

PENSAR EN IMÁGENES, ESCRIBIR EN IMÁGENES DE LA POÉTICA DE LA DIFERENCIA AL CINE-ENSAYO

1. La inversión del platonismo y la crisis de la representación

Invertir el platonismo aparece, desde Nietzsche, como verdadera tarea de la filosofía futura. ¿Qué significa esta inversión? Si la expresión significase “darle la vuelta” a Platón, podríamos pensar que se trataría de declarar superior a la apariencia sobre la esencia. Pero el problema no concierne especialmente a esta distinción,¹ sino que se refiere a la distinción entre imágenes mejores (copias) y peores (simulacros). El platonismo fundó todo el ámbito que la filosofía reconocerá como suyo, el ámbito de la representación lleno de copias-íconos y definido en una relación intrínseca con el modelo o fundamento. Se trata de introducir la subversión en este mundo, es aquí donde se halla la apuesta de la filosofía de la diferencia. Invertir el platonismo significará, entonces, mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los íconos o las copias, liberar a esas imágenes que el platonismo mantiene encadenadas a la verosimilitud.

El bien, para Platón como para Aristóteles, se hace patente en el buen uso de las cosas y, por tanto, es ante todo una categoría de la acción (*praxis*), no de la producción (*poiésis*). El problema es que la acción sólo se da una vez, es algo irrepetible, imprevisible y fugaz, por lo que el platonismo necesitó añadir a su diada un tercer término: la *mímesis*, imitación o ficción poética. La propuesta de Deleuze nos exige profundizar en este término.² En la *mímesis* no puede encontrarse aquello que se busca en la acción, esto es, la regla del bien o de la virtud, ya que *mímesis* es *poiésis* inferior. Ahora bien, el problema aparece en cuanto notamos que el filósofo, precisamente por ser la acción aquello que sólo sucede una vez para sumirse inmediatamente en lo irrecuperable, únicamente puede recobrarla mediante alguna forma de imitación –como imitaciones de la acción de Sócrates son los *Diálogos* escritos por Platón.

La ficción (frente a la acción) es un texto –aunque no esté materialmente escrito– que lleva consigo su propio espacio y su propio tiempo. Su lugar es el escenario, no un lugar real sino una especie de vacío plástico, y en ella los actos no se encadenan sucesivamente (unas después de otras) sino que, por así decirlo, se dan de una vez por todas o de una vez para siempre (unas a consecuencia de otras). La imagen

¹ Como señala Gilles Deleuze en su texto «Platón y el simulacro» (en *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 295-309), el proyecto de abolir estos dos ámbitos no es propio de Nietzsche sino que se remonta a Kant.

² Sobre esta lectura de la inversión del platonismo, véase Pardo, J.-L., véase *Esto no es música*, Círculo de Lectores, Madrid, 2007.

es a la ficción lo que el suceder es a la acción. En efecto, la imagen no sucede, “no pasa”, se repite idéntica en cada representación, y esto conlleva una suerte de fatalidad de la ficción poética –recordemos la cuestión de la escritura, que tanto preocupaba a Platón: al suprimir la acción (la vez única, el dónde y el cuándo reales) queda eliminada la elección del agente, y nada en verdad sucede en un escenario infinitamente elástico. Pero la imitación solamente es peligrosa para aquellos que no conocen su antídoto (es decir, la acción misma), para aquellos que ignoran la diferencia entre producción y acción e imaginan esta última como si estuviera ya escrita y pre-vista.

El problema de invertir del platonismo concierne, decíamos, a la distinción entre el tipo de imágenes que lo son de la verdad (*eikastiké*) y aquél otro que no lo es (*phantastiké*). Sin embargo, esta división se derrumba a fuerza de buscar del lado del simulacro y de perderse hacia su abismo. Es el propio Platón quien, al final del *Sofista*,³ nos indica esta dirección de la inversión: no somos capaces de distinguir al filósofo del sofista, no sabemos escoger entre las pretensiones y distinguir el verdadero pretendiente de los falsos. La distinción esencia-apariencia, inteligible-sensible, idea-imagen, original-copia, modelo-simulacro, opera enteramente en el mundo de la representación que ha sido puesto en crisis, luego no podemos seguir aceptándolas como válidas. El simulacro no es simplemente una copia falsa, infinitamente degradada, sino que oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción. Es un fantasma, ni modelo ni copia, transgrede la línea divisoria. Se trata de otra coherencia, que ya no es la coherencia del Uno. Descubrimiento de la semejanza interna, disparidad como cualidad interior desde la que debemos pensar el simulacro. Ya no hay punto de vista privilegiado ni objeto común a todos los puntos de vista. Todo es posible, no hay selección.⁴

La simulación así comprendida no es separable del eterno retorno, pues es en el eterno retorno donde se decide la inversión de los iconos o la subversión del mundo representativo. «El secreto del eterno retorno consiste en que no expresa de ninguna manera un orden que se oponga al caos y que lo someta. Por el contrario, no es otra cosa que el caos, la potencia de afirmar el caos».⁵ Este caos informal no es un caos

³ Platón, *Sofista*, Madrid, Gredos, 2000, 236b-264c, pp. 371-463.

⁴ «Toda interpretación es posible, aunque no toda interpretación es plausible» (Rampérez, F., *La quiebra de la representación*, Madrid, Dykinson, 2004, p. 53). Todo ha desaparecido. Lo que llamamos aparición es eso, el “todo ha desaparecido” convertido, a su vez, en apariencia. Y la aparición dice precisamente que cuando todo ha desaparecido queda aún algo: cuando todo falta, la falta hace aparecer la esencia del ser que es estar todavía ahí donde falta, ser en calidad de disimulado.

⁵ Deleuze, G., *Lógica del sentido*, op. cit., p. 307.

cualquiera: es potencia de afirmación, potencia de afirmar todas las series heterogéneas, complica en él todas series. Lo que retorna son las series divergentes en tanto que divergentes. El eterno retorno no permite instauración alguna de una fundación-fundamento, se dice solamente del devenir, de lo múltiple. En todos los órdenes se encarga de autentificar (el querer, las máscaras, las formas y las potencias), no de identificar a lo mismo. Nada tiene un solo sentido, hay un permanente desplazamiento (diseminación y deriva) de los significados. La lógica es sustituida por una topología y una tipología.

El pensamiento postmoderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. No es tarea del simulacro ser una copia, sino dar por tierra con todas las copias, haciendo lo mismo también con todos los modelos. No hay original, no hay copia, no hay origen. No hay más que imágenes, todo se ha convertido en simulacro. No hay jerarquía posible, ni mirada privilegiada. Se multiplican los puntos de vista. La verdad y la falsedad dejan de ser criterios: la repetición y la diferencia son las categorías actuales de nuestro pensamiento.

Surgen en este marco teórico nuevos aspectos en torno al arte. Según el modelo tradicional, el arte se consideraba fundamentalmente imitación. Sólo después de la crisis de la metafísica recupera una función cognoscitiva que le había sido negada.⁶ El arte como estructura más transparente, como aquello en lo que la realidad se nos da de manera inmediata, como la apoteosis de lo sensible, vale más que la verdad. El arte hace evidente lo invisible, el entrelazado de las fuerzas. Fuera del ámbito del logocentrismo (de la instalación del logos-presencia-vida-habla-ser-dios como garante de todo discurso), podemos recordar que *mímesis* no es sólo imitación o reproducción, sino también transferencia y simulacro. La llamada “muerte de Dios” marca la quiebra de la representación, que permanecía bajo la forma de la identidad. Sin la conciencia de este abismo, no hay arte.

De la representación a la expresión. La realidad pierde su estatuto de realidad esencial, nos hallamos frente a un espacio heterogéneo en el que se rompe la visión unilateral: miramos con infinitos ojos. El objeto se construye a través de estas múltiples miradas que se interrumpen, que lo cortan, rompiendo su unidad. En cuanto al sujeto, también queda rota su unidad, la unidad del punto de vista. Hay más de una mirada,

⁶ Esta nueva concepción del lenguaje implica una renovación del problema de la verdad, añade Rampérez (en op. cit., p. 93).

podemos ver más. Esto conduce incluso a la deformación de la realidad. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. En lugar de una hermeneútica, necesitamos una erótica del arte.

La realidad ya es doble, en el sentido en que no responde a un origen único. En torno a la indecibilidad entre original y copia, a la cuestión de lo *otro* o su *doble*, orientaremos la siguiente parte de nuestra reflexión a pensar la imagen cinematográfica como experimentación filosófica.

2. *Pensar en imágenes, escribir en imágenes: el ensayo filmico*

¿Cómo es que todo esto atañe esencialmente al cine? Porque, como dirá Deleuze, la esencia del cine (que no es la de la generalidad de las películas) tiene por objeto más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento.

El ensayo filmico, que prolifera en esta era postmoderna de confusión de fronteras, modos y discursos, es fruto de la misma hibridación que su antecesor, el ensayo literario, y quizá su más alta expresión.

De igual modo que en el ensayo literario se vio una forma apropiada y moderna de hacer filosofía, frente al modelo del tratado, el ensayo filmico, entendido como escritura experimental, aparece como un posible antídoto contra la problemática idea de representación de la realidad al proponerse como un discurso sobre (*cerca de*) lo real. La noción de ensayo cinematográfico puede verse también como una forma post-: postmoderna, postdocumental o, por utilizar un término popularizado por la comisaria Berta Sichel, *postvérité*.⁷

El cine es revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación. Está hecho sobre todo «para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones, ni representaciones».⁸ El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento, en el momento preciso en que el lenguaje pierde su poder simbólico y el espíritu se encuentra cansado del juego de las representaciones.

En sus obras *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, Deleuze esboza una teoría del cine que «no es sólo “sobre el cine”, sino sobre los conceptos que el cine

⁷ Cf. Sichel, B., *Postvérité*, Murcia, Centro Párraga, 2003.

⁸ Artaud, A., «Brujería y Cine», en *El cine*, Madrid, Alianza, 1982, p. 14. Hay una dimensión mágica irreductible de la imagen, porque está en relación con el deseo, la muerte, la sombra, el doble, la inmortalidad.

suscita, y que están ellos mismos en relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas». ⁹ Desde un plano de inmanencia previamente trazado, con el objeto expreso de enriquecer o transformar ciertos conceptos filosóficos, la mirada aguda del filósofo genera bifurcaciones, ideas, impresiones que pueden abrir nuevas líneas de reflexión.

La materia, para el cine, es un conjunto de imágenes. Y por imagen entendemos, con Bergson, «cierta existencia que es más que lo que el idealista llama una representación pero menos que lo que el realista llama una cosa». ¹⁰ El mundo material es un universo de imágenes en movimiento. Deleuze contrapone punto por punto dos regímenes de la imagen, un régimen orgánico y un régimen cristalino, o, de una manera más general, un régimen cinético (la imagen-movimiento) y un régimen crónico (la imagen-tiempo). El primer punto concierne a las descripciones. Llama “orgánica” a una descripción que supone la independencia de su objeto. En este régimen se procede por cortes racionales para conservar la narrativa y el modelo de verdad. Por el contrario, llama “cristalina” a una descripción que vale para su objeto, que lo reemplaza, lo crea y lo borra a la vez. El segundo punto deriva del primero y atañe a la relación entre lo real y lo imaginario. En una descripción orgánica, lo supuestamente real se reconoce en su continuidad. Es cierto que este régimen incluye lo irreal, el recuerdo, el sueño, lo imaginario, pero por oposición. El régimen cristalino es muy diferente: lo actual está separado de sus encadenamientos motores, o lo real de sus conexiones legales, y lo virtual, por su lado, se desprende de sus actualizaciones, comienza a valer por sí mismo. El tercer punto no se refiere a la descripción sino a la narración. La narración orgánica consiste en el desarrollo de los esquemas sensoriomotores según los cuales los personajes reaccionan a las situaciones, o bien actúan de tal forma que ponen la situación al descubierto. Se trata de una narración verídica, en el sentido de que aspira a la verdad, aun en la ficción. La narración cristalina es muy distinta, pues implica un derrumbamiento de los esquemas sensoriomotores, dando paso a situaciones ópticas y sonoras puras ante las cuales los personajes, ahora videntes, ya no pueden o no quieren reaccionar, tanto se exige que consigan ver lo que hay en la situación.

« ¿Por qué a tanta gente le da por escribir sobre cine?... esa pregunta vale tanto para ustedes como para mí. Me parece que el cine encierra muchísimas ideas, y lo que yo llamo ideas, son imágenes que dan que pensar. Despejar las ideas cinematográficas

⁹ Deleuze, G., *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 365.

¹⁰ Henri Bergson, prefacio a *Materia y Memoria* (en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963).

supone extraer pensamientos sin abstraerlos, tomarlos desde su relación interna con las imágenes-movimiento».¹¹

El cine hace lo que las otras artes se limitan a exigir: convierte en potencia lo que era sólo posibilidad. La imagen cinematográfica, en sí misma, se mueve, y sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: la imaginación sufre un choque que la empuja a su límite y fuerza al pensamiento a pensar el todo como totalidad intelectual que supera a la imaginación. Ésta es la definición de lo sublime en Deleuze. El cine tiene muchas maneras para efectuar sus relaciones con el pensamiento:

El primer movimiento va de la imagen al pensamiento, del precepto al concepto. La imagen-movimiento es esencialmente múltiple y divisible, y el choque es la forma de la comunicación del movimiento en las imágenes. Este choque tiene un efecto en el espíritu, lo fuerza a pensar, y a pensar en el Todo. Precisamente el todo (como sujeto) no puede ser sino pensado, porque es la representación indirecta del tiempo que emana del movimiento, como un efecto dinámico (no lógico ni analítico) de las imágenes. No es una suma, es un “producto”, una unidad de orden superior. El todo es el concepto. Por eso al cine se le dice “cine intelectual”, y al montaje, “montaje-pensamiento”.

Pero hay un segundo momento que va del concepto al afecto, o que regresa del pensamiento a la imagen. Se trata de devolver al proceso intelectual su plenitud emocional o su pasión. Este movimiento es inseparable del primero,¹² pero en verdad no se puede decir cuál está primero. En este segundo momento ya no se va de la imagen-movimiento al claro pensamiento del todo que ella expresa; se va de un pensamiento del todo, presupuesto, oscuro, a las imágenes agitadas, removidas, que lo expresan. El todo ya no es el *logos* que unifica las partes, sino la ebriedad, el *pathos* que las impregna y se expande por ellas. Desde este punto de vista las imágenes constituyen una masa plástica, una materia señalética cargada de rasgos de expresión, visuales, sonoros, sincronizados o no, zigzags de formas, elementos de acción, gestos y siluetas, secuencias asintácticas. Es una lengua o un pensamiento primitivos, o más bien un monólogo interior (un monólogo ebrio que opera por figuras, metonimias, sinécdoques, metáforas, inversiones, atracciones...). El monólogo interior rebasa al sueño, demasiado individual, y constituye los segmentos o los eslabones de un pensamiento realmente

¹¹ Deleuze, conversación con Serge Daney.

¹² «El cine intelectual tiene por correlato al pensamiento sensorial o a la ‘inteligencia emocional’, y de otra manera no vale nada» (Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 213).

colectivo. Desarrolla una potencia de imaginación patética que va hasta los límites del universo, un desenfreno de representaciones sensoriales, una música visual.

Hay aún un tercer momento, no menos presente en los dos precedentes. No ya de la imagen al concepto y del concepto a la imagen, sino la identidad del concepto y la imagen. Este pensamiento-acción designa la relación del hombre y el mundo, del hombre y la Naturaleza, la unidad sensoriomotriz, pero elevándola a una potencia suprema (“monismo”).¹³ Como dirá Bazin,¹⁴ la imagen cinematográfica se opone a la imagen teatral por dirigirse del afuera al adentro, del decorado al personaje, de la Naturaleza al hombre (e incluso si parte de la acción humana, lo hace como de un afuera; e incluso si parte del rostro humano, lo hace como de una Naturaleza o un paisaje). Hay en lo sublime una unidad sensoriomotriz de la Naturaleza y el hombre tan profunda que la Naturaleza debe llamarse “la no indiferente”.

El primer volumen de los estudios sobre cine de Deleuze se cierra con la crisis de la imagen-acción.¹⁵ El concepto de imagen-tiempo permite dar cuenta de la mutación acaecida en el cine de posguerra, de la fractura entre el cine “clásico” y el “moderno”. Pero la articulación entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo traza no sólo una articulación interna a la historia del cine, sino también una articulación entre el cine, las otras artes y un cierto estado del mundo. A través de la clasificación de las imágenes que Deleuze propone, se perfila una historia del cine como una historia de las apuestas estéticas, políticas y filosóficas de nuestro siglo.¹⁶

3. *Imágenes e inmanencia. La cuestión del mundo*

«El cine, arte del siglo XIX, ha traído el siglo XX. [...] Pues lo que está abolido en la potencia del decir, en el celo puesto en complicar hasta el infinito los pliegues y repliegues de la imagen y de lo real, en la puesta al desnudo de lo que toda impostura entraña de verdad, el artista inaugura otra época, aún cuando no sepa qué es».¹⁷ Un cierto cine acaba de concluir, entonces, pongamos el punto final. *Le petit soldat* (Godard, Francia, 1963) comienza con la frase: «El tiempo de la acción ha pasado y comienza el tiempo de la reflexión».

¹³ Sólo podemos afirmar la inmanencia si concebimos el ser como unívoco, lo cual significa rechazar una distribución jerárquica del ser al estilo platónico en favor de una consideración de los seres desde el punto de vista de su potencia.

¹⁴ Bazin, A., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999, p. 35.

¹⁵ Véase Deleuze, G., *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.

¹⁶ Cf. Marrati, P., Gilles Deleuze, *Cine y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.

¹⁷ Badiou, A., «El plus-de-ver», en *Pensar el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2004, vol. II, p. 279.

De entre todos los cineastas, es probablemente Jean-Luc Godard¹⁸ quien más fácilmente suele ser asociado con el llamado arte contemporáneo, debido a su trabajo sobre los signos de la vida moderna y a su búsqueda de lo discontinuo y lo fragmentario. La discontinuidad parece ser mostrada como estandarte de un cine de la modernidad, cuidadoso de desmarcarse de la idea de totalidad, pues posee su propia coherencia a través de la fragmentación.

Pensar en imágenes, escribir en imágenes: la palabra hecha imagen. El cine se define como el vaivén entre la palabra y la imagen, el viaje de ida-y-vuelta. La repetición se multiplica, se subvierte la continuidad del sentido, se alteran las coordenadas espaciales y temporales, se dislocan los encadenamientos lógicos. Todo está en el intercambio, es decir, en el *entre*, en el intersticio, en la disyunción de ver y de hablar.

Godard pone el énfasis sobre todo en el montaje («si dirigir es una mirada, montar es un latido del corazón»), en la alianza del documental y de la ficción (siempre trabajó en el *entre-dos* del intervalo), en la capacidad del cine para «filmar un pensamiento en marcha». ¹⁹ Lo que cuenta es el intersticio entre imágenes, entre dos imágenes, un espaciamiento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él. La fisura se ha vuelto primera. El método del *entre* (entre dos imágenes, entre dos acciones, entre dos afectos, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual), conjura a todo el cine del Uno. El método del *y* (“esto y después aquello”), conjura a todo cine del Ser = es. Ya no se trata de seguir una cadena de imágenes, incluso por encima de los vacíos, sino de salir de la cadena: hacer ver lo indiscernible, es decir, la frontera. En el cine, lo continuo y lo discontinuo no se opusieron nunca.

Hay otra consecuencia que es correlativa al cambio de estatuto del todo. Ya no hay unidad del autor, los personajes y el mundo, esa unidad que el monólogo interior garantizaba queda dislocada. Hay formación de un discurso indirecto libre, de una visión indirecta libre que va de los unos a los otros. Se produce un deslizamiento del terreno que rompe la uniformidad para sustituirla por la diversidad, la deformidad, la alteridad. Lo poético entonces procede cada vez más por saltos, lagunas, hiatos, por borramientos, elipsis, por la velocidad de los encadenamientos discontinuos o

¹⁸ Gilles Deleuze no es insensible a la obra de Godard. Véase al respecto al artículo de Leutrat, J.-L., «Deleuze-Godard: La ida y vuelta de los hijos pródigos», Archipiélago, n° 17.

¹⁹ Palabras del cineasta a propósito de la película *Vivre sa vie*. Citado por Patton, P. (2007): «Godard / Deleuze», en la web Film-philosophy.

violentamente contraídos. El trabajo de Godard no consiste sólo en producir conjunciones donde no se puedan ver, sino en introducir disyunciones, brechas, contradicción, desequilibrio allí donde, aparentemente, hay una simple unidad.

El cine desarrolla así nuevas relaciones con el pensamiento, desde tres puntos de vista: el borramiento de un todo o de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta entre ellas, el borramiento del monólogo interior como todo de la película en provecho del discurso y de una visión indirectos libres, el borramiento de la unidad del hombre y el mundo en provecho de una ruptura que ya no nos dejará más que una creencia en este mundo.

Cuanto menos humano es el mundo, más le corresponde al artista creer y hacer creer en una relación del hombre con el mundo. Deleuze nos advierte: «pudiera ser que creer en este mundo, en esta vida, se haya vuelto nuestra tarea más difícil, o la tarea de un modo de existencia por descubrir en nuestro plano de inmanencia actual. [...] Por ello lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo».²⁰ Darnos otra vez la creencia en este mundo, tal es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Creer no significa creer en otro mundo, sino solamente, simplemente, creer en el cuerpo. Devolver el discurso al cuerpo y, para eso, alcanzar el cuerpo anterior a los discursos, anterior a las palabras, anterior al nombramiento de las cosas (*pré-nom*). Lo que está en juego no es la salvación por venir –en ese sentido la modernidad no es melancólica–, ni la creencia en la existencia de este mundo –de la cual nadie duda–, sino en nuestra posibilidad de crear en el mundo nuevas formas de vida.

En un momento en que el horror tiende a reemplazar cada vez más las virtualidades utópicas, el rechazo de lo absoluto del arte –dicho de otro modo, el rechazo de lo absoluto de “la belleza como promesa”– sería, como decía Adorno, hacer una alianza con la barbarie. Creer en el arte, al contrario, es tener la capacidad de exponerse a él, de atravesar el horror sin sucumbir, de realizar la obra de cara a su propia imposibilidad para mantener la exigencia de lo aun-no-ocurrido. Es la posibilidad de conferir una singularidad a lo que es fluir puro y simple. Es la posibilidad de experimentar el peso del mundo y, al mismo tiempo, de liberarse de él. Arte como resistencia frente a la uniformidad del olvido.

²⁰ Deleuze, G., *La imagen tiempo*, op. cit., p. 229.

Bibliografía

- Adorno, T. (1980): *Teoría estética*, Taurus, Madrid.
- Artaud, A. (1982): *El cine*, Alianza, Madrid.
- Bazin, A. (1999): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.
- Deleuze, G. (2002): *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Deleuze, G. (1989): *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona.
- Deleuze, G. (1984): *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona.
- Deleuze, G. (1987): *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona.
- Deleuze, G. y P.-F. Guattari, P.-F. (1993): *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona.
- Deleuze, G. y C. Parnet (2004): *Diálogos*, Pre-textos, Valencia.
- Marrati, P. (2004) : *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Nietzsche, F. (1972): *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid.
- Nietzsche, F. (1999): *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid.
- Nietzsche, F. (1990): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid.
- Platón (2000): *Fedro*, Gredos, Madrid.
- Platón (2000): *Sofista*, Gredos, Madrid.
- Godard, J.-L. (2006): *Historia(s) del Cine*, Gallimard, Paris.
- Godard, J.-L. y S. Daney (1997): «Diálogos», *Cahiers du Cinéma*, nº 513.
- Pardo, J.-L. (2008): *Esto no es música*, Círculo de Lectores (*), Madrid.
- Rampérez, F. (2004): *La quiebra de la representación*, Dykinson, Madrid.
- Sichel, B. (2003): *Postvérité*, Centro Párraga, Murcia.
- VV.AA. (2004): *Pensar el cine*, Manantial, Buenos Aires.
- VV.AA. (2007): *Tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra.
- Leutrat, J.-L. (1994): «Deleuze-Godard: La ida y vuelta de los hijos pródigos», *Archipiélago*, nº 17.