

¿Cómo construir una narración de la totalidad? O, si no, ¿cómo hacer posible una totalidad de la narración? El arte como fuerza productiva de la sociedad. El arte como forma lógica de producción y apropiación del conocimiento. La narración como elemento dinámico, como producción y devenir; pero siempre una producción específica y determinada: *el acontecimiento*.

Establecer a la narratividad como producción significa transmitir desde un principio la idea de una dinámica que es intrínseca al producir y, por supuesto, concebir a algo como producto, pero la cuestión está en que la idea de dinámica aquí no es solamente una propiedad del producir, sino que también perdura como fuerza productiva en el producto. En definitiva, el producto alcanzado en la producción narrativa no es un elemento estático, sino que él mismo es un bloque-móvil, bajo una estructuración: el tiempo, pero el tiempo en tanto puro devenir. De este modo, la producción narrativa tiene un punto de partida, no establecido como principio: el caos. Y también un punto de llegada, que no se confunde con una conclusión: el caos.

Caos-Orden-Caos

El movimiento narrativo cuenta como fuerza propulsora o impulsora, la exposición caótica de todo aquello que se pretende narrar, es decir, no hay un hecho dado, ya constituido, real, que deba ser reproducido en la narración, sino que en medio de un caos de cualidades y cantidades que pueden estar presentes en la propia facticidad, la dinámica narrativa, en tanto fuerza productiva en un medio social determinado, partiendo de allí, del mismo caos, marchará hacia la situación de “poner en disposición los hechos”¹, o sea, construir la *trama* sobre la que se va a concebir al hecho mismo en tanto posibilidad narrativa.

Por ello, en este primer movimiento, denominado de ex-posición, la dinámica narrativa no es todavía remitida a las condiciones de posibilidad del discurso, que en tanto tal, presentaría una primera aproximación a la presencia de una narración que implique condiciones de verdad. Esto es, la narración por su propia dinámica, sin referirse directamente a *lo verdadero*, puede hacer posible o crear las condiciones, que en tanto tales se transformarán en determinantes, de producción de verdad.

Así, la ex-posición se entiende como aquello que desde el exterior debería asumir una posición en el conjunto de la narración, pero que, como se viene diciendo no es intrínseca a las posibilidades de narración, sino que viene dada desde fuera, y por ello, este primer momento o movimiento de la narración sería de puro caos, en cuanto aquello que se ex-pone aún no ha adquirido la

¹ Ver Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza, 1984

dinámica necesaria como para ser asumido en el proceso de producción constituyendo a la *trama*, lo cual se presenta como un paso posterior.

Pero bien, nuestro campo de aplicación de estos conceptos es, no la narración en un sentido general (al menos no en esta ocasión, pues ello implicaría otros problemas y nuevas preguntas) sino, específicamente la narración propiamente cinematográfica, es decir aquellos elementos que en el cine hacen posible el desarrollo de una historia. Por esto, lo que hasta el momento hemos denominado como la *trama*, ya adecuados a la estructura narrativa del cine, debemos empezar a llamarla: *imagen-discurso*. La imagen-discurso es algo que es propio al proceso del devenir, o sea, es el discurso que deviene imagen y la imagen que deviene discurso, sin límite ni margen, donde en ningún momento se detiene el movimiento, donde todo es constante devenir, pero en donde también hay una primacía de la imagen, donde la fuerza de la imagen puede arrasar con el discurso y, entonces, la dinámica narrativa pasa a adquirir un carácter pleno de oposición: oposición entre el relato y la imagen; la imagen como elemento de conjunción y síntesis de aquello que en principio era caos.

En otras palabras, “la imagen-discurso convoca a una nueva manera de interacción en la que corresponden sujeto-mundo-cine, y en la que la comunicación adquiere nuevos ejes determinados por un devenir de múltiples apariencias que vinculan a los sujetos en una experiencia ilusoria de la realidad, en la que no sólo se transforman ciertas subjetividades, sino que además se reconfigura la propia dimensión del tiempo en la que los actores sociales están inmersos. Es esa imagen-discurso la que se halla inmersa en un acontecimiento constante, la imagen-discurso siempre sucediendo, precisamente porque está siempre haciéndose, en su doble proceso de

conformación: por un lado, el devenir discurso de la imagen, por otro, el devenir imagen del discurso. Es decir, no es un proceso con principio y final, sino que trasciende al propio tiempo, está siempre deviniendo, su modo de conformación es el del fluir; no se detiene, ni se mueve en ejes, no tiene centro, es sólo un constante fluir del tiempo y en el tiempo.” (Dipaola, E., Yabkowski, N., 2004).

De esta manera, la narración cinematográfica, que como habíamos hecho notar, parte de una situación en la que prevalece el caos, confluye por sus propias condiciones de constitución y por la primacía de la imagen en el relato histórico, en una nueva forma de orden. Orden que por sus propias cualidades, pues recordemos que no se halla preformado en un tiempo estático, sino que más bien, su característica principal es la del continuo movimiento, podría ser, y de hecho así lo vemos, definido aquí en mejores términos, como *organización*². La impredecibilidad que permite pensar a este segundo

² Aquí es necesario hacer aparecer y explicar mínimamente este principio básico de la ontología deleuziana, que como se vendrá advirtiendo es bastante tenida en cuenta en el presente trabajo, esto es la distinción entre orden y organización: en el análisis que Deleuze realiza de Bergson, él considera que es necesario concebir la noción de diferenciación, propia del autor de ‘Materia y memoria’, como una relación entre lo virtual y lo actual, antes que entre lo posible y lo real. Y Deleuze procede a señalar en estos dos pares que el término trascendental de cada par se relaciona positivamente con el término inmanente del par opuesto. Lo posible nunca es real aún cuando pueda ser actual; sin embargo, mientras lo virtual puede no ser actual, es de todos modos real. Dicho de otra forma, hay varias posibilidades temporales (actuales) de las cuales algunas pueden realizarse en el futuro; en cambio las virtualidades son siempre reales (en el pasado, en la memoria) y pueden llegar a actualizarse en el presente. En este sentido, lo que plantea Deleuze, es que el proceso de realización está regido por dos reglas: la semejanza y la limitación. Por el contrario, el proceso de actualización está regido por la diferencia y la creación. En definitiva, para que lo virtual llegue a ser actual, debe crear sus propios términos de actualización. La diferencia entre lo virtual y lo actual es lo que requiere que el proceso de actualización sea una creación. Y por todo esto, se hace evidente la distinción entre orden y organización, sólo porque no cuenta con ningún orden preformado que le dicte su forma, el proceso de actualización debe ser una evolución creativa, una producción original de la multiplicidad actual a través de la diferenciación. Se habrá de notar entonces, que la realización de lo posible sólo da lugar a una multiplicidad del orden, una multiplicidad estática porque todo lo real ya está predado o predeterminado en la pseudoactualidad de lo posible. La actualización de lo virtual, por su parte, presenta una multiplicidad dinámica en la cual el proceso de diferenciación crea el arreglo o la coherencia original del ser actual: esta es la multiplicidad de la organización. La multiplicidad del orden está predeterminada, por cuanto está preformada y es estática; la

movimiento propio de la imagen-discurso como organización; impredecibilidad en el sentido de que no queda nada de lo que pueda decirse o darse como constituido definitivamente, y que, a su vez, nos va a llevar al punto crucial en donde la contradicción del sistema social se hace evidente, nos va a permitir, con todo ello, el traspaso a un tercer y último momento, al cual denominamos aquí, como de im-posición, y cuya característica esencial es re-involucrar el proceso de producción narrativa en la dinámica des-articuladora, pues constituye este momento un retorno al caos. Pero que no es una vuelta al inicio, puesto que ahora el caos es interno, intrínseco a la propia producción narrativa, y se halla, además, enriquecido por el paso a través de ese proceso de organización, que es la imagen-discurso. El caos, ahora, es puramente productor, y es un caos que se apodera de los cuerpos, pues los atraviesa, es la imagen misma narrada ahora en los cuerpos, siendo espacio de una “sacudida”, subsumiendo al cuerpo mismo en ese movimiento constante y puro que la imagen ahora es, desarrollando el *sentido* como posibilidad propia y peculiar de la imagen. En términos, otra vez, estrictamente deleuzianos, no es ya la imagen-movimiento sencillamente, sino una imagen-tiempo, despedazada, re-constituida en los mismos cuerpos, como en Artaud, una imagen hecha *carne*. Es la pura fragmentación, pero ahora rearticulada en una *nueva totalidad*. La contradicción en su máxima realeza y pureza. Contradicción viva entre nosotros, carne entre nosotros. Contradicción eficaz que da cuenta del movimiento real del sistema.

multiplicidad de la organización es indeterminada por cuanto es creativa y original: la organización es siempre impredecible...

Ahora bien, cabría preguntarse en este instante, ¿cuáles son las características del cine que nos hacen posible indagar sobre estas cuestiones y conjuntamente plantearlas como indispensables para la comprensión de la narración cinematográfica? Pues, todo lo que hemos venido desarrollando hasta el momento, tiene directa relación con lo que el cine desde hace un tiempo a la actualidad ha venido mostrando. Si aceptamos y comprendemos en su justa medida la noción que aquí arriesgamos de imagen-discurso, veremos que en ella se está expresando, por un lado, que tanto el discurso histórico y social, así como las relaciones de producción mismas constituyen y se apropian de la trama narrativa en el cine (en tanto ésta es imagen), pero también, y simultáneamente, que la imagen determina y se apropia del discurso histórico y social, reconstituyéndolo. Es decir, no hay en la producción de la imagen, una reproducción, ni siquiera una representación, sino que la imagen presenta y produce, actualiza las fuerzas creativas de la sociedad y puede con ello, como ya lo veremos, transformarse en un elemento indispensable para el pensamiento de la emancipación en las sociedades capitalistas.

Por ejemplo: hay una bellísima película de Jean Luc Godard³ en la que podemos ver y marcar, creo que claramente, el paso de una sociedad asumida en la cohesión de los lazos sociales propia del estado benefactor, a un nuevo modo de consolidación de las relaciones sociales articulado en la fragmentación y ruptura de las formas socio-identitarias que caracterizaban a esa constitución del estado y la vida social. Pues, subyace a esta película la pregunta: “¿Quién soy?” y a la que solamente puede atribuirse una respuesta:

³ Dos o tres cosas que sé de ella (Deux ou trois choses que je sais d' elle, 1966)

“ya no soy lo que era”, y en esta respuesta hay una imposibilidad de definir el ser actual, al menos en los términos en que era definido con anterioridad, pues ahora, tenemos una manera de ser y de hacer que se halla imbuido en esa asiduidad del movimiento y en la dinámica de la creación constante e indeterminada. Lo que soy se redefine y se crea a sí mismo continuamente, (si se me permite, des-esperadamente). Lo que soy se fragmenta como una imagen más, todo en él es mera imagen, fragmentos discontinuos e indeterminados. Pero, debemos decirlo, cuya realización y “salvación” está justamente en su propia dinámica productiva, el poder crearse a sí mismo, su potencia creativa en tanto manera de concebir esos nuevos modos de relaciones sociales y, con ello, articular fuerzas contrarias a la dominación capitalista. Pero para entender mejor todo esto, regresemos un instante a la película de Godard, más aún, hagamos especial hincapié en una sola escena de esa película: comienza con la protagonista ingresando a un bar y diciendo o preguntándose, “¿una palabra que me defina?” Para, seguidamente, contestarse, “indiferente”; quizás aquí resulte obvio lo que venimos expresando respecto a ese cambio de un modo de vida en sociedad a otro absolutamente diferente; la indiferencia ante lo otro, pero sobre todo ante sí mismo, o sea la problematización de un individuo que no puede determinarse en una específica forma de la identidad. Pero la escena prosigue, y se hace aún más relevante (impactante también). Una voz nos irá susurrando los hechos, una mujer sentada a una mesa mirando 150 imágenes en lo que esa voz define como un *objeto* llamado revista y luego otra mujer mirando las mismas imágenes en el mismo *objeto*, para que finalmente esa voz, siempre susurrando, se pregunte: “En sí, ¿qué es un objeto?” Se entenderá que la dinámica de la indefinición

continúa y cada vez se hace más clara, precisa y elocuente. La escena sigue y de repente un silencio nos atormenta, pero quizás no tanto, ni tan dulcemente como todo lo que sucede y se dice después. Otro personaje también está en ese bar, sentado a una mesa, frente a la protagonista, leyendo el diario y dando vueltas con su cuchara en una taza de café, fumando insistentemente, y mientras, aquella voz continúa susurrando: “Tal vez un objeto es un lazo entre sujetos que les permite vivir en sociedad, estar juntos. Pero como las relaciones sociales son tan ambiguas y los pensamientos dividen tanto como unen y las palabras unen por lo que expresan y separan por lo que omiten, hay un gran abismo que separa mi certeza-subjetiva de la realidad objetiva de otros. Sé que soy culpable aunque me sienta inocente. Cada suceso transforma mi vida cotidiana. Pero fallo en comunicar, en entender. En amar o ser amado. Porque cada fracaso me confina a la soledad. Porque no puedo apartarme de la objetividad que me aplasta. Ni de la subjetividad que me exilia. Puesto que no puedo ni elevarme al ser ni hundirme en la negación. Debo escuchar, debo observar mí alrededor más que nunca. A la gente, a mis semejantes, a mis hermanos. El mundo, ahora que las revoluciones son imposibles, donde guerras mortales amenazan y los derechos del capitalismo están en duda. Donde los obreros retroceden. Donde la luz del progreso científico hace del futuro una presencia obsesiva. El futuro está más presente que el presente, y las lejanas galaxias están a la puerta. Mis semejantes, mis hermanos...” Entre susurros nos vamos perdiendo en la imagen, quiero decir, en ese preciso instante nosotros mismos estamos ingresando en una nueva galaxia, nos estamos introduciendo en la taza de café, perdiéndonos en ella. Desapareciendo en la imagen, con la imagen, siendo ya, nosotros mismos, esa

imagen. Y justamente en ese momento, cuando oscurecemos en nuestra propia inquietud, la voz nos sigue recitando, tan inquietante y oscura como nosotros, o sea, la imagen: "...¿Dónde está el principio? ¿El principio de qué? Dios creó el cielo y la tierra. Qué fácil. Qué más puedo decir. Decir que los límites del lenguaje son los del mundo. Que los límites de mi lenguaje son los de mí mundo. Que hablando limito al mundo, lo termino. Y cuando la muerte misteriosa rompe esos límites y no haya preguntas ni respuestas, todo será confusión. Pero si la realidad aparece no será a través de la aparición de la conciencia. Después todo se ajusta." Tras esto, por fin, somos devueltos, reintegrados, pero ya con la imagen hecha *carne* en nosotros. Y entonces, ahora, nuevamente la protagonista habla, y en ello, pareciera relatarnos, de alguna manera, lo que acaba de sucedernos, o nos está todavía sucediendo: "No sé dónde ni cuándo. Sólo recuerdo que sucedió. Es un sentimiento que he estado buscando todo el día. Había un olor a árboles. Yo era el mundo. Y el mundo era yo... Un paisaje es como una cara."

Con esta memorable escena, Godard nos estremece y en ello consiste el ámbito productivo de la narración cinematográfica, disponernos a nosotros en esa nueva dinámica del tiempo, en donde no hay posibilidad de percibir linealidad alguna, aquello que como bien se refleja en otra de las películas del cineasta francés⁴, nos mantiene, nos sostiene *entre*, en una indefinición e indeterminación de cualquier tipo de lazo con el otro, y también con nosotros mismos, en la perenne y persistente fragmentación, porque ahora estamos en un *ir y venir* entre el pasado, el presente y el futuro, sin detenernos, es parte del

fluir. En ese devenir estamos haciéndonos continuamente, reapropiándonos de nuestra subjetividad para siempre-crearla.

Pero justamente en ello, como venimos sosteniendo, está nuestro posible resguardo. Porque allí, en ese devenir que sólo la imagen nos transmite, hay una preponderancia a la asunción de la contradicción, pero como contradicción no en la idea, sino como contradicción en la realidad misma. El cine, en ese tercer momento de la im-posición, cuando la imagen ya está en nosotros, se narra en nosotros, conforma parte de nosotros, nos evidencia pues las contradicciones de la sociedad capitalista actual, nos anuncia y clarifica esa fragmentación que somos, y allí están las posibilidades emancipatorias, que el cine, en base a este proceso que, retomando vieja terminología de la estética marxista, denominamos como de *desfetichización*⁵, propone y genera.

Pero es menester tener en cuenta, que aquí no se está retornando a un realismo absurdo e ingenuo. Simplemente nos proponemos asumir que tanto Adorno como Deleuze, realizan toda su elaboración a partir de la negación del tercer momento de la dialéctica hegeliana, y aunque aquí aparezca como demasiado arriesgado el intento de unificación de dos autores que aparecerían como bastante opuestos entre sí, nos parece que en ambos podemos arribar a similares conclusiones. Pues para Adorno hay escisiones insalvables y que se dan como contradicción en la sociedad, y que no pueden subsumirse únicamente a un concepto. Y Deleuze nos permite remitir esto al cine de

⁴ Sauve qui Peut (1979). En esta película, los personajes de Godard definen los lugares sobre los que están-no están, pasaron-pasan, como lugares *entre*, algún sitio entre Lyon y París, un momento entre Bruselas y Ginebra, etc.

manera significativa, prestando especial atención para ello, a la noción de *narración falsificante*⁶. Detengámonos un poco en este punto entonces.

La *narración falsificante* es aquella que por su propia potencia creativa, (la potencia de lo falso) se convierte a sí misma en creadora de verdad, vale decir, es la narración que se mueve en ese tiempo que es puro devenir: la imagen nunca está solamente en presente, siempre posee una densidad temporal; está habitada por un pasado y un futuro que la atormentan y que no coinciden en absoluto con las imágenes actuales que la preceden y la siguen. Hay, entonces, un “antes” y un “después” propios de la imagen que coexisten con su presente. Pero esto no es todo; el presente mismo a menudo no es sino el límite imperceptible de una imagen que oscila hacia el pasado o hacia el futuro. En este sentido, puede decirse, siempre en correspondencia con Deleuze, que lo que tenemos es un cine verdaderamente proustiano donde los seres ocupan un lugar en el tiempo que es inconmensurable con el que ocupan en el espacio. Y si es así, es porque, como venimos argumentando, el tiempo no se reduce a su dimensión cronológica donde los instantes se suceden unos a otros. Se trata, en todo caso, del anhelo básicamente proustiano de alcanzar “un poco de

⁵ Puede encontrarse claramente desarrollado este concepto en: Luckács, *Estética*, Buenos Aires, Cartago, 1970

⁶ Ver Deleuze, G., *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987. La noción acuñada y empleada por Deleuze de *narración falsificante*, puede entenderse mejor si recordamos la relación entre lo virtual y lo actual ya explicada (ver nota 2) Pues la narración falsificante corresponde a una determinada concepción de la imagen, que Deleuze denomina imagen-cristal. La idea que desarrolla aquí Deleuze, retomando algunos presupuestos de Bergson, es que si las imágenes ópticas y sonoras se encadenan en circuitos cada vez más vastos con imágenes-recuerdo, imágenes-sueño o imágenes-mundo, éstas suponen como su condición de posibilidad el circuito más pequeño y el más interno, ese “punto extremo” donde la imagen actual se contrae en el encuentro con su propia imagen virtual. Juntas cristalizan, dándonos la razón de los otros circuitos que se revelan como brillos de la imagen-cristal, de los “cristales del tiempo”. Para que haya imagen-cristal es necesario que lo virtual y lo actual se vuelvan indiscernibles sin que sin embargo su distinción sea cuestionada.

tiempo en estado puro”; y, en cierta medida, en ello consiste la imagen-cristal, en estricta correspondencia con la narración falsificante.

En definitiva, la *narración falsificante* está haciendo referencia a un nuevo estatuto de la narración en el cual ésta deja de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. Pero no significa, esto que cada uno es portador de su verdad, lo que haría referencia a una variabilidad propia del contenido. Sino, más bien, que esa potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues permite plantear contradicciones en el seno mismo de lo real y contradicciones que se tornan indiscernibles, sin posibilidad de resolución, y esto porque la misma idea de devenir nos permite expresar la afirmación y la negación en un mismo momento y en el mismo sentido. De esta forma, puede decirse, siempre siguiendo a Deleuze, que la fuerza creadora lleva la potencia de lo falso a un grado que se efectúa, no en la forma, sino en la transformación. Ya no hay verdad ni apariencia. Ya no hay forma invariable ni punto de vista variable sobre una forma. Hay un punto de vista que pertenece a la cosa hasta tal extremo que la cosa no deja de transformarse en un devenir que es idéntico al punto de vista. Metamorfosis de lo verdadero. Eso es la creación en tanto creación de verdad, pues la verdad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada. En eso consiste el cine, pues si puede denominarse cine-verdad, es porque destruye todo modelo de lo verdadero, para hacerse creador, productor de verdad. De esta manera, toda pretensión de lo verdadero, toda forma de verdad queda desplazada como *máscara*. El

cine restituye así el mundo al cuerpo⁷. Toma su carácter, su función desfetichizadora, pero justamente porque rompe con todo modelo de verdad. Hace evidente la contradicción de la sociedad, de lo real y nos incita con la potencia de lo falso a un propósito transformador. “Todo el cine pasa a ser un discurso indirecto, libre operando sobre la realidad” (Deleuze, 1987: 208).

Concebir otro modo de producción de la narración cinematográfica, en donde por sus propias condiciones aporéticas no sólo nos sea posible dar cuenta de esas contradicciones de la realidad, sino además, en medio de esas fragmentaciones constituir una *nueva totalidad*, basada y articulada ésta, en la nueva relación entre *creación y creencia*, en eso consiste la producción del *acontecimiento*, al que habíamos hecho referencia ni bien iniciamos el presente trabajo. El cine produce ese *acontecimiento* cuando al fin advertimos, y ello es lo que se ha procurado desarrollar aquí, que “lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo” (Deleuze, 1987: 229). Pero, y por ello, la imagen como im-posición, como narración en nuestro propio cuerpo, creer en el mundo, restablecer ese lazo de creencia, significa aquí romper también con toda posibilidad de necesidad histórica y recuperar la necesidad. Creer, nuevamente, en el mundo, implica *necesidad* de transformar ese mundo, y en ello consiste el cine actual.

⁷ Aquí se está procurando enfatizar, la importancia y el lugar preponderante que tiene el cuerpo en todo este proceso. Es en el cuerpo donde pueden evidenciarse, *vivirse* las contradicciones, En el cuerpo las contradicciones adquieren un carácter real y postergan u obstruyen toda

Bibliografía:

Adorno, Theodor, (1974) *Teoría Estética*, Madrid, Taurus

(1975) *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus

Aristóteles, (1984) *Poética*, Madrid, Alianza

Bergson, Henri, (1985) *La evolución creadora*, Barcelona, Planeta-Agostini

Deleuze, Gilles, (1986) *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*,

Barcelona, Paidós,

(1987) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós

(1953) *Empirismo y subjetividad*, Madrid, Granica

(2002) *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu

Dipaola, Esteban, Yabkowski, Nuria, (2004) *No hay banda: el cine 'entre' la posmodernidad*, Buenos Aires, en prensa

Hardt, Michel (2004), *Deleuze: un aprendizaje filosófico*, Buenos Aires, Paidós

Joly, Martine, (1999) *Introducción al análisis de la imagen*, Buenos Aires, La marca

Marrati, Paola, (2004) *Gilles Deleuze: cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión

Nietzsche, Friedrich, (1992) *Así habló Zaratustra*, Barcelona, Planeta-Agostini

Ricoeur, Paul, (1995) *Tiempo y narración*, Tomo I, México, Siglo XXI

posibilidad de que aquéllas sean subsumibles a un concepto, a una idea. En el cuerpo la dinámica de la contradicción es puro devenir.