



**Universidad Autónoma
Del Estado de México
Facultad de Humanidades
Licenciatura en Filosofía**



Tesis:

El Devenir y la Imagen: una consideración entorno al cine desde la perspectiva de Gilles Deleuze y Henri Bergson

Que para obtener el título de licenciado en filosofía.

Presenta:

Omar Alvarez Sovera

Asesor:

Dr. F. Roberto Andrés González Hinojosa

Toluca, México, 2019

INDICE

INTRODUCCIÓN.....Pág. 1

Capítulo 1.

PRIMERA Y SEGUNDA TESIS: EL BERGSONISMO DE GILLES DELEUZE, LA IMAGEN ESTÁTICA Y EL NACIMIENTO DEL CINE

- § 1. Acercamiento a Deluze, Bergson y el Cine.....Pág. 4
- § 2. El nacimiento del cine.....Pág. 6
- § 3. La relación cine y filosofía.....Pág. 8
- § 4. La imagen-verdad en Vertov y Gilles Deleuze.....Pág.10
- § 5. Bergson y el Cine: la Ilusión del movimiento.....Pág.12
- § 6. La cinematografía del pensamiento.....Pág.14
- § 7. La primera tesis de Bergson en voz de Gilles Deleuze.....Pág.16
- § 8. La Segunda Tesis de Bergson en voz de Gilles Deleuze.....Pág.17
- § 9. El problema del movimiento en Bergson sobre la primera y segunda tesis que presenta Deleuze.....Pág.20

Capítulo 2.

SEGUNDA Y TERCERA TESIS: LA DIFERENCIA ENTRE LA FÍSICA DE EINSTEIN Y EL MODELO FÍSICO DE BERGSON EN VOZ DE GILLES DELEUZE. LA CONCEPCIÓN DEL DEVENIR Y EL TIEMPO UNIVERSAL

- § 10. El cine y la relación con la tercera tesis de Bergson y Deleuze...Pág.22
- § 11. La crítica de Alan Sokal a Bergson y Deleuze.....Pág. 26
- § 12. Duración y Simultaneidad: un análisis sobre los avances y los estudios de la relatividad.....Pág.30
- § 13. Primer principio de la relatividad de Galileo y la negación de Bergson sobre el movimiento relativo.....Pág.32
- § 14. Los valores absolutos que miden el tiempo/movimiento en simultáneos y los valores relativos que miden el espacio/tiempo.....Pág.35
- § 15. Los valores absolutos de la simultaneidad en Bergson.....Pág.36
- § 16. La crítica de Sokal a la tesis bergsoniana sobre simultaneidad.....Pág.38
- § 17. Los experimentos de la relatividad.....Pág.41
- § 18. El tiempo universal, el devenir y la eternidad del movimiento.....Pág.42

§ 19. Las Imágenes relativas y el tiempo universal.....	Pág.44
§ 20. La crítica a Alan Sokal y a los opositores.....	Pág.45
§ 21. La física cuántica y el pensamiento de Bergson.....	Pág. 49
§ 22. Los errores de Einstein: sobre el determinismo, el universo estático y cerrado.....	Pág.49
§ 23. Tercera tesis de Deleuze: el devenir del universo y el movimiento.....	Pág.52
§ 24. Tercera tesis de Deleuze: los sistema abiertos referentes a la indeterminabilidad de los organismos y la materia.....	Pág.54
§ 25. El tiempo universal de Bergson y la teoría de la relatividad: sobre el devenir de tiempo de Ilya Prigogine.....	Pág.55
§ 26. El tiempo de Bergson y el tiempo de Deleuze.....	Pág.57
§ 27. Tercera tesis de Deleuze: el cine como medio para liberar las imágenes desde los sistemas abiertos; el devenir de lo nuevo y las relaciones de los organismos.....	Pág.58

Capítulo 3.

DELEUZE Y MAQUINARIA DEL CINE NÓMADA

§ 28. Diferencia y repetición: sobre el problema de las ideologías en el cine.....	Pág.65
§ 29. El conocimiento como posibilidad en la imagen de lo virtual.....	Pág.68
§ 30. La multiplicidad y el rizoma en el sistema de Deleuze.....	Pág.69
§ 31. Crítica a la objetividad de la historia y el finalismo de las ideologías por Jean Francois Lyotard.....	Pág.72
§ 32. La historia y las multiplicidades: No hay una finalidad o teleología, ni signos e Ideologías.....	Pág.73
§ 33. La oposición marxista a la escuela francesa: Deleuze un paso adelante del posmodernismo.....	Pág.74
§ 34. La representación en el cine: el problema de los signos y las ideologías según Deleuze y Lyotard.....	Pág.75

§ 35. El cine norteamericano en D.W Griffith: la gramática y los signos de las imágenes.....	Pág.76
§ 36. El género fílmico del Western, el sueño americano y la ideología unificadora; el interés sobre el cine moderno.....	Pág.76
§ 37. Las imágenes de la objetividad y la subjetividad en el cine; el arte moderno	Pág.80
§ 38. El cine nómada.....	Pág.82
§ 39. Hitchcock y las imágenes-relación.....	Pág.85
§ 40. La naranja mecánica de Stanley Kubrick: las nuevas historias después del cine clásico y moderno.....	Pág.86
§ 41. Pulp Fiction, la importancia de las micro-narrativas y las múltiples historias de personajes que rompen con la linealidad.....	Pág.87
§ 42. Memento y la estructura del tiempo.....	Pág.89
Consideraciones finales.....	Pag.90
Bibliografía.....	Pág.95

Introducción

El cine es una de las últimas invenciones del siglo XIX y aunque su nacimiento está marcado por unos pocos siglos atrás del ya referido, ciertamente aún sigue asombrándonos con sus magníficas historias e implementos de carácter tecnológico, artístico y científico que dejan impresionado a cualquiera que observe una buena película desde la comodidad de su asiento.

La presente investigación ha partido del interés que ha despertado el cine en el pensamiento de Gilles Deleuze, éste último, en algún momento de sus obras, se ha interesado por las *imágenes-movimiento* y las *imágenes-tiempo*. Deleuze dedica innumerables investigaciones al estudio del recurso cinematográfico. En dirección a ese principio la presente tesis tiene por objetivo estudiar el fenómeno del cine a partir del pensamiento de Gilles Deleuze, por lo cual esta tesis tiene como objetivo plantear dos dilemas o problemas en la cinematografía a partir de Deleuze y su imbricación con Bergson.

La primera dirección pretende hacer un estudio del movimiento y el tiempo, ya que frente a los dilemas de la historia de la ciencia y los distintos descubrimientos de la física se generan diferentes visiones y teorías respecto al fenómeno del tiempo/movimiento; según Deleuze tales paradigmas y problemáticas se relacionan directamente con la naturaleza del séptimo arte y con la filosofía.

La segunda dirección pretende hacer un estudio del cine narrativo, el cual empieza por examinar el funcionamiento y composición de las *imágenes-movimiento* a partir de la reconstrucción de hechos e historias ficticias que comunican las ideas imperativas del cineasta o el estado. Deleuze presenta al cine como un medio de manipulación de las masas, pero también presenta al cine como un medio para escapar al sistema, un punto de fuga.

Aunado a esto, cabe agregar que el asunto primordial que se yergue en ésta investigación, implica una meditación sobre el tema del tiempo. Es así que el meollo del asunto en el primer y segundo capítulo de este trabajo pretende resaltar y explayar el problema del tiempo y el movimiento en la física de Bergson y en la propuesta de Deleuze respecto al cine.

Ciertamente es necesario entender que Deleuze estudia el tiempo y el movimiento partiendo de algunas bases y principios del pensamiento en Bergson y en dilemática al cine, el único problema emerge entorno a las críticas de Sokal y Einstein, entre otros, quienes enjuician y eclipsan el trabajo científico y filosófico de ambos. Es cierto que Einstein y Sokal cuestionan los resultados de Bergson y Deleuze respecto al tema del movimiento y el tiempo, quizá por esa razón surge la crítica a ambos filósofos, quienes por décadas despertaron innumerables críticas, de diversos expertos.

El tema del tiempo y el movimiento ha sido un tema de estudio para las ciencias como: la física, la química, la matemática y hasta para la propia filosofía. El mismo Bergson y Deleuze examinan el movimiento desde un punto de vista alusivo a la metafísica, aunque lo cierto es que eso les ha valido diversas críticas.

El dilema sobre el tiempo y el movimiento parten de comprender si existe un tiempo simultáneo o un tiempo relativo o viceversas, además el debate también intenta describir cuál es el comportamiento del tiempo.

El primer problema de la tercera tesis envuelve el mecanismo del cine, el cual se volvió un reinventor ilusionista del movimiento, que escapa al tiempo y al devenir, un problema expuesto por Bergson; no obstante, el cine traza un mecanismo de imágenes equidistantes algo similar a las teorías de Einstein, quien ingeniosamente reconstruye el movimiento subdividido en equidistantes, para plantear la teoría de la relatividad general.

El primer y segundo capítulo se encarga de analizar la concepción del movimiento y el tiempo desde Bergson y en Deleuze para contraponer más adelante una discusión con las críticas de Sokal y algunos problemas de la relatividad de Einstein, esto con el fin de generar un diálogo entre ambas partes y señalar los aciertos y los errores que los críticos de Bergson y Deleuze. Además habrá que señalar que los planteamientos de ambos filósofos no eran totalmente erróneos como muchos aseguraban, ya que estudios recientes en física demuestran la vigencia de Bergson y Deleuze.

El tercer capítulo aborda el problema del cine como aquel arte industrial que en muchas ocasiones es fuente creadora de historias y publicidades que son

vendidas como espectáculo a las masas, con fines delirantes; en ocasiones dicho medio promueve el consumismo, las ideologías políticas, económicas y sociales, que son llevadas a la mente de la gente común para manipular y controlar la vida cotidiana promovida por el neoliberalismo.

Este tercer capítulo pretende explicar qué cosa es cine nómada y cómo se desembaraza de las ideologías, el consumismo y las imágenes ortodoxas del conocimiento que emergen de conceptos estáticos, inmóviles y estériles. Tal iniciativa empieza con las ideas de Deleuze, el cual propone como punto de fuga crear una maquinaria cinematográfica a partir de imágenes subjetivas.

El cine nómada de Deleuze pretende narrar microhistorias en *imágenes-movimiento* con diversos sentidos y agenciamientos en donde los personajes principales pasan a ser (homosexuales, feministas, ladrones, hispanos, africanos, etc.), pues se aceptan las narrativas diferentes y las diversidades sociales sin estereotipos clasistas que excluyan otras formas de vida y de manifestación artística o intelectual. Gilles Deleuze sugiere la idea de hacer un cine donde el espectador sea un sujeto de pensamiento crítico movido por ideas múltiples en lo abierto del conocimiento, semejante espectador puede cuestionar, criticar, reflexionar y transformar las múltiples maneras de pensar los conceptos y las imágenes en guía del devenir. El cine nómada no tiene estructuras ni ideologías, ni símbolos o códigos que manipulen la mente del espectador.

Consideramos que la pertinencia de esta propuesta se levanta sobre dos datos importantes, a saber, en primer lugar, el tema es de suma actualidad e importancia para la reflexión crítica contemporánea.

CAPÍTULO 1.

PRIMERA Y SEGUNDA TESIS: EL BERGSONISMO DE GILLES DELEUZE, LA IMAGEN ESTÁTICA Y EL NACIMIENTO DEL CINE.

§ 1. *Acercamiento a Deluze, Bergson y el Cine*

Con la invención del cine, la imagen estática adquiere movimiento; y de la filosofía surge, en novedad, el reflexionar sobre los paradigmas de la nueva invención tecnológica que surgió para optimizar el estudio del movimiento, por tanto tal acontecimiento desencadenó una multiplicidad de problemas en el arte, la ciencia y la filosofía que según Deleuze deberán meditararse.

Un hecho histórico que impactó en la última década del siglo XIX fue sin duda la extraordinaria aparición del cine; y es que deliberadamente el invento del cinematógrafo¹ hizo posible que lo nuevo en el arte moderno también fuera crear en la percepción del ojo humano la ilusión de una *imagen en movimiento*². Fenómeno que Deleuze examina y relaciona al pensamiento de Bergson. Ciertamente es factible pensar en Deleuze como un intelectual que expone todas las ideas de Bergson para construir las bases de un pensamiento propio, tal idea parece funcionar en muchos libros e investigaciones sobre el filósofo, aunque ciertamente existe una diferencia entre el pensamiento de Deleuze y Bergson.

Es preciso saber que Deleuze transforma y reconstruye el pensamiento bergsoniano, al rescatar bases importantes del que se guía su filosofía. Quizá el primer distanciamiento entre Bergson y Deleuze radica en la manera en que cada uno presenta al cine a partir de la filosofía, y en cómo encontrar la relación de ambas disciplinas. Es obvio que Deleuze plantea deconstruir y transformar la historia de la filosofía al proponer una nueva visión desde el pensamiento filosófico, con un punto de vista diferente como lo hace el cine en cada filme, con cada perspectiva nueva.

La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche, y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de algunas otras artes, como el teatro o el cine. En este

¹ Aparato que permite proyectar imágenes fijas de manera continuada sobre una pantalla para crear una sensación de movimiento.

² Deleuze analiza el fenómeno fotograma y lo relaciona a las tres tesis del movimiento en Bergson.

sentido, podemos desde ahora plantear el interrogante de la utilización de la historia de la filosofía. Nos parece que la historia de la filosofía debe desempeñar un papel bastante análogo al de un collage en una pintura. La historia de la filosofía es la reproducción de la filosofía misma. Sería necesario que la exposición, en historia de la filosofía, actúe como mi verdadero doble y contenga la modificación máxima propia del doble. (Imaginamos un Hegel filosóficamente barbudo, un Marx filosóficamente lampiño con las mismas razones que una Gioconda bigotuda.) Habría que llegar a redactar un libro real de la filosofía pasada como si fuese un libro imaginario y fingido.³

Deleuze con total prudencia propone deconstruir las bases ortodoxas del conocimiento en la filosofía para añadir un pensamiento libre que no impida imaginar nuevos horizontes epistemológicos al pensamiento filosófico. En ese sentido el Deleuzanismo reconstruye el pensamiento bergsoniano para transformarlo en una visión nueva y que se adecue a la propuesta filosófica más propia de Deleuze.

Es factible saber que la tesis central en Bergson reside en el dilema de la metafísica, la ciencia y el debate sobre el conocimiento ortodoxo; al igual, el cine se vuelve un tema de particular interés filosófico para el pensamiento bergsoniano. Por otra parte el dilema de la metafísica y la ciencia proporciona los estudios que desarticulan toda una ciencia antigua y moderna del movimiento, pero ¿qué tiene que ver la ciencia y el estudio del movimiento? Para Bergson la metafísica se relaciona con el estudio del movimiento, fenómeno del cual la ciencia ha reflexionado por siglos, no obstante el filósofo presupone que el nacimiento de la cinematografía devela la naturaleza del movimiento artificial que la ciencia había estudiado por siglos. Según Bergson los estudios de la ciencia sobre el movimiento resultaron ser una ilusión, pues fueron incompletos, ya que puede hallarse otra vía como la metafísica para estudiar tal fenómeno.

Es necesario aclarar que Bergson no está descalificando a la ciencia, sino pretende acercar tal disciplina a la metafísica, por tal razón plantea concebir un estudio filosófico y metafísico sobre el movimiento. El pretexto proviene con el nacimiento del cine pues ¿cómo la filosofía debe pensar el movimiento

³ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires 2002, pág. 18

emanado de la cinematografía? El problema emana del desacuerdo con las equidistantes de movimientos reconstruidos por el fotograma que produce la máquina; no obstante en semejanza al mecanismo cinematográfico surge la teoría de la relatividad general que corta el espacio/tiempo en trozos ilusorios, de lo cual se presenta el debate de Einstein y Bergson sobre el movimiento y el tiempo. Por tal motivo Deleuze es atraído a los problemas del universo bergsoniano sobre el cine, el movimiento y el tiempo.

La imagen-movimiento y *la imagen-tiempo*, escritos de Deleuze, se ostentan en replicar y criticar el panorama filosófico tradicional, ya que siguen una línea de pensamiento bergsoniano, pero ¿qué es lo que verdaderamente Deleuze está buscando al proponer al cine como tema de estudio filosófico? Y más aún ¿Cuál es la importancia para el pensamiento? En el prefacio del libro *la imagen-movimiento* (1983), Deleuze afirma que su estudio no pretende replantear una historia del cine, sino más bien pretende recurrir a una taxonomía que clasifique el contenido de las imágenes cinematográficas con el fin de vislumbrar el problema de la objetividad de la ciencia, la subjetividad que otorga el movimiento y la ontología de la *imagen*⁴. Deleuze sabe que el cine como nuevo paradigma ha emanado importantes desarrollos del arte moderno y ha despertado en la filosofía valiosos problemas e incógnitas que merecen un exhaustivo análisis.

§ 2. *El nacimiento del Cine*

Ahora bien, para especular sobre la gran industria del cine es necesario partir desde sus inicios, cuando éste se ve embaucado por las inconsistencias y conjeturas de su naturaleza, pues ¿qué importancia realmente relevante podría tener un sistema de tal peculiaridad? Al menos para la ciencia tal descubrimiento no consigue generar interés, de igual manera razones suficientes habían para que ni Marey, ni los Lumière creyeran en semejante futuro, de ahí que inventos como: el automóvil, el avión, el tren y la fotografía

⁴ Deleuze piensa en el concepto filosófico de imagen como un modelo abierto a la representación, idea que utiliza como base epistémica para exponer la forma de pensamiento de una época o circunstancia. La imagen del pensamiento y la imagen cinematográfica, entonces, generan un modelo de imagen de libre pensador. De lo cual Deleuze problematiza al exponer la imagen dogmática del pensamiento filosófico y también la imagen-movimiento en el cine y la disyuntiva del fotograma. En ese sentido es necesario y fundamental el acercamiento a la imagen para vislumbrar los problemas en la filosofía de Deleuze. (Conferencia: Deleuze, el cine y la imagen 4 de noviembre del 2015)

se situaran en disyuntiva del cinematógrafo y de su producto el cine, pues ¿Qué es lo verdaderamente relevante y novedoso del cine? ¿En qué momento la filosofía interviene en los problemas que acompañan la invención del cine? Estas preguntas abrirán paso a la investigación y se resolverán, en conjunto con otras, por lo que ciertamente es importante resaltar las características y los antecedentes.

Es curioso, pero cuando los hermanos Lumière pensaron en construir un aparato que pudiese ser capaz de proyectar imágenes sobre una pantalla. La mayor dificultad de la idea era pensar en cómo crear un mecanismo que lograra dar movimiento escénico a una gran cantidad de imágenes estáticas, a fin de poder proyectar sobre una pantalla, un primer segmento de película. Así que los hermanos Lumière crearon un aparato que podía reproducir 16 Fot./Seg. para poder crear la ilusión óptica de imágenes inmateriales y movimientos de sombras en una pantalla. De ahí surge la idea del cinematógrafo. ¿Aunque dónde está la genialidad del invento? ¿Cuál es su propósito? El cinematógrafo emana imágenes tomavista de instantes reales, distinto de la imagen fotográfica, la pintura o la efigie mental a la que hace referencia el filósofo Sartre, el aparato emula y desdobra un universo de posibilidades infinito⁵ que se autocrea en el inmenso hueco blanco de una pantalla. La cualidad del artilugio es la de animar y dar forma a las sombras inmateriales que aún pueden reconstruirse en su estadio con el fotograma de una manera mecánica y aparente, proyectándose dinámicamente al ojo que puede alcanzar a vislumbrar el fenómeno; tal proyección encarna la imaginación y la posibilidad de la reconstrucción del movimiento. Edgar Morín describe que una parte la naturaleza del cinematógrafo se hereda de la fotografía instantánea.

El cinematógrafo hereda a la fotogenia y al mismo tiempo la transforma. La proyección ofrece una imagen que puede agrandarse a las proyecciones de una sala, mientras que la foto ha podido aminorarse al tamaño de un bolsillo. La

⁵ El cinematógrafo proyecta acontecimientos, historias y crea posibilidades.

imagen proyectada sobre la pantalla está desmaterializada y es impalpable, fugaz.⁶

La imagen inmaterial cinematográfica es movida por fotogramas equidistantes que se proyectan sobre un tiempo cuantificable, algo que obliga a pensar sobre el lapso de tiempo que durará la filme. Por otro lado, el cinematógrafo desdobra de la realidad la ilusión de un espacio irreal⁷ y mecánico que se mueve, al proyectar esa fugaz e impalpable imagen artificial, de la que Bergson crítica. Hace algún siglo era posible pensar en los exhibidores de películas como una suerte de magos, ya que la hazaña de proyectar imágenes en movimiento sobre una pantalla y atestiguar la monótona autonomía de un cúmulo de sombras sin vida era considerado un acto de brujería. Y no es que lo fuera, sino que el artilugio proyectaba acontecimientos, historias y hechos. La cámara era el ojo de la interculturalidad; tal invento se origina de prototipos tecnológicos anteriores que tenían por objetivo el estudio del movimiento, por tal motivo Bergson se interesa en el artilugio del cinematógrafo y replantea el paradigma desde las paradojas del antiguo Zenón con un estudio propio aplicado al movimiento, algo que Deleuze llama: “metacine” .

Melies quién entregó al cine su cualidad esencial de fantasía y sueño se cree que llegó a asistir a una de las primeras exposiciones filmográficas hechas por los Lumière, suceso que hizo maravillarse del invento del cinematógrafo, pero quién iba a pensar que en una de esas primeras proyecciones el inhóspito acontecimiento y fugaz delirio de una locomotora en pleno movimiento que avanzaba desde una gran pantalla a un fuera de cuadro, haría estremecer y sentir pánico a una enorme cantidad de espectadores, quienes justamente vislumbraban el pronto acercamiento de una locomotora. Del filme, de 1895, ("Entrada de un Tren en la Estación") hizo apreciar que lo novedoso del cine fue el introducir movimiento a las imágenes al demostrar lo extraordinario que podía ser la ilusión óptica de las sombras combinadas con la luz del proyector, cosa que Melies aprovechó para la evolución del cinematógrafo al cine.

§ 3. *La relación Cine y Filosofía*

⁶ Edgar Morin, El Cine o el hombre imaginario, Ed. Seix Barral, París, septiembre de 1972. Pág. 44.

⁷ La imagen cinematográfica es un desdoblamiento de la realidad que al mismo tiempo la hace ser irreal.

Algunos otros pensarán ¿qué tiene que ver lo histórico del cine con la filosofía? Tal parece que a simple vista no hay mayor relevancia o relación entre ambos extremos. Alain Badiou inicia con una idea interesante en uno de sus ensayos al tratar el tema del cine:

Vamos a hablar de cine y filosofía. Quisiera empezar diciendo lo siguiente: el cine mantiene relaciones muy particulares con la filosofía. Me parece que podemos decir que el cine es una experiencia filosófica (...) Es una relación viva, concreta es una relación de transformación (...) El cine transforma a la filosofía...⁸

Badiou asegura que existe una relación concreta entre la filosofía y el cine, eso es claro, pero la idea no es concreta al especificar cómo se explica dicha relación. De lo que sí se puede estar seguro es que Badiou piensa en esa correspondencia al igual que Deleuze la explicaba, y es a partir de las características ontológicas de la imagen cinematográfica. Por otra parte Walter Benjamin fue un filósofo que exponía al cine como aquella mezcla entre ciencia y arte, pues tales características le permiten relacionar al cine con la filosofía, ya que la ciencia y el arte se conectan con el pensamiento filosófico, una cualidad que Deleuze aprovecha para actualizar los horizontes del pensamiento cinematográfico y filosófico. No obstante, el cineasta comunica con imágenes escritas en movimiento una idea, lo que el filósofo reflexiona con letras y conceptos. La relación en ambos es aquel acto creador que les permite plasmar conceptos o imágenes-movimiento, las cuales son remotamente imprescindibles.

El cine entreteje una conexión directa con el arte y la existencia humana al ser expuesto a las masas con un fin de espectáculo. Cuando el cine emergió de los espacios cerrados se empiezan a contar historias en *imágenes-movimiento*, algunos pensaron sobre el posible vínculo con el teatro. La eventualidad de que el cine fuera considerado un arte cohabitaba en la mente de los curiosos que meditaban sobre su naturaleza, hasta que Ricciotto Canudo, un influyente periodista francés, esclareció el vínculo que el cine mantiene con el arte. Lo que resultaba ser tan confuso es que tal sistema fuera puramente un arte por su curiosa modalidad técnica, Deleuze afirma que quizá “*no era ni un arte ni*

⁸ Alain Badiou, *Pensar el Cine 1*, ED. Bordes Manantial, Buenos Aires Argentina 2004, Pág. 23.

*una ciencia*⁹. Considérese que no es totalmente un arte o una ciencia ¿Entonces qué es? La afirmación de que el cine pudiera pensarse como un «*arte industrial* » era lo más evidente, pues contenía dentro de sí mismo una nueva modalidad esencial que unía el arte y la ciencia. La conexión con la música, el teatro, la literatura, entre otras, obliga a pensarse en el cine como el sistema que extrae las particularidades de otras artes que dan forma a la imagen cinematográfica, la cual a diferencia de la fotografía o la pintura, está impregnada de movimiento, algo que se descubrió desde sus inicios. Literalmente surge la afirmación de que la filosofía está subordinada al cine por medio del arte y la ciencia; e igualmente mantiene una relación que puede transformar a la filosofía, como asegura Walter Benjamín, Gilles Deleuze, Badiou, entre otros.

§ 4. *La imagen-verdad en Vertov y Gilles Deleuze*

La metamorfosis del cine a través de la historia plantea a la filosofía una paradoja que deja al descubierto un singular doblez de la realidad temporal; podría pensarse en una imagen mecánica que confiere al sujeto pensante de dos realidades, en ese sentido ¿Qué verdad puede existir tras una imagen que se mueve? Al menos para la filosofía resulta importante pensar en el dilema, dado que existe una realidad atiborrada de imágenes móviles. Para explicar mejor la premisa habría que recordar el experimento de Muybridge, donde en una apuesta de corrida de caballos y con cámaras superpuestas en diferentes distancias se descubre que existe un momento en el que mientras el animal galopaba despegaba las cuatro patas del suelo, existiendo así una suerte de levitación del mamífero al galopar, aunque ¿cuál era la finalidad del descubrimiento? El afán del examen era analizar el movimiento de un mamífero en tiempo real, algo de lo que los pintores retrataban erróneamente, pues muchos de ellos llegaron a pensar que el mamífero no despegaba las patas del suelo y retrataban al cuadrúpedo con una pata pegada en la superficie al instante de su despliegue. Existe en tal ejemplo dos formas de imágenes que pueden describir el fenómeno, una real en movimiento y otra falsa que es estática.

⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento* (estudios sobre cine 1), Ed. Paidós, Barcelona 1984, pág. 20

Ahora bien, el cine permite observar algo que el ojo humano no puede captar a simple vista, pero que la cámara puede encuadrar perfectamente, lo cual permite al individuo observar una realidad en movimiento, que en teoría no se detiene, dado que la realidad siempre deviene o está en cambio como el mismo Heraclito lo había afirmado. Según Deleuze la imagen del cine dobla la realidad, es decir, la imagen cinematográfica permite observar un caballo que no es propiamente un caballo en su estado físico, sino solo la imagen en movimiento del mamífero, algo que fue presente.

El cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo mismo un irreal o un relato (...) para Bergson, el modelo no puede ser la percepción natural, pues ésta no posee ningún privilegio. El modelo sería más bien un estado de cosas que no cesaría de cambiar, una materia-flujo en la que no serían asignables ningún punto de anclaje y ningún centro de referencia. Partiendo de este estado de cosas, habría que mostrar de qué modo pueden formarse, en puntos cualesquiera, unos centros que impondrían vistas fijas instantáneas. Se trataría, pues, de «deducir» la percepción consciente, natural o cinematográfica." Pero el cine presenta quizás una gran ventaja: justamente porque carece de centro de anclaje y de horizonte, los cortes que efectúa no le impedirían remontar el camino por el que la percepción natural desciende. En lugar de ir del estado de cosas acentrado a la percepción centrada, él podría remontarse hacia el estado de cosas acentrado y acercarse a él.¹⁰

La cita permite plantear a Deleuze el camino que Vertov seguía sobre la percepción. El mismo Vertov proponía que el cine-ojo devela una verdad (cine-verdad), mostrando una imagen que atraviesa el misterio de lo no visible y que pone a la luz lo que el ojo natural no puede ser capaz de ver. El cine-ojo, la unión entre la ciencia y las artes cinematográficas, puede dar cuenta de una verdad materialista. Según Deleuze, Vertov es el inventor del montaje y lo perceptivo (lo que se puede llegar a ver detrás del ojo-máquina de la cámara). En ese sentido, Deleuze plantea que habrá que hacer de la realidad un relato cinematográfico, una imagen que atraviesa al movimiento en base a la percepción, pues todo tiene movimiento, un devenir. Aunque algo alejado de

¹⁰ Gilles Deleuze, Cine I (Bergson y las Imágenes), ED. Cactus, Buenos Aires, 2009, Pág. 54

Vertov, Deleuze reafirma con certeza, y en diferencia a Bergson, que el cine devela una realidad en movimiento, característica que solo el proyector y el ojo de la cámara puede exteriorizar, en ese sentido Deleuze sugiere hacer de la percepción un mecanismo cinematográfico que perciba el flujo constante de la realidad para otorgar continuidad a las imágenes móviles que necesitan una significación particular de la experiencia, pero centrado en los fenómenos móviles la realidad. En conclusión, las imágenes cinematográficas permiten percibir lo que existe y lo que es posible a partir de lo que deviene.

Respecto a tal examen del movimiento al cual resultan atraídos Deleuze y Bergson se presenta la discrepancia sobre ¿cuál es la verdad de la imagen? El hecho es que la imagen-movimiento cambia, la verdad deviene y se actualiza. En ese sentido el conocimiento se actualiza, por ende la filosofía, la ciencia y el arte deben poseer un conocimiento que se actualice, aunque el problema sea que la imagen de la ciencia moderna puede que se había mantenido con un conocimiento estática, de ahí que Bergson reproche la falta de movimiento. En ese sentido el cine siempre se actualiza a lo nuevo, a lo que deviene. En teoría la imagen del pensamiento que describe Deleuze resulta ser una cuestión subjetiva, una imagen de pensamiento que siempre cambia, que se actualiza, ya que habrá que superar la imagen-verdad dogmática que Bergson cuestionan retando las leyes de la física propuestas por el mismo Einstein y Newton, de ahí que Deleuze y Bergson argumenten sobre la importancia de examinar el movimiento añadido en las cosas en el cauce del universo que se mueve atrayendo a las cosas hacia el devenir, por ello es necesaria la percepción de lo móvil como posibilidad.

§ 5. *Bergson y el Cine: La ilusión del movimiento*

El carácter de analizar el movimiento emanado en las cosas quizá es premeditado tempranamente por Bergson. En el libro de *materia y memoria* que escribe en 1896, él ya tenía una vaga noción sobre el funcionamiento técnico de la imagen cinematográfica, para esa fecha Bergson estaba informado de los nuevos medios de expresión tecnológica como: la fotografía, el Kinetoscopio y ya tenía idea de las primeras proyecciones fílmicas hechas por los hermanos Lumière en 1895, en París Francia. En aquel libro aún no se aborda un pleno conocimiento del cine, sino más bien solo se enfatiza sobre

simples y vagas ideas, las cuales de cierta forma desglosaban los problemas que traerían a la sociedad y al pensamiento el fenómeno de la imagen-movimiento y su reconstrucción.

De momento era bastante temprano para tener una visión total acerca de tal fenómeno, en la obra: *materia y memoria*, pero años después de la primera proyección fílmica de los hermanos Lumière, Bergson escribiría un libro titulado *la evolución creadora* donde al parecer se amplía en 1907 y es uno de los primeros libros que inmiscuyen el tema del cine a la filosofía. En este libro, él escribe un capítulo llamado *–El mecanismo cinematográfico y la ilusión mecanicista–*. De ese apartado Bergson considera al cine como un reinventor ilusionista del movimiento, -démonos cuenta que Bergson ya tiene su primera interacción directa con el cine- este capítulo se guía en un gesto de denuncia a la falsedad de la ilusión del movimiento cinematográfico, cosa que va en contra de la idea de Vertov y del mismo Deleuze, ya que para ambos el cine entreteje una nueva posibilidad de conocimiento. Por lo que Deleuze más adelante reconciliará a Bergson con el cine y con los planteamientos físicos del mismo Einstein.

Ahora bien, hay una segunda manera de proceder, mucho más fácil y al mismo tiempo más eficaz. Es tomar del regimiento que pasa una serie de instantáneas y proyectarlas sobre la pantalla, de manera que se reemplacen rápidamente unas a otras. Así hace el cinematógrafo. Con fotografías que representan el regimiento en una actitud inmóvil, reconstruye la movilidad del regimiento que pasan (...) Tal es el artificio del cinematógrafo.¹¹

Lo que Bergson denuncia en el capítulo: *El mecanismo cinematográfico y la ilusión mecanicista* es el falso espejismo del movimiento en el cine. El tema del movimiento es un elemento vital para el pensamiento de Bergson, ya que su filosofía está construida a partir de estructuras de pensamiento que fluyen de un estar en la conciencia, a un movimiento ininterrumpido de imágenes, ¿Pero a qué se refiere Bergson al denunciar la ilusión del cine? Es primordial saber que el pensamiento del filósofo presenta dos formas y problemas del movimiento; él dice que existen dos clases de movimiento; uno que es real y otro que es falso o aparente, pero ¿a qué se refiere con esta idea? ¿Dónde radica el verdadero problema en este fenómeno físico? El movimiento en sí, ha

¹¹ Henri Bergson, *La Evolución Creadora*, Ed. Austral, México, D.F 1994, Pág. 266.

sido un tema de estudio para las ciencias como: la física, la química, la matemática y hasta para la propia filosofía. El mismo Bergson estudia el movimiento desde un punto de vista alusivo a la metafísica, pero lo cierto es que eso le ha valido diversas críticas; no obstante aquello también le ha sumado muchos seguidores, desde Jankélévitch, Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, entre otros. Aquellos a los que hoy en día llamamos filósofos *posmodernos o post-estructuralistas* y en quienes ha recaído y evolucionado el pensamiento Bergsoniano.

§ 6. *La cinematografía del pensamiento*

Al introducir el tema del conocimiento objetivo y subjetivo, el mismo Deleuze presenta y contextualiza la naturaleza del dilema; y para empezar debe exponerse que el filósofo se ha tomado muy seriamente la denuncia que Bergson hace a la filosofía, pues verdaderamente los sistemas filosóficos no han sido cortados bajo un juicio de experiencia real, sino bajo hipótesis y teorías mecanicistas inamovibles de un pensamiento dogmático, filosófico y científico.

Kant aseguraba que la experiencia era limitada y el conocimiento solo podía obtenerse a través de un concepto delimitado de la cosa, ya que no se puede conocer al “noúmeno o el en sí de la cosa”, por lo que los postkantianos construyen un sistema para referirse a la experiencia, delimitando a la cosa en un concepto estático, de ahí que según Bergson la metafísica pierde valor para el conocimiento, dado que lleva al individuo por lo incognoscible, lo que no se puede conocer.

En contraposición Bergson cuestiona la experiencia limitada de la propuesta kantiana que restringe el conocimiento. Respecto al dilema Deleuze plantea con postura más contundente y guiado por un pensamiento artístico, que el conocimiento y experiencia la requieren de la producción de “conceptos singulares que pertenezcan al cine”¹². Por otra parte, Bergson plantea un estudio del movimiento en el pensamiento filosófico e incluye al cine para denunciar el falso movimiento de dichos sistemas dogmáticos, siendo así que la metafísica Bergsoniana se introyecta en el estudio del movimiento de las

¹² Paola Marrati, Guilles Deleuze Cine y Filosofía, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, pág. 14

cosas, en ese sentido, la metafísica ya no sería una fantasía del *noúmeno* como los Kantianos lo aseguran, sino que el conocimiento de la cosa se halla en su estado metafísico de movimiento y subjetividad.

Deleuze afirma que Bergson se equivocaba respecto a su denuncia contra el cine, ya que para llegar al conocimiento como Bergson lo planteaba habría que hacer conceptos adheridos al movimiento del cine; de igual manera para estudiar la historia de la filosofía desde una postura de pensamiento diferente, habría que añadir el movimiento del cine al pensamiento filosófico.

En primera es importante destacar que la idea sobre el movimiento del que Bergson está especulando se despliega y configura en pensar una realidad móvil, sin cortes espacio/temporales, de lo cual no se debe caer en un juego de abstracciones conceptuales que nos lleve a las confusiones. Por el contrario, a diferencia de ciertas filosofías que meditan sobre (el ser, lo múltiple, la verdad, la muerte, el alma, etcétera) Bergson conforma un pensamiento metafísico adherido a la realidad que Deleuze aprovecha para proponer un estudio del devenir y el azar.

En el libro: *El Pensamiento y lo Moviente* (de 1934), Bergson hace mención sobre “*Lo que más ha faltado a la filosofía es la precisión. Los sistemas filosóficos no han sido cortados a la medida de la realidad en que vivimos, y son con exceso holgados para ella*”.¹³ En este apartado se expone la crítica y la postura de Bergson respecto a los sistemas filosóficos y a la ciencia mecanicista. *Deleuze compartirá con Bergson la idea de que la filosofía es un asunto de precisión en tanto que se dedica a determinar las condiciones efectivas de la experiencia real*¹⁴. En cierto sentido Deleuze y Bergson no están conformes con la metafísica clásica, que abstrae desmedidamente los conceptos, ni tampoco están conformes con la ciencia moderna por delimitar y aislar a los objetos en un concepto fijo, al punto de desdeñarlos propiamente de su estado natural. Así que crea un sistema metafísico anclado al devenir de realidad, influenciado por Heraclito y a la expectativa de un conocimiento subjetivo.

¹³ Henri Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, Ed. Pleyade, Buenos Aires 1972, pág.9

¹⁴ Gilles Deleuze, *Una Vida Filosófica*, Ed. 34, Sao Paulo 14 de Junio de 1996, Pág. 103

Deleuze adecuadamente mediata sobre tal idea y sugiere hacer conceptos que tengan una ontología más directa en la naturaleza del cine como ya se había mencionado, ¿pero qué está proponiendo Deleuze desde Bergson exactamente? Aparte de otras ideas importantes lo que se propone es una teoría epistemológica que pretende explicar cómo el sujeto interactúa y conoce la realidad para hacerse de su propio conocimiento; piénsese en mantener al objeto de lo real cerca de la experiencia individual del sujeto sin delimitar a la cosa o aislarla en un concepto estático, de ahí que resulta importante tomar la subjetividad en el objeto que la objetividad, como lo hacía la ciencia aplicada de Newton y Einstein. Según Deleuze y Bergson lo subjetivo puede explicar lo que articula a la cosa y lo que lo hace ser dentro de su estado propio y natural.

El ejercicio es analizar desde una experiencia personal a la cosa y extirpar las tendencias en que se divide su conjunto de mixtos desde la intuición. De ahí que hay que observar en su estado de imagen movable a la cosa, dado que se transforma a sí misma y a sus propiedades. Hecho que proporciona como resultado la creación de conceptos adheridos al movimiento del cine, quizá sea un método epistemológico algo subversivo, pero se propone ampliar el horizonte de conocimiento del sujeto, aunque ¿qué tiene que ver el movimiento en cuanto al estudio de lo subjetivo? El problema ya se había esclarecido en las tres tesis sobre el movimiento bergsoniano que Deleuze explica en *cinema 1*.

§ 7. *La primera tesis de Bergson en voz de Gilles Deleuze*

Para Bergson existen dos tipos de movimiento, que la conciencia puede percatarse, uno falso y otro real, cosa que ya se había afirmado. El movimiento ha sido definido como: *un cambio de posición o espacio recorrido*. Ciertamente este es un concepto el cual se puede entender y estar de acuerdo en el convencionalismo de su simpleza y comprensión en cuanto fenómeno.

En la primera y segunda tesis Bergson considera al movimiento no solo como un espacio recorrido, que fue posible en un tiempo pasado, específicamente piénsese en un espacio divisible infinitamente en segmentos inamovibles, los cuales se dividen en el espacio-tiempo. La discrepancia y el problema que Bergson afirma que el movimiento real no debe ser divisible, sino por el

contrario, el movimiento tiene que ser indivisible para ser puro, por tal problema el filósofo difiere de las dos primeras teorías.

Respecto a la primera tesis, Bergson propone reflexionar sobre la paradoja del movimiento, expuesta desde la antigüedad, desde que Zenón de Elea fijó aquella paradoja de Aquiles y la tortuga. El filósofo eleata exponía la imposibilidad del movimiento, aunque deberá reflexionarse sobre ¿por qué resulta ser imposible tal fenómeno? Al menos Zenón afirma que no existe el movimiento, cosa que resulta ser evidente. El problema se presenta cuando en una competencia Aquiles y una tortuga participan en una carrera.

En el primer momento de la carrera se observa al mismo Aquiles otorgar ventaja a la tortuga, pero ¿Será posible alcanzar a la tortuga? Como consecuencia al semejante acto Aquiles nunca podrá rebasar a la tortuga, según la hipótesis de Zenón. La explicación predice que por cada movimiento habrá una infinidad de subdivisiones momentáneas de un instante a otro. De esa manera Aquiles nunca podrá moverse y superponerse a la tortuga ya que esas subdivisiones espacio-temporales volverían imposible el movimiento. El resultado en Zenón plantea que Aquiles nunca podrá alcanzar a la tortuga, pues el espacio recorrido se subdividiría infinitamente sin siquiera lograr movimiento físico. Claro, la realidad es otra, ya que si se vuelve a pensar en el ejemplo, piénsese que con unos cuantos pasos y saltos Aquiles podría alcanzar a la tortuga.

En este caso, Zenón plantea un tiempo eterno del que no es posible el movimiento, pues todo instante es divisible. Bergson se declara en contra de esta primera tesis y la llama falso movimiento, así que busca una forma clara de pensar el dinamismo sin caer en la paradoja de Zenon que hace nula la posibilidad de pensar cierto fenómeno. Cosa que Deleuze consigue.

Bergson nos recuerda constantemente la famosa paradoja de Zenón en el origen de la filosofía, en la que Zenón muestra hasta qué punto es difícil pensar el movimiento. Si es difícil e incluso imposible si lo traducimos en términos de espacio recorrido. Aquiles jamás atraparé a la tortuga nos decía el viejo Zenon... Ven entonces lo que hace Bergson en este primer nivel, opone el

movimiento-duración indivisible al espacio recorrido
fundamentalmente, esencialmente divisible.¹⁵

§ 8. *La segunda tesis de Bergson en voz de Gilles Deleuze*

La segunda tesis Bergsoniana que Deleuze describe, resulta ser un exhaustivo análisis al pensamiento de los antiguos y modernos. Bergson afirma que la ciencia griega y la ciencia moderna se han unido para reconstruir el movimiento. El cine pertenece visiblemente a la segunda tesis, pues se ha rechazado a tal mecanismo por considerarse artificial, ya que la subdivisión de fotogramas replica una falsa ilusión del movimiento según Bergson.

La filosofía griega mantiene un movimiento ininteligible que se autodevela de formas o ideas inmóviles, las cuales aspiran a ser una verdad universal. Los griegos hicieron de la verdad una imagen privilegiada. El mismo Deleuze considera a tal forma de pensamiento reconstruido de instantes privilegiados, porque es una forma conocimiento que no se actualiza y parece resultar de la que aspiraba a una verdad estática universal. Piénsese en el modelo de verdad de Platón o Sócrates que aspiraban a un conocimiento trascendente y a una noción de verdad absoluta inmóvil.

La revolución científica evoca a la ciencia moderna un sistema que se experimenta en lo inmóvil y será el cine el último hijo de la ciencia moderna, aquella de la que la astronomía de Kepler, la física de Galileo o la geometría cartesiana bajo el *telos* (propósito) proponga una reconstrucción de movimiento de instantes cualquiera o inmóviles. Con la crítica de la segunda tesis Bergson pretende instaurar una ciencia que él, quizá tajantemente llama objetiva en lo subjetivo, dado que asegura que los científicos les ha faltado ser objetivos en cuanto a determinar el conocimiento de la realidad, ¿en qué sentido va aquello de ser objetivo? Bergson justifica que los científicos han levantado un muro de conocimiento determinista que radicalmente limita la observación y experiencia de la realidad, la cual está llena de organismos con muchas posibilidades de comportamientos y variantes que emanan de la naturaleza de cada fenómeno, pues la ciencia mecanicista delimita tales procederes que cierran el conocimiento de la realidad, en ese sentido, tal doctrina ha medido el

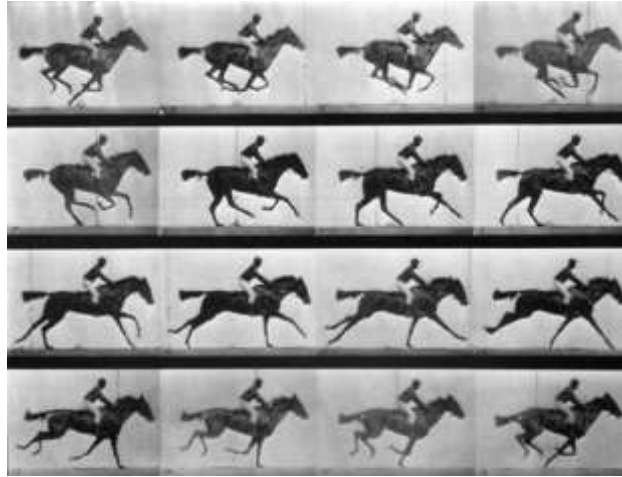
¹⁵ Gilles Deleuze, Cine I (Bergson y las Imágenes), Pág. 23

pensamiento y le ha construido límites ¿cómo podría haber objetividad en semejante acto? ¿Cómo podría haber límites en un mundo abierto que se transforma? Bergson exhibía a las ciencias como una forma de pensamiento estático que mantiene la tendencia de construirse de un conocimiento delimitado con imágenes siempre eternas y verdaderas, característica que Deleuze describe como instantes cualquiera, pues hay una reconstrucción del movimiento en equidistantes de las verdades.

Con Kepler y Galileo, se establece un nuevo paradigma de científicidad –al menos en el sentido de Kuhn-. El descubrimiento que catapultó a ambos científicos fue descubrir el desplazamiento de los astros por la esfera de nuestro universo, calcular su intervalo de movimiento preestableciendo en leyes físicas que ayudasen a comprender el comportamiento del universo.

Bergson postula que los avances astronómicos de Kepler y Galileo generan un problema ideal para toda la ciencia, pues el conocimiento del plano físico no solo puede limitarse a cálculos matemáticos exactos y a leyes mecánicas. Lo principal que habría por distinguirse son las dos maneras diferentes de “perder el movimiento”; una es la forma antigua (instantes privilegiados); y la otra es la forma actual que enfatiza sobre la ciencia moderna (instantes cualesquiera). Ahora bien, resulta importante la aclaración que Bergson no descalifica el conocimiento científico, ya que intenta contribuir al óptimo desarrollo de la metodología. Bergson intenta otorgar a la ciencia el movimiento.

Sucede que el cine como se pensaba desde la época de Bergson y replanteado en la segunda tesis, tal mecanismo mantenía una forma inverosímil de capturar el movimiento de los objetos en el cuadro de la cámara, el cual aislaba de su duración (verdadero movimiento, su transformación). Cierta mecanismo se asemejó al comportamiento de la ciencia moderna, en cuanto a la forma de conocimiento inmóvil y ortodoxo. El cinematógrafo solo podía reproducir ilusoriamente el fotograma inmóvil de la cosa, según Bergson. Un ejemplo recurrente para explicar la operación del fotograma en el cine es el experimento de Muybridge y la apuesta de caballos.



El caballo en movimiento, Edward James Muggeridge, 1887

§ 9. *El problema del movimiento en Bergson sobre la primera y segunda tesis que presenta Deleuze*

Deleuze señala que existe un problema en Bergson sobre el movimiento, un problema de percepción. Aunque para Deleuze el cine puede generar movimiento, para Bergson el cine genera un falso movimiento. El meollo del asunto radica en el fotograma que es fuente de imágenes estáticas las cuales genera la ilusión de un movimiento irreal, en ese sentido Deleuze señala que solo es un problema de percepción, pues plantea que realmente el cine es capaz producir movimiento.

Y a primera vista Bergson tiene una reacción muy hostil. Su reacción consiste en decir: Bueno vean ustedes, el cine no hace más que llevar al extremo la ilusión de la falsa reconstrucción del movimiento.... Si no tiene la equidistancia no tendrán cine... Un problema que llamaría el primer problema relativo al cine, el problema de la percepción. El cine me da a percibir el movimiento.¹⁶

En Deleuze no existe ninguna contradicción al hablar de cine partiendo de la reflexión filosófica de Bergson, pues para el deleuzianismo es posible relacionar el pensamiento bergsoniano y el cine; quizá la crítica que existe en Bergson puede ser considerado como una forma de relación y una abertura inconcreta que merece analizarse con mayor detenimiento.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Cine 1 (Bergson y las Imágenes)*, Pág. 27

Deleuze argumenta que el bergsonismo estaba en búsqueda del verdadero cine, el verdadero movimiento, pero Bergson no pudo percatarse sobre la importancia del movimiento cinematográfico, de ahí su denuncia hacia el séptimo arte.

Ahora bien, literalmente presupóngase que Bergson no estaría de acuerdo con Deleuze respecto a la postura del cine, pero ¿cuál es el verdadero movimiento que Bergson busca? ¿Y de qué serviría para la filosofía hallarlo? La postura de Bergson sugiere que hay dos formas de perder o negar el movimiento: En la primera tesis Bergson analiza el tiempo de los antiguos griegos, en referencia a las paradojas de Zenón, el cual niega la existencia del movimiento a causa de las subdivisiones espacio/temporales que produce imágenes estáticas; En la segunda tesis Bergson refiere al modelo que reconstruye las equidistantes o fotogramas como lo ha hecho el proceder de la ciencia y el cine. En ese sentido las dos tesis del movimiento que Deleuze presentaba en Bergson anteriormente hacen referencia a la pérdida y negación del movimiento.

El verdadero movimiento para Bergson debe ser puro y sin cortes espacio/temporales como los cortes del fotograma en el cine, aquella propuesta de un movimiento puro se halla al descubierto en la metafísica y en su pensamiento filosófico. Respecto ello Deleuze afirma que Bergson ha cometido una infracción al presentar que solo hay un movimiento puro, sin cortes, pues semejante modelo de movimiento requiere una nueva tercera tesis que explique la ambivalencia de los dos movimientos y la implicación de los cortes cinematográficos en el dilema. Por tanto el problema del movimiento en la tercera tesis radica en los cortes espacio/temporales del cine y la ciencia; y también en los movimientos puros, sin cortes que Bergson expone.

CAPÍTULO 2.

TERCERA TESIS: LA DIFERENCIA ENTRE LA FÍSICA DE EINSTEIN Y EL MODELO FÍSICO DE BERGSON EN VOZ DE GILLES DELEUZE. LA CONCEPCIÓN DEL DEVENIR Y EL TIEMPO UNIVERSAL.

§ 10. *El Cine y la relación con la tercera tesis de Bergson y Deleuze*

En la tercera tesis Deleuze exterioriza el problema del pensamiento bergsoniano en $C1^{17}$, pues Bergson propone que no se puede reconstruir el movimiento con equidistantes (o imágenes estáticas) y escapar del tiempo y el devenir. Quizá Deleuze reserva el hecho de que el movimiento debe ser pensado como un corte móvil del todo que proporciona continuidad a las imágenes de la realidad, algo que se debe explicar de una forma científica y filosófica. Por otra parte resulta importante la crítica de Einstein a Bergson, dado que aquello permite entender la tercera tesis Deleuziana en donde se afirma que el movimiento tiene cortes móviles y “el todo está abierto”.

Deleuze en la tercera tesis expone plenamente algunos de los errores en las teorías de Bergson y en las posturas de Einstein respecto al movimiento, por tal cuestión elabora una metodología nueva para pensar el fenómeno del movimiento y abordar el problema desde la cinematografía, con exhaustivo análisis en las propuestas de Einstein y Bergson.

El sistema de Deleuze explora los límites de la física y la metafísica. Por consiguiente, para lograr comprender con mayor detalle los aportes de Bergson y el choque con la teoría de la relatividad de Einstein es necesario comprender la naturaleza del cine y el conflicto con la ciencia moderna ya expuesta por Bergson.

Ahora bien, el interés del cinematógrafo fue notable en sus inicios, aunque la poca visión de sus inventores le haría desaparecer, pero cineastas como: Meliés, Fritz Lang, Eisenstein, Kurosawa y entre otros proporcionó un nuevo enfoque al recurso cinematográfico, el cual le hizo notar lo fantástico e impresionante de semejante artilugio. De esa manera, la renovación y supervivencia del cine fue añadido a un interés industrial y también a un interés

¹⁷ Gilles Deleuze, la Imagen-movimiento (Estudios sobre Cine 1), Pág.15

científico, quizá era más factible observar y examinar con el ojo de la cámara las variantes y comportamientos de cualquier organismo.

Por otra parte, la ciencia de Newton y Einstein planteaba que el universo era mecánico y medible por un conocimiento objetivo, visión que Bergson cuestiona a partir del fenómeno del movimiento y la propuesta de un conocimiento subjetivo. Para Deleuze el cine se vuelve un recurso importante en el análisis del dilema, pues los cuestionamientos se establecen en saber ¿si el universo efectúa movimientos mecánicos o movimientos indeterminados? ¿Movimientos en equidistantes o movimientos puros sin cortes? ¿Movimientos simultáneos o movimientos relativos? Tal dilema es examinado por el pensamiento cinematográfico de Deleuze.

Yo decía que el cine no se define simplemente por la reproducción del movimiento, sino por esto: Hay cine cuando la reproducción del movimiento resulta de un análisis del movimiento (...) Porque ustedes solo tienen análisis del movimiento cuando el movimiento no es cortado según instantes privilegiados, sino que es cortado según las instantáneas... Eisenstein hace cine. Y en tanto hace cine es como todo el mundo, debe reconstruir el movimiento de este modo radicalmente nuevo, en función de equidistantes.¹⁸

El primer problema de la tercera tesis envuelve el mecanismo del cine, el cual se volvió un reinventor ilusionista del movimiento, que escapa al tiempo y al devenir, un problema expuesto por Bergson; no obstante, el cine traza un mecanismo de imágenes equidistantes algo similar a las teorías de Einstein, quien ingeniosamente reconstruye el movimiento subdividido en equidistantes, para plantear la teoría de la relatividad general.

Deleuze examina el cine de Eisenstein y señala que no debe existir ninguna arbitrariedad al pensar sobre la invalidez del artificio, ya que la reconstrucción del movimiento no impide teorizar sobre la existencia de objetos móviles. Los experimentos con las cámaras de Muybridge no detienen el movimiento de las imágenes, sino evidencian el flujo del devenir. Deleuze plantea que del cine se puede extraer una nueva metafísica la cual ayude a examinar la fluctuación de

¹⁸ Gilles Deleuze, Cine 1 (Bergson y las Imágenes), Pág.47

las imágenes y el movimiento. Habrá que plantear un conocimiento de lo moviente a partir del cine.

En segundo problema, Deleuze expone que muchos intelectuales y científicos han sostenido la existencia de un todo cerrado, en donde los datos recopilados a través de siglos indican que no es factible la posibilidad del devenir, el azar o el surgimiento de lo nuevo, porque las imágenes se cortan y el todo siempre se muestra predeterminado por leyes físicas e imágenes estáticas que rigen la universalidad de los actos. Para desarrollar mejor tal idea, quizá el ejemplo del cine como lo pensaba Bergson explique con mayor detenimiento los movimientos determinados de un todo cerrado.

Existen dos posturas distintas sobre cómo pensar el cine; la primera se presenta con Bergson, quien afirma que el cine mismo demuestra que la ciencia ha estudiado un movimiento ilusorio y estático que se subdivide en imágenes eternas; el segundo se presenta con Deleuze, quien afirma que el cine evidencia el paso del devenir y el movimiento. El cine evidencia el movimiento y demuestra que el todo está siempre abierto al devenir.

Es claro que sí se presta atención en lo que sucede durante un filme se puede observar que los acontecimientos ocurren en el núcleo de una caja artificial, la cual emana imágenes ilusorias e inmóviles de la realidad según Bergson; piénsese solo en un conjunto de imágenes ajenas al presente, tales imágenes quizá representan un conjunto cerrado de imágenes en fotogramas, del cual podría observarse un relato o una historia repetitiva, como el ejemplo del eterno retorno de Nietzsche, lo cual obliga a especularse sobre que las imágenes nunca cambiarán de paradigma, dado que hay una repetición eterna del rollo de la película, defecto que no permite el paso a imágenes nuevas y actualizadas.

Por otra parte, el todo cerrado funcionaria en esa constante repetición de imágenes estáticas que son regidas por leyes físicas y que pueden conocerse a través cálculos matemáticos, en ese sentido nada nuevo puede surgir porque existe un tiempo eterno repetitivo sin movimiento. El mismo Bergson incrimina a la ciencia y al cine de recrear una realidad con imágenes estáticas que niegan el movimiento. En opuesta diferencia Deleuze expone que el cine surge

para evidenciar esa minúscula posibilidad de un todo abierto que se actualiza y un universo indeterminado que no puede limitarse solo a cálculos matemáticos y a leyes físicas, cosa que limita el conocimiento de la realidad.

Extrañamente algunos otros han expuesto el funcionamiento de los sistemas abiertos que Deleuze y Bergson preestablece en la tercera tesis. Desde Heidegger o Rilke se habían planteado sistemas similares, pero ¿cuál será la relación? quizá solo sea el de darle a la metafísica aires nuevos, dejando de lado la forma ambigua y ortodoxa de la metafísica clásica para pasar a una nueva propuesta filosófica que expanda los horizontes del conocimiento.

En la tercera tesis Deleuze plantea un sistema abierto y de manera subversiva rememora la aplicación cinematográfica de Eisenstein, el padre del montaje ruso, para explicar la consistencia del movimiento en el cine, pues ¿cuál es el movimiento del cine según Deleuze? y ¿Por qué el todo es abierto? La propuesta de Deleuze conlleva al estudio del movimiento para justificar el fenómeno la fluctuación del devenir y dar paso a la creación de lo nuevo, cosa que solo se puede hacer por la vía del cine.

El dilema de la tercera tesis incluye el estudio y uso del tiempo/movimiento a favor de los sistemas abiertos; al menos en Bergson y Deleuze resulta importante aclarar cómo funcionan los sistemas abiertos y cómo se ven implicados los organismos indeterminables que sustentan el paso a un conocimiento subjetivo de la realidad. Deleuze plantea que los organismos indeterminados tienen movimientos particulares que son alterados por el azar.

El meollo del asunto radica en desacuerdos entre los filósofos y los científicos sobre la concepción del tiempo. Por un lado algunos físicos como Einstein, Galileo y Newton proponen un tiempo reconstruido en equidistantes que es estable y que se encuentra subordinado a leyes mecánicas donde el determinismo y la objetividad del conocimiento rigen el movimiento del universo y de las cosas; por otro lado y con total desacuerdo algunos filósofos como: Baudrillard y Deleuze proponen un tiempo cinematográfico inestable y natural que es regido por el azar, las posibilidades y la indeterminabilidad de los organismos. En ese sentido el mismo Bergson es repensado por Deleuze para rememorar el problema del tiempo y el movimiento.

§ 11. *La crítica de Alan Sokal a Bergson y Deleuze*

Pero ¿para qué serviría el estudio del movimiento? Al menos para la tercera tesis tal examen ayudara explicar la fluctuación del indeterminismo en el plano físico y presentar la teoría de los sistemas abiertos, pues surgirá lo nuevo. Quizá para el lector tal tesis sea una especie de investigación un tanto confusa, pero habría que pensar mejor sobre lo que propone Bergson y Deleuze para hacer una crítica al planteamiento, algo que quizá el científico Alan Sokal dedicó una parte de sus obras y conferencias puntualizando según él, los errores de Deleuze, Bergson y de un sinfín de intelectuales posmodernos; cabe advertir que la propuesta de Bergson y Deleuze es innovadora en el terreno de las ciencias duras, la filosofía, las ciencias sociales y el arte.

Ahora bien, es importante ubicar el contexto y planteamientos de Bergson respecto al estudio del cine, y el análisis del movimiento con afinidad a la tercera tesis que Deleuze presenta.

Como primer punto será necesario generar un diálogo entre Bergson y Einstein, a partir de la crítica por Sokal y la ciencia objetiva, el cual critica las bases de la filosofía de Deleuze, señalando aquellos errores de una filosofía irracionalista.

Obviamente Bergson no es un filósofo posmoderno, pero distintas corrientes de pensamiento como la del propio Deleuze y entre otros, han inmiscuido sus planteamientos e ideas en épocas recientes, así que el proyecto bergsoniano se ha vuelto objeto de debate científico para Alan Sokal.

Según Sokal el pensamiento que ha heredado Bergson a la filosofía deja al descubierto la interpretación incoherente de la ciencia, un tremendo problema que Sokal reclama a Deleuze, a Merleau-Ponty, a Jankélévitch etc. De ahí que respecto a la tercera tesis y como primer objetivo habrá que poner en tela de juicio el pensamiento bergsoniano y sus planteamientos sobre el fenómeno del movimiento y el tiempo.

El conflicto de Sokal inicia con las tesis sobre el movimiento de Bergson que plantea un movimiento sin fotogramas o equidistantes, un movimiento puro contraría a la teoría de la relatividad de Einstein.

En 1968, Deleuze publicó un libro titulado *El Bergsonismo*, dedicando el capítulo 4 a «¿Una o varias duraciones?», donde aparece el siguiente resumen de *Durée et simultanéité* (...)
Todo el problema se deriva precisamente de la idea que nada tiene que ver con la de Einstein- de «la relatividad del movimiento». ¹⁹

La obra de 1966: *el Bergsonismo*, de Deleuze se señala que ya se había generado un diálogo entre las teorías de Einstein y Bergson. Sokal por su parte aprovecha los planteamientos de Deleuze para criticar y poner el dedo en la llaga a la propuesta Bergsoniana y la postura de Deleuze sobre el movimiento y el acercamiento a la relatividad.

En 1997 Jean Bricmont y Alan Sokal escriben un libro titulado: *Imposturas Intelectuales*.

Este libro (...) En segundo lugar, está nuestra crítica del relativismo epistémico y de las erróneas concepciones sobre la «ciencia posmoderna»; estos otros análisis son considerablemente más sutiles. El nexo entre esas dos críticas es principalmente sociológico: los autores franceses. ²⁰

El principal objetivo de la obra fue la de ridiculizar y satirizar con criterios científicos las ideas de intelectuales eminentes de la posmodernidad, quizá lo sobresaliente fueron los errores metodológicos y científicos de tales intelectuales. Según Sokal el problema de los eminentes posmodernos fue el utilizar conceptos rimbombantes que parecían sustentarse en las ciencias duras, pero advierte Sokal que solo resultan ser mitos, conceptos abstractos, disparates y jergas científicas que tales autores aventaban a la cabeza de sus lectores no científicos.

¹⁹ Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas Intelectuales*, Ed. Paidós, Barcelona 1998. Pág. 197

²⁰ Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas Intelectuales*. Pág.15

Existe una conferencia realizada en Argentina de 1998 por Alan Sokal donde señala lo anterior e inicia explicando lo ocurrido al trabajo de Frege, el cual le había costado tantas décadas investigar una fórmula matemática aplicada a la lógica, pero por errores de metodología no pudo publicarse; el hecho fue que Russell había descubierto el claro error lógico de Frege; no obstante después de señalarse tal hecho histórico; Sokal asegura que posteriormente de publicarse el libro: *Imposturas intelectuales* se exhibe la torpeza metodológica de eminentes intelectuales de la época, lo cual genera un escándalo a la escuela francesa y salpica a intelectuales como: Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Félix Guattari, Luce Irigaray, Jacques Lacan, Bruno Latour, Jean Francois Lyotard, Michel Serres y Paul Virilio. La crítica de Sokal puso en la lupa aquello que el científico describe como los más grandes errores y disparates de los intelectuales posmodernistas.

Respecto a la tercera tesis de Deleuze y al estudio del movimiento se debe señalar que la crítica de Sokal hacia los intelectuales pos-estructuralistas y posmodernos, no precisamente son mencionados para defender la postura o tesis que cada intelectual pretende seguir respecto a la satírica obra de Sokal. Tal referencia pretende demostrar la rigurosidad de la tesis de Bergson y Deleuze desde su metodología científica, ya que Sokal ha enfatizado sobre la falta de criterios intelectuales existentes en la obras de Deleuze y de Bergson, en ese sentido la tercera tesis de Deleuze deberá demostrar lo contrario y puntualizar el gran aporte que hacen ambos a la ciencia, cosa que conlleva a una discusión con eminentes físicos de la época.

Bertrand Russell había advertido el problema de las matemáticas en los razonamientos de Bergson, indicando el efecto anti-intelectual de su filosofía, ya que acusaba al pensamiento bergsoniano como algo tradicional que poco serviría para el avance de los criterios modernos de la ciencia.

Uno de los efectos malos de una filosofía anti-intelectual, como la de Bergson, es que medra con los errores y confusiones del intelecto... En lo referente a la ciencia, especialmente la biología y la fisiología, no tengo competencia para criticar sus interpretaciones. Pero en lo que respecta a las matemáticas, ha preferido deliberadamente los tradicionales errores de interpretación a los criterios más modernos, que han

prevalecido entre los matemáticos durante los últimos ochenta años.²¹

Durée et Simultanéité (Duración y Simultaneidad) es un libro que Bergson escribe en 1922 donde se discute el problema de la relatividad en Einstein. Tal obra fue totalmente criticada por creer que se encontraba plagada de errores y confusiones científicas. Muchos intelectuales y científicos llegaron a advertir que no funcionaba para desarrollo filosófico-científico.

Es factible enjuiciar y quizá fastidioso proponer que Bergson no puede mantener una discusión matemática con Einstein en contraposición de los problemas que se mantienen respecto a la teoría de la relatividad, así que habrá que anular la idea de puntualizar los conflictos matemáticos de Einstein en semejante teoría ¿entonces cuál es el aporte de Bergson en el campo científico, dado que existe toda una metodología matemática poco factible? ¿Qué es lo que puede funcionar para lograr una diálogo directo entre ambos? Bergson repudió la obra *Duración y simultaneidad* así que se negó a la idea de reimprimirla durante toda su vida, y en su testamento dejó estipulado no volver a reimprimir la obra, pero: *se volvió a publicar en 1968 y desde entonces se reimprimió varias veces, precedida de una «Advertencia» firmada por Jean Wahl, Henri Gouhier, Jean Guittou y Vladimir Jankélévitch, en la que se justifica la reedición del libro por «el interés filosófico e histórico»*.²²

Deleuze asegura que tal acto quizá presente un problema ético, del cual no pretende abordar, pero si es un tema cuestionable el hecho de que Bergson no puede aportar nada a la teoría de la relatividad de Einstein.

Ese libro es a la vez muy desconcertante, porque se tiene la impresión de que algo no funciona, y a veces somos deslumbrados también por momentos que marcha extraordinariamente bien. En general el tono es Y bien Einstein no comprendió ¿Qué es lo que Einstein no comprendió y Bergson quiere hacer saber? ¿Es Bergson capaz de discutir con Einstein científicamente, es decir físicamente? Sí, sin duda. Sin duda Bergson era muy sabio, sabía mucho de

²¹ Beltran Rusell, Historia De La Filosofía Occidental, ED. Austral, 1946, pág. 721

²² Alan Sokal y Jean Bricmont, Imposturas Intelectuales, Pág. 183

matemática, de física (...) Por eso me fastidia cuando se interpreta aquello que no funciona.²³

Deleuze aborda el problema y plantea que tal vez se ha vuelto un tema de mucho prejuicio por algunos seguidores y críticos la teoría de Bergson respecto al movimiento.

¿Qué es lo que ha sucedido? Sin duda la confrontación con la teoría de la relatividad. Esta confrontación se le imponía a Bergson, porque la relatividad, por su cuenta, invocaba a propósito del espacio y el tiempo conceptos como los de expansión y de contracción, de tensión y de dilatación.²⁴

En su obra: *El bergsonismo* se resalta la teoría de la relatividad e introduce al lector entre el diálogo con las ideas de Bergson y Einstein; no obstante Deleuze enfatiza que lo importante sería pensar al propio bergsoniano desde los planteamientos filosóficos y científicos, los cuales resultan brillantes. Pues es natural que de momento su trabajo deslumbraba y de momento algo falta. En Bergson y Einstein hay dos posturas completamente distintas sobre el movimiento, algo que culmina en el debate sobre el problema de la simultaneidad, y que Deleuze continúa para dar solución en esta tercera tesis. El libro: *Cine I (Bergson y las Imágenes)* reimpresso en 2009, y *La imagen-movimiento* (C1) que abordan el dilema delimitadamente.

En la obra *Imposturas Intelectuales* de Alan Sokal y Jean Bricmont se dedica un apartado que enfatiza sobre el error de Bergson respecto a la teoría del movimiento, tal apartado cuestiona el fenómeno de la *simultaneidad*, y considera que los errores del pensamiento bergsoniano son heredados a Jankélévitch, Merleau-Ponty y Gilles Deleuze quienes según Sokal desprestigian el conocimiento científico con posturas erróneas.

§ 12. *Duración y Simultaneidad: un análisis sobre los avances y los estudios de la relatividad*

Bergson en su obra *Duración y Simultaneidad* de 1922 esboza en la Introducción que el desarrollo de la mecánica de Newton y Galileo abre eminentes preguntas para el difusivo avance de la teoría de la relatividad, una

²³ Gilles Deleuze, *Cine I (Bergson y las Imágenes)*, Pág. 59

²⁴ Gilles Deleuze, *El Bergsonismo*, Ed. Catedra, Madrid 1987. Pág. 82

de ellas en cuestión es el comportamiento de la luz. Lo que causó los postulados de la teoría de la relatividad fueron los estudios y análisis de los fenómenos ópticos.

A partir de 1687, año de la publicación de los *Philosophiae Naturalist Principia Mathematica*, Newton se transformó en la máxima autoridad de la Física. Con la finalidad de otorgarle un marco especulativo a sus tres leyes el físico procedió a explicar los conceptos de tiempo- espacio, lugar y movimiento. (...) La teoría especial de la relatividad parte de dos supuestos. El primero establece que las leyes de la naturaleza son las mismas en todos los sistemas de coordenadas en movimiento uniforme relativo; éste es el principio de relatividad, ya formulado por Galileo, y que establece la imposibilidad de detectar el reposo absoluto y el movimiento uniforme. El segundo, llamado principio de la luz.²⁵

El segundo supuesto ciertamente atribuye los dilemas al estudiar la luz que se presentaron en la misma época de Newton, quizá el importante experimento del astrónomo danés Olaus Rømer (1644-1710) en la época de 1676 buscó determinar la velocidad de la luz, en cuestión de que investigaba sobre los sucesos de los eclipses, en relación a los satélites alrededor de Jupiter, cosa que permitió plantearse la pregunta sobre ¿cuál es la naturaleza de la luz y cómo se propaga? Incógnita a la que Newton respondió con la famosa *teoría sobre la emisión*; en tal teoría se describe que la luz está construida por múltiples y diminutas partículas lanzadas al espacio que atraviesan el aire.

La tesis de Newton dio respuesta al fenómeno de la luz, al menos por un siglo, porque los descubrimientos de otros científicos a finales del siglo XVIII afirman que el comportamiento de la luz funciona como un fenómeno de ondas. Las teorías se adherían a las pruebas del astrónomo holandés Christian Huygens (1629-1695) las cuales después de múltiples experimentos se corroboró el comportamiento de la luz en ondas; no obstante quienes mantuvieron la credibilidad a tal descubrimiento fueron André Marie Ampere (1775-1836) Michel Faraday (1791-1867). Las experimentaciones con los fenómenos

²⁵ Henri Bergson, *Duración y Simultaneidad* (A propósito de la teoría de Einstein), Ed, signo, Buenos Aires 2004, Pág. 13-15

ópticos dieron paso a los descubrimientos de James Clark Maxwell (1831-1879) sobre electromagnetismo de la luz, en 1865, que señala que tales ondulaciones luminosas son ondas electromagnéticas, las cuales se desplazan a la velocidad de la luz (alrededor de 300.000 kilómetros por segundo), siendo así que los fundamentos sobre la luz socavaron la teoría de Newton. El mismo Bergson en *Duración y simultaneidad* explica que los estudios de la luz y el desplazamiento de la teoría de Newton preparan el terreno a los descubrimientos de teoría de la relatividad.

Sokal, por otro lado, señala que los estudios sobre la luz y el descubrimiento del electromagnetismo en las innovaciones de Maxwell impulsan los eminentes hallazgos de Einstein sobre la relatividad, de igual manera gracias a las ecuaciones fijadas en 1904, deducidas como las *transformaciones de Lorentz* se logró por segunda vez plantear y especular sobre una construcción de coordenadas de un marco de referencia en reposo y otro en movimiento a una velocidad constante, de allí, la ecuación de Lorentz dio como resultado una variabilidad de tiempo, es decir que para el objeto con el punto de referencia en movimiento, el tiempo se retrasa y se contrae, provocando que se haga más pequeño el espacio-tiempo y las longitudes de distancia a los cuerpos móviles; tal tesis edifica parte de la teoría de la relatividad especial, pero en un sentido más descriptivo ¿qué tiene que ver Einstein con la velocidad de la luz y el retraso del tiempo? La eminente física einsteiniana obliga a pensar sobre lo que pasaría si un cuerpo pudiese desplazarse a la velocidad de la luz, quizá se podría dilatar la línea espacio/temporal y retrasar el tiempo sobre el cual fluye el tiempo universal, siendo así que los hechos no podrían ocurrir de manera simultánea. Tesis que se considera como la principal teoría de la *relatividad especial*.

Bergson hace un estudio de la historia de la ciencia en *Duración y Simultaneidad* para relacionar diversos acontecimientos que favorecieron los avances a la teoría de la relatividad de Einstein.

§ 13. *Primer principio de la relatividad de Galileo y la negación de Bergson sobre el movimiento relativo*

La simultaneidad es contraria a la teoría de la relatividad especial de Einstein, el cual a principios del siglo XX manifiesta que existe un plano físico donde el espacio/tiempo es flexible al movimiento, en ese sentido el tiempo transcurre de manera diferente para cada ente hallado en un punto determinado del espacio, de lo cual influye el factor movimiento o velocidad de la luz. Lo brillante de la teoría de la relatividad fue el desarticular los descubrimientos y estudios de Galileo y Newton sobre el espacio, la inercia, las leyes físicas, las matemáticas y el movimiento; no obstante para que el gran paso a la relatividad fuera un hecho, resultan importantes los planteamientos de Maxwell sobre la electricidad quien plantea a la ciencia nuevos problemas a finales del siglo XIX y pone en entredicho a las viejas teorías sobre física, causando aires revolucionarios en la ciencia.

El primer principio de la relatividad fue descubierto por Galileo en 1632, donde se establece que el punto de referencia tiene un centro particular, sin importar que el punto de referencia se encuentre en un estado inercial. En palabras más explícitas, quizá el ejemplo del barco pensado por Galileo funcione mejor para señalar cómo el principio de la relatividad actúa.

Enciértrate con un amigo en la cabina mayor bajo el puente de un gran navío, llevando unas cuantas moscas, mariposas y otros pequeños insectos voladores; provéete también de un gran recipiente lleno de agua con pequeños peces; y fija en algún punto un pequeño cubo con agua que gotee en otro vaso de boca pequeña, situado debajo. Cuando el barco está parado, observa detenidamente cómo los insectos voladores avanzan a la misma velocidad en todas las direcciones de la cabina, mientras los peces nadan indistintamente de un lado al otro del recipiente y las gotas que caen del cubo entran todas en la vasija que hay debajo; si le lanzas cualquier objeto a tu amigo no tendrás que hacerlo con más fuerza en una dirección que en otra, con tal de que las distancias sean las mismas (...) Cuando hayas observado todo esto con cuidado (...) pon en marcha el buque a la velocidad que desees; si el movimiento es uniforme, sin balanceos, no observarás el menor cambio en todos los efectos que acabamos de indicar, y nada te permitirá saber si el navío está avanzando o permanece inmóvil.²⁶

²⁶ Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas Intelectuales*, Pág 184

La conclusión a la que llega Galileo es que el *movimiento es relativo* y la *aceleración es absoluta*, dado que el movimiento del barco es relativo no imposibilita el libre desplazamiento de los cuerpos, siendo así que el punto de referencia es el barco ¿cómo es que el movimiento de los cuerpos será el mismo, sin importar si el barco está en movimiento o está quieto? Tal fenómeno explica que los cuerpos tendrán siempre un punto de referencia que sustente su estabilidad.

Habrán sistemas de referencia inerciales y no inerciales, algo que Newton había tomado en cuenta, pero que no tenía tan claro como Galileo. Ahora bien, el descubrimiento del principio de la relatividad exhibe el conflicto sobre lo que se mueve y lo estático, por ejemplo, cuando se viaja en tren, el sujeto que va dentro del vagón puede observar en cámara rápida todo aquello que se mueve tras la ventana, pero ¿el sujeto está moviéndose o solo es el espejismo de un todo que pasa espontáneamente rápido, mientras el vagón conserva esa atmosfera de quietud temporal? Tal vez, el mejor detector para saber si verdaderamente nos movemos será subir a una montaña rusa para que el cuerpo predetermine si es factible el movimiento dentro de un objeto móvil o solo resulta una ilusión la movilidad corporal.

El modelo de la relatividad resultó ser un descubrimiento brillante en física, pero Bergson ataca tal sistema por considerarlo poco factible, en un sentido de crítica propone que Galileo se había equivocado al observar el movimiento relativo, de ahí que la teoría de la relatividad corta el movimiento y lo subdivide en tiempos desiguales, nos dice Bergson que con Galileo tampoco se concluyó en explicar todo el fenómeno causal del movimiento relativo, por lo cual en gesto de denuncia plantea que:

Galileo, deseaba sin duda que el movimiento fuese relativo. Con gusto lo declaraba, pero era en forma débil e incompleta que ella lo trataba en consecuencia (...) La razón por la cual la ciencia no ha insistido jamás sobre la relatividad radical del movimiento uniforme, es que se sentía incapaz de extender esta relatividad al movimiento acelerado: al menos debía renunciar a ello provisoriamente²⁷

²⁷ Henri Bergson, *Duración y Simultaneidad* (A propósito de la teoría de Einstein), Pág. 73

Bergson evalúa el modelo de la relatividad y pone en tela de juicio la tradición de descubrimientos matemáticos y las leyes en física de la ciencia einsteniana, pero ¿cuál es la grieta inexorable de tales descubrimientos que conectan una realidad paradójica del movimiento con una realidad empírica? Quizá el hecho es que el pensamiento de Bergson busqué otra vía la cual pueda explicar brillantemente los fenómenos del tiempo/movimiento, una vía donde el movimiento sea puro y permita abrir paso al devenir y no a lo estático, vía que se pueda exponer de una manera diferente a ambos fenómenos sin llegar a los mismos resultados de la física mecánica propuesta por Galileo, Newton y Einstein.

Si se recuerda el anhelo profundo de Bergson: hacer una filosofía que sea la de la ciencia moderna (no en el sentido de una reflexión sobre dicha ciencia, es decir, en el de una epistemología, sino por el contrario, en el sentido de una invención de conceptos autónomos capaces de corresponderse con los nuevos símbolos de la ciencia), se comprende que la confrontación de Bergson con Einstein era inevitable. Pues bien, el primer aspecto que asume esta confrontación es la afirmación de una difusión o propagación de la luz sobre todo el plano de inmanencia. En la imagen-movimiento no hay todavía cuerpos o líneas rígidas, sino tan sólo líneas o figuras de luz. Los bloques de espacio-tiempo son figuras de este tipo. Son imágenes en sí. Si no se le aparecen a alguien, es decir, a un ojo, es porque la luz todavía no es reflejada ni detenida, Y. «propagándose siempre, nunca [es] reveladas. En otros términos el ojo está en las cosas, en las imágenes luminosas mismas.»²⁸

Por otra parte, Deleuze en *Cinema 2* expone que Bergson plantea un nuevo estudio de la ciencia, el cual no debe regirse por el monopolio de los signos en la ciencia, es decir que Bergson adhiere conceptos propiamente de la ciencia a la filosofía. Deleuze señala que Bergson plantea un nuevo estudio de la filosofía de la ciencia. En ese sentido los experimentos con la luz y los descubrimientos de Galileo motivan a Bergson a estudiar el movimiento de la relatividad desde el punto de vista de la filosofía y la ciencia, cosa que resulta en una comparación de resultados entre el estudio del movimiento de la ciencia y el estudio del movimiento desde la filosofía. Es importante entender que el

²⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo (estudios sobre cine2)*, Ed. Paidós, París 1985. Pág. 93

planteamiento y desarrollo del sistema de movimiento bergsoniano conlleva a resultados innovadores, en cuestión de la ciencia y la filosofía.

§ 14. Los valores absolutos que miden el tiempo/movimiento en simultáneos y los valores relativos que miden el espacio/tiempo

Ahora bien, lo que Einstein demostró a Bergson fueron dos postulados; el primero es que la espacialidad y el tiempo son ambivalentes, pues ambos se relacionan; y el segundo refiere a que el movimiento no es absoluto, aunque Newton había defendido lo contrario, en su obra principal: *Principios matemáticos de la filosofía natural* (de 1687), obra en el que consideró al tiempo/movimiento como absolutos, cosa de lo que Aristóteles no difería. (Como dato general, los físicos clásicos no ligaban espacio/tiempo, porque no tenían certeza de que el movimiento afectará directamente la espacialidad, de lo que solo se considera valores absolutos de tiempo/movimiento, pero Einstein demuestra las implicaciones espacio/temporales).

Para hacer que esta hipótesis sea compatible con la equivalencia de los sistemas inerciales (principio de la relatividad especial) hay que abandonar el carácter absoluto de la simultaneidad; aparte de eso, se siguen de ahí las transformaciones de Lorentz para el tiempo y para las coordenadas espaciales.²⁹

En primera habrá que tener en cuenta que según Newton el movimiento es un valor utilizado para medir el tiempo. Piénsese que el tiempo debe transcurrir de manera igualitaria para todos los cuerpos (como ejemplo, piénsese en el posicionamiento del sol o el movimiento de las manecillas de un reloj que miden la temporalidad metafóricamente). En conclusión el cambio de posición podría medir el tiempo mas no afectarlo. En base a ese principio los expertos como Newton pensaron en valores absolutos para poder dar cuenta de que un cuerpo se encuentra en movimiento, solo que el punto de referencia debe ser estático, pero Einstein propone un sistema de referencia relativo, el cual escapa al flujo de la temporalidad y de las normas del tiempo absoluto causando que el movimiento afecte el espacio/tiempo y lograr detener el reloj.

²⁹ Albert Einstein, *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, Ed. Altaya, Madrid 1998. Pág. 73

§ 15. *Los valores absolutos de la simultaneidad en Bergson*

Los valores absolutos en la física de Newton permiten deducir que un objeto en reposo fluye en sincronía con otros organismos o cuerpos del plano físico, ya sea si se hallan en movimientos lentos o rápidos; piénsese sobre que el tiempo debería transcurrir de manera igualitaria y universal para todos los movimientos, de todos los casos. Por tanto para Newton el movimiento debería ser absoluto, ya que el efecto del tiempo debería transcurrir de manera sincronizada en todos los casos, ya sea si se está en reposo o en un movimiento de cualquier tipo. Teoría con la que Bergson estaría totalmente de acuerdo, ya que el movimiento absoluto no conserva aquellos cortes en el espacio/tiempo.

Cuando estamos sentados al borde del río, el correr del agua, el deslizamiento de un barco o el vuelo de un pájaro, el murmullo ininterrumpido de nuestra vida profunda, son para nosotros tres cosas diferentes o una sola, según queramos. Bergson le otorga aquí a la atención el poder de repartirse sin dividirse de ser una y muchas.³⁰

Deleuze plantea que en la propuesta de Bergson solo existe un tiempo universal que unifica a todos los conjuntos de tiempos. Para Bergson son aceptables valores absolutos de la física newtoniana, ya que la teoría del tiempo universal plantea que todos los sucesos deben darse al mismo instante, pues los hechos son simultáneos.

La propuesta bergsoniana expone que la realidad efectúa un movimiento puro, sin cortes temporales, de ahí el reclamo al cine y la ilusión de los fotogramas, pues para el mismo Bergson la temporalidad en el que se dan los hechos no debería subdividirse, no deberían antecederse unos sobre otros, aunque por consecuente tal teoría le costó el reproche de la ciencia.

Por otro lado, Einstein demostró la implicación espacio/temporal, al descubrir que no es aplicable la teoría de movimiento absoluto cuando dos cuerpos se desplazan deliberadamente por longitudes distintas, fenómeno que implica la subdivisión del espacio/tiempo (lo cual quiere decir que el movimiento/tiempo

³⁰ Gilles Deleuze, *El Bergsonismo*, Pág. 84

afecta la espacialidad. Entre más rápido se mueva un objeto éste logra comprimirse mientras se desplaza rápidamente en el espacio).

Los experimentos e ideas de físicos que están de acuerdo con la teoría de la relatividad presentan un gran problema al fundamento físico de Bergson sobre el tiempo universal del que se defiende en la obra *Duración y Simultaneidad* y la descripción del movimiento que en retroceso histórico ya especulaban los antiguos como: Parménides y Heráclito, dos pensamientos completamente opuestos.

§ 16. *La crítica de Sokal a la tesis bergsoniana sobre simultaneidad*

Sokal, por otro lado, crítica el modelo de Bergson señalando que las proposiciones de tal sistema son erróneas; confirma que existen graves abusos y afirmaciones que nunca fueron demostradas. Denuncia a Bergson y a Deleuze el poco compromiso con la ciencia y no poder probar su modelo sobre el movimiento, el cual en un hecho de juicios *a priori* no contienen en sí mismos ningún sustento experimental en relieve al modelo relativista. Sokal separa el problema filosófico y el científico en Bergson; hace a un lado el primero, porque según él, hay algo que incumbe solo a los filósofos y hay algo que incumbe a la ciencia, de ello su interés solo es científico y no filosófico. El apartado *Un vistazo a la historia de las relaciones entre la ciencia y su filosofía: Bergson y sus sucesores*; Sokal plantea el problema en las primeras líneas.

Al analizar los abusos y las confusiones científicas de los autores llamados (...) nos parece que existe una filiación histórica con una tradición filosófica que privilegia la intuición, o la experiencia subjetiva, sobre la razón. Y uno de los representantes más brillantes de esta forma de pensar es, sin ningún género de dudas, Bergson, que ha desarrollado esta línea argumental hasta debatir con Einstein la teoría de la relatividad.³¹

El apartado de Sokal señala lo interesante del pensamiento bergsoniano y se esquematiza sobre los errores de Bergson, aquello que no funciona y según Sokal salpica en el trabajo de los intelectuales posmodernos que estudian dicho pensamiento; el primer error es creer que el tiempo/movimiento son

³¹ Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas Intelectuales*, Pág. 181

siempre simultáneos; el segundo error es pensar que el movimiento es constante, dado que la duración que describe Bergson implica un movimiento sin cortes en el espacio/tiempo.

De esa manera habría que abolir la idea que Bergson mantiene respecto al movimiento, quizá resulta factible saber cómo se podría interpretar tal fenómeno sin caer en ambigüedades científicas y filosóficas.

Sokal cuestiona el fundamento de Bergson y el absoluto de aceleración, mientras repone que Bergson nunca entendió las explicaciones pedagógicas de la teoría de la relatividad, la cual socavó los presupuestos filosóficos y científicos clásicos del movimiento. En ese sentido no hay que perder de vista que la *velocidad es relativa* y la *aceleración es absoluta* (Un automóvil se desplazará con una velocidad absoluta, movido por una fuerza de inercia y a una velocidad relativa que cambia).

En el libro *Duración y Simultaneidad* de Bergson se plantea un problema respecto del concepto tiempo/movimiento, cuestión que obstaculiza toda una tradición filosófica. El primer dilema mostrado por Sokal es el de la *simultaneidad*.

Una segunda consecuencia antiintuitiva de la relatividad einsteiniana se refiere a la noción de simultaneidad. Ante todo, observemos que si dos sucesos se producen simultáneamente en el mismo lugar, todos los sistemas de referencia estarán de acuerdo sobre este hecho. Pero, tal como demostró Einstein, eso no es así cuando los dos sucesos se producen en lugares diferentes (...) Estas ideas ya se habían explicado de una forma muy pedagógica en la época de Bergson, pero él no las entendió.³²

La *simultaneidad* plantea que todos los acontecimientos deberán ocurrir al mismo tiempo en lugares y longitudes diferentes, de lo cual Sokal detalladamente describe que dos sucesos no pueden ocurrir al mismo tiempo, este fenómeno solo es verificable cuando se observa dos hechos que se presuponen, ocurren en un mismo lugar e instante, ¿y cómo se puede corroborar tal afirmación? Para saber si dos sucesos ocurren de manera

³² Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas Intelectuales*, Pág.188

simultánea en un lugar predeterminado Sokal ilustra el ejemplo del tren de Einstein, el cual a una marcha constante es interceptado por dos haces de luz (dos rayos) que golpean la parte delantera y trasera del tren. De tal suceso existen dos observadores; supongamos que el primero es Pedro, quien se encuentra fuera del tren y se halla en el centro del andén de la máquina; y el segundo observador es Pablo, quien está adentro y se encuentra a la mitad del tren.

Ahora bien, Pedro corroborará que ha visto dos rayos caer al mismo tiempo, pero Pablo ha observado que ha caído primero un rayo en la cabeza del tren y el segundo en la parte trasera; de tal hecho presupóngase que ambos haces de luz siguen velocidades iguales, de lo cual presupóngase que uno ha caído primero, porque el movimiento del tren ha influenciado por milésimas de segundo, piénsese que la máquina se ha acercado más rápido al rayo de luz que ha caído delante, luego ha caído el otro detrás, una explicación que resulta lógica, pero ¿Por qué Pablo presupone que un rayo ha caído antes y otro después? Y ¿Por qué Pedro ha visto caer ambos al mismo tiempo? Como consecuencia de tal hecho el suceso deja en problemas a la física clásica y a la física moderna, paradigma con el que Bergson está totalmente de acuerdo.

Considérese que hay un sistema de referencia en reposo que es Pedro, el cual sustenta lo que ha visto con el modelo de referencia de Newton y otro que está en movimiento, el cual es Pablo quien sustenta lo que ha visto con el sistema de referencia de Einstein. Como conclusión ambas observaciones resultarán correctas dentro de su marco de referencia, pero no es el mismo caso cuando se pretende estudiar el fenómeno del movimiento.

Bergson, por otro lado, está de acuerdo con el sistema referencial de Newton, pero no con sus teorías sobre las leyes físicas mecanicistas; en su obra *Duración y simultaneidad* duda de la efectividad de la teoría relatividad de Einstein y considera que tal sistema no describe totalmente el movimiento puro de las cosas, ya que asegura que es un modelo estático, inmóvil y teñido bajo instantes privilegiados, puesto que el modelo físico de Einstein no debería tener cortes espacio/tiempoales; no obstante replantea que la *simultaneidad* es parte del todo y que solo puede existir un tiempo único y universal, pues la idea de pensar en que existan tiempos múltiples no funcionaría para explicar el

fenómeno del movimiento, dado que aquello dejaría muchas dudas y paradojas sobre el funcionamiento del desplazamiento de los objetos móviles.

Es en este contexto en el cual se da la crítica de Bergson a la teoría de la relatividad restringida. A partir de lo que hemos visto, nos encontramos, en efecto, en presencia de dos conclusiones opuestas: desde el punto de vista de la Ciencia, habría múltiples tiempos, tantos como sistemas de referencia adoptados; desde el punto de vista de la filosofía, habría único Tiempo universal.³³

Ciertamente Einstein demuestra con el ejemplo del tren la presencia de una indiscutible multiplicidad de tiempos; dicho de otra forma, la temporalidad transcurrirá de manera desigual en los cuerpos que se encuentran en reposo, a diferencia de los que están en movimiento, fenómeno que devela los hechos de tiempos desiguales. El experimento también sugiere y describe que el tiempo afecta de manera diferente a los organismos en movimiento y a los que están en reposo, clara anomalía del que la física clásica no se percató. Sokal, después de citar el ejemplo del tren de Einstein, todavía pone en claro el problema de la *simultaneidad* y rememora para ilustrar mejor el fenómeno de la relatividad con el ejemplo de los gemelos, experimento que hoy en día se ha demostrado su veracidad.

§ 17. *Los experimentos de la relatividad*

Bergson se resistió a la idea y dudó de que los experimentos fueran verdaderos, ya que afirmaba que si se piensa en dos proyectiles o gemelos que han sido separados; uno se ha ido al espacio, supóngase, doscientos años y el otro se ha quedado en la tierra, los mismos dos siglos que el primero. Entonces la conclusión de Bergson es que los dos flujos de tiempo serían iguales para ambos, y la mejor prueba para demostrar que tal afirmación es correcta sería imaginar un medidor biológico; piénsese en el hecho empírico de que a dos gemelos no se les vería envejecer uno más rápido y el otro más lento o también el hecho de que nadie ha viajado a la velocidad de la luz para comprobar la contracción del espacio/tiempo.

³³ Henri Bergson, *Duración y Simultaneidad* (A propósito de la teoría de Einstein), Pág.26

Sokal cuestiona los resultados de Bergson y afirma que ciertamente es fácil concluir que nadie ha podido viajar a la velocidad de la luz para comprobar la tensión del espacio/tiempo, pero considera que no existe ninguna contradicción entre las predicciones de la relatividad y la experiencia de la vida cotidiana, pues sería erróneo afirmar lo contrario, ya que múltiples experimentos dieron sustento a la teoría de la relatividad; siendo así que la hipótesis de los gemelos ha sido experimentalmente comprobada en diversas pruebas al espacio exterior, además el paradigma ha explicado las implicaciones de las teorías relativistas en la vida cotidiana; de igual manera se han hecho experimentos con partículas subatómicas que se generan en los grandes aceleradores de partículas y que se mueven a velocidades luminosas. En conclusión, diversos experimentos han vuelto más evidente la teoría de la relatividad.

Es importante recalcar que Bergson expone que el modelo relatividad es inconcluso y propone examinar la propuesta en *Duración y Simultaneidad* en cuestión de que aún no se tenía una base experimental que comprobará las presuposiciones de Einstein.

Como es natural, no se puede reprochar a Bergson el hecho de no haber anticipado estos resultados experimentales, que salieron a la luz mucho después de la publicación de *Durée et simultanité*; pero ni él ni sus sucesores dicen claramente que su teoría, es decir, su intuición, contradice las predicciones empíricas de la relatividad.³⁴

Resulta impresionante saber que las teorías de Einstein, según los científicos vuelven tangible la idea de pensar la posibilidad de viajes en el tiempo, algo que se presupondría como sacado de una película de ciencia ficción; filmes como: *La máquina del Tiempo* de 1960 (Dirigida por George Pal), *El muelle* de 1962 (dirigida por Chris Marker), *Volver al futuro* de 1985 (dirigida por Robert Zemeckis), y entre otras icónicas cintas ilustraron en las grandes salas de cine la asombrosa posibilidad de los viajes en el tiempo. Einstein propone una salida para escapar del devenir del tiempo que fluctúa sobre el presente, quizá el único inconveniente radique en moverse tan rápido como sea posible a la velocidad de la luz o viajar a velocidades Warp en el espacio exterior

³⁴ Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas Intelectuales*, Pág.192

¿Podremos escapar de la temporalidad natural del universo? Quizá habrá que descubrir a mejor detalle su fluctuabilidad.

§ 18. *El tiempo universal, el devenir y la eternidad del movimiento*

Einstein dejó un legado científico innovador que pone en dificultades el terreno de la física clásica y la física cuántica. Ahora bien, quizá Bergson no pudo coincidir sobre la posibilidad de las paradojas del tiempo o la idea de las multiplicidades temporales que Einstein proponía a la ciencia.

Bergson recalca en *Duración y Simultaneidad* que existe un tiempo universal que deviene para todas las cosas y explica que para el punto de vista de la filosofía solo existe un único tiempo, tal vez el meollo del asunto no termine ahí. La tradición filosófica ha edificado a lo largo de los siglos una reflexión profunda del fenómeno del tiempo, y más que nada el interés histórico ha permanecido en la metafísica.

El libro *El Tiempo Interrogado por los Filósofos* de Jesús Rodolfo Santander (de 1999), señala que los filósofos griegos consideraban a la temporalidad como un ente devorador, preñado del cambio, impregnado “*ser y no-ser*”, algo que quizá la filosofía de Heráclito (540 a.C. al 480 a.C) comprendía muy bien, aunque había otros quienes afirmaba lo contrario como Parménides (530 a.C al 515 a.C) o Zenón (490 a.C al 430 a.C) que especulaban sobre la presencia de un tiempo inmóvil, deliberado en “*el ser*”, el cual negaba al “*no ser*”, un dilema filosófico y metafísico desde la antigüedad. La cosmovisión griega mantuvo una visión del tiempo en el teatro de la tragedia provista como un ente devorador que termina con la belleza, la juventud, los seres queridos y es aniquiladora de la propia vida, de ahí que había que destruir el tiempo y concebir la eternidad al igual que Sócrates y Platón lo hicieron en su cosmovisión; quizá como consecuencia los filósofos romanos asumieron una visión temporal, la cual se servía de la vitalidad del ser, piénsese en el estoicismo de Séneca (4 a.C al 65 d.C) o el epicureísmo de Quito Horacio Flaco (65 a.C al 8 d.C), ambos pertenecientes a distintas escuelas filosóficas, pero en semejanza consideraban que lo único importante era el presente que permitía la existencia temporal del hombre.

El tiempo desde la antigüedad es examinado de dos maneras. La primera es sustentada en el teatro griego y en la filosofía de Heráclito que exhibe a tal fenómeno como cambio y devenir. El tiempo universal que Bergson propone a la ciencia plantea especular y conceptualizar sobre una temporalidad que deviene, cambia y se transforma, aquel tiempo sobre el que Heráclito reflexionaba; La segunda tesis le pertenece a Parménides quien exhibía al tiempo como algo estático, inmóvil y eterno. La ciencia de Einstein con sustento en la teoría de la relatividad subdivide el espacio/tiempo y hereda el tiempo inmóvil de Parménides y el ser atemporal del mismo Zenón. Einstein es el primer científico quien escapa del fenómeno temporal como devenir y detiene las manecillas del tiempo.

Por otro lado, la metafísica de Bergson plantea la existencia de un único tiempo universal en el que fluye un devenir y no contiene cortes espacio/temporales. Bergson plantea que no es posible detener las manecillas del tiempo porque el devenir fluye en lo abierto de todos los tiempos potenciales.

§ 19. *Las imágenes relativas y el tiempo universal*

En la obra: *Materia y memoria* (de 1896) Bergson asegura que las imágenes contienen un principio natural del que los seres vivos pueden figurarse al estar en contacto con la realidad. Para Bergson todo conocimiento y materia deviene en imágenes que se mueven y transforman, detalle que Deleuze recalca en sus obras sobre cine, pero ¿cómo se relacionaría el tiempo universal y las imágenes en tal filosofía? La cosmovisión bergsoniana plantea que existe un único tiempo para todas las imágenes de la realidad el cual equivale a un orden del pasado, presente y un futuro. Por tal razón no pueden existir tiempos dispares. Las imágenes según Bergson devienen en tiempos cronológicos que son ordenados, pues ¿Qué resultaría si las imágenes que devienen se mostrasen en presentes dispares? Los tiempos desiguales representan un problema en la filosofía de Bergson, el conflicto de las paradojas temporales resulta ser una consecuencia que el pensamiento bergsoniano descalifica de la física de Einstein, de ahí que se exponga la factibilidad de un tiempo *simultáneo*.

Bergson exhibe imágenes-movimiento sin cortes del espacio/tempo, pero Einstein plantea que cada imagen preexiste en un espacio temporal propio que emana de tiempos múltiples y diferentes, entonces ¿qué pasaría si la imagen del presente solo fuese un espejismo y San Agustín, Heidegger y los filósofos franceses como Sartre se equivocaban al pensar en el presente o el instante como un fenómeno del ahora universal que trae consigo lo nuevo, la libertad, el azar? ¿Habría posibilidad entonces de especular sobre la presencia de un tiempo universal *simultáneo* que preceda por el acontecer cronológico del tiempo? Para Bergson resulta ser confusa la clasificación del tiempo relativo, así que plantea que es posible que el tiempo de Einstein preceda de una ilusión. Bergson asegura que el tiempo de Einstein es un espejismo, pues ningún organismo puede escapar del hechizo del reloj, ni del devenir que fluye universalmente en todos los tiempos, pero ¿Y si lo que se creía sobre el fenómeno del tiempo hasta la época de Bergson necesitaba bases teóricas en experimentos con el cine para comprenderse lo nuevo del paradigma? Einstein exhibe la imagen de un presente casi ilusorio subdividido en fotogramas cinemáticos, el cual resulta ser aparente y del que no puede surgir nada nuevo, dado que los acontecimientos son mecánicamente necesarios y precedidos por leyes físicas, en ese sentido los múltiples sucesos ocurren en diversos presentes. El ahora de un sujeto (x) que vive en Marte no es el mismo que del sujeto (z) que vive en la tierra. Por tanto el ahora sería relativo y casi un espejismo, por tal característica se desecha la hipótesis del devenir *simultáneo* que propone Bergson.

La imagen orgánica del devenir que plantea Bergson se encuentra precedida por dificultades y las complicaciones del tiempo paradójico ondeado en la eternidad e impregnado del tiempo que se subdivide en lo elástico del espacio/tempo. El viejo Zenón describía que al subdividir el movimiento en infinitos instantes se tenía como resultado la no movilidad. Por su parte Einstein asegura que los acontecimientos pasan en tiempos desiguales, quizá los hechos subdivididos puedan pausar los ahora, y el presente pueda pausarse como un proyector en las películas del cine, siendo así que *el ser niega al no ser* como en Parménides sobre un tiempo inmóvil del que no se puede concebir el cambio. Obviamente cada teorema filosófico debería ser entendido desde su

contexto y de igual manera en su homogenización con los nuevos planteamientos.

Bergson y Deleuze cuestionan el tiempo eterno que presenta Einstein. Otros pensarán si es posible pensar la ¿eternidad del tiempo en Einstein? El físico aprueba la idea de detener el hechizo del tiempo y concebir la eternidad, de ahí parte el planteamiento de la constante cosmológica, por otra parte Bergson defiende la idea de un tiempo universal donde fluctúa la creación, lo nuevo y se unifican los múltiples tiempos del que mucho se ha especulado en la filosofía. Un tiempo pasado, futuro y un presente que resultan cronológicos y que transcurren de manera igualitaria en los múltiples organismos. No obstante, surge un gran problema para la tercera tesis, pues Bergson señala que la existencia misma transcurre por la intervención del devenir y la *simultaneidad*. En conclusión, la tercera tesis se ha visto afectada por los descubrimientos de Einstein, ya que no se puede teorizar un movimiento sin divisiones espacio/temporales.

§ 20. *La crítica a Alan Sokal y a los opositores*

Resulta importante para la filosofía la crítica de Sokal hacia el pensamiento bergsoniano que engloba el tema sobre la simultaneidad y el relativismo. Es sustancial recapitular la sátira de Sokal a los fundamentos de Bergson en la obra *Imposturas Intelectuales* (de 1997).

Es curioso, pero cuando Einstein y su teoría sobre la relatividad generan polémica en el terreno de la física moderna se suele pensar que nada hace falta a tal sistema, pero Deleuze en voz de Bergson testifica que verdaderamente sería ingenuo afirmar que nada hace falta a la teoría de la relatividad, puesto que Sokal plantea que los criterios de los autores posmodernos como Deleuze conservan puros cuentos y jergas científicas. El hecho es que el científico ha empuñado el criterio que descalifica los planteamientos de Bergson y Deleuze por considerarse como errores experimentales y la poca objetividad de las hipótesis en ambos filósofos.

Quizá lo que acredita el trabajo de Sokal es su rigurosa investigación científica y haber desacreditado a la prestigiosa revista de ciencias sociales *Social Text* (en 1996), revista en la cual escribían eminentes intelectuales de la

posmodernidad. El artículo filosófico y científico que Sokal escribió a dicha revista anexa un estilo muy propio e inexorable a las tendencias posmodernas, y pese a que no contaba con el sustento adecuado para publicarse fue anexado en las páginas de aquella revista, llevando como título: *Transgredir las fronteras: hacia una hermenéutica transformadora de la gravitación cuántica*.

El artículo, según Sokal estaba plagado de citas absurdas de intelectuales franceses y estadounidenses, pues la hipótesis en el trabajo de Sokal adquiere un sinsentido con un contenido científico inexacto. Tal artículo defendía la idea de que los presupuestos científicos son una mera construcción lingüística socio-cultural, siendo así que se hace una sátira y parodia del pensamiento constructivista. El hecho es que más tarde en otra revista Sokal develó con un humor ácido la finalidad del artículo publicado en la revista *Social Tex*.

De momento las bromas de Sokal no hicieron reír a muchos y más tarde que nunca salpicaron y cuestionaron la credibilidad de numerosos y eminentes intelectuales posmodernos quienes según Sokal en la obra *imposturas intelectuales* llegaban a conclusiones ridículas en sus fundamentos teóricos y científicistas.

Obviamente Sokal no criticaría trabajos de cualquier estudiante de universidad, sino de eminentes personajes como Julia Kristeva (y sus trabajos sobre filosofía feminista), a la cual el científico crítica las absurdas terminologías matemáticas aplicadas inexactamente al conocimiento del psicoanálisis y la lingüística; no obstante el mismo Jacques Lacan es criticado por Sokal quien se mofa de la numeración matemática y fantasiosa de Lacan, el cual obtiene como conclusión que un número es igual a un órgano eréctil masculino, hecho que quizá resulta una broma científica o una abstracción del psicoanálisis de Lacan, y bueno habrá que señalar en contraposición que Sokal solo contrasta algunos detalles y terminologías un tanto superficiales de los textos que analiza y nunca se adentra a los temas principales, es decir que no existe una total rigurosidad por parte de Sokal al revisar los planteamientos de los intelectuales que analiza, pero como sea, no se problematizará tal dilema.

La obra *imposturas intelectuales* de Sokal y Bricmont crítica las posturas filosóficas desde un punto de vista científico respecto al caso de Bergson y de

paso dispara contra sus discípulos Jankélévitch, Merleau-Ponty y Gilles Deleuze. Ahora bien, hay un asunto preocupante que resolver respecto al caso de Sokal, puesto que sus lectores acumularon una serie de prejuicios a diferentes disciplinas como: la filosofía, la historia, las ciencias sociales, etc. En ese sentido se ha descalificado y disparado contra el trabajo arduo de intelectuales que verdaderamente han mantenido una forma de pensamiento distinto y riguroso. Aquella es la situación de Bergson y Deleuze.

Quizá Sokal debía haber trazado una línea en el que describiese dónde empieza la ciencia y donde termina con todos los conceptos, pues es importante señalar que no se lee a Lacan o a Kristeva para entender de matemáticas. Es entendible que se descalifique las ambigüedades científicas de eminentes intelectuales y que se señale el error pretencioso a aquellos otros quienes van por el mismo sendero con el alarde de un conocimiento inentendible, sin sentido, pero ¿será posible dejar a la filosofía fuera del acontecimiento científico por problemas de metodología y errores conceptuales? implícitamente Sokal incapacita a sus lectores de tener un acercamiento a la filosofía y otras disciplinas, cosa que se ha convertido en un problema.

Bergson propone, por otro lado, un diálogo entre las ciencias blandas y las ciencias duras, de lo cual es menester enfatizar que Deleuze y Bergson saben que algo hace falta a la ciencia moderna, a la física de Einstein y que el mismo Sokal se ha empeñado en ignorar, pues ha apartado a la filosofía del problema de la ciencia, pero ¿Cuál es aquella falta de la relatividad? Deleuze y Bergson planteaban que algo hace falta a la relatividad, que algo no funciona.

El diálogo entre las ciencias blandas y duras no debería cerrarse por problemas metodológicos, Deleuze ha puesto énfasis en el asunto, ya que ambas deberían estar en contacto para el óptimo avance y progreso del conocimiento humano. En ese sentido Sokal muchas veces ha enfatizado en que los filósofos tienen errores sobre sus planteamientos, pero ¿qué trabajo no puede no tener errores? ¿Qué científico o intelectual está exento a no cometer tropiezos y fallas en el desarrollo de fórmulas y planteamientos? El error de científicos como Sokal, Bricmont, Russel, Monod, etc., fue el de enjuiciar a Bergson porque consideraban que su forma de hacer ciencia era errónea y

para nada objetiva, ya que se le consideraba a si misma como subjetiva o irracionalista del que se privilegiaba a la intuición y la metafísica. Quizá los críticos de Bergson mostrasen una forma de pensar poco propositiva para el avance de la ciencia y para nada aprensiva sobre los serios planteamientos del universo bergsoniano.

Bergson tuvo que soportar las duras críticas de su obra: *Duración y Simultaneidad* del cual los físicos e intelectuales le atribuía el error de nunca haber entendido el planteamiento científico de la relatividad de Einstein, personaje con quien Bergson tuvo el placer de debatir en 1922 en una sesión de la Sociedad de Filosofía Francesa, pero ¿verdaderamente nunca entendió a Einstein o sus críticos no hicieron el esfuerzo por entender el pensamiento de Bergson? Quizá el acercamiento al filósofo por parte de sus críticos fue inadecuado dado que ellos mantuvieron la vista fija en sus errores como si no tuviera nada que decir a la ciencia.

Ya se ha recalcado y señalado que el pensamiento bergsoniano mantuvo algunos errores, pero también impresionantes aciertos, pues quienes eclipsaron el pensamiento bergsoniano olvidaron reiterar los aciertos. Aportes que la física cuántica y los últimos avances de la teoría termodinámica respaldan.

Me refiero a la teoría cuántica, a la cosmología y a los desarrollos que ha experimentado en estos últimos años la termodinámica. Maurice Merleau-Ponty, reflexionando sólo sobre las implicaciones de las dos primeras para la teoría bergsoniana, aun sin haber podido tener en cuenta los desarrollos que en tiempos recientes ha experimentado la termodinámica a los que su muerte prematura no le permitió asistir, pudo sin embargo decir ya en 1956-57 en los cursos que dictó en el Collège de France: “Bergson a peut-etre deformé la physique relativiste, mais la physique devient bergsonnienne”. (Bergson pudo haber distorsionado la física relativista, pero la física se convierte en bergsoniana).³⁵

§ 21. *La física cuántica y el pensamiento de Bergson*

³⁵ Jesús Rodolfo Santander, La guerra de las ciencias. Ed Universidad Autónoma de Puebla, Puebla septiembre 8 del 2001, pág. 6

Existe un libro titulado: *La guerra de las ciencias (de 2001)* donde Jesús Rodolfo Santander afirma que la física y la historia han dado la razón a Bergson hoy en día, más que al propio Einstein. El nacimiento de la física cuántica cabe señalar que se asocia con el trabajo de Max Planck en 1900, en el que se deduce una fórmula para calcular la radiación emitida por el cuerpo negro, de lo cual Max Planck teoriza sobre los cuanta de energía, pero ¿por qué la referencia a la física cuántica? ¿Cuál es la relación con Bergson? Es bien sabido que la visión de la física cuántica en el siglo XX choca con la visión de Einstein sobre los modelos de interpretación planteados en la física objetiva, dos posturas un tanto distintas, ya que los científicos responden que existe una realidad y un mundo a escala microscópica lleno de átomos que se comportan de manera incierta a diferencia del mundo astronómico y macroscópico. Por ende, el trabajo de Max Plank se adhiere a un sistema microscópico inexplorado en física que no obedece al sistema determinista macroscópico de la física de Newton y Einstein. Ciertamente el mismo Bergson había explorado y estudiado el comportamiento los organismos biológicos y le pareció que las explicaciones del determinismo no podían explicar a grandes rasgos el comportamiento orgánico.

§ 22. *Los errores de Einstein: Sobre el determinismo, el universo estático y cerrado*

Uno de los primeros problemas que se plantean ambas visiones es sobre el problema del determinismo y el indeterminismo de los organismos que conforman el vasto universo. Cuando Isaac Newton descubre que la gravedad es un fenómeno universal, los físicos se enfrentan a un problema, pues se revela que todos los cuerpos como cauce natural resultan atraerse entre sí, entonces ¿cómo podría ser posible que todas las estrellas que observamos diariamente no terminen amontonadas y colapsadas en un punto del universo, puesto que los cuerpos celestes se atraen por la gravedad? Quizá el acertijo resultase de masiado difícil para dar respuesta alguna, pero a Newton se le ocurrió plantear que el universo era infinito, cosa que daba solución al problema.

Después de múltiples discusiones metafísicas sobre el tema, en 1916 Albert Einstein con la teoría sobre la relatividad especial trabajó en resolver la pregunta sobre si el universo era finito o infinito.

Suponiendo que conocemos, digamos, la distribución estadística de estrellas en la Vía Láctea, así como sus masas, entonces podemos calcular mediante la ley de Newton el campo gravitatorio y las velocidades medias que deben tener aquéllas para que la Vía Láctea no colapse bajo la mutua atracción de sus estrellas, sino que se mantenga en su extensión actual³⁶

Einstein dedujo que el espacio tridimensional se curvaba sobre sí mismo al punto de que se cerraba para descartar la idea de un universo infinito, en ese sentido era posible demostrar bajo un juicio matemático la existencia de un universo cerrado finito.

Mientras que Newton consideraba que el universo era infinito, el físico Einstein afirmaba que el universo era finito, estático y cerrado, pero considerar la existencia de un universo cerrado tendría un único problema a su teoría que era la gravedad ¿cómo añadir la gravedad a un universo cerrado sin colapsarlo? Quizá como sacado de la manga Einstein dedujo algo a lo que llamó: la constante cosmológica (un mecanismo que impedía el colapso del universo y los planetas con efecto espacial). Tal constante no dejó satisfecho a la comunidad científica, ni al propio Einstein, aunque para el mismo Albert el modelo de la relatividad general exhibía un universo finito, estático, mecánico y sin posibilidad alguna de la influencia de la libertad y el azar sobre los organismos, dado que el universo de Einstein tiene en sí mismo un límite mecanicista y determinista que es regido por leyes físicas y cálculos matemáticos. Cosa que plantea un problema tanto científico, como filosófico.

Einstein no estaba inmerso en los pormenores astronómicos expuestos en el Gran Debate. Sus nociones de cómo debía ser el universo se basaban en dos preconcepciones (...) Primero, el hecho de que el universo debía ser estático (...) la Relatividad General nos dice que el campo gravitacional va decayendo hasta resultar imperceptible, aplanándose la curvatura del espacio-tiempo pero sin dejar de existir. La solución a esta paradoja para Einstein era proponer que el universo fuera finito, poniendo así un límite a la lejanía.³⁷

La idea de un determinismo ya había sido plateada por el mismo Descartes, quien en su obra: *Las pasiones del alma* (de 1649) describía que el cuerpo

³⁶ Stephen Hawking, *La Gran Ilusión* (Las grandes Obras de Albert Einstein), Ed. Critica, 2007, Pág. 225

³⁷ José Edelstein- Andres Gomborof, *Einstein para perplejos*, Ed. Debate. Pág.21-22

humano tenía una función mecánica en cuanto a los organismos y su movimiento. Galileo y Newton por su parte aseguraban que la naturaleza también mantenía una función mecánica de procedimiento. Entonces ¿Si todo está determinado por leyes físicas que potencian las casualidades de la vida cotidiana y hasta lo que sucede con el cuerpo, sería posible pensar en la libertad como como un evento contingencia en ignorancia? Para Spinoza no es posible pensar en la influencia de la libertad, dado que todo está predeterminado por leyes externas que rigen un todo, siendo así que para el filósofo la realidad fluctúa bajo un mundo mecanizado, del cual para subsistir en libertad es necesario aceptar la no libertad, una idea paradójica. Más adelante Lamettrie extiende en sus obras filosóficas una explicación sobre el principio determinista del hombre en la que bajo una visión mecanicista plantea que no es posible la libertad. Siendo así que de una manera imprescindible las evoluciones de distintas hipótesis sobre el determinismo concluyen con el universo cerrado de Einstein, el cual pretende instaurar un modelo nuevo de física determinista, cosa que sería un error desde sus fundamentos cosmológicos. De ahí que *“Cuando Einstein le dijo a Born que Dios no jugaba a los dados no podía imaginar que.....La vida, la conciencia y el libre albedrío...sean deudores de una mano afortunada sobre un cubilete en racha.*³⁸

§ 23. *Tercera tesis de Deleuze: El devenir del universo y el movimiento*

Muchos filósofos antes de Deleuze y Bergson, en contra corriente planteaban que el todo es abierto, algunos con conclusiones desprovistas de sentido y otros con más sentido del que sus lectores podían entender. ¿A qué se refiere que el todo sea abierto? Deleuze plantea en Bergson que el universo es un continuo que se mueve, pues no solo funciona como un mecanicismo que se repite infinitamente en lo eterno, porque plantea que los organismos son afectados por el azar y el movimiento; siendo así que el todo se encuentra en un movimiento indefinido del cual no se puede percibir, en contracorriente se hace una crítica a la ciencia moderna y a la propia filosofía por pensar que el todo, en referencia que el universo es cerrado y estático, pero ¿cómo sustentar lo contrario de dicha hipótesis, dado que había siglos de trabajo de

³⁸ José Edelstein- Andres Gomborof, Einstein para perplejos, Pág.94

eminentes personajes de la ciencia asegurando la existencia de un todo cerrado con función mecánica? Al menos el problema se halla localizado en el estudio del movimiento, pues los físicos como Einstein y colegas propusieron que el universo se mantenía como algo mecánico y estático, pero no se percataron ¿A qué se debe que el universo es cerrado no deje de cambiar? ¿No ha dejado de moverse? ¿Por qué el todo no deja de reinventarse minuto a minuto? En apariencia el modelo de la relatividad general parecía explicar con fundamentos sólidos cómo el universo sin colapsarse podía ser cerrado. De igual manera desde la época de los antiguos griegos ya se habían planteado semejante idea.

En 1922 el físico ruso Alexander Friedman publica un trabajo, en el que con un razonamiento imprescindible encuentra una variante de múltiples posibilidades en la teoría de la relatividad general que predice que el universo está en expansión, en ese sentido el universo podría ser curvo o plano y con un movimiento de extensión infinita que se expande como un globo en todas las direcciones de sus extremos. Aunque a la comunidad científica no le convenció ni la teoría de Friedman o la de Einstein. Más tarde el Astrónomo Edwin Hubble pudo medir por primera vez las distancias de las galaxias y descubrió que en efecto, el universo se expande. En conclusión, el universo se resiste a predeterminarse como algo estático para develarse como un todo en movimiento. A lo que Einstein responde:

Señalemos también que la teoría del universo en expansión, junto con los datos empíricos de la astronomía, no permite ninguna decisión acerca de la finitud o infinitud del espacio (tridimensional), mientras que la hipótesis estática original del espacio había predicho un carácter cerrado (finitud) para el espacio.³⁹

Cuando Deleuze en Bergson plantea la idea de que el todo es abierto se sostienen la crítica sobre que la ciencia moderna ha aislado en lo estático el universo por un extremo afán racionalista de objetivizar y mecanizar el universo. No hay que tomar a la ligera que desde un inicio Bergson verificó sí verdaderamente la ciencia objetiva se equivocaba al exhibir un universo

³⁹ Albert Einstein, Sobre la teoría de la relatividad especial y general, Pág.67

cerrado que a su vez es estático, mecánico y finito, dado que parecía tener bases filosóficas y científicas que confirmaban la hipótesis.

La única cuestión consiste en saber si los sistemas naturales que llamamos seres vivos deben ser asimilados a los sistemas artificiales que la ciencia recorta en la materia bruta, o si no deberían mejor ser comparados a este sistema natural que es el todo del universo. Acepto que la vida sea una especie de mecanismo. ¿Pero se trata del mecanismo de las partes artificialmente aislables en el todo del universo, o del mecanismo del todo real? El todo real podría ser muy bien, decíamos, una continuidad indivisible.⁴⁰

El modelo de Deleuze y Bergson, un modelo enteramente científicista-metafísico plantea que el todo, el universo está en un continuo movimiento del que no podemos ver, pero si experimentar bajo el influjo de diversos movimientos particulares, es decir que los organismos se mueven por la influencia de un todo que es un continuo. En ese sentido se relaciona con la idea de Friedman sobre que el universo se expande y se mueve indeterminadamente, pues no se sabe si el movimiento es finito o infinito como lo planteaba Einstein, pero se exhibe que la fluctuación desemboca a la creación de nuevas e indefinidas formas que se abren anónimamente al devenir, las cosas que hay dentro del todo duran (se transforman). Existe una película de Woody Allen llamada *Any Hall* (de 1977). En este filme resalta una particular escena en dónde el pequeño Woody Allen asiste al psicólogo por depresión, pues había leído que el universo se expande y le pregunta al psicólogo sobre ¿cuál es la razón de existir si el universo algún día reventará como un globo? El filme ilustra la imagen de un universo que deviene y que se autodestruye. Podría plantearse que el todo se mueve y no es estático como Einstein suponía lo que quiere decir que existe el influjo del azar en las nuevas variables de axiomas en el movimiento.

Con respecto a la idea de confirmar sobre sí literalmente el universo es plano, abierto o cerrado se considera aún un enigma, dado que ni los filósofos, los astrónomos o científicos han sabido dar respuesta clara sobre el asunto. Quizá habría que pensar que la ciencia o la filosofía en el futuro explicarán con ideas

⁴⁰ Heri Bergson, La Evolución Creadora, Pág.270

un tanto complejas sobre la forma del universo, por lo que aún seguirá siendo un enigma.

§ 24. Tercera tesis de Deleuze: Los sistemas abiertos referentes a la indeterminabilidad de los organismos y la materia

Deleuze y Bergson encuentra la fórmula para plantear que existen sistemas abiertos *en cinema* 1. Deleuze plantea que cada organismo que conforma el universo mantiene en sí mismo una libertad abierta a infinitas posibilidades, la cual es estimulada por un universo que permite el movimiento y se crean nuevas formas o direcciones a las que puede tender cualquier organismo. Bergson y Deleuze plantean que la materia está viva y puede tender hacia comportamientos poco definibles o a veces contradictorios, cosa que sucede con microorganismos o partículas indivisibles (células, átomos, etc) cada cuerpo sigue una lógica particular y subjetiva. Por tanto, se plantea la existencia de un sistema abierto.

Bergson planteaba una teoría epistemológica aplicada a un conocimiento subjetivo de la realidad, donde el ente orgánico puede compartir información con el medio que le rodea sin jerarquías de sistemas aislados. Por tal razón Deleuze exigía y planteaba un modelo nuevo de pensamiento para la filosofía que se adecue a ese movimiento particular de dichos organismos, los cuales se mantienen abiertos a la incertidumbre del cambio y el devenir subjetivo. A ello a se refiere cuando plantea que se debe hacer una cinematografía del pensamiento que capture un conocimiento de imagen movible de la cosa.

La conclusión de Bergson es muy diferente: si el todo no se puede dar es porque es lo abierto y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis durar. La duración del universo (...) tiene que fundirse en uno con la libertad de creación en el que puede hallar lugar. Y ello hasta el punto (...) podremos concluir la existencia de un todo que cambia.⁴¹

§ 25. El tiempo universal de Bergson y la teoría de la relatividad: Sobre el devenir y el tiempo de Ilya Prigogine

Bergson había dudado que Einstein pudiese interrumpir el hechizo del tiempo, dado que, según la teoría de la relatividad, la movilidad de un cuerpo afecta el

⁴¹ Guilles Deleuze, La imagen-movimiento (estudios sobre cine 1), Pág. 24

espacio/tiempo, pues las longitudes se contraen dependiendo del grado de movilidad de un cuerpo, creando así tiempos múltiples y divididos para cada instante. Piénsese en el ejemplo de una nave espacial que viaja hacia una estrella situada a 50 años luz de distancia de la tierra, con una velocidad que se acerca un 99 % a la velocidad de la luz; el viaje de ida y vuelta tardaría cien años en la tierra, pero para la nave espacial solo pasarían 14 años. En ese sentido, Einstein deduce que existen tiempos desiguales y divididos, pero en contrariedad Bergson asegura que existe un tiempo universal que fluctúa por sobre todas las cosas y que unifica la pluralidad de los tiempos, cosa de la que no estaba equivocado.

El descubrimiento de la teoría de la relatividad produjo nuevos paradigmas teóricos en física como la hipótesis del Big Bang y la expansión del universo. El mismo Einstein se resistió a aceptar el nuevo modelo que se había planteado en la física después de sus descubrimientos sobre la relatividad.

Cuando Georges Lemaître expuso su teoría sobre el átomo primitivo Einstein después de múltiples rechazos afirmó: *“sus cálculos son justos, pero su teoría es abominable”*⁴². A Eddington, el tesista Lemaître, le chocaba el planteamiento de que el universo tuviera una historia y un comienzo. Con los resultados de la teoría del Big Bang, Ilya Prigogine expone que desde la creación del universo nace una *flecha del tiempo histórica* que no tiene finalidad, pero sí una dirección en la que el orden y el caos se unen, tal flecha temporal unifica la pluralidad de tiempos que emanan de multiplicidades cosmológicas. La hipótesis del tiempo universal que proponía Bergson es retomada por Prigogine, quien formula un nuevo paradigma físico.

El mismo Bergson influyó sobre muchos científicos y pensadores de épocas más recientes, uno de los más extraordinarios fue Ilya Prigogine, quien por sus teorías y descubrimientos sobre termodinámica pudo contribuir enormemente al progreso de la ciencia. Ilya Prigogine descubre que en efecto existe un tiempo universal que unifica todas las pluralidades de tiempos desiguales, teoría que Einstein había desacreditado con la teoría de la relatividad, aunque el bergsonismo había acertado. La situación fue que Bergson en su obra:

⁴² Jesús Rodolfo Santander, La guerra de las ciencias, pág.8

Duración y Simultaneidad describe que existe un tiempo universal y cumple la función de unir aquella pluralidad de tiempos, solo que su único error fue teorizar sobre tiempos *simultáneos*, hecho que desacreditó el trabajo de Bergson.

En una conferencia magistral Ilya Prigogine preguntó al famoso pintor surrealista Salvador Dalí sobre ¿Cómo surge la inspiración de los relojes blandos? ¿Realmente tal pintura estaba inspirada en Einstein y su teoría de la relatividad? Dalí, en paráfrasis, responde que semejante obra no estaba inspirada por la teoría de la relatividad, sino más bien había tomado la inspiración de un queso Camembert derretido por el intenso sol. Ilya Prigogine interpretó la respuesta de Dalí como esa frialdad matemática a la teoría de Einstein, y se permitió plantear que el tiempo de Albert no tiene alguna dirección, pero entonces ¿el tiempo sería solo una ilusión? y ¿el futuro es lo mismo que el pasado? Quizá el pasado, el futuro y el presente serían en esencia lo mismo porque emanan del resultado de una ilusión temporal.

Para Prigogine el postulado resulta ser improbable considerando que el presente del queso que se derrite tiene una dirección, posiblemente los objetos cuando se transforman evocan una dirección hacia un tiempo universal. Según la teoría de Prigogine es efectivo suponer que existe un tiempo universal, porque responde a un proceso de evolución no solo de los animales o plantas, sino también en las cosas que tienden a ese tiempo universal que los hace evolucionar.

Todos los procesos naturales irreversibles se caracterizan por una misma dirección de su flecha del tiempo. Todos producen entropía en la misma dirección del tiempo. Por esta razón solo conservamos la descripción que corresponde a un equilibrio alcanzado a nuestro futuro⁴³

En conclusión, Prigogine propone que existe *una flecha del tiempo* que no permite la irreversibilidad temporal, los hechos son irreversibles, pues un organismo no puede tender hacia el pasado, porque su dirección es transformarse. En conclusión, Bergson ya había planteado semejante teoría en *Duración y Simultaneidad*.

⁴³ El Fin de las Certidumbres, Ilya Prigogine, Ed Andrés Bello, Chile, Enero 1997. Pág. 113

El sentido común cree en un tiempo único (un tiempo universal), el mismo para todos los seres y para todas las cosas. ¿De dónde proviene su creencia? Cada uno de nosotros se siente durar (se transforma): esta duración es el flujo mismo, continuo e indiviso, de nuestra vida interior. (...) Todas sus experiencias exteriores se desarrollarían así en el mismo tiempo. Y como todas estas experiencias, invadiéndose unas a otras, tienen, dos a dos, una parte común, concluimos por representarnos una experiencia única, que ocupa un tiempo único.⁴⁴

Con Ilya Prigogine se construye una nueva imagen ligada al universo, en el que cabe pensar la inestabilidad, la evolución, el desorden, el caos y la fluctuación de los sistemas orgánicos abiertos al devenir, el cambio mismo. Prigogine propone pasar de una ciencia como geometría a una ciencia como narración, idea que es inspirada por el mismo Bergson.

§ 26. *El tiempo de Bergson y el tiempo de Deleuze*

Al parecer Deleuze no siempre compagina con el pensamiento de Bergson, ya que muchas de las posturas y teorías en el pensamiento de Deleuze llevan a presuponer que aparte de la evolución del pensamiento bergsoniano, también existe una brecha que diferencia a ambas líneas de pensamiento, pero ¿Cuál es la diferencia? En recurridas ocasiones se plantea que para entender a Bergson hay que acceder a Deleuze, lo cual resulta complicado, porque Gilles Deleuze crea brechas epistemológicas para llegar a Bergson, la cual nace de la imaginación del deleuzianismo y como resultado surgen inclinaciones y diferencias entre ambos pensamientos. La concepción del tiempo es un claro ejemplo de la diferencia entre el pensamiento de Deleuze y Bergson.

Las paradojas que tanto han horrorizado a algunos, que tanto han seducido a otros, nos parecen provenir de allí. Dependen de equívoco. Nacen del hecho de que dos representaciones de la Relatividad (...) el concepto sufre la contaminación de la imagen.⁴⁵

En *Duración y Simultaneidad* Bergson señala que no es posible pensar que existan las paradojas en el tiempo ni mucho menos pensar que exista el movimiento en los cortes del fotograma. Bergson plantea que debe existir un tiempo ordenado y sin cortes encaminados a la evolución biológica. En cambio, Deleuze propone que existe un movimiento cinematográfico añadido a realidad con cortes equidistantes hechas *imagen-movimiento* que devienen en un

⁴⁴ Henri Bergson, *Duración y Simultaneidad*, Pág. 264

⁴⁵ Henri Bergson, *Duración y Simultaneidad*, Pág. 44

tiempo desordenado repleto de paradojas en el que nace lo nuevo. En conclusión, ambos pensamientos poseen algunas características distintas.

§ 27. *Tercera tesis de Deleuze: El cine como medio para liberar las imágenes desde los sistemas abiertos. El devenir de lo nuevo y las relaciones de los organismos*

Como metáfora quizá habría que activar el cinematógrafo interior humano para conocer la imagen movible de los organismos que devienen en el universo. Deleuze y Bergson plantea liberar el mecanismo de las imágenes estáticas de la ciencia moderna y regresar el movimiento o duración de los organismos, como ejemplo basta tener en perspectiva el principio de incertidumbre que presenta Heisenberg, tal teoría muestra a las causalidades de las partículas como una posibilidad móvil de un devenir incierto natural que en teoría aún no pueden ser totalmente medibles o aislables, pues ¿cómo medir el movimiento o la velocidad de un átomo con exactitud y determinar su dirección? Cabe señalar que el movimiento y dirección de un átomo se presentan indeterminados, ya que no se puede medir con exactitud y predeterminar la dirección que recorre un átomo, de ahí que la propuesta de Deleuze y Bergson permiten abrir paso a la subjetividad y a lo nuevo, pues cabe la posibilidad de que el universo se reinvente indeterminadamente, aunado a esto, quizá hay restricciones lógicas y leyes naturales deterministas, pero también es posible encontrar el flujo del azar en la realidad, ahí donde empieza la subjetividad y la nueva lógica que Deleuze propone.

Es necesario entender que Deleuze reconcilia los planteamientos de Einstein y Bergson sobre el movimiento relativo y el tiempo universal.

Evidentemente, en *Duración y simultaneidad* no se trataba para él de criticar la relatividad (...) Lo que quería era muy, muy diferente, era proponer y hacer una metafísica de la relatividad (...) Eso es lo que Bergson pretende hacer con la duración: una metafísica del tiempo real, en lugar de una metafísica de lo eterno. Entonces es normal que se confronte a Einstein, porque la teoría de la relatividad es una especie de momento privilegiado en la evolución de la ciencia moderna (...) Bergson nos dice que Einstein sólo nos habla de la simultaneidad de los instantes (...) Dice: Estoy en la ribera y hay flujos. Primer flujo el agua que pasa. Segundo flujo mi vida interior (monólogo interior) (...) Tercer flujo un pájaro que pasa. Tres flujos (...) Observen que esos tres flujos son una figura muy variable pues a veces los capto en uno. ⁴⁶

⁴⁶Gilles Deleuze, *Cine 1 (Bergson y las Imágenes)*, Pág. 62

Lo que Deleuze plantea en voz de Bergson es que no se puede extinguir el flujo del devenir. El ejemplo describe que existen tres flujos de tiempos desiguales, pero pueden encontrarse en una única dirección al juntar a aquellos sucesos desiguales. Es como armar un montaje de película, en donde cada escena se encuentra separada una de otra, pero en la posproducción los tiempos desiguales resultan encontrarse unidas bajo un mismo tiempo que hila o direcciona y las escenas del filme. Es decir que, aunque las escenas han sido filmadas desorganizadamente el montaje les brinda una dirección.

También él es un corte; pero, a pesar de ciertas ambigüedades terminológicas de Bergson, no es un corte inmóvil e instantáneo, es un corte móvil, un corte o perspectiva temporal. Es un bloque de espacio-tiempo, puesto que le pertenece cada vez el tiempo del movimiento que se opera en él. Incluso habrá una serie infinita de tales bloques o cortes móviles que serán como otras tantas presentaciones de plano, correspondientes a la sucesión de los movimientos de universo.⁴⁷

Las pruebas de Deleuze confirman que *el movimiento es un corte móvil de la duración* en la que se encuentran reunidos todos los tiempos que tienden hacia una dirección como el devenir, el azar y lo nuevo. Lo que puede comprobar dicha hipótesis es la existencia de aquel cinematógrafo interior descubierto por el cine. *Es una especie de cogito de la duración que se expresaría ya no bajo la forma <yo pienso>, sino <yo duro>. Es decir, a veces reúno y a veces separo los flujos de una misma duración.* En teoría Deleuze plantea que el fenómeno del movimiento y el tiempo reaccionan a la intervención de las subdivisiones que otorgan continuidad. Presupóngase la ilustración del cine con fotogramas que otorgan movimiento a la película, aquel movimiento no es ilusorio como lo suponía Bergson, si no sus subdivisiones le otorgan continuidad al filme. Deleuze retoma al cine para explicar que los cortes del cine son movimiento puro y cortes en equidistantes.

Deleuze plantea que el movimiento posee cortes, pero tales cortes otorgan aquella continuidad a las imágenes. Bergson no concibe válidas las paradojas de Einstein, pero Deleuze plantea que el tiempo no tiene una estructura cronológica fija, por el contrario, el tiempo procede desordenadamente, existen muchos múltiples tiempos desordenados, ya que a cada minuto se autocrean

⁴⁷Guilles Deleuze, La imagen-movimiento (Estudios sobre cine 1), Pág. 91

muchos presentes y futuros posibles impredecibles, el desorden se encuentra implícito en los hechos llenos de incertidumbre. Por tanto, el tiempo permite la inclusión del caos y el desorden de los organismos.

El movimiento que Deleuze propone aplicado en el modelo de la relatividad de Einstein que el movimiento tiene cortes instantáneos que son añadidos a un movimiento puro para que las imágenes puedan fluir. Ciertamente aquel movimiento contrasta un filme cinematográfico, el cual se acciona por fotogramas. Deleuze señala que el cine mantiene modelo de movimiento similar al de la realidad. *De todas formas ese recorte artificial de un conjunto o sistema cerrado no es una pura ilusión (ese vínculo paradójico que enlaza con lo abierto).*⁴⁸

Piénsese en el movimiento de un león que corre intentando cazar a un caballo desde una gran distancia; lo que sucede es que existe una particularidad en cada uno en cuanto a corte móvil, si se piensa al fenómeno desde la primera y segunda tesis, por consecuencia existe una limitación al intentar pensar el movimiento, dado que no sería posible el movimiento que resultaría estático, pero cómo explicar el singular movimiento del león que corre tras el caballo dado que no hay una realidad donde el mamífero pueda escapar del carnívoro o viceversa en la primera y segunda tesis. No se puede dar cuenta de movimientos «cualitativamente diferentes».

La tercera tesis de Deleuze señala que un movimiento relativo se puede sumar a un movimiento puro, lo cual deben concluir en un corte móvil ¿qué quiere decir esto? El cine siempre ha proyectado todo tipo de filmes, y ha mostrado imágenes-móviles que comprueban el fluir de una realidad espontánea. Deleuze se pregunta a sí mismo ¿es posible observar tras la pantalla del cine el vuelo real de un pájaro? ¿Verdaderamente es el movimiento de un pájaro el que los ojos observan o es otra cosa, otro movimiento que no resulta ser del plumífero? Obviamente Deleuze expone que, aunque el cine reconstruye el movimiento con fotogramas, no quiere decir que el cine no produzca movimiento, sino por el contrario, es claro que produce una imagen con movimiento y duración, en ese sentido el devenir del pájaro que se mueve

⁴⁸ Gilles Deleuze, la Imagen-movimiento (Estudios sobre Cine 1), Pág.25

alejándose del lente de la cámara sigue siendo duración. En conclusión, el movimiento puro se suma al movimiento subdividido con dirección al devenir.

Deleuze libera las imágenes de la repetición y la eternidad, las mueve hacia lo diferente y lo nuevo. El filósofo propone expandir los horizontes epistemológicos hacia los sistemas abiertos e indeterminados. Quizá resulta factible la crítica hacia los sistemas deterministas que obligan a presuponer la eliminación de la experiencia particular del sujeto con la realidad, dado que el todo está predeterminado por leyes físicas que miden y determinan la realidad. En ese sentido Deleuze explica que el panorama de conocimiento dogmático y ortodoxo limita el conocimiento de la realidad que se establecen en estructuras cognitivas que programan una noción de realidad, con un conocimiento *a priori*. Aunque ¿cómo la imposición del conocimiento dogmático se puede relacionar con la imagen de conocimiento de móvil de lo real? Bergson y Deleuze explican que la evolución y conocimiento del individuo parte la experiencia directa con el mundo real, como primer punto el sujeto transforma su experiencia individual en vivencias que auto-crea conceptos, recuerdos, emociones, etc.

Todos los seres vivos son subjetivamente particulares, cada uno existe en una parcial mezcla de multiplicidades que complementan un sistema abierto. En ese sentido un organismo solo puede llegar conocer la realidad mediante imágenes que devienen en infinitas posibilidades de ser, peculiaridad que permite lo nuevo en el pensamiento, en paráfrasis, Deleuze expone que pensar la realidad es crear conceptos en imágenes-movimiento, dado que en la realidad todo cambia, aunque sería bastante irreal presuponer una realidad construida de conceptos que no cambian, que se repiten e imponen como modelos categóricos⁴⁹ al mismo conocimiento.

No, para nada, para nada, pues en Materia y memoria ya lo había dicho...
«Hay que llegar de una manera o de otra, hasta la intuición siguiente: la identidad de la imagen, la materia y el movimiento». Y para eso -decía él es muy curioso- hay que desembarazarse de todo saber... Si lo resumo, esta sería la primera tesis de Bergson sobre el movimiento que consiste en decirnos: ¡Atención! No confundan el movimiento ni con el espacio recorrido, ni con una sucesión de cortes inmóviles.⁵⁰

⁴⁹ Categórico (a): Que afirma o niega de manera absoluta algo, sin condiciones ni alternativas.

⁵⁰ Gilles Deleuze, Cine 1 (Bergson y las Imágenes), Pág. 29

Cuando Deleuze afirma en Bergson que hay que «desembarazarse de todo saber», se pensará que la ingenuidad domina su proposición filosófica, dado que parece imposible pensar en desarticular lo que se ha dado por supuesto, aunque existe la posibilidad, según Deleuze, de volver a reinterpretar la realidad desembarazándose de las imposiciones y de la tajante lógica trascendental, la dialéctica o el simbolismo, dejando libre lo que no cabe en una representación. Lo que Deleuze propone es liberar el pensamiento del yugo occidental de un pensamiento manipulado y una lógica cerrada.

Metrópolis, una de las últimas cintas fílmicas del expresionismo alemán demuestra que el director Fritz Lang en 1927, cineasta consolidado en Alemania y Estados Unidos no estaba demente cuando puso en la cartelera de los cines dicha película. Y es que en el momento de su estreno muy pocos entendieron el dilema de la narrativa distópica que planteaba la película, cosa que causó el quiebre de taquilla. En *Metrópolis* se plantea una historia futurista con la que Fritz Lang se acercó a describir el desastre de una sociedad mecánica, una viva descripción de la catástrofe del nazismo que décadas más tarde emanaría en Alemania.

Pero ¿en qué se podría relacionar tal cinta con la propuesta de Deleuze en Bergson? En C1 cuando Deleuze explica la tonalidad del color y estilo de las formas en el cine blanco y negro, también expone que *Metrópolis* plasma la viva imagen de una existencia inorgánica. La película narra la historia de una ciudad obrera que se somete al yugo de la esclavitud, pues los gobernantes crean un sistema tiránico donde la imposición de los signos favorece a una casta predominante que somete a otra. Deleuze señala que Fritz Lang pudo plasmar o exponer en el filme de *Metrópolis* a una sociedad regida por la imposición tiránica bajo la idea de un tiempo métrico ilusorio. En *Metrópolis* el valor de la ciencia se impone a favor de las clases dominantes que regulan el comportamiento y el orden de dicha sociedad.

Es claro que Bergson y Deleuze no pretenden desacreditar a la ciencia, pues obviamente sin Einstein o Newton los hallazgos en física no podrían haber progresado. Bergson y Deleuze se oponen a la metodología científica del conocimiento y la noción de tiempo, “*la filosofía de Bergson no afirma la vida*

*contra la razón o la ciencia*⁵¹ Es muy curioso, pero Bergson y Deleuze presentan un conocimiento hecho de imágenes libres que devienen y que se reinventan. Deleuze muda el pensamiento a lo inconcreto, crea un pensamiento de la diferencia. El tercer capítulo dará claridad al significado de un pensamiento libre que deviene en la diferencia.

Por otra parte, Deleuze expone que crear un el sistema de pensamiento libre promueve un pensamiento de lo diferente en el que se crean nuevas posibilidades y nuevas relaciones con el todo. Deleuze plantea que en el cine existe un término llamado *fuera de campo*, tal término es empleado por el recurso cinematográfico para generar relaciones entre las imágenes y el espectador. Existe una escena en la Película: *La Ventana Indiscreta* (del 1954) dirigida por Alfred Hitchcock. Tal escena ilustra en un plano general a un fotógrafo (James Stewart) sentado en una silla de ruedas con un pie de yeso, obviamente la pequeña escena es incierta, porque no se sabe dónde está situado el personaje principal que se encuentra alterado; mientras corre la escena de pronto se escuchan unos coches, el espectador con los sonidos piensa que el personaje situado en una calle, luego se escuchan unos pasos, aquello permite deducir que alguien que se acerca a la puerta. El *fuera de campo* resalta las relaciones intrínsecas de las imágenes con los sonidos.

Deleuze sugiere que al igual que las *imágenes-movimiento* del cine todo está conectado y que de todo puede surgir una relación, piénsese que no hay cosas interrelacionadas unas de otras, no hay cosas ni conceptos aislados, siendo que existe una infinita multiplicidad de relaciones extrínsecas e intrínsecas dadas por la duración y los sistemas abiertos. Por ejemplo: en el objeto vaso y el líquido agua, ambos son materia: una sólida y la otra líquida; la pregunta es ¿dónde está su relación? Aunque son dos cosas separadas diferentes, su relación consistiría en que el vaso puede contener al agua dentro de su estructura física y el agua puede llenar el vacío físico del vaso, de ahí que la estructura mental de inmediato procesa y piensa en cómo establecer una relación entre el objeto vaso y el líquido agua.

⁵¹ La Vitalidad Recobrada (Estudios del Pensamiento Ético de Bergson), Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, D.F. Pág. 12

Los objetos y los organismos se han diseñado para mantener una interconexión natural, piénsese en ¿cómo una abeja sabe que debe extraer polen de las plantas? Entre la abeja y la flor existe una relación natural y concreta. Por tanto los organismos no están aislados por las multiplicidades temporales, ya que tienen una relación natural. Con tal hipótesis finaliza en la tercera tesis de Deleuze en el capítulo.

Capítulo 3.

DELEUZE Y MAQUINARIA DEL CINE NÓMADA.

§ 28. *Diferencia y repetición: Sobre el problema de las ideologías en el cine.*

El eterno retorno no hace volver «lo mismo», pero el volver constituye el único Mismo de lo que deviene. Retornar es el devenir-idéntico del devenir mismo. Retornar es pues la única identidad, pero la identidad como potencia segunda, la identidad de la diferencia, lo idéntico que se dice de lo diferente, que gira en torno de lo diferente.

Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*.

Diferencia y repetición son dos conceptos que Deleuze introduce desde el problema en Nietzsche sobre el eterno retorno. La repetición en el sistema deleuziano, significa el retorno de lo idéntico que causa como problema la repetición infinita de imágenes que en primera instancia imponen los signos y las ideologías. La imposición y repetición de los signos e ideologías son un problema en el modelo de Deleuze, ya que arruinan la concepción de un sistema abierto.

Deleuze plantea que tales imposiciones reprimen el pensamiento libre, el cual es susceptible a imperativos ideológicos y estereotipos sociales. Por otra parte el concepto diferencia en Deleuze no significa lo negativo o la contradicción, sino promueve la yuxtaposición, el movimiento, la posibilidad, el azar y lo diferente. *La diferencia... expresa una potencia propia del existente, un empecinamiento del existente en la intuición, que resiste a toda especificación por el concepto, por más lejos que se la lleve.*⁵² Para Deleuze la diferencia constituye en liberarse de las imposiciones de los aparatos ideológicos y signicos, es un desaprender y volver a resignificar o deconstruir los conceptos para otorgarle la movilidad al pensamiento. Respecto al cine, el mismo Deleuze propone crear cine a partir de la diferencia, es decir mover a la maquinaria de la cinematografía hacia lo diferente.

Deleuze presenta al cine como un arte industrial, pues el cine en su mayoría es fuente creadora de historias y publicidades que son vendidas como espectáculo a las masas, con fines delirantes que en ocasiones promueve el consumismo, las falsas ideologías políticas, económicas y sociales, las cuales

⁵² Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*, Pág.39

son llevadas a la mente de la gente común para manipular y controlar la vida cotidiana promovida por el neoliberalismo. Existen artículos históricos que exponen cómo los nazis utilizaban el arma del cine para manipular la opinión de las masas y así conseguir seguidores, voceros y partícipes de la guerra. El hecho es que el cine muchas de las veces ha promovido guerras, ha generado odio, ha inyectado ideologías que favorecen a grupos privilegiados, quizá una de las industrias que ha sido más atacada por los críticos del séptimo arte resulta ser Hollywood, aquella industria que ha traficado con ideologías y ultrajado culturas para fines particulares. Deleuze asegura que el viejo cine fue asaltado y amordazado por el poder político y económico que con un plan casi maquiavélico tomaron por armas a las imágenes para volverlas representaciones sociales.

Cuando la violencia ya no es la de la imagen y sus vibraciones sino la violencia de lo representado, se cae en una arbitrariedad sanguinolenta; cuando la grandeza ya no es la grandeza de la composición, sino una pura y simple inflación de lo representado, ya no hay excitación cerebral o nacimiento del pensar (...) El cine muere, pues, por su mediocridad cuantitativa. Hay empero una razón todavía más importante: el arte de masa, el tratamiento de las masas, que no debía separarse de un acceso de las masas a la condición de auténtico sujeto, ha caído en la propaganda y en la manipulación de Estado, en una suerte de fascismo que conjugaba a Hitler con Hollywood, a Hollywood con Hitler. El autómatas espiritual pasó a ser el hombre fascista. Como dice Serge Daney, lo que puso en cuestión a todo el cine de la imagen-movimiento fueron «las grandes puestas en escena políticas, las propagandas de Estado transformadas en cuadros vivos, las primeras manutenciones humanas de masa», y su trasfondo, los campos de concentración." Fue esto lo que acabó con las ambiciones del «viejo cine»⁵³

En Deleuze hay una profunda crítica a las formas de hacer cine, y también una búsqueda por encontrar el movimiento liberador del cine. Deleuze propone crear un punto de fuga para la industria cinematográfica ¿Qué planea? pues propone liberar las imágenes del yugo ideológico que sustenta el poder neoliberal para transformarlo en un arte de desobediencia, de rebeldía que incomode al espectador y que violenta el pensamiento para así moverlo de su estado de confort. En el cine de Deleuze ya no existen las ideologías, dado que las ideologías son conceptos estáticos, inmóviles y estériles; el hecho es que

⁵³ Gilles Deleuze, La imagen-tiempo (estudios sobre cine 2). Pág. 219-220

más bien existirán multiplicidades de ideas que se muevan y transformen a partir de imágenes-movimiento. Para Deleuze la maquinaria del cine debe hacer del espectador un sujeto pensante que es movido por ideas múltiples en lo abierto del pensamiento, pues éste debe cuestionar, criticar, reflexionar y transformar las múltiples maneras de pensar en guía del devenir. No hay ideologías, ni símbolos o códigos que manipulen la mente del espectador, sino multiplicidades de ideas sumergidas en la diferencia que son conceptos que se transforman en el pensamiento y que dibujan nuevos horizontes en los excéntricos que reflexionan y cuestionan el fascismo, el poder del estado y la adoctrinación del conocimiento.

Para Deleuze el arte debe estar al servicio de la vida, en consecutiva el séptimo arte debe innovar en ideas y conjeturas que atenten contra aquella cultura mercantil o signos predominantes los cuales se repiten en la mente las masas con fines mesiánicos de verdades inamovibles, y del que se sirven los regentes del mercado, sin embargo Deleuze propone abrir paso a la diferencia al cine, entendido desde aquellos trazos o líneas de fuga que liberan al espectador del régimen de los signos para apostar por lo diferente, arrastrando la vida hacia nuevos devenires, formas de ser y de crear. Quizá los estudios sobre la cinematografía que realizó Deleuze surgieron algún tiempo después de los de cine, pero en esencia el asunto era proponer algo diferente que fuese en contra el yugo del sistema desde el arte mismo.

Deleuze propone al terreno del arte, la filosofía y la ciencia fundar un conocimiento libre, con nueva visión y un enfoque diferente del que no exista ninguna imposición dogmática por los gurúes que fecundan el conocimiento, en ese sentido se exhibe un nuevo modelo epistemológico que parte de hacer del conocimiento aquel flujo de imágenes que se mueven y actualizan con libertad en proposición de lo nuevo. El deluzianismo transforma al pensamiento de lo uno en lo múltiple y lo diferente en lo nuevo, quizá la discrepancia sea que lo múltiple en el pensamiento tenga conjeturas o invariantes, pero según Deleuze aquello no impide generar conexiones, dado que el pensamiento se mueve a partir de relaciones heterogéneas que parecen inconexas, pero siempre pueden existir relaciones.

§ 29. *El Conocimiento como posibilidad en la imagen de lo virtual*

La filosofía de Deleuze es una filosofía de lo virtual, pero ¿qué cosa es lo virtual? El concepto ha pasado desapercibido, quizá por su forma abstracta. Deleuze explica que lo virtual procede de la imagen de la realidad. Por tal razón el conocimiento se presenta en imágenes y conceptos que son lo virtual. Las imágenes son lo virtual. *Se emplea la palabra hoy cuando se habla, de una manera extrañamente indiferente, de imagen o de realidad virtual - designando un universo enteramente formado de imágenes (...)*⁵⁴

En Deleuze se instaura un conocimiento de lo virtual que pretende especular un conocimiento de lo posible y que replantea aquella pregunta kantiana, que cuestiona sobre ¿qué podemos conocer? Al menos para Kant lo que el individuo puede conocer es una realidad objetiva apabullada de conceptos, mientras que Deleuze reconfigura la pregunta sobre ¿qué es posible conocer? Para el deleuzianismo lo que el pensamiento piensa en su inmediatez es lo posible ¿y qué es lo posible? En Deleuze lo posible no es lo que no existe en la realidad, por ejemplo piénsese una quimera o un dragón, dos conceptos totalmente irreales, más bien añádase que lo posible es lo que surge del mismo devenir, la creación de lo nuevo, lo que emerge del azar, que merece ser pensado y que causa conjeturas complejas en el pensamiento lógico de los científicos, artistas y filósofos, en cierto sentido lo posible no es lo imposible, si no es aquello que parece impensable por las estructuras lógicas mecanicistas y que rebasa a toda lógica objetiva o principio de contradicción aristotélico. Lo que surge del devenir es lo posible, el azar o las múltiples variantes en las que puede darse un universo que se autocrea o reinventa a cada instante como cada trazó del pintor que hace a la obra sumarse a algo diferente y único en su composición pintoresca.

En una palabra, lo virtual en Deleuze deviene inseparable de un nuevo estilo de inteligencia que se anuncia por una “virtualización” de la gran tradición filosófica, descubriendo las líneas subterráneas, las extrañas parejas. La inteligencia deleuziana es, ante todo, un arte de lo virtual (...) Así, lo virtual supone otra lógica de la modalidad, otra experiencia de lo que es posible e imposible,

⁵⁴ Gilles Deleuze, Una Vida Filosófica, Pág.43

que escapa al encierro para alcanzar ese sentido múltiple, divergente, anterior al principio de contradicción que regula lo posible.⁵⁵

Lo virtual tiene que ver con el conocimiento de lo posible y también con la creación de cine sin límites imaginativos, porque *cuando el cine se hunde en este orden de coexistencia virtual inventa sus capas paradójicas, hipnóticas, alucinatorias, indecibles*.⁵⁶

§ 30. *La multiplicidad y el rizoma en el sistema de Deleuze*

La filosofía de Deleuze explica en dos alegorías dos formas de vivir; la primera se ilustra con la metáfora particular de un árbol, el cual echa raíces sobre la tierra y se enraíza hasta fijarse en un lugar predeterminado. La imagen de árbol para Deleuze representa el orden, lo fijo y lo estable. En ese sentido el árbol es inmóvil, ya que está al suelo y enraizado al suelo. El problema con el árbol es que tiene una jerarquía, porque tiene un principio y un fin fisionómico, dado que solo crece en un sentido vertical y sus raíces le impiden moverse libremente.

La segunda alegoría ilustra otro modo de vida entretejido en el rizoma. Deleuze señala que el rizoma se vuelve visible cuando se observan el crecimiento de la hierba o maleza que crece horizontalmente sin principio ni fin, pues nace por donde quiere, en forma de caos, crece hacia muchos sentidos que lo conectan con otros organismos biológicos terrestres. Ciertamente es todo lo contrario del árbol. En la hierba o maleza se ilustra en una imagen de movilidad y de rizoma. Deleuze plantea que: *Muchas personas tienen un árbol plantado en la cabeza, pero en realidad el cerebro es más una hierba que un árbol*.⁵⁷

La filosofía de Gilles Deleuze impera una forma de vivir metafóricamente aplicado al rizoma que no empieza ni acaba, se despliega hacia todos los sentidos y direcciones en forma de maleza y de evolución. El pensamiento rizomático no echa raíces, porque se mueve libremente por los diversos modos de cambio y las numerosas velocidades que desestabilizan los sistemas biológicos, políticos, artísticos, urbanistas, etc. El pensamiento rizomático no

⁵⁵ Gilles Deleuze, Una Vida Filosófica, Pág. 161

⁵⁶ Gilles Deleuze, Una Vida Filosófica, Pág.29

⁵⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, Mil Mesetas, E.d Pre-Textos, España 2004, Pág. 20

deja de moverse para explorar lo diferente y los distintos sentidos, en línea de fuga.

¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad! ¡No seáis lo uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea, no el punto! La velocidad transforma el punto en línea rápidos, ¡incluso sin moveros! Línea de suerte, línea de cadera, línea de fuga. ¡No suscitéis un General en vosotros! Nada de ideas justas, justo una idea (Godard). Tened ideas cortas. Haced mapas, y no fotos ni dibujos (...) dice del viejo hombre-río.⁵⁸

La identidad del sujeto que hace rizoma es lo diferente. El “yo dudo” en el sujeto pensante que describía siglos atrás Descartes no basta para pensar la idea de diferencia y multiplicidad que Deleuze propone en la filosofía, dado que el “yo dudo” del pensamiento tiene adecuarse a conocer aquello que existe en la realidad en el sujeto pensante, el yo=yo es lo que da forma a la realidad en su manera sistemática y de estructura al conocimiento, aunque es más complejo aún. En ese sentido pensar la diferencia y la multiplicidad extralimita la lógica del yo=yo, el yo pensante sistemático objetivo es emvestido por una lógica de lo posible la cual rebasa el principio de identidad inmovil, porque el ser no cambia, no varía. Solo que la aplicación de una lógica de múltiples variantes o sentidos pretende cambiar la identidad en lo múltiple, en el que el ser puede converger con lo opuesto de sí mismo hacia la multiplicidad. El yo para Deleuze deberá ser capaz de pensar la diferencia, que es lo impersonal. El yo es igual a lo diferente.

El sujeto del eterno retorno no es lo mismo, sino lo diferente, ni lo semejante, sino lo disímil, ni el Uno, sino lo múltiple, ni la necesidad, sino el azar. Más aún, la repetición en el eterno retorno implica la destrucción de todas las formas que impiden su funcionamiento, categorías de la representación encamadas en lo previo a lo Mismo, a lo Uno, a lo Idéntico, a lo Igual. O bien lo mismo y lo semejante son tan sólo un efecto del funcionamiento de los sistemas sometidos al eterno retorno. Es así como una identidad se encuentra necesariamente proyectada, o más bien, retroyectada sobre la diferencia originaria, y que una semejanza se encuentra interiorizada en las series divergentes.⁵⁹

Deleuze propone hacer un pensamiento de lo divergente, en ese sentido para el filósofo pensar es crear nuevas formas de relación con la realidad, fundar

⁵⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, Pág. 28

⁵⁹ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Pág. 195.

nuevos conceptos, nuevas maneras de ser y de coexistir. Para Deleuze el sujeto pensante debe moverse en lo diferente, no caer en la repetición infinita de la cotidianidad en una suerte de absurdidad o destino; el filósofo medita la idea. De esa manera el sujeto que retorna a la repetición infinitamente siempre hace las cosas diferentes y sus acciones no las alcanza la repetición ya que del eterno retorno que plateaba Nietzsche donde surge la pregunta sobre ¿qué pasaría si la vida de cada particular se repitiese infinitamente con los mismos dolores, vivencias, emociones, etc? Deleuze afirma que se debe hacer de la vida un arte y por ello es necesario mover la vida hacia lo diferente que coexiste en la movilidad del devenir.

Al tiempo como Círculo, Deleuze le opone el tiempo como Rizoma. Ya no identidad reencontrada, sino una Multiplicidad abierta. La lógica de la multiplicidad reaparece claramente en la descripción del rizoma en Mil mesetas. En un rizoma se entra por cualquier lado, cada punto se conecta con cualquier otro...⁶⁰

Las ratas son rizoma, porque la capacidad de adaptarse a distintos ambientes les brinda aquella facilidad para desplazarse y conservarse ante las complicaciones externas. Las ratas para preservar su existencia se relacionan y adaptan a las complicaciones externas, el organismo del roedor se adapta a aquellos factores exteriores. Por tanto, las ratas sobreviven gracias a su facilidad de adaptarse al medio que les rodea, cosa que les permite desplazarse en todos los sentidos posibles y relacionarse con la multiplicidad o lo distinto. Para Deleuze la multiplicidad significa lo diferente y la relación de lo distinto, eternamente de lo distinto pueden surgir nuevas relaciones, pero ¿Dónde radica la multiplicidad? En mantener una relación impar. En ese sentido moverse en la multiplicidad es un acto libre que busca una relación con lo distinto del yo en total autonomía; cualquier forma de vida que haga rizoma por mínima e insignificante que parezca es lo diferente, y se convierte en una nueva relación con lo otro en la multiplicidad.

La multiplicidad se expande a lo largo de la historia universal en forma de caos y en todas direcciones posibles. La historia se mueve bajo convicciones particulares y hechos indeterminados. En ese sentido, los actos particulares de

⁶⁰ Gilles Deleuze, Una Vida Filosófica, Pág. 31

cada hombre se preñan de incertidumbre, porque cada acto o hecho es subjetivo. La multiplicidad de la historia radica en el flujo del azar y la subjetividad de cada hecho o proceso histórico que tiene muchas direcciones. Por tal razón para Deleuze no sería válido creer en el orden de la historia, ni en un mesías que dirija a la humanidad por un verdadero camino o sentido hacia la plenitud.

§ 31. Crítica a la objetividad de la historia y el finalismo de las ideologías por Jean Francois Lyotard

Algo que se ha vuelto muy polémico ha sido la manifestación natural del relato de aquella lucha de clases anunciada por Marx ¿quién perderá o quién tendrá el poder sobre los medios de producción? No hay una historia acabada, ni tampoco hay historias que definan el devenir de la humanidad. Jean Francois Lyotard, en una de sus obras sobre posmodernismo ya había planteado que las grandes fábulas que habían sido impuestas a la sociedades capitalistas y marxistas desastrosamente fracasaron, quizá algo que ha pasado con los relatos religiosos, políticos e históricos es que se han impuesto con un fin teleológico, pues llevan en sí mismos una finalidad de organización social que debe hacerse cumplir, por ende las sociedades se han vuelto dependientes de las grandes fábulas las cuales deben abolirse, según Lyotard, ya que ni los grandes relatos religiosos o históricos impuestos por el capitalismo o el marxismo han podido legitimar y consumir aquella promesa de plenitud a las sociedades aún divididas por clases y religiones. *“Como excusa diré que esta historia está avalada en medios extremadamente serios (..) Un cuento que sería el gran relato.”*⁶¹

Para Lyotard los grandes relatos o historias han muerto, por lo cual las fábulas por júbilo de su eminente fracaso han dejado de darle sentido al transcurso de la historia. Piensese en el gran relato del iluminismo francés o en la fábula de la redención cristiana y en aquella historia capitalista y marxista del que la moraleja era el progreso, la razón y la abolición de la lucha de clases; pues Lyotard plantea que todos aquellos relatos fallaron dado que se volvieron un cuento del que no logró cumplir ninguna expectativa de plenitud.

⁶¹ Jean Francois Lyotard, *Moralidades Posmodernas*, Ed. Tecnos, Madrid 1996, Pág. 62

§ 32. *La historia y las multiplicidades: No hay una finalidad o teleología, ni signos e ideologías.*

En la obra *Diferencia y Repetición* de 1968 Deleuze reformula la idea de trazar un plan de reinterpretación a la historia con un nuevo enfoque del que se erradiquen la repetición de las imágenes para dar paso a nuevas reinterpretaciones que puedan liberar al sujeto del adoctrinamiento del sistema ideológico. *Por el contrario, existe una diferencia de naturaleza, como entre el orden conservador de la representación, y un desorden creador, en caos genial, que sólo puede coincidir con un momento de la historia sin confundirse con él.* ⁶²Deleuze plantea que la historia alcanza muchos giros o puntos de fuga, pues se pueden crear nuevas formas de pensar y de coexistir en contracorriente al aparato de ilusión ideológica que ha comerciado con las grandes fábulas contadas a través historia, el mismo Deleuze plantea liberar al pensamiento de los signos e ideologías, de lo cual es necesario volver partícipes a las organizaciones sociales y culturales con efecto de moverlas por la multiplicidad de las ideas y la aceptación de lo diferente, por tal razón se rechaza la repetición histórica de relatos, las ideologías o signos imperativos.

En ese sentido la historia está construida a partir de hechos particulares que se ramifican en el caos y en la multiplicidad de convicciones extendidas a gran escala que comprueban la no existencia de una teleología o una finalidad de la historia, sino una historicidad que está construida por sujetos libres quienes son movidos por la diferencia y el devenir. Ciertamente no existe una finalidad en la historia del ser, pues no debe imperar o regir sobre la vida o la existencia de ningún sujeto cualquier tipo de relato religiosos o precepto político-social que adoctrine el pensamiento y la manera de vivir; piénsese en el relato cristiano o marxista que encamina a la sociedad a una lucha de clases o a una redención bíblica que lucha por lavar el pecado terrenal, ambos relatos emergen de una finalidad histórica y una objetividad para consumir el poder.

Las ideologías y signos son negados y rechazados por la filosofía de Lyotard y Deleuze, ya que no existen verdades absolutas, ni signos o ideologías objetivas, pues solo existe lo distinto, las multiplicidades. Por tanto el sujeto del

⁶² Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Pág. 180.

eterno retorno no está condenado a repetir la misma historia infinitas veces, porque si la historia se repitiese es necesario hacer todo diferente infinitas veces, moverse hacia lo diferente.

No decimos que la ideología sea una ilusión óptica (o un concepto que designa algo engañoso), decimos que no hay ideología, que es un concepto ilusorio. Por eso resulta tan conveniente para el PC y para el marxismo ortodoxo. El marxismo ha dado tanta importancia al tema de las ideologías para así ocultar mejor lo que sucedía en la URSS: esa nueva organización del poder represivo. No hay ideología, sólo hay organizaciones de poder, teniendo en cuenta que la organización del poder implica la unidad del deseo y la estructura económica.⁶³

Deleuze afirma que las ideologías y los signos solo consuman el poder de organizaciones que controlan la vida común de la sociedad, es decir la ilusión ideológica como concepto e idea brindan control y poder sobre las masas.

§ 33. *La oposición marxista a la escuela francesa: Deleuze un paso adelante del posmodernismo*

René Schérer en su obra filosófica: *Miradas Sobre Deleuze* de 1998 narra que el filósofo nunca se tomó en serio la moda del posmodernismo y pese a que fue interrogado por múltiples medios sobre la profunda conexión que existía con su pensamiento, Deleuze siempre tomaba de manera risible los comentarios que acusaban a su filosofía de ser solo una moda o tendencia de la época. En un artículo de Antonio Negri titulado *Chiméres*, se plantea que la filosofía deleuziana se hallaba por delante del *posmodernismo*. En múltiples ocasiones se ha criticado al *posmodernismo* por considerarse una corriente filosófica desprovista de sentido que anuncia la depresión, el arte basura y la pérdida de confianza en la humanidad. La filosofía de Deleuze, por el contrario, es alegre y precedida por una filosofía que se hace en comunidad, pues se incluyen y preservan todas formas posibles de pensar y ser. El arte deleuziano se reinventa en un arte vital que se mueve en todas direcciones y vanguardias.

A propósito de esto puede ser útil señalar que Deleuze nunca se tomó en serio la moda del «posmodernismo», quizás por la simple razón de que, según un bello artículo de Antonio Negri en *Chiméres*,

⁶³ Giles Deleuze, *La isla Desierta y Otros Textos*, Ed Pre-texto, febrero 2005, Pá 335

su filosofía estaba más adelante y ya había respondido a aquello sobre lo cual el posmodernismo podía interrogarse.⁶⁴

Es preciso saber que la filosofía de Deleuze y entre otros se volvió incómoda para los opositores y contracorrientes de la época. Schérer describe que al comienzo de 1976 los docentes y alumnos construyeron un sector marxista con el propósito de oponerse al público que cada vez era más grande y que abarrotaban en las conferencias de Gilles Deleuze, François Lyotard, Guy Hocquenghem y del mismo René Schérer, pues consideraban al grupo como la avanzada del irracionalismo.

François Lyotard denunció tal idea como una estupidez, pero su filosofía pretendía abolir con todo el fundamento marxista, pues el filósofo planteaba que las bases del marxismo solían ser un mero cuento, una falacia impuesta del que la historia erróneamente fue partidaria.

§ 34. *La representación en el cine: El problema de los signos y las ideologías según Deleuze y Lyotard*

El planteamiento en Deleuze y Lyotard es diferente en muchos esquemas, pero dejan un entrañable problema a la composición y estructura del arte dado que las grandes fábulas o historias se han transmitido e implantado como fenómeno ideológico a través de la pintura, el cine, la literatura, el teatro, la música y la poesía. Entonces ¿habría que dejar de contar historias? ¿Cómo se podría hacer arte del no relato? ¿Cómo la pintura o un filme deben dejar de representar signos o contar historias? Algo que ha caracterizado a distintas corrientes y movimientos artísticos es la representación icónica de signos y formas que se consideran sublimes. Deleuze en *Cinema 2* considera que existe un problema entre las imágenes del cine y el lenguaje, pues cada imagen puede verse repleta de enunciados, en modelos de signos que se emiten en imágenes, en ese sentido se diseñan mensajes explícitos a partir de las imágenes que el espectador puede entender y organizar, según Deleuze tal mensaje impone un dominio y control sobre el paisaje cognitivo, el pensamiento del espectador. Por tanto el mensaje se convierte en un medio de control que manipula al espectador.

⁶⁴ René Schérer, *Miradas Sobre Deleuze*, E.d Catus Buenos Aires 2012, Pág. 21

Es un «enunciable», Queremos decir que cuando el lenguaje se adueña de esta materia (y lo hace necesariamente), entonces ella da lugar a enunciados que vienen a dominar o incluso a reemplazar a las imágenes y los signos, y que remiten por su cuenta a rasgos pertinentes de la lengua, sintagmas y paradigmas, muy diferentes de aquellos de los que se había partido.⁶⁵

Deleuze crítica al cine por servirse de los signos y a la dialéctica con el fin de dominio y poder. El mensaje en las imágenes corrompe el valor y el movimiento del cine sin punto de fuga.

Las ideas de Lyotard y Deleuze se relacionan en algunos aspectos. El más importante quizá resulta con la crítica hacia la objetividad de las historias que perdieron aquel valor hegemónico de control sobre la sociedad. Deleuze y Lyotard plantean que el lenguaje objetivo en las historias sirvió al sistema con el fin de controlar la opinión social y marginar el pensamiento crítico. Por último entre Lyotard y Deleuze también existen dos pensamientos diferentes, dos velocidades distintas que se distancian y que en momento se encuentran.

§ 35. El cine norteamericano en D.W Griffith: La gramática y los signos de las imágenes

En el cine, la imagen-movimiento cambia de paradigma a inicios del siglo XX, pues la simplicidad de la imagen popular es cambiada por la fórmula heurística del significado de la imagen, en cuanto a un nuevo modelo narrativo, quizá en contraparte el cine desde D.W Griffith se diferenció del cine original de los hermanos Lumière en 1908, dado que el cineasta había encontrado otra fórmula para que las imágenes resultasen más atractivas al público Hollywoodense. Deleuze atribuye que el cine de Griffith aún se encontraba arraigado a los planos fijos y por pequeños instantes a los movimientos de cámara en el que se explotaba el complejo narrativo y la gramática de la imagen-movimiento. El hecho es que Griffith concebía a toda la composición de las imágenes en de un filme como un cuerpo organizado, una gran unidad orgánica se ensamblaba a partir de una finalidad narrativa.

⁶⁵ Guilles Deleuze , La imagen tiempo (estudios sobre cine 2), E.d Paidós, Barcelona 1985, pág. 49

Existen innumerables obras maestras creadas por Griffith. El filme *intolerance* (*intolerancia*) de 1916 fue un proyecto impresionante para las productoras de la época y el público en general, además de que fue una de las cintas más caras en la historia del cine, quizá Griffith nunca había pensado en vincular cuatro historias diferentes sin perder la ilación y el interés del público, la cinta de *intolerancia* lo consigue. Las cuatro narrativas representaban el transcurso histórico de la humanidad, desde la caída de la gran Babilonia hasta la crucifixión de Jesucristo y el derrocamiento del príncipe persa, en otras historias. Para Deleuze resultan impactantes los encuadres de la cámara en la historia de Babilonia, pues cumplen una función fundamental en la narración.

El filme *intolerancia* de Griffith según Deleuze abre nuevos paradigmas a las formas narrativas de las imágenes en el cine. Los encuadres de la cámara hacen del montaje la principal clave para generar historias. Deleuze considera que el montaje de Griffith se convierte en algo inmenso, porque consigue generar un interés desmedido a familias y a sociedades por siglos de historia con narrativas de civilizaciones diferentes. Griffith a treves del cine logra crear un vínculo en la sociedad norteamericana repleta de culturas diferentes, contextos históricos diferentes.

En *Intolerancia*, Griffith descubre que la representación orgánica puede ser inmensa, y englobar no sólo familias y una sociedad entera sino milenios y civilizaciones diferentes. Aquí, las partes mezcladas por el montaje paralelo serán las propias civilizaciones. Las dimensiones relativas intercambiadas irán del palacio del rey al despacho del capitalista. Y las acciones convergentes no serán únicamente los duelos propios de cada civilización, la carrera de carros en el episodio babilónico, la carrera entre el auto y el tren en el episodio moderno, sino que las dos carreras convergerán ellas mismas a través de los siglos en un montaje acelerado que superpone Babilonia y América. Nunca se habrá obtenido, por medio del ritmo, una unidad orgánica semejante de partes tan diferentes y de acciones tan distantes.⁶⁶

El cine de Griffith se subordinó a los intereses de Hollywood, quizá con una intencionalidad noble de cual no se le puede recriminar. Gilles Lypovetsky y Jean Serroy atribuyen en su libro: *La Pantalla Global* (2009) que históricamente, el cine de Griffith fue un elemento esencial para formar conciencias y unificar a inmigrantes de todo el mundo que colonizaban norteamérica e invertían económicamente en la nación.

⁶⁶ Guilles Deleuze, *La imagen movimiento* (estudios sobre cine 1), Ed. Paidós, Barcelona, 1984, pág. 54

Es bastante común las críticas donde se enjuicia al cine norteamericano por conspirar en favor de intereses particulares, el cine americano de Griffith lo demuestra, y quizá desde el fundamento de Lyotard las más grandes mentiras e imposiciones del relato se hallan visualizadas desde la industria del cine, no obstante, el mismo Deleuze afirma que:

El cine americano extraerá de ella su forma más sólida: de la situación de conjunto a la situación restablecida o transformada, por intermedio de un duelo, de una convergencia de acciones. El montaje americano es orgánico-activo. Es falso reprocharle haberse subordinado a la narración; por el contrario, es la narratividad la que emana de esta concepción del montaje.⁶⁷

Deleuze asegura que es falso reprocharle al cine el haberse subordinado a un discurso o relato, y en ese sentido defiende la postura de concebir al arte como un constructo narrativo, pero surge el problema sobre ¿Cómo abolir cualquier construcción de signos que favorecen al consumismo mercantil desmedido? y ¿Cómo dejar de construir ilusorias ideologías a partir del cine? Muchas de las veces el mismo cine en el transcurso de las décadas fue guiado por intereses de carácter ideológico, mercantil y político.

§ 36. *El género fílmico del western, el sueño americano y la ideología unificadora. El interés sobre el cine moderno*

El género del Western es el mejor ejemplo del sueño americano y de la manipulación ideológica y unificadora de las masas a partir del recurso cinematográfico. Deleuze atribuye que el cuarto gran género en la historia del cine es el western, tal género causó polémica y gusto al público Hollywoodense desde 1910; no obstante, la principal atracción resultaba ser el momento del duelo cuando los caminos se mantenían vacíos y el héroe salía a la calle a enfrentar su destino, mientras le acompañaba la musicalidad que indicaba esencialmente el valor de *la imagen-acción*.

El filme de *Liberty Balance* dirigida por John Ford de 1962 narra la historia de un licenciado en derecho llamado: Ransom Stoddard y de su llegada al pueblo de Shinbone, lugar en el que los pobladores vivían aterrorizado por el peligroso ladrón Liberty Balance.

⁶⁷ Guilles Deleuze, *La imagen movimiento (estudios sobre cine 1)*, pág. 54

El clímax de la película inicia cuando Stoddard debe enfrentarse al peligroso malhechor Liberty Balance y contraponer los ideales de no violencia con armas para salvar su propia vida, aunque para lograrlo deberá asesinar al ladrón. Deleuze rememora esta película y atribuye que su construcción narrativa tiene un trasfondo ético y un interés circunstancial, puesto que, en los últimos minutos de la película, después de haber muerto Liberty Balance el sheriff Stoddard intenta limpiar su conciencia del homicidio del ladrón, pero no lo consigue; posteriormente aquel acto de barbarie le convierte en un senador respetable. Deleuze plantea que los filmes del western parecían tener una moraleja llena de alternativas o las soluciones en cuanto a las problemáticas del personaje principal, el sueño americano en el género del western tenía por objetivo unificar las conciencias individuales.

Quizás frente a la llegada de diversos extranjeros a norteamérica había que magnificar el sentido de pertenencia de los inmigrantes que colonizaban las nuevas tierras americanas. El western exhibía historias de personajes extranjeros que llegaban a los poblados con la finalidad de encontrar orden y justicia social. Los ideales del sueño americano podían verse reflejados en distintas obras cinematográficas del western, donde las moralejas planteaban la conquista de nuevas tierras y el héroe se unía a la lucha por la justicia y la unificación del pueblo estadounidense.

El género fílmico del western tenía por objetivo unificar los ideales del pueblo norteamericano para construir un sentido de progreso social y pertenencia nacionalista. De esa manera, las grandes historias en los cines fungían con el objetivo de implantar ideologías a favor de la unificación social, cosa que no resultó como se había planeado, puesto que repercutió en una crisis para el cine y el comportamiento social.

Cuando el género se desarrolló en sus convenciones veladamente se adhirió a una ideología social. El progreso de la población blanca en el oeste se consideró una misión histórica; mientras que las culturas indias conquistadas casi siempre se trataban como criaturas primitivas y salvajes. Los *westerns* están llenos de estereotipos racistas respecto de los americanos nativos y de hispanos.⁶⁸

⁶⁸ Guilles Deleuze , La imagen tiempo (estudios sobre cine 2), E.d Paidos, Barcelona ,1985, pág. 54

En el libro *La Imagen-tiempo* Deleuze describe que el cine puede sembrar ideologías destructivas y dañinas que atenten contra otras formas de vida en el ámbito social, quizá sea uno de los factores que acabaron con el viejo cine.

§ 37. *Las imágenes de la objetividad y la subjetividad en el cine. El arte moderno*

Gilles Lypovetsky y Jean Serroy en su libro: *La Pantalla Global* (de 2009) exponen que desde 1930 a 1950 el cine clásico era la principal base de entretenimiento para el público estadounidense. Para esa época la forma del cine era restringida por reglas sociales, normas estéticas y morales. Las narrativas eran fluidas y lineales, pues era fácil comprender cualquier moraleja o historia de cualquier película, además se buscaba la aprobación del espectador.

El conflicto emerge cuando el cine clásico entra en decadencia a causa de los cambios culturales y las caídas financieras. *Esta modernidad liberadora rompe el molde clásico para hacer primero un cine de investigación, polémico e iconoclasta*⁶⁹. Después de la segunda guerra mundial se presentan nuevas imágenes-movimiento que buscan otra nueva objetividad, lo cual causa que emerjan nuevas generaciones de cineastas con libres ideales vanguardistas; y se generan nuevos cambios a las estructuras técnicas y visuales del cine. Aquellos nuevos cambios apresuraron el realzamiento del cine moderno a principios de los cincuenta en Europa.

Los cineastas como Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconte entre otros directores del neorrealismo italiano habían roto los lazos con el régimen fascista de Mussolini y con todo aquel cine de propaganda política. Los neorrealistas se conducían con el fin de reconstruir y desarrollar otra estética visual, en la que se puedan abordar desde diferentes perspectivas los problemas sociales que fungen un papel importante para los nuevos cineastas.

El cine moderno emerge de dos lemas ideológicos y estéticos: el primero es intentar descubrir otra nueva objetividad a la existencia del ser humano; el segundo tiene que ver con el estilo y surge el cine de autor que emerge en Francia, donde el director pone un sello particular y muestra una cosmovisión propia de interpretar el sentido de la existencia en cada película. Quienes

⁶⁹ Gilíes Lipovetsky y Jean Serroy, *La Pantalla Global*, E.d Anagrama, Barcelona, Pág. 20

ocuparon un lugar en este movimiento fueron: Francois Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, entre otros.

Filmes como: *Ciudad Roma* de 1945 dirigida por Roberto Rossellini, *El extranjero* de 1967 dirigida por Luchino Visconte, *los 400 golpes* de 1959 dirigida por Francois Truffaut, *Banda Aparte* de 1964 dirigida por Jean Luc Godard fueron algunas de las películas que marcaron la historia y vanguardias libres del cine moderno.

Por lo general el cine moderno se caracterizó por mostrarse realista ante los acontecimientos sociales; los personajes mantenían un criterio pesimista sobre las encrucijadas de la vida. Cada filme mostraba ambientes de la posguerra, la pobreza, la desolación, el pesimismo y las interrogantes o confusiones de los personajes frente a los problemas sociales y personales ¿comunismo o capitalismo? ¿Religión o ciencia? ¿Qué hacer con la libertad? Este tipo de cine abordaba el pensamiento y las ideologías con un tema de confusión. Cintas como *Banda Aparte* de Godard representaban la ruptura del hombre con el mundo y las creencias, sin embargo, Deleuze plantea que el objetivo del cine moderno era intentar generar una nueva creencia al ser humano para volver a confiar de nuevo en la vida, en una finalidad que le diese sentido a la existencia, porque después de las crueles guerras y muertes en Europa era bastante complicado generar ideales y obtener otra nueva finalidad.

Al final Rossellini junto al neorrealismo pretende construir una nueva moral socrática y cristiana para volver confiar en el mundo. Godard, por su parte le regresa la expresividad del cuerpo para mostrarlo como el germen de la vida, el santuario de la memoria que da fe de la existencia. La mayoría de los directores intentaron construir un puente a la moral y a las imágenes objetivas para intentar recuperar la confianza de hombre europeo frente al mundo.

En Norteamérica a mitad del siglo XX se mezclaron los valores del cine clásico y moderno, así pues, la mayoría de los filmes narraban grandes historias o relatos que favorecieron a la industria cinematográfica hollywoodense, lo que causó que se desgastaran las narrativas y perdieran el valor intelectual dado que se lucraba con las ideologías y los montajes de las películas para fines de política, educativos de valor moral, de interés comercial y financiero en favor

del capitalismo. En épocas actuales existen cineastas que aún defienden los valores del cine moderno en contraste del éxito de su consumo.

El plan del arte moderno que buscaba una nueva finalidad y plenitud de la existencia fracasó y décadas después al terminar la segunda guerra mundial el arte moderno agota la objetividad de las imágenes lo cual causa el agotamiento de las composiciones estéticas y expresivas de la modernidad. En paráfrasis del filósofo Konrad Paul, desde su obra: *Filosofía del Arte Moderno*, se plantea que el comienzo de la modernidad empezó por la proclamación de la muerte del arte, de la verdad y de lo bello, de esa manera los valores de la época culminaron con la auto aniquilación del arte mismo y con el deterioro de las imágenes objetivas.

Gianni Vattimo, un filósofo italiano, plantea que la disolución de la objetividad fue producto de la filosofía de Nietzsche y Heidegger del que le siguió el inevitable agotamiento creativo en el arte, pero ¿había otro movimiento del que los virtuosos pudiesen tomar perspectiva para seguir creando e innovando? ¿Qué imágenes nuevas seguirían después de haberse proclamado la muerte de la verdad y de lo bello? Y ¿qué resultaría después de anunciarse la importancia del conocimiento subjetivo? Como opción a las demandas e interrogantes de la época surge la transición al cine posmoderno o hipermodernismo como le llama Lypovetsky. El nuevo cine retoma las ideas de la escuela francesa y brinda otra perspectiva al arte y a la filosofía.

§ 38. *El Cine Nómada*

En el libro *Mil Mesetas* de 1980 escrito por Gilles Deleuze y Félix Guattari resulta importante el fundamento del nomadismo y la crítica al psicoanálisis. Deleuze crítica a Freud por convertir al cuerpo en un sistema de lenguaje, en un símbolo. Deleuze afirma que las patologías adquieren poder sobre el sujeto a través del lenguaje; piénsese en el complejo de Edipo y de Electra, ambas patologías se convierten en enfermedades mentales cuando el paciente las adhiere al cuerpo y los adopta como signos de un lenguaje corporal. *El psicoanálisis hace justo lo contrario: lo traduce todo en fantasmas, lo convierte todo en fantasmas, conserva el fantasma y se caracteriza por fallar...*⁷⁰. El

⁷⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, Pág. 157

psicoanálisis le falla al paciente cuando interpreta las acciones del cuerpo y el subconsciente como un estado enfermedad y patología. Ante tal crítica Deleuze propone ir más lejos y fundar un cuerpo sin órganos (CsO). *Donde el psicoanálisis dice: Deteneos, recobrad vuestro yo, habría que decir: Vallamos todavía más lejos, todavía no hemos encontrado nuestro Cso...*⁷¹. Artaud desde el trasfondo místico había descubierto un cuerpo con libertad de acción, un cuerpo sin sistema, el cual se aleja del organismo y de aquello que está organizado o funciona como un modelo mecánico en el que se delimitan las funciones a través del lenguaje.

Deleuze y Guatari emprenden la búsqueda de un yo abstracto a partir de la examinación de un cuerpo sin órganos el cual enunciaba Artaud. Respecto al problema del psicoanálisis Deleuze y Guatari proponen trazar una línea de fuga que rompa con el sistema mecánico del cuerpo y las patologías. La idea consiste en liberar al cuerpo de los dominios de los símbolos y las enfermedades psicológicas. Deleuze y Guatari proponen un cuerpo sin órganos (CsO).

En última instancia, deshacer el organismo no es más difícil que deshacer los otros estratos, significancia o subjetivación. La significancia se adhiere tanto al alma como el organismo al cuerpo, tampoco es fácil deshacerse de ella. Y el sujeto, ¿cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante? Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación...⁷²

Hacer un cuerpo sin órganos (CsO) consiste en arrancar los símbolos del cuerpo y deconstruir la figura subconsciente del sujeto que es manipulada por las interpretaciones patológicas del psicoanálisis. La emancipación del cuerpo y la línea de fuga del CsO consisten en escapar del lenguaje corporal que delimita las acciones e insertar restricciones mecánicas al cuerpo. Deleuze y Guatari plantean como respuesta fundar un cuerpo sin órganos (CsO) el cual surge como resultado de mover al subconsciente y al cuerpo por un sendero abstracto que no tiene ni figura, ni significado para el psicoanálisis.

⁷¹ Guilles Deleuze y Félix Guattari, Mil Mesetas. Pág. 157

⁷² Ibid. Pág.165

El cine y el cuerpo sin órganos (CsO) complementan la postura de concebir a la cámara como un cuerpo sin órganos (CsO). Deleuze plantea crear un cine que libere al pensamiento de prejuicios sociales y los dogmas del conocimiento. El *cine-pensamiento* emerge para guiar al espectador por las distintas imágenes metafóricas y libres, según Deleuze no existen imágenes con verdades absolutas. En ese sentido el espectador es movido en lo abierto del pensamiento y por un cine repleto de *imágenes-subjetivas*. Para Deleuze las imágenes y sus signos o ideologías no deben imponerse al espectador. La abstracción de la imagen filmada por cámara consolida el descubrimiento de una nueva *imagen-movimiento* que es carente de significado o representación absoluta, aquella *imagen-movimiento* se adhiere al devenir de la multiplicidad y a las relaciones con lo diferente.

Gilles Deleuze conservaba el sello del agencinamiento y propone la inclusión de las multiplicidades. El pensamiento de Deleuze se vuelve incluyente con los inadaptados y le regresa los reflectores a los oprimidos del sistema, a todos aquellos que nunca fueron tomados en cuenta por las imposiciones del poder y el dogmatismo.

El cine se vuelve partícipe de la nueva propuesta de Deleuze, pero surge la pregunta sobre ¿Cómo hacer del cine algo nuevo que incluya a las multiplicidades y sus agenciamientos? ¿Cómo interconectar todas aquellas distintas formas de pensar a partir del cine? Con Lyotard se han abolido las grandes historias (*las imágenes objetivas*) que habían sido impuestas en beneficio del capitalismo y los desoladores actos de guerra por ideales religiosos y políticos, pues el filósofo plantea que no existe un fundamento histórico teleológico que indique el camino para lograr aquella legitimidad de la plenitud humana. En ese sentido no hay un objetivo concreto en la historicidad del hombre, sino múltiples pensamientos de particulares que edifican en el caos y potencializan la historia.

En contrapartida, la filosofía de Deleuze propone que es inadmisibles derribar la imperiosa manifestación narrativa de las artes. El filósofo David Lapujade en su obra *Los movimientos aberrantes* de 2014 explica que Deleuze propone trazar un punto de fuga al cine para poder escapar a las narraciones impuestas por la industria cinematográfica; de ahí que *cinema 1* y *cinema 2* sean el parte aguas

del libre pensamiento cinematográfico, pues se clarifica la propuesta de crear cine a partir de micro narrativas, o sea pequeñas historias que representen diferentes modos de ser y de pensar en las multiplicidades culturales y sociales. En ese sentido la objetividad de las historias en el cine pierden su valor, pues Deleuze expone que no existe solo una verdad objetiva, sino múltiples verdades que se transforman con el paso del devenir; con tal juicio las narrativas se consolidan como subjetivas y apelan a la hegemonía de aquel libre pensador, el cual se mueve hacia lo abierto, hacia la diferencia y a la tolerancia, así pues deja de existir un cine de ideologías o finalidades para pasar y transgredir a un cine de multiplicidades y agenciamientos en donde los personajes principales pasan a ser (homosexuales, feministas, ladrones, hispanos, africanos, etc) pues se aceptan las narrativas diferentes y las diversidades sociales sin estereotipos clasistas que excluyan otras formas de vida y de manifestación artística o intelectual.

El cine nómada tiene una relación con el pensamiento, pues plantea desterritorializar y dismantelar toda imagen-dogmática del conocimiento. Deleuze considera que el cine nómada emerge para convivir con todas las posibilidades de ser y existir en la diferencia de las multiplicidades. El cine nómada no tiene estructura absoluta, ni tendencia ideológica, pues el nomadismo se mueve con total libertad por diferentes territorios o direcciones del pensamiento y quienes quieren utilizar cierto recurso como aparato manipulador de multitudes, en respuesta el cine nómada se mueve hacia lo diferente, y crea puntos de fuga para disipar su utilidad y su servicio al sistema. Según Deleuze el cine nómada le hace la guerra al estado y al poder precisamente porque trazan una línea de fuga que mueve al pensamiento por distintas direcciones rizomáticas con el fundamento de eludir al sistema.

§ 39. *Hitchcock y las imágenes-relación.*

Jacques Rancière en su obra *Las Distancias del Cine* de 2011 plantea que Gilles Deleuze hace de la cinematografía en Hitchcock la consumación de la imagen-movimiento. Deleuze reinventa conceptos de los filmes de Hitchcock como: la imagen metal (que es invadida por la imagen acción y la imagen relación). En la imagen acción es producto de la confrontación de los personajes y se invaden los estados psicológicos del espectador, además se

utilizan elementos como: la culpa cristiana, el miedo, el trauma, y la transferencia a fin de generar el suspenso de la imagen.

Introducir la imagen mental en el cine y convertirla en el complementario, en la consumación de todas las otras imágenes fue, también, la tarea de Hitchcock (...) En Hitchcock todo es interpretación, del principio al final, las acciones, las afecciones, las percepciones.' La soga se compone de un único plano, puesto que las imágenes no son sino los meandros de un solo y mismo razonamiento. La explicación es simple: en las películas de Hitchcock, dada una acción (en presente, futuro o pasado), ésta se verá literalmente rodeada por un conjunto de relaciones que modificarán su tema, naturaleza, fin (...) Hitchcock inventa la imagen mental o la imagen-relación y la utiliza para clausurar el conjunto de las imágenes-acción.⁷³

Sobre la imagen-relación Deleuze describe que son impresionantes las relaciones de los personajes en los filmes de Hitchcock; no obstante, tales relaciones son captadas y creadas por los movimientos de cámara, pues resulta ser que los personajes desconocen de esas relaciones intrínsecas al principio de cada filme; en ese sentido es como si los personajes no tuvieran relación, pero la cámara pudiese crearlas. Hitchcock lleva el montaje de las imágenes al extremo, por esa razón Deleuze expone la crisis de la imagen tradicional y propone nuevas formas para hacer cine.

§ 40. *La naranja mecánica de Stanley Kubrick: Las nuevas historias después del cine clásico y moderno*

El filme *la naranja mecánica* dirigida por Stanley Kubrick en 1971 comprende las nuevas formas de la cinematografía propuesta por Deleuze y rompe con los paradigmas del género psicológico que Alfred Hitchcock había impuesto al sistema visual, pues los elementos que se agregan en el filme de Kubrick son de carácter psicológico, elementos como: la locura, el orden, la violencia y la sexualidad se adhieren al cine de Kubrick. Por otra parte, la historia mantiene una perspectiva que fragmenta las viejas estructuras narrativas con cambios en los personajes y en el montaje.

Influenciado, en parte por los filmes de Hitchcock, el cine de Deleuze acepta las narrativas diferentes con finales impredecibles y personajes indefinidos que

⁷³ Guilles Deleuze, *La imagen-movimiento (estudios sobre cine 1)*, Pág. 280-285

cuestionan las reglas de la sociedad. *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick es un filme que cuenta con tales elementos, pues la película relata la vida de Alex, el cual es un psicópata quien no respeta las normas impuestas por sociedad. Así mismo el filme cuestiona el orden social e introduce elementos nuevos en la estructura psicológica de un personaje que es antagonista y que vive en la inmoralidad. La historia es poco predecible, dado que no existen hechos cronológicos que guíen al espectador a predecir el final. El mensaje de la película es contundente al criticar los mecanismos sociales que adoctrinan y someten las formas de vida.

§ 41. *Pulp Fiction, la importancia de las micronarrativas y las múltiples historias de personajes que rompen con la linealidad.*

Para Deleuze resulta ser importante la construcción de cada personaje en diferentes filmes. En su estudio sobre la degradación del cine norteamericano plantea que el género del western terminó por materializar a personajes alcohólicos o violentos, pero la degradación de tales personajes generaron nuevas tendencias en la cinematografía, algo que resulta tener otra estética.

Para Deleuze la identidad de cada personaje en el cine puede emerger de la libertad y transgredir hacia las multiplicidades que orillan al personaje a explorar nuevas formas de vivir.

El filme *Pulp Fiction* de 1994 escrita y dirigida por Quentin Tarantino contiene los siguientes elementos. La película es complementada por escenas que a simple vista son inconexas, pero que conectan las historias particulares de dos gangsters, una pareja de ladrones, un boxeador asesino, un peligroso capo de la mafia y otros personajes en un conjunto de relaciones implícitas del que cada personaje desconoce.

Al inicio del filme la cámara muestra (*en un plano medio*) a una pareja de ladrones que planea el robo de un banco, mientras asaltan un restaurante. En seguida le sucede un corte a la imagen y la cámara muestra a una pareja de gangsters que camina hacia un apartamento con la finalidad de ir por un maletín; pero en un segundo plano los dos gangster asesinan en un apartamento a los hombres que tenían el maletín; no obstante regresa el corte de la imagen y en un primer plano se muestra la cara de un boxeador que

recibe dinero para perder una pelea. En los primeros minutos del filme se muestran tres historias y circunstancias diferentes.

Pero ¿Qué relación existe entre todas las múltiples historias del filme? Al momento en la tercera escena llegan los gangsters al bar y hallan al boxeador y el capo de la mafia realizando la transacción, luego entonces todo parece detallar que los gangsters son trabajadores del mafioso. De ahí que todo parezca tener sentido, aunque en las siguientes escenas cada personaje tiene una micro historia en el todo de la película. Minutos más adelante uno de los gangsters, Vincent Vega sale con la esposa del mafioso y la esposa sufre un colapso de sobredosis, después en la quinta escena el boxeador gana la pelea lo cual ocasiona el enojo del mafioso y ordena matar al boxeador.

Ciertamente el filme no respeta una linealidad en el trascurso de la historia, ni tampoco hay personajes totalmente definidos, ya que algunos pueden cambiar su forma de vivir sin importar lo moral o la amoralidad de su existencia, son personajes subjetivos, además es impactante la violencia del filme, dado que tal característica refleja una nueva forma expresiva del elemento estético visual. Por último en el filme resaltan la desestructura del tiempo, ya que hay escenas que ocurren antes y otras después, pero se muestran en aleatoriamente.

§ 42. *Memento y la estructura del tiempo.*

Es importante resaltar que Deleuze contrasta el uso de las alternativas del montaje y las nuevas lógicas u organización de las imágenes, en ese sentido los cortes de la edición fungen en favor de desestructurar el tiempo narrativo. Es evidente que en los filmes no siempre mantienen tiempos ordenados que parten cronológicamente desde un antes a un después, sino también pueden contemplarse tiempos desorganizados con imágenes bien pensadas desde su desorganización o aleatoriedad para seguir con la continuidad a la historia. En el filme *Memento* del año 2000 escrita y dirigida por Christopher Nolan se agregan elementos imprevistos. Como principal característica del filme se cuenta la vida de Leonard el cual es una persona que sufre de amnesia, pues es incapaz de reescribir en su memoria recuerdos nuevos.

Ciertamente la película inicia por con final de la historia, en donde Leonard asesina al policía John G, quien se supone al final del filme es el culpable del homicidio de su esposa; no obstante, como la historia del filme inicia por el final, los hechos anteriores a la muerte del policía en la primera escena son olvidados por Leonard. Es importante recalcar que el tiempo de la historia se mueve en regresión y en favor de la continuidad del personaje, pues Leonard descubre que él mismo es el culpable de la muerte de su esposa hasta el principio y final de la película, solo que no lo recuerda. Ahora bien, el filme rompe con la estructura del tiempo narrativo que surge por la alternancia de las imágenes desorganizadas, y en favor de la continuidad de la película.

Pero ¿cómo es posible que cada escena pueda tener una relación con otras en favor de la continuidad del filme? Es bien sabido que el tiempo es un elemento clave para la organización de las imágenes en el montaje. *El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra. Por eso este enlace no puede ser una simple yuxtaposición: el todo no es una adición, así como el tiempo no es una sucesión de presentes.*⁷⁴

Para Deleuze los cortes de las imágenes funcionan como un rompecabezas que se pueden armar por la relación de sus partes, pueden romperse las estructuras a partir del tiempo. En el filme de *Memento* dirigida Nolan se puede observar que todos los sucesos no ocurren en un tiempo cronológico y presente, sino suceden en yuxtaposición de tiempos desorganizados que obtienen otra nueva lógica en cuanto a composición imágenes-movimiento.

⁷⁴ Gilles Deleuze, La imagen-tiempo (estudios sobre cine2), Pág.56

CONSIDERACIONES FINALES

1. ¿Cómo relacionar cine y la filosofía? Walter Benjamín fue un filósofo que decía que el cine nace de una mezcla entre ciencia y arte. Tales características permiten al cine relacionarse directamente con la filosofía, pues la ciencia y el arte se conectan con el pensamiento filosófico. De ahí Deleuze aprovecha aquellas relaciones subterráneas para actualizar los horizontes del pensamiento cinematográfico y filosófico.
2. Gilles Deleuze, también estudia la taxonomía de las imágenes cinematográficas desde la postura y fuente del pensamiento de Henri Bergson. Diversos temas como el tiempo y el movimiento vinculan el pensamiento de Deleuze y Bergson.
3. Bergson escribe un libro titulado *La evolución creadora* donde al parecer se amplía en 1907, aquella obra es una de las primeras que inmiscuyen el tema del cine a la filosofía. En este libro, él escribe un capítulo llamado – *El mecanismo cinematográfico y la ilusión mecanicista*- El problema en Bergson emerge cuando denuncia al cine como un reinventor ilusionista del movimiento, -démonos cuenta que Bergson ya tiene su primera interacción directa con el cine- este capítulo se guía en un gesto de denuncia a la falsedad de la ilusión del movimiento cinematográfico.
4. Lo novedoso del cine fue el haber introducido movimiento a las imágenes, principal característica que demostraba lo extraordinario que podía ser la ilusión óptica de las sombras combinadas con la luz del proyector.
5. Con la invención del cine surge otra forma de estudiar el movimiento, diferente al examen del ojo humano. La cámara puede encuadrar perfectamente una realidad en movimiento que según Deleuze no se detiene, dado que la realidad siempre deviene o está en cambio como el mismo Heráclito lo había afirmado.
6. Para Bergson existen dos tipos de movimiento, uno iluso y otro real. Así que Deleuze explica las tres tesis sobre el movimiento en Bergson.
7. Según Deleuze, la primera tesis del movimiento en Bergson cuestiona y crítica el falso movimiento que Zenón de Elea fija en aquella paradoja de Aquiles y la tortuga. El filósofo eleata exponía la imposibilidad del movimiento. Al menos Zenón afirma que no existe el movimiento.

8. Deleuze explica que la segunda tesis Bergsoniana resulta ser un exhaustivo análisis al pensamiento de los antiguos y modernos. Bergson afirma que la ciencia griega y la ciencia moderna se han unido para reconstruir el movimiento. El cine pertenece visiblemente a la segunda tesis, pues se ha rechazado a tal mecanismo por considerarlo artificial, ya que la subdivisión de fotogramas replica una falsa ilusión del movimiento según Bergson.
9. Es factible pensar en Deleuze como un intelectual que expone todas las ideas de Bergson para construir las bases de un pensamiento propio, tal idea parece funcionar en muchos libros e investigaciones sobre el filósofo, aunque ciertamente existe una diferencia entre el pensamiento de Deleuze y Bergson.
10. El verdadero movimiento que expone Bergson debe ser puro y sin cortes espacio/temporales. La idea de un movimiento puro sin cortes se halla como ancla en la metafísica y en el pensamiento filosófico bergsoniano. Sobre la tercera tesis Deleuze afirma que Bergson ha cometido una infracción al presentar solo un movimiento puro, sin cortes.
11. Respecto a la tercera tesis, el presente trabajo explora las críticas de Sokal hacia el pensamiento de Deleuze y Bergson sobre la teoría del movimiento. Por consiguiente, para lograr comprender con mayor detalle los aportes de Bergson y Deleuze es necesario examinar la crítica de Sokal y el choque con la teoría de la relatividad de Einstein; de ahí que resulta factible comprender la naturaleza del cine y el conflicto con la ciencia moderna que había expuesto Bergson.
12. En la tercera tesis Deleuze señala que el meollo del asunto radica en desacuerdos entre los filósofos y los científicos sobre la concepción del tiempo y el movimiento. Por un lado algunos físicos como Einstein, Galileo y Newton proponen un tiempo y un movimiento reconstruido en equidistantes, el cual es estable, se encuentra subordinado a leyes mecánicas donde el determinismo y la objetividad del conocimiento rigen el movimiento del universo; por otro lado y con total desacuerdo algunos filósofos como: Baudrillard y Deleuze proponen un tiempo cinematográfico inestable y natural que es regido por el azar, las posibilidades y la indeterminabilidad de los organismos. En ese sentido el mismo Bergson

es repensado por Deleuze para recordar el problema del tiempo y el movimiento.

13. En el libro *Duración y Simultaneidad* de Bergson se plantea un problema respecto del concepto tiempo/movimiento.
14. Sokal critica el modelo de Bergson sobre el movimiento *simultáneo* y la *Idea de un Tiempo Universal*. Sokal expone que ambas proposiciones son erróneas; confirma que existen graves abusos y afirmaciones que nunca fueron demostradas. Denuncia a Bergson y a Deleuze el poco compromiso con la ciencia al no poder probar su modelo sobre el movimiento.
15. Sokal contradice a Bergson y el problema de la *simultaneidad* desde los descubrimientos de Einstein sobre la relatividad, ya que *simultaneidad* es contraria a la teoría de la relatividad especial.
16. Einstein propone que es posible detener las manecillas del tiempo relativo, pues cabe la posibilidad de pensar en imágenes inmóviles o cortes espacio/temporales. Por el contrario, Bergson propone que las imágenes siempre tienen movimiento, siempre devienen, ya que resulta poco factible la idea de interrumpir el flujo del tiempo que es universal.
17. Existen varios experimentos que demuestran la veracidad de la teoría de la relatividad, pero también cierta teoría presentaba algunos errores. Sokal critica a Bergson por haberse equivocado sobre la idea de proponer un tiempo simultáneo y universal. El hecho es que Bergson también había acertado al proponer un tiempo universal que deviene, tal teoría se sustenta con experimentos de la física cuántica y la termodinámica.
18. Con base en datos y experimentos en la ciencia, la tercera tesis de Deleuze señala que un movimiento relativo con cortes espacio/temporales se puede sumar a un movimiento puro que deviene, ambas teorías deben concluir en un corte móvil, ¿qué quiere decir esto? Deleuze plantea la teoría de que existe un movimiento y un tiempo cinematográfico. El cine siempre ha proyectado todo tipo de filmes, y ha mostrado imágenes-móviles que comprueban el fluir de una realidad espontánea. Deleuze se pregunta a sí mismo ¿es posible observar tras la pantalla del cine el vuelo real de un pájaro? ¿Verdaderamente es el movimiento de un pájaro el que los ojos observan o es otra cosa, otro movimiento que no resulta ser del

plumífero? Obviamente Deleuze expone que, aunque el cine reconstruye el movimiento con fotogramas, no quiere decir que el cine no produzca movimiento. Por tanto, hay movimiento y un tiempo en el cine, en ese sentido la realidad produce movimientos cinematográficos.

19. Deleuze replantea un estudio de las *imágenes-movimiento* y las *Imágenes tiempo*, de esa manera el primer y segundo capítulo de la presente tesis señalan los problemas que causan los experimentos del tiempo y el movimiento en la ciencia, la filosofía y en el cine. Por otra parte, Deleuze en el tercer capítulo estudia la organización de los cortes de las *imágenes-movimiento*. Aquellos cortes y organización de las imágenes se les llaman montaje. El montaje sirve al recurso narrativo de un filme y gracias al montaje el cine puede contar historias.
20. Deleuze hace un estudio del cine narrativo, empezando por examinar el funcionamiento y composición de las *imágenes-movimiento* a partir de la reconstrucción de hechos e historias ficticias que comunican las ideas imperativas del cineasta o el estado. Deleuze presenta al cine como un medio de manipulación de las masas y también como un punto de fuga, un medio para escapar al sistema. Presenta a un cine nómada y un cine industrial con intereses privados.
21. Deleuze crítica al cine, ya que en ocasiones ha sido fuente creadora de historias y publicidades que son vendidas como espectáculo a las masas, con fines delirantes que en ocasiones se promueve el consumismo, las falsas ideologías políticas, económicas y sociales.
22. Las ideologías y signos son negados y rechazados por la filosofía de Lyotard y Deleuze, ya que no existen verdades absolutas, ni signos o ideologías objetivas, en ese sentido Deleuze descalifica al cine por servirse de los signos y a la dialéctica con el fin de dominio y poder que controla a las masas.
23. En Deleuze hay una profunda crítica a las formas de hacer cine, y también una búsqueda por encontrar el movimiento liberador del cine. Deleuze propone crear un punto de fuga para la industria cinematográfica ¿Qué planea? pues propone liberar las imágenes del yugo ideológico que sustenta el poder neoliberal para transformarlo en un arte de

desobediencia, de rebeldía que incomode al espectador y que violente el pensamiento para así moverlo de sus estados de confort.

24. El cine nómada se desembaraza de las ideologías, el consumismo y las imágenes ortodoxas que emergen de conceptos estáticos, inmóviles y estériles. Tal iniciativa empieza con las ideas de Deleuze, el cual propone como punto de fuga crear una maquinaria cinematográfica a partir de imágenes subjetivas.
25. La creación del cine nómada no debe tener límites de estructura, ni imaginativos, porque cuando el cine se hunde en un orden de estructura o imposición éste escapa para reinventar sus capas paradójicas, hipnóticas, alucinatorias, indecibles.
26. El cine y el cuerpo sin órganos (CsO) complementan la postura hacia la concepción de la cámara como un cuerpo sin órganos (CsO). Deleuze plantea crear un cine que libere al pensamiento de prejuicios sociales y los dogmas del conocimiento. El *cine-pensamiento* emerge para guiar al espectador por las distintas imágenes metafóricas y libres, según Deleuze no existen imágenes con verdades absolutas. En ese sentido el espectador es movido en lo abierto del pensamiento y por un cine repleto de *imágenes-subjetivas*. Para Deleuze las imágenes y sus signos o ideologías no deben imponerse al espectador.
27. El cine nómada de Deleuze pretende narrar microhistorias en *imágenes-movimiento* con diversos sentidos y agenciamientos en donde los personajes principales pasan a ser (homosexuales, feministas, ladrones, hispanos, africanos, etc) pues se aceptan las narrativas diferentes y las diversidades sociales sin estereotipos clasistas que excluyan otras formas de vida y de manifestación artística o intelectual.

Bibliografía

- Alliez Eric, Gilles Deleuze, *Una Vida Filosófica*, Ed. Universidad del Estado de Río de Janeiro, Traducción: Ernesto Hernández B, Sao Paulo 14 de Junio de 1996.
- Artaud Antonin, *El Cine*, Traducción Antonio Eceiza, Ed. Alianza, Madrid, 1982.
- Badiou Alain, *Pensar el Cine 1*, ED. Bordes Manantial, Buenos Aires Argentina 2004
- Benjamín Walter, *Discursos Interrumpidos I (Filosofía del arte y de la historia)*, Traducción Jesús Aguirre, Ed. Taurus, Buenos Aires 1989.
- Bergson Henri, *Duración y Simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)*, Ed, signo, Traducción de Jorge Martin, Buenos Aires 2004.
- Bergson Henri, *El pensamiento y lo moviente*, Ed. Pleyade, Traducción: Pablo Ires Buenos Aires 1972.
- Bergson Henri, *La Evolución Creadora*, Traducción de José Antonio Miguez, Ed. Austral, México, D.F 1994.
- Bergson Henri, *Materia y Memoria*, Traducción: Pablo Ires Ed. Cactus, Buenos Aires 2006.
- Blanco Laserna David, *La Teoría de la Relatividad Einstein*, Ed. National Geografiphic, Rodesa.
- Deleuze Gilles, *Diferencia y Repetición*, Ed Amorrortu, Traducción: María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires 2002.
- Deleuze Gilles, *El Bergsonismo*, E.d Catedra, Traducción de Luis Ferrero Carracedo, Madrid 1987.
- Deleuze Gilles, *La isla Desierta y Otros Textos*, Ed Pre-texto, Traducción José Luis Pardo, febrero 2005.
- Deleuze Gilles y Guattari Félix , *¿Qué es la filosofía?*, Traducción Thomas Kauf, Ed. Minuit París, 1991.
- Deleuze Gilles y Guattari Félix, *Mil Mesetas*, E.d Pre-Textos, Traducción de José Vázquez Pérez, España 2004.
- Deleuze Gilles, *La imagen-movimiento (estudios sobre cine 1)*, Ed. Paidós, Traducción: de Irene Agoff, Barcelona 1984.
- Deleuze Gilles, *Cine I (Bergson y las Imágenes)*, ED. Cactus, Traducción: Sebastián Puente y Pablo Ires, Buenos Aires, Diciembre 2009.

Deleuze Gilles, *La imagen-tiempo (estudios sobre cine 2)*, Ed. Paidós, Traducción de Irene Agoff, París 1985.

Deleuze Gilles, *Nietzsche*, Traducción Pablo Ires, Ed. Cactus, Madrid 2000.

Dondis D.A., *La Sintaxis de la Imagen*, Ed. Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1973

Dopaso Gallego Antonio, *El Inaferrable Fantasma de la Vida*, Ed. Batiscafo, España 2015

Edelstein- Andres Gomborof José, *Einstein para perplejos*, Ed. Debate, 2017

Einstein Albert, *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, Ed. Altaya, Traducción: Miguel Paredes Larrucea, Madrid 1998.

Francois Lyotard Jean, *La Condición Posmoderna*, Traducción Mariano Antolín Rato Ed. Catedra, Madrid 1986.

Hawking Stephen, *La Gran Ilusión (Las grandes Obras de Albert Einstein)*, Ed. Critica, Traducción, Javier García Sanz, 2007.

Hernández García Gabriela, *La Vitalidad Recobrada (Estudios del Pensamiento Ético de Bergson)*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, D.F.

Jean Francois Lyotard, *Moralidades Posmodernas*, Ed. Tecnos, Traducción: Agustín Izquierdo, Madrid 1996.

Lipovetsky Gilés y Serroy Jean, *La Pantalla Global*, E.d Anagrama, Traducción de Antonio-Prometeo Moya Barcelona, 2009.

Marrati Paola, *Guilles Deleuze Cine y Filosofía*, Ed. Nueva Visión, Traducción: Emilio Bernini Buenos Aires, 2003.

Morin Edgar, *El Cine o el hombre imaginario*, Ed. Seix Barral, Traducción: Ramón Gil Novales París, septiembre de 1972.

Navarro Casabona Alberto, *Introducción al Pensamiento Estético de Gilles Deleuze*, Ed. Valencia 2001.

Pablo Esperón Juan, Ricardo Etchegaray, Martín Chicolino, Augusto Romano, *PENSAR CON DELEUZE Pensar de otro modo la realidad, la acción, la creación y el deseo*, Ed. Abierta FAIA, 2016.

Prigogine Ilya, *El Fin de las Certidumbres*, Ed Andrés Bello, Traducción: Fierre Jacomet, Chile, Enero 1997.

Prigogine Ilya, *El Tiempo y el Devenir*, Ed Gedisea, Barcelona España, enero 1996.

Ranciere Jaques, *Las Distancias del Cine*, Ed. Manantial, Buenos Aires 2011.

Rodolfo Santander Jesús, *El Tiempo Interrogado por los Filósofos*, Ed. Universidad Autónoma de Puebla, México 1999.

Rodolfo Santander Jesús, *La guerra de las ciencias*. Ed Universidad Autónoma de Puebla, Puebla septiembre 8 del 2001.

Rusell Beltran, *Historia De La Filosofía Occidental*, ED. Austrial, Traducción: Julio Gómez de la Serna & Antonio Dorta, 1946.

Scherer René, *Miradas Sobre Deleuze*, E.d Catus, Traducción Sebastián Puente, Buenos Aires 2012.

Sokal Alan y Bricmont Jean, *Imposturas Intelectuales*, Ed. Paidós, Traducción: Joan Caries Guix Vilaplana Barcelona 1998.

Thomson Kristian, *Arte Cinematográfico*, Ed.Paidos, 1977.

Vertov Dzina, *El Cine Ojo*, Traducción Francisco Llinas, Ed. Fundamentos, España 1973.

Vertov Dzina, *Memorias de un Cineasta Bolchevique*, Traducción Joaquín Jordá, Ed. Cápitan Swing, Salamanka 2011.