

Tercera sección:

Visiones y relaciones deleuzinas
de la pedagogía



7. Deleuze educador. Pasos hacia una filosofía experimental

DOI: <https://doi.org/10.38017/9789588966458.07>

Juan Diego Parra Valencia¹

Inspirado en la célebre intempestiva de Nietzsche, dedicada a Schopenhauer, el siguiente ensayo buscará indagar en algunos aspectos de la obra de Gilles Deleuze, reconociéndolo como educador, maestro o guía, que nos permite transitar por los umbrales de la filosofía, revelando el pensamiento no como una instancia del saber, sino como un acto de creación.

Deleuze entendía la filosofía como praxis y no como estudio, y desde ahí valoraba el acto de pensar como fuerza creativa. En su opinión, aunque la filosofía no solo es reflexiva y contemplativa, sino también expresiva y activa, históricamente los mecanismos de enseñanza consiguieron aquietar su propia capacidad y terminaron por restringirla a simples ejercicios discursivos de crítica y comunicación. Esto llevó a convertirla en simple *doxa* reiterativa y endógena, apartada de los intereses vitales. Deleuze entendió que era necesario restituir el carácter activo del pensamiento, promoviendo escenarios de confrontación directa con los límites mismos de los conceptos y las ideas. Por ello, buscó constantemente experimentar con el pensamiento, hacer del pensamiento un acto experimental; es decir, insertar en el mundo de la experiencia aquello que podía ser pensable, justo para pensar lo no-pensable. Sus libros, por tanto, más que partes dentro de un todo u órganos

1 PhD en Filosofía, Especialista en Literatura, Músico. Docente-Investigador de la Facultad de Artes y Humanidades – ITM. Ensayista y escritor con diversos artículos en áreas de filosofía, estética, arte, filosofía de la técnica, semiótica, cine y música. Publicaciones: Autor de los libros David Lynch y el devenir cine de la filosofía (2016), Cantinflas. Toda palabra es una palabra de más (2015), Franz Kafka y el arte de desaparecer (2007). Coautor de los libros El efecto Deleuze (2015), Deleuze, flores a su tumba (2017), Mitópolis (2016), La metafísica de internet (2017). ¿Hace tiempos, Tomás Carrasquilla? (2008). juanparra@itm.edu.co

dentro de un organismo, son formas expansivas que crean un circuito abierto, donde el tiempo no es una ruta progresiva y lineal, sino una estratificación de fuerzas e intensidades. El pensamiento, desde su perspectiva, no es un espacio abstracto separado del mundo, sino la forma activa para hacer frente a las fuerzas que amenazan con nuestra destrucción, y por eso considero urgente pervertir el ejercicio filosófico, forzándolo a la experiencia directa del “fuera” de sí.

En el presente ensayo, exploraremos algunos de esos trasvestimientos filosóficos en los cuales la filosofía deviene acción, teatro y narración policíaca, para configurarse como ejercicio experimental.

7.1 Filosofía como acción

Pensar no es equivalente a conocer, el pensamiento es un acto que entra en contienda con diversas fuerzas represivas que buscan impedir su propia potencia. Dichas fuerzas, cuando dominan, hacen del pensamiento un fenómeno reactivo y las más de las veces pasivo, que se orienta por la *doxa*, y se priva de los procesos propios de la experiencia. En el último libro escrito conjuntamente, Deleuze y Guattari dicen que la filosofía “no es contemplación, ni reflexión, ni comunicación (...) aunque tenga que crear conceptos para estas acciones o pasiones” (Deleuze y Guattari, 2005, p. 13), sino más bien un proceso de creación particular que orienta su potencia a la producción de conceptos. La filosofía para ellos es realmente una acción creativa, paralela a la ciencia y el arte, que tiene como materia prima de expresión los conceptos que produce y que le permiten trazar un diagrama interactivo en la comprensión de la vida que, a su vez, permita la acción práctica.

Y, particularmente, en su trayectoria como pensador, Deleuze intentó empecinadamente demostrar que la filosofía y el pensamiento no pueden ser formas abstractas alejadas de la vida, sino fuerzas activas que ejercen violencia sobre los hábitos de comprensión y que obligan a ir más allá de los límites estructurales, tanto a nivel perceptivo como intelectual. De allí que, el objetivo del pensamiento no sea la sabiduría en sí misma, sino la acción concreta sobre la realidad.

En este aspecto, Deleuze siempre fue fiel al Empirismo. Desde su primer libro, dedicado a Hume, *“Empirismo y subjetividad”*, Deleuze ha buscado insistentemente establecer un vínculo “real” entre pensamiento y experiencia, que revela la filosofía como un ejercicio de permanente experimentación, liberado de la oposición “trascendencia-inmanencia” que determina las rutas históricas del quehacer filosófico. La superación de este binarismo opositivo no significa ni mucho menos una anarquía filosófica, sino una reconstitución de fuerzas en torno a la inserción del pensamiento en la vida.

No se trata de desmontar (o deconstruir) la historia de la filosofía, sino justo implicar las capas del pensamiento en un mismo plano, sin valoración previa jerárquica, sino como campo de integración intensiva. Lo trascendente no se impone sobre lo inmanente y aquel, por otro lado, no es un calco de este. Existe correlación, pero no bajo criterios de semejanza o analogía, sino de resonancia y expansión. Deleuze dice que trascendente no quiere decir en modo alguno que las facultades se dirijan a objetos situados fuera del mundo, sino, por el contrario, que captan en el mundo solo aquello que las afecta de manera exclusiva y que las hace nacer al mundo (Deleuze, 1988, p. 240).

Por supuesto, el punto de partida deleuziano es la inmanencia, pero a partir del reconocimiento de una idea de experiencia pre-subjetiva, como una suerte de “empirismo superior”, que no se constituye por “elementos primeros” (a priori), que no es “inmanente” a algo distinto de sí, sino como un plano en el que solo puedan reconocerse acontecimientos; es decir, estados de intensidad desde los cuales surgen tanto la trascendencia como la inmanencia atribuida. A esto lo llaman Deleuze y Guattari, aludiendo a W. James, un “empirismo radical”, y que ya Deleuze, en *Diferencia y repetición* (1968), denominó “empirismo superior” o “empirismo trascendental”. Dicho empirismo se ejecuta en un escenario concreto: el “plano de inmanencia”. Este plano le sirve a la filosofía experimental para exorcizar tres ilusiones (Deleuze y Guattari, 2005, p. 53): la ilusión de “trascendencia”, la ilusión de

“los universales” y la de “la discursividad”. Las tres ilusiones, por su parte, aferran a la filosofía a una constante repetición de sí misma como *doxa*, como escenario legitimador del *nomos* y la *polis*.

La ilusión de trascendencia seduce al pensamiento para que se identifique con el saber y la verdad, sometiéndolo a la estructura de un corpus conceptual definido y estéril, evidentemente anacrónico, pero erigido bajo el presupuesto de atemporalidad. La ilusión de los universales, derivada de la trascendental, otorga características explicativas al concepto, cuando es este, precisamente, el que debe ser explicado. Es decir, el universal promueve la actitud contemplativa o vagamente reflexiva sobre el mundo, dejando solo la instancia comunicativa del hecho, pero no se “implica” en el mundo. Por eso dicen Deleuze y Guattari, que “se cree que el universal explica, cuando es él el que debe ser explicado” (2005, p. 53). La ilusión discursiva, por su parte, induce a confundir los hechos, y la percepción de ellos, con la organización gramatical y silogística, impidiendo el reconocimiento de un “afuera”, desde el cual se promueven las fuerzas que, precisamente, valorizan o desvalorizan el discurso.

La filosofía, según Deleuze y Guattari, ha estado atrapada en estos espejismos del pensamiento y es debido a ellos que reconoce el mundo solo desde la empobrecida idea de “representación”. Precisamente en contra del sistema representativo, Deleuze construye su tesis de *Diferencia y repetición*, donde procede a un sistemático desmontaje de la cuádruple raíz que constituye el marco representativo: analogía, semejanza, identidad y oposición. Para Deleuze, es necesario desplazar el problema del concepto, llevarlo desde su propia figuración hasta el borde mismo de sí. Si bien hace parte de su “deber ser”, la filosofía no consiste tanto en una pedagogía del concepto (el cual puede inducir a la “representación” de la experiencia), sino en un procedimiento intensivo que active las conexiones adecuadas para la inserción de las fuerzas vitales en el universo pensable. Siendo así, la instancia trascendental no puede ser un horizonte de sentido, sino justo es aquello que debe ser traspasado, violentado.

De lo que se trata, entonces, no es de “elevarse” hacia la trascendencia, sino de trazar un diagrama intensivo inmanente que facilite las conexiones adecuadas dentro del gran circuito mental necesario para pensar. Se trata de un aplanamiento del espacio pensable y no de una elevación jerárquica piramidal que “ilumine” desde el concepto dado. La filosofía por ello, debe entenderse como pensamiento activo y no como “dador” de atributos pensables, de los cuales se alimentarían otras disciplinas. La filosofía es un centro activo de producción conceptual que establece circuito con otras formas de creación, como el arte o la ciencia, solo que hurgando en campos problemáticos diversos. De allí que, su acto creativo produzca conceptos y no ‘perceptos’ o funciones (como el arte y la ciencia, respectivamente).

La filosofía se erige como acto creativo en la medida en que inaugura conexiones del pensamiento con el mundo que antes no habían sido consideradas. Por ello mismo, puede ser transversal interdisciplinaria (incluso “indisciplinaria”) entre la ciencia y el arte, para dotar de problematización otros universos de sentido. Por ello, la filosofía no da respuestas, sino que otorga (dona) problemas, no para buscar soluciones, sino para disolver ilusiones del pensamiento, ínsitas en procesos de valoración de lo real. Justo es esta la razón del interés de Deleuze por la literatura, la pintura y el cine, pero también por la biología, la geología, la física, la matemática, pero también por la lingüística, la semiótica, la arqueología, el psicoanálisis, etc... La filosofía de Deleuze es, ciertamente, una transversal entre todas las disciplinas que se revelan como fuerzas de intensidad y posibilitan la inserción en el mundo del sentido (y en el sentido del mundo). De aquí que se requiera, como lo ha enseñado el Empirismo, de una dosis de “realismo” concreto, ligado a la experiencia misma. ¿Pero qué entender por realismo?, ¿más allá de una comprensión “canónica” o dogmática del mundo real y de la experiencia concreta?

El sentido del “realismo” que encuentra Deleuze para explicar la inserción empírica de la filosofía en el mundo, será elucidada en sus estudios sobre cine, especialmente lo que atañe al movimiento “neorrealista”. Para Deleuze, a partir de este movimiento

cinematográfico, podemos entender la inadecuación entre los datos recibidos y la respuesta sensoriomotriz del cuerpo. Como lo explicará en sus estudios sobre cine², especialmente en el análisis sobre “la imagen-tiempo”, el escenario aterrador de la segunda posguerra produjo un tipo de personaje enajenado, suspenso del flujo del tiempo que se desliga del movimiento. Al respecto, dice Deleuze:

si la ruptura decisiva tiene lugar tras la guerra con el neorrealismo, es precisamente porque da cuenta de la inutilidad de los esquemas sensoriomotrices: los personajes ya no ‘pueden’ reaccionar ante situaciones que les sobrepasan, porque son demasiado horribles, o demasiado bellas, o irresolubles (...) Nace entonces una nueva estirpe de personajes. Pero nace, sobre todo, de la posibilidad de temporalizar la imagen cinematográfica: es tiempo puro, un poco de tiempo en estado puro, y no ya movimiento (1996, p. 99).

El estado del pensamiento no se acoge a la respuesta motriz, sino que se inserta en el flujo del tiempo, el cual expande la experiencia al universo virtual de los posibles. Precisamente, este escenario es el que puede traducirse como campo o plano presubjetivo, desde el cual se inauguran y establecen las conexiones necesarias para componer (en sentido artístico) los campos intensivos de valoración. Dichos campos son los conceptos, exactamente. Este escenario es el plano de inmanencia que permite la concentración de los puntos correlativos de creación. Lo real, en este sentido, es necesariamente el campo de la experiencia, pero dicho campo no es (solo) el territorio de percepción, sino la articulación de mundos de experiencia (consciente e inconsciente), no condicionados por la respuesta sensoriomotriz. De aquí la importancia que tiene para Deleuze la construcción de esta imagen neorrealista que logra el cine de la segunda posguerra. Demuestra la liberación definitiva del tiempo frente al movimiento. Justo por ello, Deleuze insiste en que el cine “no representa”, su función no es esa, sino establecer

2 (Deleuze G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 1994) y (Deleuze G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 1987)

circuitos de sensación entre el cerebro y el mundo. Y, precisamente, esta es la búsqueda de la filosofía, en función del pensamiento: la detección del movimiento en el pensamiento, más allá de su inserción en esquemas formales de atribución y representación (los espejismos del pensamiento que mencionábamos antes: trascendencia, universales y discurso), que permitan reconocer el mundo al interior del mundo mismo. Es en este sentido que reconocemos el profundo interés de Deleuze en el cine como filosofía. Sus libros sobre cine no son sobre “filosofía del cine”, sino del cine como filosofía. Incluso más allá: el cine como pensamiento. Al respecto, Deleuze reconoce que:

En el momento de aparición del cine, la filosofía se esfuerza por pensar el movimiento. Pero puede que esta misma sea la causa de que la filosofía no reconozca la importancia del cine: está demasiado ocupada en realizar por cuenta propia una labor análoga a la del cine, quiere introducir el movimiento en el pensamiento, como el cine lo introduce en la imagen (1996, p. 95).

De lo que se trata es de reconocer el pensamiento como acción concreta sobre diversas materias de expresión. El cine, en este caso, no es un caso distinto de la filosofía, de hecho, el cine debe producir sus propios conceptos, sin esperar que la filosofía se los done. Dicha producción de conceptos propios, sin embargo, no son una necesidad propia, sino simplemente la manera de travestismo que pueden adquirir las imágenes cinematográficas para entrar en el flujo conceptual de la filosofía. Esto mismo ha de ocurrir con la literatura, la pintura o la música. La transferencia emocional promovida por las artes adquiere nuevos ropajes dentro de la dramaturgia filosófica, así como los conceptos se travisten cuando ocupan escenarios artísticos y científicos. La filosofía, por ello, busca administrar los flujos de sentido que le permitan ciertos tipos de organización conceptual, en un plano de composición. Por ello, la filosofía es una práctica y no propiamente un saber. Y como práctica, ha de entenderse también como un “acto” en sentido teatral y cinematográfico.

7.2 Filosofía como teatro

Foucault denominó al ejercicio deleuziano de la filosofía un *Teatrum Philosophicum*. Dice Foucault que Deleuze

hace volver como máscaras de sus máscaras a Platón, Duns Scoto, Spinoza, Leibniz, Kant, todos los filósofos. La filosofía no como pensamiento, sino como teatro: teatro de mimos con escenas múltiples, fugitivas e instantáneas donde los gestos, sin verse, se hacen señales: teatro donde, bajo la cara de Sócrates, estalla de súbito el reír sofista; donde los modos de Spinoza dirigen un anillo descentrado mientras que la substancia gira a su alrededor como un planeta loco (Foucault, 1981, p. 47).

Foucault resalta el carácter activo de la filosofía deleuziana, describiendo un procedimiento concreto en la elaboración conceptual de Deleuze: la escenificación. Lo cual no es equivalente a la representación. No debe confundirse el sentido representativo mimético, atribuible al teatro, con la intensión escénica de la filosofía teatral. Tal como lo decíamos en función del cine, el teatro filosófico de Deleuze no consiste en una filosofía del teatro, sino en entender el teatro como filosofía. Cada filosofía o corpus filosófico es un drama (una obra) y cada filósofo es el director y guionista que le corresponde. Los conceptos son personajes (*personae*) dispuestos a canalizar los modos expresivos del autor, son literalmente sus heterónimos, aquellos que le permiten transverstirse, transgenerarse dentro del drama global de sus ideas. Lo que señala Foucault de Deleuze, es que este introduce en su obra (en sentido teatral, por supuesto) las variaciones de otras obras y otros filósofos; es decir, introduce conceptos como variaciones de sí mismos, dentro de una obra más amplia, o más problemática, para inducirlos a participar de nuevas fuerzas expresivas. Lo que hace Deleuze, es forzar los conceptos para que se desborden y permitan la cohabitación de otros conceptos. Por eso, con Deleuze es necesario reconocer formas de apropiación concreta: sus monografías, por ejemplo, dan cuenta de una variación deleuziana específica. Hablamos del Hume de Deleuze, del Nietzsche de Deleuze, del Bergson de Deleuze, etc.

Todos ellos entran en escena para donar elementos dentro de la gran composición de la cual, el propio Deleuze, es una suerte de intercesor o “brujo” que canaliza las fuerzas dentro de la gran obra.

Por ello, debe reconocerse el carácter teatral escénico de la filosofía deleuziana: un universo en expansión en el que cada concepto es una fuerza viva que habita un espacio contiguo a la escena y que podrá aparecer en cualquier momento, cuando el guion lo amerite. De aquí que la filosofía no sea propiamente una historia de los conceptos, sino un plano escénico de confluencia intensiva, donde el pensamiento se sumerge y transita, experimentando con las fuerzas que le permiten crear. Por eso, en general, el interés de Deleuze se dirige hacia zonas poco habitadas o deshabitadas de la tradición filosófica. Vemos en su obra desfilar las voces intensivas de discursos olvidados o silenciados (Bergson, Hume, Jarry, Lucrecio...), y los presenta como un juego de máscaras (*personae*) que esquivan un fin último consignado en la identidad o la semejanza. Pero si los filósofos, a través de Deleuze, pueden volver con voces renovadas desde un retorcimiento figurativo, es porque entran a hacer parte de una gran máquina filosófica, un campo intensivo de producción, el plano de composición, que ha requerido su propio plano de inmanencia. El escenario no es solo una plataforma de representación, sino un campo, eje o centro de encuentros magníficos, exuberantes, perversos, que producen sentidos múltiples.

Deleuze, como autor e intercesor de los encuentros, se mueve, también, a través de este proceso de producción. De su obra no importan los significados, sino el funcionamiento, la interconexión, tanto al interior como al exterior (ese “afuera” desde el cual las fuerzas amenazan destrucción activa). Es la obra la que permite el flujo del pensamiento, su movilidad. Si clasificáramos la obra como una máquina funcional, deberíamos entender que ella solo puede tener “partes” si estas promueven apertura del “todo”. Es decir, la obra, más allá de ser un “órganon” de coherencia interna, es una red expandida que se disemina en todas las direcciones para establecer contactos con todo tipo de mundos. De aquí que, lo que

interesa a Deleuze es que la obra funcione, no que signifique, y su funcionamiento no se corresponde a una unidad previa ideal, una imagen del pensamiento, sino a la constante producción de sensaciones (prelingüísticas y presubjetivas) que remiten (y provienen) de un plano no-organizado de antemano.

Esta arquitectura funcional no es, ni mucho menos, un edificio finalizado. Es el escenario de experimentación filosófica, que le permite al pensamiento orientarse de acuerdo con un “drama” específico. En este drama hay unos personajes (más claramente, unos *personae* filosóficos) que canalizan las búsquedas argumentales según las secuencias dadas. A Deleuze le gustaba mucho la idea del “drama filosófico” o de la filosofía como “dramaturgia”. Justo es lo que resalta Foucault en el ensayo mencionado antes. La estructura dramática de la filosofía se sostiene, según cada filósofo, en el campo problemático activo. Por ejemplo, en Platón son las Ideas o Formas (Eidos); en Aristóteles, el Ser; en Agustín, Dios; en Descartes, el Cogito; en Spinoza, el cuerpo, etc. Dicho campo problemático amplía el espectro filosófico, no lo cierra; de hecho, reactiva zonas inactivas del circuito, restituyendo su contemporaneidad. Es decir, en la dramaturgia filosófica no existe linealidad histórica propiamente, sino campos problemáticos virtuales que tienden a la existencia constantemente. Los conceptos filosóficos, en tanto formas de la creatividad, son nudos de tendencias, latencias siempre *ad portas* de aparecer o reaparecer. Y, dentro de cada escenario o plano de inmanencia, el *personae* conceptual es quien ejecuta los movimientos del autor (es decir, su propia fuerza conceptual). Dice Deleuze que:

El personaje conceptual no es el representante del filósofo, es incluso su contrario: el filósofo no es más que el envoltorio de su personaje conceptual principal y de todos los demás, que son sus intercesores, los sujetos verdaderos de su filosofía. Los personajes conceptuales son los «heterónimos» del filósofo, y el nombre del filósofo, el mero seudónimo de sus personajes. (...) El filósofo es la idiosincrasia de sus personajes conceptuales. (...) El personaje

conceptual es el devenir o el sujeto de una filosofía (...) De este modo los personajes conceptuales son los verdaderos agentes de enunciación. ¿Quién es yo?, siempre es una tercera persona (2005, pp. 65-66).

Esta “tercera persona” es la que hace aparecer “el Otro” de la enunciación (que puede o bien ser el concepto o uno de sus componentes conceptuales), el sujeto del enunciado, que pliega al sujeto de enunciación, creando a su vez un retorcimiento o tergiversación del argumento. Es en este punto en el que el concepto tiende a cerrarse sobre sí, creando lo que Deleuze denomina la “imagen del pensamiento”, cuyo riesgo es el dogmatismo o la esclerotización. El filósofo, como sujeto de enunciación, puede devenir personaje conceptual, en la medida que su dramaturgia se apropie de su propio rol, convirtiéndose en su propio enemigo. Es por ello que, su doblez (despliegue o repliegue) se hace necesario como heteronomía. Como heterónimo, el filósofo pulula en su plano de composición inmanente, sin aferrarse a su propio *personae* y puede establecer devenires interdisciplinarios. Deleuze mismo lo hizo en algunas obras de “coautoría”, no solo en tanto devenir-otro de sí, sino siendo la transversal entre él mismo como devenir y Felix Guattari, quien era, a su vez, el nodo de intersección dentro del circuito de pensamiento. Dicho devenir experimental les permitió componer algunos libros, siendo el más ambicioso *Mil mesetas*, una suerte de libro-cerebro, cuyo funcionamiento da cuenta de multiplicidades encontradas entre regiones “pre-orgánicas”, siempre a medio construir y a medio camino entre rutas no siempre resonantes. Es un libro sináptico.

Deleuze, de hecho, ha revelado un gran interés por el cerebro, como una imagen que permite pensar aquello “anterior a cualquier motricidad de cuerpos”. El cerebro como unidad, red de circuitos y transmisores, de flujos químicos y eléctricos. Precisamente no hay algo más cinematográfico que la imagen-cerebro, desplegada más allá de la pantalla, abierta desde imágenes prelingüísticas y signos presignificantes, elementos presubjetivos que esquivan la unificación preestablecida. Y podemos llegar más lejos aún: no

olvidemos que *Plateau* (meseta) es también el nombre que se le da al espacio escénico en el cine. Y quizá *Mil Mesetas* funcione como un *Plató* cinematográfico, quizá la obra toda de Deleuze se deslice a través de secuencias-concepto que consiguen moverse (como los fotogramas) en el margen, el borde, el entre-dos del movimiento pensable (y pensamiento móvil), y quizá la lectura de su obra active los circuitos y transmisores en un flujo químico del que cada lector hace parte como orgánulo cerebral y donde los estímulos no preexisten, por supuesto, a las conexiones y encadenamientos que se producen.

En muchos sentidos, pero sobre todo en este, la obra de Gilles Deleuze es un privilegiado ejemplo de lo que podríamos denominar Filosofía Cinematográfica Experimental. En la medida que su experimento obliga a desbordar el marco de representación de lo típicamente “filosófico”, la filosofía debe devenir-Otra, pero no para “ser” otra cosa que no sea filosofía, sino para evitar representarse a sí misma como única manera de “ser” filosofía. Por ello sus cruces con otras disciplinas, con los cuales se promueve su “impureza” y “bastardía”, permiten el devenir no filosófico de la filosofía, a través de formas de expresión distintas. Deleuze apostó, precisamente, por las resonancias conceptuales más allá de “la pedagogía del concepto”, gracias a actos creativos de intercesión con la literatura (Proust, Kafka, Klossowski, Sacher-Masoch, Tournier [...]), la pintura (Bacon, Cezanne, Duchamp[...]), el cine (*Imagen-movimiento e Imagen-tiempo*), el psicoanálisis (*Anti-Edipo, Lógica del sentido*), biología (*Diferencia y repetición, Mil mesetas*), etc.

La filosofía, desde la perspectiva deleuziana, celebra el simulacro, la diferencia como retorno. La restitución de Lo Otro frente a Lo Mismo, en su propia variación. No hay (y no puede haber) nada “puro”, puesto que los conceptos se construyen, se fabrican, amasando fuerzas e intensidades. Dice Deleuze (2005), que “los conceptos son centros de vibraciones, cada uno en sí mismo y los unos en relación con los otros. Por esa razón todo resuena, en vez de sucederse o corresponderse” (p. 28). Los conceptos, según esta

visión, no se suceden unos a otros en una línea causal y evolutiva, sino que se superponen estratigráficamente: “el tiempo filosófico es un tiempo grandioso de coexistencia, que no excluye el antes y el después, sino que los superpone en un orden estratigráfico” (p. 61). Más que una línea de tiempo, la historia de la filosofía es una geología del pensamiento. Por eso, a Deleuze le gustaba hablar de “geofilosofía”, como concepto que develaba el carácter intensivo y no extensivo del devenir filosófico. Una buena síntesis del concepto como geofilosofía nos lo presenta Deleuze de esta manera:

El concepto no es paradigmático, sino *sintagmático*; no es proyectivo, sino *conectivo*; no es jerárquico, sino *vecinal*, no es referente, sino *consistente*. (2005, p. 92)

Veámoslo con detenimiento:

- Al no ser paradigmático, el concepto es indiferente a su universalidad. Es sintagmático, correlativo, interseectivo, su movimiento no es evolutivo, sino revolucionario. No se trata de una estructura rigente, sino de un sistema combinatorio que permita la ampliación del (o reinserción en el) campo problemático. La realidad del concepto no está en su “posibilidad”, sino en su activación desde la virtualidad potencial.
- Al no ser proyectivo, el concepto puede revelarse como retroductivo, en el sentido que da Peirce al término, es decir, como la tipología inferencial que permite crear campos de experiencia alternativos a las formas lógicas de la deducción y la inducción. Del concepto no se deducen cosas, y él, además, no induce ideas, sino que plantea un “como si” del mundo, a partir del cual surge la alternatividad experiencia desde el plano virtual. Por eso, la condición de *pro-jectum* del concepto no se dirige a un futuro desplazado, sino a un tipo de conectividad expansiva con el “afuera” de sí. Por otro lado, al ser conectivo no-proyectivo, el concepto puede revelarse como sintomático y semiótico: está siempre en “la mitad” de lo que ocurre, por eso revela el acontecimiento, siendo lo que aún no es y tampoco ha

dejado de ser: el síntoma es un signo pulsional que da cuenta de una fuerza remota que dirige. El concepto se comporta de esa manera.

- El concepto, además, no es jerárquico sino vecinal. Es decir, su fuerza no determina una continuidad necesaria, sino que promueve la contigüidad existencial entre formas de experiencia. Así, los conceptos habitan en compartimientos próximos, cada concepto está a la vuelta de la esquina, en el cuarto de al lado. El compartimiento de cada concepto es su “set” de grabación, su *plateau*, el espacio donde se desarrolla su escena y desde donde fabrica su propia dramaturgia.
- Justo por ello tampoco es “referente” de algo más (como la realidad, por ejemplo), él mismo instaaura una forma consistente de inserción en lo real, como acto concreto: el concepto, por eso mismo, no es especulación sobre la vida, sino que es la vida misma insertándose en el mundo de la experiencia, para que pueda ser comprendida. Su condición no es la trascendencia y tampoco el empirismo ordinario (solo regido por la constatación perceptible), sino una articulación entre las fuerzas expresivas del mundo y la concentración óptica de la experiencia como intensidad.
- Así, la historicidad del concepto solo puede ser parcial: en tanto latencia siempre podrá advenir a la contemporaneidad del hecho. No puede hablarse propiamente de “extinción” del concepto, quizás de dificultades de funcionamiento, inadecuación de componentes o desajuste con campos de resonancia, con respecto al campo problemático, pero no de “extinción”. Es cierto que hay conceptos “mejores” que otros, pero de lo que se trata es de “agotamientos” y “declinaciones”. Dice Deleuze que “si un concepto es «mejor» que uno anterior es porque permite escuchar variaciones nuevas y resonancias desconocidas, porque efectúa reparticiones insólitas” (2005, p. 33).

7.3 Filosofía policíaca

John Rajchman dice que Deleuze

Veía la filosofía como una suerte de historia detectivesca en la cual los conceptos son personajes e intervienen para resolver problemas locales, y que cambian a su vez, a medida que surgen cuestiones nuevas y se desarrollan dramas también nuevos (2004, p. 28).

La idea de lo detectivesco en la filosofía deleuziana va más allá de una simple inspiración. El propio recurso expositivo de la serialidad, como lo presenta en su libro *Lógica del sentido* (1969), da cuenta de una manera alternativa de comprender el pensamiento, distante de los modelos orgánicos y conjuntivos de los “corpus” filosóficos tradicionales. La estructura serial del relato, como sabemos, será una de las bases de la narrativa policíaca que, a la postre, tendrá un impacto fundamental en el devenir diegético de la serialidad televisiva, en auge durante los últimos 20 años. Y, precisamente, en uno de los capítulos de *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari indagaron sobre las formas del tiempo derivadas de las narrativas policíacas de las novelas cortas, con lo cual, de alguna manera, revelaban discretamente el funcionamiento narrativo de su obra. De hecho, a nuestro entender, además de muchas cosas, *Mil Mesetas* es también un gran relato policíaco, en el cual nos vemos sumergidos en multiplicidad de líneas que fungen como pistas en torno a un gran crimen, que no es otra cosa que el sentido intensivo del propio funcionamiento del libro como obra-cerebral. Veamos con cierto detenimiento el sentido de lo policíaco y cómo se entronca con el interés compositivo de Deleuze.

En un primer término, tal como lo analiza Todorov (Link, 2003, pp. 63-71), la novela policíaca no consiste en una historia, sino en dos: la historia del crimen y la historia de la investigación. En primer término, está lo que “pasó”, lo irremediable, que permanece de manera intensiva dentro del otro relato que consiste en el desvelamiento del hecho ocurrido. De aquí que, si bien es imposible que en la primera historia (la de lo irremediable) pase algo, en la segunda no hay propiamente actos, sino procesos de aprendizaje

y reconocimiento. Es decir, los personajes de la segunda historia, la de la investigación, no actúan, sino que aprenden dentro de un proceso regresivo que se dirige al futuro. La novela policíaca, por esto, está a medio camino entre la novela corta (cuya preocupación es lo que “pasó”) y el cuento (cuya preocupación es lo que “pasará”). Gilles Deleuze y Felix Guattari nos presentan un análisis exacto de esta circunstancia heterogénea:

La novela policíaca es a este respecto un género especialmente híbrido, puesto que, habitualmente, ha sucedido algo = x del orden de un asesinato o de un robo, pero eso que ha sucedido va a ser descubierto en el presente determinado por el policía-modelo. No obstante, sería toda una equivocación reducir esos diferentes aspectos a las tres dimensiones del tiempo. Algo ha pasado, o algo va a pasar, pueden designar perfectamente un pasado tan inmediato, un futuro tan próximo, que se confunden (diría Husserl) con las retenciones y las protenciones del propio presente. Aun así, su distinción sigue siendo legítima, en nombre de los diferentes movimientos que animan el presente, que son contemporáneos del presente, uno moviéndose con él, otro relegándolo ya al pasado *desde el momento en que es presente* (novela corta), y otro arrastrándolo hacia el futuro *al mismo tiempo* (cuento) (1998).

Así, lo policial consiste en la resonancia entre lo que pasó (y debe ser resuelto) y lo que pasará (y debe ser enfrentado), dentro de un recorrido anómalo que va del futuro al pasado; es decir, de la resolución (futura) al enigma (pasado). El tiempo por tanto discurre no en función de sus efectos, sino a partir de la revelación de las causas, gracias a la actitud retroductiva del investigador-detective. Por consiguiente, el tiempo del relato no se constituye según la norma clásica de *inicio-nudo-desenlace*, sino desde la articulación medial y postergable de *misterio-desciframiento-revelación*. Bajo este presupuesto, la organización de las acciones no apunta tanto a la progresión funcional, sino a la regresión pulsional. De aquí que la estructura sea móvil y los datos escurridizos. Todorov dice que la primera historia (el crimen) es guiada por la curiosidad, mientras que la segunda (la investigación) por el suspenso, lo cual genera una articulación paralela de dos emociones que impiden la acción

concreta y desligan los actos de la funcionalidad temporal: por un lado, la curiosidad apunta al pasado, mientras que el suspenso espera al futuro. En este sentido, Marshall McLuhan describe la novela policíaca no sólo como “el gran ejemplo popular de operar hacia atrás, de efecto a causa, sino que es también la forma literaria en que el lector se ve profundamente implicado como co-autor” (1985, p. 326). Pero, ¿en qué sentido podemos encontrar al espectador con roles de autor narrativo?

Jacks Lacan (1989), en su estudio sobre “La carta robada” de Poe, plantea tres elementos fundamentales para entender el funcionamiento de la novela policial. Lacan dice que, en la resolución del enigma, existen tres sujetos con sus respectivas miradas, de la siguiente manera:

- Sujeto 1: mirada que no ve nada.
- Sujeto 2: mirada que ve que el sujeto 1, no ve nada y cree estar cubierto.
- Sujeto 3: mirada que entiende tanto que el sujeto 1 no ve nada y que el sujeto 2 cree estar cubierto.

La labor del intérprete es articular las tres miradas según la capacidad de diferenciar los tres sujetos. Por supuesto, la identificación ocurre con la tercera mirada, la cual integra tanto el mundo por reconocer y el de la percepción con el mundo del reconocimiento. La posibilidad que ofrece la narración de conocer detalles que la tercera mirada no puede, en principio, garantiza al espectador su condición de testigo mudo que lo inserta en la dimensión del relato, proponiéndole el reto de resolución previa a la del detective (mirada 3). Es el espectador el que relaciona las tres instancias y, a la vez, el tiempo de las relaciones. Este tercero que es testigo, logra insertarse en la película a través de lo que Deleuze, en función de Hitchcock, denomina la imagen-mental:

Hitchcock inventa la imagen mental o la imagen-relación y la utiliza para clausurar el conjunto de imágenes-acción, y también de las imágenes-percepción y afectación. De ahí su concepción

del cuadro. La imagen mental no sólo enmarca a las otras, sino que, penetrándolas, las transforma. Ello nos permitiría decir que Hitchcock completa, consume todo el cine llevando la imagen-movimiento hasta su límite. Incluyendo al espectador en la película, y a la película en la imagen mental Hitchcock consume el cine (Deleuze, 1994, p. 285).

Así, tal como lo veíamos con Todorov, la relación entre la historia del crimen (lo consumado e irremediable) con la historia de la investigación (la retroducción), generan un estado inactivo para los personajes, cuyo progreso apunta hacia el aprendizaje del pasado. Este aprendizaje está sostenido en el reconocimiento de lo que se ignora y que, de manera fragmentaria se le presenta al espectador, el cual, por un lado, busca solucionar el caso con datos de los que carece el detective (siendo a su vez otro detective); y, por otro lado, genera un tipo de solidaridad especial con su par, es decir, el otro investigador que está dentro de la pantalla.

La filosofía experimental deleuziana apunta al tipo de relación paralela que propone Todorov y a la conjunción de tres miradas de Lacan. Como hemos dicho, Deleuze plantea un plano de inmanencia donde confluyen las fuerzas intensivas que permitirán una suerte de “amasijo” desde el cual el filósofo obtiene los componentes para sus conceptos. Este plano sufre un devenir-teatro, en el sentido que lo analizábamos atrás, no como un espacio de “representación”, sino como un campo de travestismo conceptual en el que los *personae* vuelan como fantasmagorías, transportando flujos de pensamiento. El lector en ese momento se convierte en una suerte de “cómplice” del crimen del autor (Deleuze que “sodomiza” a sus autores³) y trata de indagar desde el “crimen” dos líneas de aproximación: el desarrollo de la trama “al futuro” de la idea y la consistencia interna del relato, sostenida en un “pasado” conceptual. Evidentemente, Deleuze no hace “interpretación” de los “hechos conceptuales”, sino

3 Deleuze solía decir que su filosofía consistía en “colocársele por detrás a los filósofos y engendrarles un monstruo”.

que los obliga a “engendrar” nuevas formas de expresión. El lector-cómplice, por otro lado, se ve inmerso en la presentación gradual del crimen (no solo del crimen como “hecho”), sino de los campos de fuerzas que inducen el procedimiento conceptual del autor.

Este decurso es, precisamente, uno que interconecta distintas formas de intercambio, a través de la obra (o el drama). El lector debe, entonces, acogerse a lo ya visto (el crimen), para entender tanto el desarrollo argumental como las derivas discursivas. Este procedimiento funciona perfectamente en la obra de Deleuze, que va de *Empirismo y Subjetividad* (1953) hasta su encuentro filosófico con Felix Guattari, a finales de los años 60. De la producción en coautoría con Guattari, surge el otro esquema narrativo que implica tanto la interacción de las “tres miradas” de las que habla Lacan y el *suspense* desarrollado por Hitchcock. Especialmente en *Mil Mesetas*, el lector pasa revista por las tres miradas: en primera instancia, es el que “no ve nada”; en segunda, el que “ve al otro que no ve”; y, en tercera, el que “ve tanto al que ve como al que no ve”. Esto ocurre porque *Mil Mesetas* es un libro múltiple, interactivo que desvía del trazo lineal en el hábito de lectura, un libro al que puede entrarse por cualquier parte. Lo cual obliga al lector a desprenderse de los hábitos de comprensión y lo violenta para acceder a un plano superior de aprehensión o retención. *Mil Mesetas*, como Rayuela de Cortázar, es el libro de las mil lecturas, que obliga al lector a ser múltiple en sí mismo: reconocerse al mismo tiempo como el que no ve, el que ve que al que no ve, y el que ve tanto al que ve como al que no. La tercera instancia hace surgir el *suspense* del lector, hasta el punto de aceptar la complicidad con el autor, sabiéndose parte de una estructura discreta de co-creación conceptual. Lo anómalo de *Mil Mesetas*, como libro de filosofía, es que más que inducir al estudio sobre sí, invita al lector a continuar con la indagación, más allá de él como libro. En vez de cerrarse sobre sí como obra territorializada, expande su impacto abriendo líneas de fuga y desterritorializaciones.

7.4 Filosofía experimental

Las diversas formas que adquiere la praxis filosófica en Deleuze, redundan en su construcción amplia de la filosofía como vida, encontrando en esta un puro impulso creador, en el sentido bergsoniano. De hecho, Deleuze entiende que la filosofía es como el arte: un ejercicio de sanación, la revelación de lo que Nietzsche denominaba la “gran salud”. A eso apunta, precisamente en su último libro *Crítica y clínica* (1993), el arte como forma de salud, aun cuando el propio artista no cuenta con buena salud. Dice Deleuze, en función de la literatura: “El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud” (1997, p. 14). La filosofía no se encarga de juzgar, sino de extraer la buena salud del pensamiento, liberarlo de ese “impoder” del que habla Artaud, para impulsarlo hacia la vida misma donde encuentra su materia prima de expresión. El fin último del pensamiento es la experiencia y el trabajo de la filosofía es la experimentación. Pensar y experimentar hacen parte de la misma ecuación, por eso pensar es actuar. Pero, ¿dónde se actúa? ¿En el mundo, en la realidad...? Para Deleuze, los actos se dan en el tiempo, como forma activa. En efecto, su gran interés por el cine, más allá incluso del interés por el movimiento del pensamiento que éste revela, es la capacidad que tiene este arte para presentarnos el tiempo puro, para hacer el tiempo una idea concreta y no solo referencial. Justamente, al respecto, dice Deleuze que:

si consideramos la historia del pensamiento, constatamos que el tiempo siempre fue la puesta en crisis de la noción de verdad. No es que la verdad varíe según las épocas. Lo que pone en crisis a la verdad no es el simple contenido empírico, sino la forma o mejor dicho la fuerza pura del tiempo (1987, p. 176).

El tiempo no es la medida del movimiento, sino la instancia a partir de la cual definimos nuestros grados de existencia. Deleuze desarrollará un complejo escenario dramático acerca de las dimensiones del tiempo, donde sus *personae* conceptuales sirven de

intercesores para la aparición de un campo de reconocimiento de la experiencia. Las tres síntesis temporales tradicionales, provendrán de distintos intercesores que vendrán a escena conforme el montaje (en sentido ya no teatral, sino cinematográfico) lo exija. La noción del *presente* será rescatada de su estudio sobre Hume, la de *pasado* del que dedica a Bergson y la de *futuro* del que consagra a Nietzsche. Con estas tres dimensiones, fabricará la comprensión de la experiencia funcional del hombre, de acuerdo a tres fases correspondientes: el reconocimiento atento (presente), la memoria involuntaria (pasado) y la afirmación del azar (futuro).

Deleuze comprende el presente desde la idea “hábito” de Hume, en tanto este se vive como un tiempo alternante y periódico que debe pasar por los mismos puntos, dando consistencia a la experiencia. El hábito es el tiempo “que somos”, donde afirmamos el “yo”: “Todos somos contemplaciones, por lo tanto, costumbres. Yo es una costumbre” (Deleuze y Guattari, 2005, p. 107), así cuando decimos “yo”, también estamos diciendo “presente”. Por su parte, la idea del pasado la toma directamente de Bergson en su libro *Materia y Memoria*. Para Bergson, el pasado es contemporáneo del presente en la medida que no se confunde con el tiempo funcional, pero determina una experiencia siempre latente dispuesta a la activación. El pasado no es un presente disminuido, sino un tiempo no registrado para las necesidades presentes, por lo tanto, no es psicológico. El pasado se psicologiza cuando obtenemos de él los datos útiles para la atención presente que confirme nuestros hábitos de acción y reacción. El pasado en este caso es lo “en-sí”, se conserva en sí mismo. Por lo tanto, es virtual, es latencia. Así, lo que entendemos por “presente” sería justamente la actualización de dicho pasado virtual. Entre el pasado y el presente, existe un juego de pregunta-respuesta sostenido en la díada virtual-actual. Bergson llama *Memoria* a la virtualidad y Deleuze rescata de esta idea la posibilidad de la experiencia pura del tiempo, más allá de lo humano y psíquico. El pasado “en sí” es, por ello, inhumano, presicológico, presignificativo, asintáctico.

En este sentido, el presente no podría ser un grado de mayor sensibilidad que el pasado, sino un tipo de cualificación distinta: entre el pasado y el presente no hay diferencias de grado sino de naturaleza, ambos nos instan a experiencias distintas. Por eso, no debe comprenderse el tiempo en una línea recta en la que los tiempos del presente abandonan los del pasado, sino como una suerte de superposición estratigráfica en la que los puntos correlativos se mantienen de manera paralela y latente. Esta idea del pasado virtual, como conservación del tiempo en sí mismo, nos permite reconocer la ineficacia del historicismo filosófico (o hegelianismo) y su decurso dialéctico hacia instancias superiores del espíritu. La filosofía es una región virtual compuesta por estratos que se esconden y aparecen según remociones de intensidad. La filosofía es realmente una geofilosofía.

Con respecto al futuro, Deleuze tomará la noción de devenir vinculada con *el eterno retorno* nietzscheano, en el sentido en que el tiempo es puro cambio, tendencia al cambio, o en otras palabras es el diferir de la diferencia. El tiempo del devenir es el que se opone a toda idea de causalidad, por lo tanto, en su concepción no pueden existir rastros del “ser”. El futuro como devenir se aboca hacia la afirmación del tiempo intensivo (no extensivo) de carácter virtual, es la potencia misma, la afirmación de la posibilidad que hace-ver la multiplicidad de simultáneos y no de sucesivos. En este sentido, es el arrojamiento al “afuera”, es por decirlo de alguna manera la espacialización del tiempo, el cual no se entiende desde la continuidad sino desde la contigüidad, y por ello se requiere de la afirmación absoluta del acontecimiento, donde se recogen todos los futuros en la celebración de la santa tirada de dados: el azar. La experiencia de “futuro”, como señala Pardo:

no es algo que pueda hacerse o alcanzarse con la suficiente disciplina, una altura excepcional: es, sin duda, lo más difícil, el pensamiento más arduo; pero, también, es el en-sí de toda experiencia, pues toda experiencia es una disolución de la identidad, un pasaje, un devenir (2014, p. 57).

Es la experiencia del “afuera-de-mí”, es exactamente el que viene a mí desde mí, sin hábito o memoria, sin algo que conservar o abandonar, es la variación de mí, lo que me difiere, mi afirmación libre de juicio o crítica, mi estado más saludable, mi afirmación de vida, “más allá del bien y del mal”, más allá de la verdad o la mentira. El tiempo libre del tiempo porque no se recorre sino que se atraviesa, producto de un encuentro que me desindividualiza, que desaparece el “yo”. Por ello, es afirmación pura del tiempo “sin mí”, no porque sea consciente de mi muerte, sino porque lo soy de aquello que no soy yo en mí. Por eso, es “el pensamiento más arduo”, lo que me desborda y me lleva hasta mis propios límites.

Las tres síntesis del tiempo, tal como las presenta Deleuze, son las que hacen de la experiencia una articulación de sensibilidad y pensamiento que solo pueden apreciarse según la fórmula excéntrica del “empirismo trascendental”; es decir, ese ejercicio que “aprehende lo que no puede ser calcado desde el punto de vista del sentido común (y) mide el uso empírico de todas las facultades según lo corresponde a cada una bajo el aspecto de su colaboración” (1988, pp. 240-241). Este empirismo “superior” es la base de la filosofía experimental deleuziana, el ejercicio concreto que lleva las potencias perceptivas, cognitivas y expresivas al límite de sí mismas, violentándolas. Deleuze habla de tres violencias necesarias sobre cada facultad⁴: “violencia de lo que obliga a ejercerse, violencia de lo que se ve obligada a captar, y violencia de lo que ella sola puede llegar a captar” (p. 241). Dicha violencia debe entenderse como un forzamiento hacia los límites de la potencia. Tanto en el arte como en la ciencia y la filosofía, dicho forzamiento es la clave para que emerja la posibilidad creativa. El empirismo trascendental permite llevar la potencia hacia el territorio que le es propio. La filosofía es, entonces, la forma de hacer del pensamiento aquello que le es

4 Deleuze precisa que, pese al descrédito que puede tener la doctrina kantiana de las facultades, esta es una pieza clave en el sistema de la filosofía, especialmente para entender que lo trascendental no es un calco de lo empírico (o viceversa), sino una expansión de la experiencia hacia el punto en el que ella puede configurar lo propio de sí.

propio. Si bien se ha considerado que el hombre solo piensa aquello que le es dado pensar (como diría Kant), es necesario reconocer el pensamiento no como el acogimiento a la estructura de lo pensable, sino como un fuerza activa que busca lo “impensable” o el no-pensamiento, es decir, “el hecho perpetuo de que «no pensamos aún»” (p. 243). Tal es el sentido de una filosofía experimental, una trans-filosofía (o una filosofía trans).

Referencias

- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Cactus.
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*. Cátedra.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Deleuze, G. (1988 [1968]). *Diferencia y repetición* (Trad. Cardín, A). Ediciones Jucar.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Anagrama.
- Deleuze, G. (1996). *Conversaciones*. Pre-textos.
- Deleuze, G. (1996). *Empirismo y subjetividad*. Gedisa.
- Deleuze, G. (1997). *Crítica y clínica*. Anagrama.
- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos*. Pre-textos.
- Deleuze, G. (2008). *Kant y el tiempo*. Cactus.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1985). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2001). *Kafka. Por una literatura menor*. Era.

- Deleuze, G., y Guattari, F. (2004 [1980]). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2005). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Dosse, F. (2009). *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1981). *Theatrum philosophicum*. Anagrama.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós.
- Lacan, J. (1989). El seminario sobre “La carta robada”. En J. Lacan (Ed.), *Escritos 2*. Siglo XXI Editores.
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Cactus.
- Link, D. (2003). *El juego de los cautos*. La marca.
- McLuhan, M. (1985). *La galaxia Gutenberg*. Planeta.
- Naranjo, J. A. (1996). *Deleuze*. Biblioteca Pública Piloto.
- Pardo, J. L. (2011). *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Pre-textos.
- Pardo, J. L. (2014). *A propósito de Deleuze*. Pre-textos.
- Parra Valencia, J. (2016). El cine deleuziano. En L. Arenas (Ed.), *El efecto Deleuze* (pp. 115-152). Erial.
- Parra Valencia, J. (2018). Deleuze. Pensar el cine, filmar la filosofía. En C. E. Restrepo, E. Hernández, & A. Sánchez (Eds.), *Gilles Deleuze, flores a su tumba* (pp. 243-260). Uniediciones.
- Rajchman, J. (2004). *Deleuze. Un mapa*. Nueva visión.
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Amorrortu.
- Scherer, R. (2012). *Miradas sobre Deleuze*. Cactus.
- Zourabichvili, F. (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Amorrortu.