

Deleuze: surfeando el océano del tiempo con la relación diferencial cine / filosofía^o

Deleuze: Surfing the Ocean of Time with the Differential Relation Cinema / Philosophy

Julián Ferreyra*



33-52

Resumen

En este artículo mostraremos que el trabajo que Gilles Deleuze realizó en torno al cine no debe considerarse como un estudio *sobre* el séptimo arte, sino como una búsqueda de nuevas herramientas para llevar a cabo la tarea de la filosofía en el contexto de una nueva imagen del pensamiento que emerge a lo largo del siglo XX (errática, dispersa, precaria). El tiempo está fuera de sus goznes, y resulta, por tanto, imposible de pensar exclusivamente con los medios tradicionales de la filosofía (la escritura). Cruzando los libros y las clases de cine con otras obras de Deleuze del mismo período,

Abstract

In this paper, we will show that Gilles Deleuze's writings on cinema must not be considered as a research in the seventh art, but as a quest of new philosophical tools in the context of the new image of thought that emerges during the XXth Century (which is erratic, disperse and precarious). Time is out of joint, and it is thus impossible to think exclusively with the traditional tools of philosophy—that is, writing. By complementing the books and seminars on cinema with other works of Deleuze from the same period, we will characterize our time's image of thought and argue that it is only possible to surf its

^o <https://doi.org/10.52292/csf5320244762>

* CONICET - Universidad de Buenos Aires. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5176-3740>. Correo electrónico: djulianferreyra@gmail.com.

caracterizaremos la imagen de pensamiento de nuestra época y argumentaremos que solo es posible surfear su haz energético con los conceptos que emergen de la relación diferencial entre cine y filosofía.

Palabras clave

Deleuze
cine
surf

energy beam with the concepts that are created by the differential relationship between cinema and philosophy.

Keywords

Deleuze
cinema
surf

Fecha de recepción

17 de octubre de 2023

Aceptado para su publicación

27 de octubre de 2023

El sentido de los estudios sobre el cine a los que Gilles Deleuze dedicó una porción importante de su producción intelectual resulta elusivo. ¿Qué está haciendo Deleuze a lo largo de sus clases y libros sobre cine? ¿Por qué un proyecto en principio acotado se fue expandiendo hasta ocupar cuatro años de su vida? ¿Por qué *cuatro* cursos y *dos* libros extensos? ¿Para quién escribe? ¿Para filósofos o para cineastas (teniendo en cuenta, por un lado, la titánica tarea que implica abordar la rapsodia de películas que esos estudios cubren para alguien que no sea un cinéfilo de alta intensidad y, por el otro, la formación específica que requiere complejidad del entramado filosófico allí presente)? La respuesta que da la clasificación canónica de la obra deleuziana —y que el mismo Deleuze asume en *Conversaciones* (Deleuze, 1990: 185)— es que se trata de su período “estético”, que incluye el libro sobre Bacon, los libros sobre Proust y Kafka, las obras sobre Beckett y Bene, quizás el volumen sobre el barroco (*El pliegue*, que también se ocupa de Leibniz), amén de algunos textos cortos (compilados en *Conversaciones, Crítica y clínica, La isla desierta y otros textos* y *Sobre dos regímenes de locos y otros textos*). En todo caso, esto sirve para clasificar, para satisfacer las pulsiones de orden, para justificar algún recorte a la hora de un escrito sobre el filósofo francés, pero no queda muy claro qué nos dice sobre cualquiera de estos libros y su sentido en el proyecto filosófico deleuziano.

Lo que da en el clavo es la convocatoria a este *dossier*, que nos remite a lo básico y evidente, a la carta que este asunto tiende a robarnos: cine y filosofía. Los estudios sobre “cine” de Deleuze, siendo Deleuze filósofo, son estudios sobre cine y filosofía. Tan pueril, que solo queda sonrojarse al escribirlo. Lo que no es tan pueril es el significado de la “y”. Habitualmente, los comentaristas tienden a considerarla un eje de repartición: ¿qué corresponde al cine y qué a la filosofía en este encuentro? (Cardinal, 2010; Montebello, 2008; Zabunyan, 2011). Sin embargo, la “y”, como siempre en Deleuze, no remite a la unión contingente de dos elementos que podrían considerarse aislados, sino a una “relación diferencial” en la que los términos —diciéndolo rápidamente— no existen solos y aislados (por sí mismos son *nada*), sino que *son* en tanto y en cuanto entran en relación: “ dx no es nada por relación a x , dy no es nada por relación a y , pero he aquí que dy/dx es algo. Asombroso, admirable, gran descubrimiento matemático” (Deleuze, 2006: 59-60). En Deleuze no hay “cine” por un lado y “filosofía” por el otro, sino la relación cine / filosofía (cual dy/dx)¹. El cine no es nada fuera de su relación con la filosofía porque es “en su esencia” pensamiento: “la esencia del cine (...) tiene como objetivo más elevado el pensamiento, únicamente el pensamiento y su funcionamiento” (Deleuze, 1985: 219)². Del lado de la filosofía, esta *fue* algo

¹ Sobre la relación diferencial dy/dx y su lugar en la ontología fundamental de Deleuze, cfr. Deleuze (1968). Un detallado estudio sobre el origen y sentido de esta fórmula matemática puede encontrarse en Santaya (2023).

² En todos los textos de los que no se indica el traductor, la traducción es propia. Es cierto

sin el cine. Pero los tiempos han cambiado. ¿Por qué la filosofía de pronto, así de pronto, no es *nada* sin el cine?

Ocurre que la tarea de la filosofía es pensar lo *impensable*. Esta tarea en apariencia imposible toma diferentes nombres a lo largo de la obra deleuziana: pensar la Idea, pensar el tiempo, pensar lo abierto, pensar lo virtual, lo imperceptible, lo molecular... En *Diferencia y repetición* lo llama el “pensamiento sin imagen” (Deleuze, 1968: 217). Sin embargo, en otras partes (como en su libro sobre Nietzsche [Deleuze, 1962: 118] y en *Conversaciones* [1990: 131, 202]) considera la posibilidad de una “nueva imagen del pensamiento” y en los estudios sobre cine que aquí nos ocupan la noción de *imagen* toma un rol protagónico. Pero, lejos de haber una contradicción entre la búsqueda de un pensamiento sin imagen y la de una nueva imagen del pensamiento, allí yace el *quid* de la cuestión: el cine es capaz de hacer imagen lo que es sin imagen. Es decir, *pensar lo impensable*; en el cine se encuentra, justamente, “la presencia de un impensable en el pensamiento” (Deleuze, 1985: 218). La relación diferencial cine y filosofía hace que lo sin imagen (que como imagen es nada) sea algo: una nueva imagen del pensamiento acorde a nuestros tiempos.

Cuando Deleuze realizó sus estudios filosóficos sobre el cine, una nueva época se lanzaba sobre nosotros (sobre el mundo y sobre nuestro pensamiento). Mientras él dictaba los cuatro años de clase y redactaba los dos libros sobre la cuestión, una nueva imagen del pensamiento moldeaba nuestro cerebro y nuestras acciones, y nos forzaba a pensar de otra manera³. Se gestó a lo largo del siglo XX y es cada vez (y cada vez más) innegable: nosotros, los de antes, ya no somos los mismos. El tiempo está fuera de sus goznes y se transforma en una inmensa ola que tenemos que surfear (“el movimiento del mundo arrastra al viviente” [Deleuze, 1985: 89]) cuando actuamos y cuando pensamos. La filosofía no puede ya pensar por sus propios medios, los que la caracterizaron desde su cuna (la escritura y —en todo caso— la voz), y solo puede hacerlo en alianza con nuevos medios técnicos: justamente aquellos que caracterizan al arte cinematográfico. La sucesión de imágenes en la pantalla no se parece a la sucesión de palabras en un libro, el efecto de sentido es distinto y las determinaciones que impiden que caigamos en la negra nada indiferenciada son de nueva naturaleza: circuitos cristalinos de lo actual y lo virtual, y no moldes que bajan desde el cielo de las ideas.

que, en *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze señalará que la filosofía no tiene el monopolio del pensamiento, y que el arte y la ciencia *también piensan* (Deleuze, 1990: 13-14, mi énfasis). Pero aquí, cinco años antes, Deleuze todavía considera como equivalentes filosofía y pensamiento.

³ “La imagen del pensamiento es como el presupuesto de la filosofía. (...) ¿No se transforma la imagen de acuerdo a exigencias imperiosas, que expresan sin duda determinismos externos, pero más aún un devenir del pensamiento?” (Deleuze, 1990: 203).

Luego de publicar en 1980 *Mil mesetas* junto a Félix Guattari, Deleuze se encuentra ante una suerte de *impasse* filosófico. Sus primeros cursos de la década del 80 los dedica a filósofos del siglo XVII (Spinoza y Leibniz), al tiempo que reedita *Spinoza: filosofía práctica*. A continuación, toma una deriva que, como vimos, la periodización canónica de su obra llamará “estética” y se embarca en la pintura y el cine. El tratamiento de estas dos artes es, por cierto, extremadamente asimétrico: la pintura lo ocupa solo medio año académico y se vuelca en un libro no demasiado extenso sobre Francis Bacon. El cine, en cambio, lo ocupará durante cuatro años académicos y dos libros voluminosos. Siguiendo sus clases (que la editorial Cactus ha recientemente terminado de publicar en nuestro idioma), observamos que en un inicio Deleuze encaró el cine en la misma línea de la pintura: no más de un año de clases y algún libro recogiendo sus resultados. Pero por algún motivo, año tras año, vuelve al cine. Curiosamente, Deleuze afirma que lo que en realidad quisiera es dar un curso sobre la filosofía, tratar de hablar sobre “¿qué es la filosofía?”⁴. Ese curso nunca se llevará a cabo. Luego de cerrar la etapa “cine”, aún le quedarían dos años académicos, que finalmente dedicará a Foucault y Leibniz⁵. La hipótesis que guía estas páginas es que, en realidad, los cursos sobre cine fueron *también* los cursos sobre qué es la filosofía. Siguiendo esta hipótesis, debemos interpretar que, cuando decide cerrar los libros sobre el cine diciendo “Por lo tanto hay siempre una hora, mediodía-medianoche, donde ya no hace falta preguntarse ‘¿qué es el cine?’ sino ‘¿qué es la filosofía?’” (Deleuze, 1985: 366), no está hablando sobre el *más allá* de sus estudios sobre cine, sino explicitando la idea que guio ese proyecto, y que con esas líneas culmina.

La relación cine/filosofía y las mutaciones del siglo XX

“Por todas partes, el surf ha reemplazado a los viejos *deportes*” (Deleuze, 1990: 244)⁶. Por todas partes, algo relativo al surf se está imponiendo. La frase de la “Posdata a las sociedades de control” (publicada en *L'autre journal* y retomada en *Pourparlers*), bastante citada y estudiada (Savat, 2009; Eriksson y Jonasson, 2022; 2023), permanece enigmática. Después de todo, en el deporte no se observa, ni mucho menos, una hegemonía del surf y disciplinas afines. Los “viejos” deportes (“El ciclismo, el fútbol, el lanzamiento de bala”, enumera Deleuze [2011: 69]) siguen siendo hegemónicos. Sin embargo, hay algo en los “nuevos” deportes (“ala

⁴ Dice en su clase del 30 de octubre de 1984: “En el transcurso de los últimos años lo que me preocupaba, lo que me interesaba, era la introducción a la pregunta ‘¿qué es la filosofía?’. A partir del próximo año me consagraré a ella con todas mis fuerzas” (Deleuze, 2023: 13).

⁵ La pregunta “¿qué es la filosofía?” dará, sí, lugar a un libro, el cuarto y último escrito junto a Félix Guattari, publicado en 1991.

⁶ El énfasis corresponde al original.

delta, esquí acuático, *surf*⁷, pero también el *windsurf* y el *skate*) que habla de una mutación en la vida cotidiana que además impacta en la filosofía (y la imagen del pensamiento que presupone) y que es justamente lo que convoca a Deleuze a pensar, dar clases y escribir sobre el cine. En los “nuevos deportes” se encierra una importante pista de aquello que hace que la filosofía deba convocar al cine.

La distinción entre viejos y nuevos deportes ilustra una cesura profunda que Deleuze no cesa de destacar en su producción de la década del 80. Históricamente (aunque la noción misma de cronología histórica entrará en crisis, ya que esta cesura saca al tiempo de sus goznes), se ubica al final de la Segunda Guerra Mundial. Marquemos tres: de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control (Deleuze, 1990), del hombre al ultrahombre (Deleuze, 1986) y —la que aquí nos ocupa— de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo (Deleuze, 1985). Esta cesura, como vimos, impacta también en la filosofía, a través de la transformación de la imagen del pensamiento que es su condición. ¿En qué consiste la novedad de lo nuevo que detecta Deleuze, qué mutaciones percibe? De ello tratan los nuevos deportes, de ello trata el surf, de ello trata el cine.

La frase de la “Posdata...” tiene su primera aparición en los estudios sobre cine. En efecto, la primera vez que Deleuze se refiere a la cuestión de los nuevos deportes es en una de sus clases sobre cine del año académico 1982-1983. En esa clase, remite a una entrevista “muy inteligente” que sin embargo lo avergüenza, realizada a un investigador cuyo nombre no recuerda (Deleuze, 2011: 70). Tres años después, cuando publique *La imagen-tiempo*, reconocerá explícitamente a la fuente de su distinción entre los deportes: Gerard H. Rabinovitch, quien es entrevistado por Dominique Bouchet para la sección “Mañana” del diario *Le Monde* del 27 de julio de 1980 (p. XIII)⁷: “Gérard Rabinovitch analizó esta mutación de los gestos y los movimientos, nuevos deportes, danzas y gimnasia, que se corresponden con la edad electrónica” (Deleuze, 1985: 89). Deleuze volverá una y otra vez sobre la cuestión, pero nunca mencionará otra vez a Rabinovitch o la entrevista “muy inteligente” que retoma en forma casi textual en *Conversaciones*, sin atribuir la fuente. Dice Rabinovitch:

Todo el mundo habla de la mutación tecnológica (...). Pero la mutación de la civilización no es solamente tecnológica. También se trata de la vida cotidiana (...). Y lo mismo ocurre con la mutación del pensamiento (...). Tomemos los nuevos deportes, ala delta, surf, windsurf, *skateboard*, *rollerskate*. Tienen características comunes. ¿Cuál es su atractivo? Quizás no se trata de funcionar con un sistema de palanca, de producción por sí mismo de la energía, como ocurre con el corredor, el saltador o el lanzador. Allí [en los nuevos deportes] el

⁷ Agradezco a Tadeo González por facilitarme esa edición del diario *Le Monde*.

cuerpo se pone sobre un haz energético. El juego consiste en mantener el equilibrio sobre ese haz. Hasta el límite. El cuerpo ya no es él mismo el propulsor. El propulsor se vuelve exterior a la actividad deportiva. Será la pendiente, la ola, el viento⁸.

Volveremos sobre las otras mutaciones que este “rastreador social [*renifleur social*]” observa en la vida cotidiana. Por el momento, quisiera detenerme en las implicancias filosóficas de esta mutación deportiva que se corresponde, según Rabinovitch, a una “mutación del pensamiento”. No somos la fuente de nuestro pensar; nuestro yo no es el propulsor ni el productor de la energía del pensamiento. Pensar ya no es fundar, sino hacer equilibrio en un haz energético. Deleuze es explícito en este sentido justo antes y después del parafraseo de Rabinovitch que citamos en la nota a pie:

De pronto, todos los análisis en términos de movimientos, de vectores, están bloqueados. Es un período muy débil, un período de reacción. Sin embargo, la filosofía creía haber terminado con el problema de los orígenes. No se trataba ya de partir, ni de llegar. La pregunta era más bien: ¿qué pasa “entre”? [aquí viene el párrafo sobre los deportes que citamos en nota a pie]. Y, sin embargo, en filosofía, volvemos a la idea de los valores eternos, a la idea del intelectual como guardián de los valores eternos (...). Si la filosofía no crea nada por sí misma, ¿qué puede hacer, salvo refugiarse en una reflexión “sobre”? Entonces reflexiona sobre lo eterno o sobre lo histórico, pero no llega a realizar el movimiento (Deleuze, 1990: 166).

La filosofía debe, para Deleuze, abandonar la tarea de reflexionar, sea sobre valores eternos (esencias), sea sobre lo histórico, para volcarse al movimiento. Lo cual

⁸ Rabinovitch, Gerard H. (27 de julio de 1980), “Entrevista de Dominique Bouchet”, *Le Monde*, p. XIII. Deleuze, sin atribuir el crédito, retoma esta cita de manera casi textual en *Conversaciones*. En ese libro, donde también se publica la “Posdata...”, el texto titulado “Los intercesores” arranca de esta manera: “Los movimientos, a nivel de los deportes y las costumbres, cambian. Hemos vivido durante mucho tiempo bajo una concepción energética del movimiento: hay un punto de apoyo, o somos la fuente de un movimiento. Correr, lanzar un peso, etc.: es esfuerzo, resistencia, con un punto de origen, una palanca. Sin embargo hoy vemos que el movimiento se define cada vez menos a partir de la inserción de un punto de apalancamiento. Todos los nuevos deportes surf, windsurf, ala delta... son del tipo: inserción sobre una onda preexistente. Ya no es el origen como punto de partida, sino la manera de puesta en órbita. Cómo hacerse aceptar en el movimiento de una gran ola, de una columna de aire ascendente, ‘llegar entre’ en lugar de ser origen de un esfuerzo, es fundamental (...). La filosofía reflexiona sobre lo eterno o sobre lo histórico, pero no logra ya hacer de sí misma un movimiento” (Deleuze, 1990: 165-166).

implica tanto un “análisis” en términos de movimiento como “realizar un movimiento” [*faire le mouvement*]. Si tomamos en consideración las reflexiones sobre el movimiento que realiza en torno a “los nuevos deportes”, tenemos que complementar estas ideas con dos aspectos fundamentales: 1) realizar el movimiento no significa producir la energía de ese movimiento, sino colocarse sobre un haz que es exterior al filósofo; 2) la tarea de la filosofía ya no es fundar, y mucho menos poner al sujeto como fundamento (ya no es una filosofía del *sub-jectum*, tanto como no es una filosofía que reflexiona sobre los valores eternos). En suma, la filosofía no es origen de su movimiento, y tampoco una reflexión sobre un fundamento trascendente. Es creación, pero no de esencias, sino de modos de *surfear*, habitar un haz móvil (no eterno) cuyas características se trata de determinar. Los conceptos son tablas de surf.

Surfeando el plano de inmanencia

Los estudios sobre cine nos ofrecen caracterizaciones ontológicas rigurosas de ese haz energético sobre el cual tenemos que surfear, tal como podemos reconstruirlo siguiendo el hilo conductor de los “nuevos deportes”. La primera de ellas está expuesta en términos del “plano de inmanencia” como “conjunto de las imágenes-movimiento” (Deleuze, 1983: 90). En efecto, tal es la cuestión que está presentando Deleuze cuando introduce por primera vez el tema de los “nuevos deportes” en su curso de 1982: “Hoy estamos habitualmente persiguiendo el plano de inmanencia sin eje, sin cuerpo sólido, sin derecha ni izquierda, el mundo de las imágenes-movimiento en estado puro” (Deleuze, 2011: 65). Estas consideraciones serán retomadas en *La imagen-movimiento* de 1983:

Por el momento, solo tenemos movimientos, llamados imágenes para distinguirlo de todo lo que no son todavía. Sin embargo, esta razón negativa no es suficiente. La razón positiva es que el plano de inmanencia es todo entero Luz. El conjunto de los movimientos, acciones y reacciones es luz difusa, que se propaga “sin resistencia y sin desperdicio”. (...) Del plano de inmanencia o del plano de materia, podemos decir que es: el conjunto de las imágenes-movimiento (Deleuze, 1983: 88, 90).

Deleuze no refiere en *La imagen-movimiento* a la cuestión del surf y los nuevos deportes (solo lo hace en las clases) pero, como anticipamos, sí lo hará en el segundo tomo de los libros sobre cine, publicado dos años más tarde: *La imagen-tiempo*. Allí cita en nota a pie de página a Rabinovitch, y justo antes de hacerlo escribe: “Nace de un personaje que se pone (involuntariamente) sobre un haz energético que lo arrastra, y que constituye precisamente el movimiento del

mundo, (...) movimiento del mundo que arrastra y aspira al viviente” (Deleuze, 1985: 89)⁹. Veremos en el próximo apartado qué implica que, a la hora de redactar los libros, Deleuze haya decidido reservar la referencia al surf para *La imagen-tiempo*. Por el momento, detengámonos en la imagen-movimiento. Hay un movimiento que nos es extrínseco y nos arrastra, un haz energético ante el cual estamos expuestos y que —pese a los ejemplos que remiten al océano, al viento o a la música— ontológicamente es el *plano de inmanencia*¹⁰.

¿Por qué traer a colación el surf en este contexto? Porque lo que Deleuze está tratando de pensar es cómo nosotros que “aún somos hombres” podemos instalarnos sobre el plano de inmanencia: “¿Cómo podemos nosotros, que aún somos hombres, instalarnos a pesar de todo sobre un plano semejante [el plano de inmanencia], plano que de entrada nos rechazaba, nos expulsaba?” (Deleuze, 2011: 69). El plano de inmanencia es entonces la precisión ontológica del haz energético como movimiento incesante donde “la vida ya no es posible” (2011: 64). Sin embargo, nosotros, que *aún somos hombres*, tenemos que habitar en él, *vivir* en él, llevar a cabo nuestras vidas en él.

Estas son las condiciones que nos impone la precariedad *ontológica* deleuziana¹¹. La Diferencia es el primer principio (“la Diferencia está en el centro, y lo Mismo solamente alrededor” [Deleuze, 1968: 78]), y por lo tanto es ineludible; como resultado “es evidente que toda forma es precaria” (Deleuze, 1986: 138). La precariedad es, así, trascendental. *Epocalmente*, sin embargo, la cuestión se intensifica. El plano de trascendencia se encuentra en jaque, la imagen dogmática del pensamiento que producía la ilusión de que lo Mismo estaba en el centro, se disipa más y más. “Hoy en día”, de acuerdo a Deleuze, no cesamos de perseguir el plano de inmanencia (todo el análisis del capitalismo en *El anti-Edipo* y *Mil mesetas* depende de esa premisa): “Hoy estamos habitualmente persiguiendo el plano de inmanencia sin eje” (Deleuze, 2011: 65).

⁹ Deleuze está aquí analizando las formas del burlesco y encuentra en Jerry Lewis la “nueva edad”.

¹⁰ La posibilidad de *trazar un plano de inmanencia* remite también a otro aspecto del cine: su carácter técnico. “El cine como arte industrial alcanza el auto-movimiento, el movimiento automático, hace del movimiento lo inmediatamente dado por la imagen. (...) Solamente cuando el movimiento se vuelve automático se efectúa la esencia artística de la imagen” (Deleuze, 1985: 203). Este carácter *técnico* de la mutación de nuestra vida cotidiana es también destacado por Rabinovitch y es coherente con otra de las mutaciones que Deleuze observa durante el siglo XX: el reemplazo de las máquinas de segunda generación por las máquinas de tercera generación, informáticas (Deleuze, 1986: 140). El vínculo entre las máquinas de tercera generación y el plano de inmanencia, incipiente en la primera mitad de la década del 80 del siglo XX, se ha vuelto cada vez más elocuente.

¹¹ Sobre la precariedad ontológica, cfr. Ferreyra (2023).

No cesamos de perseguir el plano de inmanencia que es, sin embargo, invivible. ¿Por qué lo perseguimos entonces? Porque nos permitiría, arriesga Deleuze, “comprender muchas cosas si lo alcanzáramos” (Deleuze, 2011: 65). Más allá de lo que él mismo indicara en aquella clase, este amor por la comprensión, esa búsqueda natural de todos los hombres por el saber, más aristotélica que deleuziana, explica la cosa solamente en parte. La cuestión parece más bien fáctica: las mutaciones en el comportamiento han tenido lugar, y este es el mundo que habitamos ahora. Debemos sobrevivir en ese océano salvaje. De allí la metáfora del surf y otros nuevos deportes: se trata de no perecer ante fuerzas que no controlamos y que no cesan de moverse; de lograr realizar un movimiento que pase entre el conjunto de las imágenes-movimiento. La *naturaleza* misma está plegada, es un conjunto de pliegues móviles; se trata de habitarla:

Los surfistas dicen: “Pero... estamos completamente de acuerdo, porque, ¿qué es lo que hacemos? No dejamos de introducirnos en los pliegues de la naturaleza. Para nosotros, la naturaleza es un conjunto de pliegues móviles; entonces nos introducimos en el pliegue de la ola. Habitar el pliegue de la ola: esa es nuestra labor” (Deleuze, 2004).

Océanos: de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo

Un océano salvaje nos arrastra y nos aspira. Puede ser también el cielo y el viento, o una pendiente de cemento. Los nuevos deportes nos dan imágenes de cómo vivir en ellos: el surf transformándonos en una aleta del agua, una chica en el cielo que pasa haciendo ala delta, *skate or die*. Sin embargo, en el apartado anterior vimos que la cuestión es ontológica, y excede estas imágenes, ilustrativas pero insuficientes. No es el agua, no es el viento: en *La imagen-movimiento* (veremos en seguida qué pasa en *La imagen-tiempo*) se trata del plano de inmanencia como “un mundo de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo: no hay ni ejes, ni centro, ni derecha ni izquierda, ni alto ni bajo” (Deleuze, 1983: 86). En ese plano de inmanencia de universal variación “solo tenemos movimientos” (Deleuze, 1983: 88). Son los mismos movimientos que caracterizan nuestra época (“los *movimientos*, a nivel de los deportes y las costumbres, cambian” [Deleuze, 1990: 165-166]¹²).

Ahora bien, a la hora de pasar al segundo libro sobre el cine, la caracterización del “conjunto de imágenes-movimiento”¹³ con la que arranca la exposición de *La*

¹² Las cursivas son mías.

¹³ El uso del término “conjunto” para caracterizar el plano de inmanencia presenta cierta

imagen-movimiento se hace problemática. Porque la imagen-movimiento, cuando sea revisitada en el segundo volumen de los libros sobre cine desde la perspectiva de las imágenes-tiempo, estará caracterizada por los encadenamientos sensorio-motrices, la narración clásica (la “representación de una realidad ya descifrada” [Deleuze, 1985: 7]), el montaje orgánico, el medio cualificado, la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo, y otras características que poco tienen de universal variación sin eje ni centro (Deleuze, 1985)¹⁴. Suponen, por el contrario, la aparición de un intervalo que traiciona el plano de inmanencia o, al menos, lo desnaturaliza (Deleuze, 1983).

Así, los rasgos que la imagen-tiempo viene a romper en la mutación del cine clásico al moderno no se observan en el conjunto de las imágenes movimiento. Por el contrario, una alianza sorda parece establecerse entre aquel plano de inmanencia y el tiempo fuera de sus goznes del segundo volumen. La imagen-movimiento mira hacia el estado de cosas acentrado y sin eje, y la imagen-tiempo no cesa de ser interrogada por la forma en que nos *movemos* en el tiempo, sobre cómo habitamos en él. No es casual, entonces, que el ejemplo del surf aparezca en ambos desarrollos. Nos *movemos* en el haz; el haz no es otra cosa que el tiempo, y el movimiento es nuestra forma de habitarlo. Allí yace la alianza sorda.

En efecto, ya desde *La imagen-movimiento* Deleuze sostiene que lo que lo fascina del cine y lo llama a hacer filosofía *con* el cine es la cara que mira hacia el todo que cambia: “El cine presenta una gran ventaja: justamente porque carece de centro de anclaje y de horizonte, los cortes que opera no le impedirían retomar el camino (...), podría remontar hacia el estado de cosas acentrado, y acercarse a

tensión textual. El plano de inmanencia es, como vimos, “el conjunto de las imágenes-movimiento” (Deleuze, 1983: 90). Ahora bien, de acuerdo con la definición de “conjunto” que da Deleuze en el arranque de *La imagen-movimiento*, el plano de inmanencia estaría cerrado, y artificialmente cerrado: “No debemos confundir el todo, los ‘todos’, con los conjuntos. Los conjuntos están cerrados, y todo lo que está cerrado está artificialmente cerrado (...). Pero un todo no está cerrado, está abierto (...). El todo se crea y no deja de crearse en otra dimensión sin partes, arrastrando al conjunto” (1983: 21). Sin embargo, el plano de inmanencia no está cerrado, porque es, como Deleuze aclarará unas sesenta páginas más adelante, un conjunto infinito: “Es un conjunto, pero un conjunto infinito: el plano de inmanencia es el movimiento (la cara del movimiento) que (...) los atraviesa a todos, los revuelve, y los somete a la condición que les impide ser totalmente cerrados” (1983: 87). Lejos de ser un conjunto cerrado, es la condición que les impide estar totalmente cerrados, y hacer que siempre haya una cara mirando hacia el desfondamiento que Deleuze está intentando pensar.

¹⁴ “La narración llamada clásica deriva directamente de la composición orgánica de las imágenes-movimiento (montaje) o de su especificación en imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes-acción, de acuerdo con las leyes de un esquema sensorio-motriz” (Deleuze: 1985, 40). “Así, la imagen-movimiento da lugar a un conjunto sensorio-motriz, que funda la narración en la imagen” (1985: 47).

él" (Deleuze, 1983: 85). Como vimos más arriba, nos encontramos ante una nueva época, en la que mutaciones radicales no cesan de acontecer. Para comprender el mundo (este mundo que habitamos, con su nuevo horizonte), el pensamiento debe mutar también. Debe ser movimiento y no fundación. Y, para ello, debe remontarse hacia el estado de cosas acentrado (lo horizontal y no lo vertical, es decir, la inmanencia y ya no la trascendencia). Y ese camino lo traza el cine, ya desde su nacimiento.

¿Por qué aparece entonces la imagen-movimiento caracterizada en *La imagen-tiempo* como plagada de encadenamientos sensorio-motrices y clichés? Ocurre que el cine clásico termina traicionando la cara que mira hacia el estado de cosas acentrado: "[las aberraciones del movimiento] fueron rápidamente identificadas, y fueron de alguna manera compensadas, normalizadas, 'montadas', remitidas a leyes que salvan al movimiento, movimiento extensivo del mundo y movimiento intensivo del alma" (Deleuze, 1985: 57). La crisis de la imagen-movimiento tiene que ver con que el cine clásico se va quedando crecientemente estancado en la cara que mira hacia las imágenes fijas: cada vez más fijas (clichés y esquemas sensorio-motrices).

El cine de posguerra levanta la apuesta por el camino hacia el estado de cosas acentrado a través de las imágenes-tiempo. El plano de inmanencia desaparece como referencia¹⁵, pero no por no ser aliado en espíritu en ese movimiento, sino porque el todo ya no lo necesita como intermediario: la relación con el todo ya no es indirecta, sino directa. En la imagen-movimiento, "lo abierto se confundía con la representación indirecta del tiempo: allí donde había movimiento, también existía, abierto en algún lugar, en el tiempo, un todo que cambiaba" (Deleuze, 1985: 233). En cambio, en la imagen-tiempo "el todo sufre una mutación (...). El todo se confunde entonces con lo que Blanchot llama una fuerza de 'dispersión del Afuera'" (1985: 235). El océano se hace más salvaje; no solamente *se mueve*, sino que es una fuerza de *dispersión*. La distinción entre una imagen indirecta y una imagen directa del tiempo (con la cual Deleuze distingue *teóricamente* el tiempo de la imagen-movimiento y el de la imagen-tiempo) muestra así su carácter práctico.

Como siempre en Deleuze, hay que evitar el error axiológico: "no es algo más bello, ni más profundo ni más verdadero, sino algo distinto" (1985: 58). Donde había un "todo que cambiaba", hay ahora una "fuerza de dispersión". Las reglas del surf de la vida cambian radicalmente. No es lo mismo, para pensar o vivir, moverse en un haz que no cesa de moverse que en un haz errático que tiende a

¹⁵ Me restrinjo aquí al rol del plano de inmanencia en los estudios sobre cine; este concepto seguirá siendo clave en otras obras de Deleuze, cuyo análisis nos desviaría aquí del argumento que estamos presentando.

dispersarnos, desgarrarnos: “Se trataba de una nueva forma de la realidad, que se suponía dispersa, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques, con lazos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes” (Deleuze, 1985: 7). No es lo mismo una mera ola que un tsunami.

Nuevo ordenamiento sobre el haz del mundo

Como la Diferencia, la realidad del Afuera a la que nos abren las imágenes cinematográficas puede aparecer muy romantizada, pero es en sí misma una fuerza de disolución, un germen del apocalipsis. La Diferencia, pura, tiende a transformarse en indiferencia (“el abismo indiferenciado, la nada negra, el animal indeterminado en el que todo se disuelve” [Deleuze, 1968: 43]). Para que se sostenga la diferencia tiene que haber un modo de determinación. Esta determinación se juega, de una punta a la otra de la obra deleuziana, en la relación entre lo actual y lo virtual¹⁶. Sobre esta relación, los estudios sobre cine ofrecen un aporte crucial (que, a su vez, ilumina el proyecto total de los estudios sobre cine): “La imagen-tiempo directa es el fantasma que siempre acechó al cine; pero hacía falta el cine moderno para darle un cuerpo a ese fantasma. Esta imagen es virtual, por oposición a la actualidad de la imagen-movimiento” (Deleuze, 1985: 59).

El par actual-virtual está, así, presente en la distinción entre imagen-movimiento e imagen-tiempo. Es decir, los dos conceptos centrales de los estudios sobre cine (al punto que dan título a los dos volúmenes de los libros correspondientes) retoman, en su desdoblamiento, la distinción clave de la ontología deleuziana: actualidad de la imagen-movimiento, virtualidad de la imagen-tiempo. Al mismo tiempo, el modo en que se concibe la relación entre lo virtual y lo actual será distinto de uno al otro tomo de los estudios deleuzianos sobre cine, marcando con prístina distinción cuestiones que en otras partes (sobre todo en *Diferencia y repetición*) tendían a confundirse: ¿se desprende lo actual de lo virtual? ¿Es lo actual un *resultado* del proceso de lo virtual (actualización)? ¿Son en cambio dos planos ontológicos con lógicas propias? ¿Cómo se vinculan en tal caso?¹⁷.

En *La imagen-movimiento* (o el cine clásico) el proceso de actualización es todavía kantiano: las imágenes-movimiento funcionan como un esquema que vincula lo virtual (la imagen-tiempo) con una realidad en sí misma inerte, inmóvil. Es como si la “actualización” tuviera un *buen sentido*, que va de la diferencia a su disolución en los entes discretos (en términos de *Diferencia y repetición*: de lo

¹⁶ Sobre el problema de lo actual y lo virtual a lo largo de la obra de Deleuze, cfr. Ferreyra (2019b).

¹⁷ Sobre las vacilaciones de Deleuze en torno a la articulación de los planos de su ontología, y las interpretaciones en disputa, cfr. Clisby (2016).

virtual-Ideal a lo extensivo merced a la mediación de las intensidades). En efecto, las imágenes-movimiento, como “cortes móviles de la duración” (figura bajo la cual Deleuze también caracteriza al plano de inmanencia [1983: 87]), funcionan de articulación entre las imágenes-tiempo y los cortes inmóviles (Deleuze, 1983: 22). El camino de lo virtual a su actualización está habilitado por el conjunto de las imágenes-movimiento o los cortes móviles. El plano de inmanencia como conjunto de las imágenes-tiempo es una mera mediación o articulación entre los planos (la distinción —fundamental— con el kantismo es que se trata de condiciones genéticas y no condiciones de posibilidad). Las determinaciones que un proceso de actualización así concebido posibilita son los cortes inmóviles, ligados por esquemas sensorio-motrices, y fijados como clichés.

Estas determinaciones se derrumbarán ante la mutación que el surgimiento de la imagen-tiempo expresa (y que es parte del plexo de mutaciones que, como vimos, caracterizan nuestra época). Los esquemas sensorio-motrices se desgarran ante la fuerza de dispersión de un tiempo en estado puro que arde en el sinfondo del campo ontológico. Una nueva forma de determinación será necesaria, y a esta va a corresponder una nueva relación entre lo actual y lo virtual. En *La imagen-tiempo* ya no hay un buen sentido, porque lo virtual y lo actual se relacionan en forma de circuitos donde los términos tienden a la indiscernibilidad.

Lo que entraría en relación, sería lo real y lo imaginario, lo físico y lo mental, lo objetivo y lo subjetivo, la descripción y la narración, *lo actual y lo virtual...* Lo esencial, en todo caso, es que los dos términos en relación difieran de naturaleza, pero que sin embargo, “corran uno detrás del otro”, se reflejen sin que podamos decir cuál es el primero, y tiendan *en el límite* a confundirse cayendo en un mismo punto de indiscernibilidad (Deleuze, 1985: 64-65)¹⁸.

Armar circuitos es la tarea, ya no actualizar lo virtual. Deleuze analiza en el capítulo 3 de *La imagen-tiempo* el esfuerzo de construir circuitos cada vez más grandes: imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, finalmente imágenes-mundo. Es el movimiento virtual del mundo, “cuyo precio de actualización es una expansión del espacio entero y un estiramiento del tiempo” (1985: 80-81)¹⁹. El estadio final de este movimiento del mundo es la comedia musical y la “tercera edad” del

¹⁸ Las cursivas pertenecen al original.

¹⁹ “El movimiento del mundo replanta al movimiento del personaje, que va desapareciendo (...). El mundo toma sobre sí el movimiento que el sujeto no puede hacer más, o que simplemente no puede en absoluto hacer. Es un movimiento virtual, pero cuyo precio de actualización es una expansión del espacio entero y un estiramiento del tiempo” (Deleuze, 1985: 80-81).

burlesco que encarna Jerry Lewis. Es así el más amplio circuito de virtual-actual. Y justamente allí aparece la nota al pie sobre Rabinovitch y los nuevos deportes.

El desafío del movimiento del mundo es el mismo que plantea el plano de inmanencia como conjunto del movimiento: un haz que se trata de surfear. Pero este haz es ahora tanto actual como virtual. Los hombres *somos* esos personajes de Jerry Lewis que se ponen sobre el haz energético (Deleuze, 1985: 89) y están pereciendo (1985: 80); no podemos ya movernos por nosotros mismos y debemos acoplarnos a una modulación que nos es exterior. El movimiento sigue siendo un tema central, pero ahora es *movimiento del mundo*, es decir, una actualización que espeja un gran circuito virtual. El precio es, nos dice Deleuze, demasiado alto. El movimiento del mundo es demasiado grande para nosotros, se presenta como arbitrio: dependemos de los dados de Dios y solo nos queda el cínico librarnos al acontecer (como le ocurre a Malcolm Smith, el personaje de Jerry Lewis en *Hollywood or Bust*). El movimiento nos “arrastra y aspira” (Deleuze, 1985: 89). Surfear se hace un apenas bracear en los pliegues de la asfixia.

El cristal, de *ratio cognoscendi* a *ratio essendi*

En el capítulo siguiente de *La imagen-tiempo* (el 4), Deleuze se pregunta si no era necesario, en realidad, seguir la “dirección contraria”: “contraer la imagen, en lugar de dilatarla. Buscar el circuito más pequeño, que funcione como límite interior de todos los demás” (1985: 92). Esa dirección nos lleva a la imagen-cristal. El tiempo, en los circuitos amplios, aparecía como un doble fantasmático y virtual de los círculos del sueño y el recuerdo (Deleuze, 1985: 65-66), enmascarado por el movimiento del mundo (quizás arbitrario, pero al menos actual, al menos concreto en la suerte o la desgracia). En la imagen-cristal, la confrontación es directa: vemos la escisión constitutiva del tiempo: “El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él el que vemos en el cristal. La imagen-cristal no era el tiempo, pero vemos el tiempo en el cristal” (Deleuze, 1985: 109)²⁰. Ese *asomarse* es lo que hace del cristal una *ratio cognoscendi* (razón del conocimiento): “el cristal como *ratio cognoscendi* del tiempo” (Deleuze, 1985: 129). El cristal es así capacidad de videncia (1985: 109, 230), un nuevo avatar de la promesa-amenaza de “comprender muchas cosas si lo alcanzáramos” (Deleuze, 2011: 65) que en *La imagen-movimiento* aparecía como plano de inmanencia.

El camino hacia la contracción de la imagen y la búsqueda del circuito más pequeño nos lleva así a encontrarnos cara a cara con *el tiempo*; no el tiempo de los relojes como una sucesión dada de instantes sobre la cual tejemos nuestros días (y sus encadenamientos sensorio-motrices) y llevamos a cabo nuestras vidas

²⁰ Las cursivas pertenecen al original.

(desde la cuna hasta la tumba), sino el tiempo en su forma pura, el tiempo fuera de sus goznes²¹, el tiempo como fuente y colapso de todo lo que es. La filosofía clásica ha intentado reprimirlo, y para ello no cesó de buscar imprimir —a través de una *imagen dogmática del pensamiento*— el sello de la Identidad en el origen salvaje. La filosofía de la Diferencia rompe con el cepo de la imagen dogmática, pero al hacerlo nos asoma al abismo del tiempo.

Esa nueva relación, directa y abismal, con el tiempo es una de las mutaciones que Rabinovitch, como “rastreador social”, señala en la “muy inteligente” entrevista en el diario *Le Monde*. Más allá del deporte, la danza y la tecnología, Rabinovitch se detiene en la nueva relación con el tiempo que está en la base de las mutaciones sociales que observa. Ya no se trata de controlar el futuro, sino de administrarlo (de surfear en él y no de apalancarlo). Y no solo el tiempo muta, sino otras dimensiones en las que Deleuze se detendrá en *La imagen-tiempo*: “Todo lo que constituía la pertinencia de los modos de descripción (la noción de real, la noción de prueba, la noción de experiencia, las figuras de la temporalidad, pasado-presente-futuro), están cambiando”²².

El tiempo es, en suma, la mutación fundamental de nuestra época. La forma última del haz que tenemos que surfear. La cuestión, una vez más, es cómo surfearlo, cómo habitar en él: “cómo habitamos el tiempo, cómo nos *movemos* en él, en esta forma que nos arrastra” (Deleuze, 1985: 110)²³. ¿Cómo vivimos, nosotros, hombres, en estas condiciones? Deleuze lo pone, en el capítulo 7 de *La imagen-tiempo*, en términos de *creencia*: hemos perdido nuestro lazo con el mundo (la ruptura de los lazos sensorio-motrices que caracterizaba el cine clásico es también una ruptura del lazo del hombre con el mundo [Deleuze, 1985: 220]); se trata de volver a creer en él. *Mal podemos surfear el movimiento del mundo si no tenemos mundo*.

Esta deriva es atractiva como fórmula (¡*creamos* en el mundo!), pero poco precisa. El cómo queda abstracto. Tratemos de retomar los elementos conceptuales que Deleuze viene encadenando a lo largo del libro para darle carnadura. En efecto, el capítulo 7 (sobre la relación del cine con el pensamiento) es un reinicio desde la perspectiva del pensamiento: arranca retomando los desarrollos de *La imagen-movimiento*. Es a la hora de volver a llegar a la mutación desde el cine clásico al

²¹ “El gozne, *cardo*, es lo que asegura la subordinación del tiempo a los puntos precisamente cardinales por donde pasan los movimientos periódicos que mide (el tiempo, cifra del movimiento, para el alma tanto como para el mundo). El tiempo fuera de sus goznes significa por el contrario el tiempo enloquecido” (Deleuze, 1968: 119).

²² Rabinovitch, Gerard H. (27 de julio de 1980), “Entrevista de Dominique Bouchet”, *Le Monde*, p. XIII.

²³ Las cursivas son mías.

cine moderno (y la emergencia de la imagen-tiempo), con la ruptura de los lazos sensorio-motrices, cuando aparece la cuestión de la escisión entre el hombre y el mundo, y la respuesta en términos de creencia. Pero no estamos obligados a quedarnos solo con eso, ya que el capítulo 7 de *La imagen-tiempo* supone indudablemente los desarrollos de los capítulos anteriores del libro. Incluyendo la imagen-cristal.

Deleuze presenta a la imagen-cristal, como vimos, como *ratio cognoscendi* (condición de la videncia). El problema de la creencia en el mundo encontraría, sin embargo, claves de resolución en el concepto de cristal si nos atrevemos a pensarlo *también* como *ratio essendi* (razón de ser, ontológica) y *ratio agendi* (razón de actuar)²⁴. *Essendi*, en cuanto el cristal como mínimo circuito nos ofrece una nueva forma de determinación, un modo distinto de “encadenamiento” al que caracterizaba lo sensorio-motriz: “lo que entra en relación (...) es lo actual y lo virtual” (Deleuze, 1985: 64). No solo vemos el tiempo en el cristal, sino que también el cristal es un circuito de actual y virtual que permite comprender la determinación del mundo, retomando bajo una nueva luz las determinaciones ontológicas de *Diferencia y repetición*, tanto en lo que respecta a lo virtual (Ideas con sus relaciones diferenciales y singularidades) como a lo actual (intensidades con sus síntesis asimétricas)²⁵.

Conclusión. El cristal como *ratio agendi* o la tabla de surf del tiempo

Está claro que, como hemos visto, para Deleuze las *mutaciones* epocales nos exponen de una manera más descarnada al Tiempo. El tiempo no es solo el recipiente (como línea del tiempo cronológica) donde la sociedad está mutando (las mutaciones de la historia que podríamos estudiar), sino que él mismo está en movimiento. Y no solo eso: no solo *se mueve*, no solo el tiempo es movimiento, sino que también es el fundamento del movimiento. Es el haz oceánico en el que vivimos y habitamos, y también su fundamento. *Estamos expuestos, el océano salvaje está aquí*. Tal es la variación entre las dos apariciones de “los nuevos deportes” en los estudios sobre cine. En la primera, se refiere al conjunto de las imágenes-movimiento como plano de inmanencia, y cómo en ese movimiento debemos hacer equilibrio. En la segunda, marca la cesura entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, es decir, la bisagra donde el movimiento queda subordinado al tiempo.

²⁴ Deleuze reserva el carácter de *ratio essendi* al tiempo (1985: 130). Sobre las cuatro *ratio* a lo largo de la obra de Deleuze, cfr. Ferreyra (2019a).

²⁵ Sobre la relación entre Idea e intensidad en *Diferencia y repetición*, cfr. Osswald y McNamara (2022). Sobre la ontología de *Diferencia y repetición*, cfr. Soich y Ferreyra (2020).

Esta mutación nos fuerza a pensar al cristal también como *ratio agendi*²⁶. Más allá de las imágenes elocuentes del sufista o la virgen haciendo ala delta, es en y con el cristal como circuito actual-virtual donde podemos pensar nuestra vida posible. Pensar cristales, hacer cristales, vivir cristales. El movimiento nos “arrastra y aspira” (Deleuze, 1985: 89), como vimos, mas los cristales son las construcciones precarias pero posibles sobre ese océano salvaje. Ellos permiten tejer determinaciones en un tiempo fuera de sus goznes. Esa capacidad de surfear el movimiento del mundo, y de tramar así nuestra creencia en él en nuestros erráticos tiempos actuales, es lo que Deleuze vio en las pantallas del cine en la mutación que acompañó su propio aprendizaje filosófico, y lo llevó a dedicar cuatro años cruciales de su vida a enseñar y a escribir en esa relación, hasta descubrir el punto de indiscernibilidad en el circuito que se cristalizó entre el cine y la filosofía, y aceptar reemplazar el viejo estilo preñado de palabras y voces por el montaje disperso de las imágenes, el único capaz de *realizar el movimiento* que los tiempos le exigen al pensamiento.

Bibliografía

Fuentes

Deleuze, Gilles (1962), *Nietzsche et la philosophie*, París, PUF.

----- (1968), *Différence et répétition*, París, PUF.

----- (1983), *L'image-mouvement*, París, Minuit.

----- (1985), *L'image-temps*, París, Minuit.

----- (1986), *Foucault*, París, Minuit.

----- (1990), *Pourparlers (Conversaciones)*, París, Minuit.

----- (2004), “C de Culture” [entrevista televisiva publicada en DVD], en *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, París, Editions Montparnasse.

----- (2006), *Exasperación de la filosofía*, Buenos Aires, Cactus, [traducción de Sebastián Puente y Pablo Ires].

²⁶ De hecho, Deleuze considera que “para recuperar la creencia en el mundo” se debe “constituir los cuerpos” (1985: 261). Y uno de los aspectos del cuerpo es la imagen-cristal (el otro “forzar a pensar lo que se escapa al pensamiento” y “alcanzar lo impensable” [1985: 24]).

----- (2011), *Cine II, los signos del movimiento y el tiempo*, Buenos Aires, Cactus, [traducción de Sebastián Puente y Pablo Ires].

Bibliografía referida

Cardinal, Serge (2010), *Deleuze au cinéma*, Québec, Presses Universitaire de Laval.

Clisby, Dale (2016), “¿El dualismo secreto de Deleuze? Versiones en disputa de la relación entre lo virtual y lo actual”, *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*, nº 4, pp. 120-148, [traducción de Pablo Pachilla].

Eriksson, Jonnie y Jonasson, Kalle (2022), “Sovereign Surfing in the Society of Control: The Parkour Chase in *Casino Royale* as a Staging of Social Change”, *Social Sciences*, vol. 11, nº 8, pp. 357-374.

----- (2023), “Deleuze and sport: towards a general athleticism of thought”, *Journal of the Philosophy of Sport*, vol. 50, nº 2, pp. 159-174.

Ferreyra, Julián (2019a), “Deleuze y el problema de la expresión”, *Revista Cader-nos Espinosanos*, nº 41, pp. 137-152.

----- (2019b), “El agotado: sístole y diástole en el último aliento”, en Deleuze, Gilles et al., *Lo actual y lo virtual*, Buenos Aires, RedEditorial, pp. 89-103.

----- (2023), “La ontología de la precariedad de Gilles Deleuze: construyendo ritor-nellos de napas epocales al borde del precipicio”, en Ezcurdia, José (ed.), *Deleuze. Vitalismo filosófico: ontología de la resistencia*, México, UNAM, [en prensa].

Montebello, Pierre (2008), *Deleuze, philosophie et cinéma*, París, Vrin.

Osswald, Andrés y McNamara, Rafael (eds.) (2022), *El enigma de lo trascendental*, Buenos Aires, RAGIF Ediciones.

Rabinovitch, Gerard H. (27 de julio de 1980), “Entrevista de Dominique Bouchet”, *Le Monde*, p. XIII.

Santaya, Gonzalo (2023), *El cálculo trascendental*, Buenos Aires, RAGIF Ediciones.

Savat, David (2009), “Introduction: Deleuze and New Technologies”, en Savat, David y Poster, Mark (eds.), *Deleuze and New Technologies*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 1-12.

Soich, Matías y Ferreyra, Julián (eds.) (2020), *Introducción en Diferencia y Repetición*, Buenos Aires, RAGIF Ediciones.

Zabunyan, Dork (2011), *Les cinémas de Gilles Deleuze*, París, Bayard.