

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2016-2018

Tesis para obtener el título de maestría de investigación en Filosofía y Pensamiento
Social

Gilles Deleuze y el afecto a propósito del cine

Eduardo Alberto León León

Asesor: Rafael Polo Bonilla
Lectores: Stéphane Vinolo y David Cortez

Quito, febrero de 2019

Dedicatoria

A mis padres, a quienes siempre recuerdo con afecto...

Tabla de contenidos

Reseumen.....	VI
Agradecimiento.....	VII
Introducción.....	1
Capítulo 1.....	6
Escenarios del concepto de afecto en la filosofía occidental.....	6
1. Los afectos en Spinoza, Nietzsche y Bergson	10
1.1. Baruc Spinoza.....	10
1.2. Dios como sustancia: monismo	11
1.3. La mente y el cuerpo	15
1.4. Spinoza: conatus y Afectos.....	17
1.5. La explicación del conatus	18
1.6. La clasificación de los afectos	20
2. Friedrich Nietzsche.....	23
2.1. Nietzsche: afectos, impulsos y voluntad de poder.....	24
2.2. Afectos y sentimientos en Nietzsche	24
2.3. La voluntad de poder	25
2.4. De la voluntad de poder a los impulsos	28
3. Henri Bergson.....	30
3.1. La metafísica como camino a la epistemología.....	31
3.2. Intuición, duración, materia y memoria.....	32
3.3. Intuición.....	32
3.4. Duración	34
3.5. Materia y memoria.....	36
Capítulo 2.....	40
El Afecto según Deleuze	40
1. Del afecto al pensamiento.....	40
1.1. Del <i>Affectio al affectus</i>	42
1.2. Afectos pasivos y afectos activos.....	46
1.3. Afecto y percepción.....	50
1.4. Afecto y arte	53
1.5. Signos y afectos	57
1.6. El Afecto como emoción	60

Capítulo 3.....	64
Cine y afecto.....	64
1. Dialéctica de la diferencia	66
1.1. Deleuze y la multiplicidad.....	69
1.2. Deleuze y lo Virtual.....	72
1.3. Imagen y representación.....	76
1.4. Imagen pensamiento	78
1.5. Cine afecto y percepción	82
1.6. Pulp fiction y el afecto.....	87
1.7. Deleuze y la imagen de afección	88
1.8. Analizando el primer plano	93
1.9. Afectos cine y emociones	95
Conclusión.....	98
Lista de referencias.....	103

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Eduardo Alberto León León, autor de la tesis titulada “Gilles Deleuze y el afecto propósito del cine”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de investigación en Filosofía y Pensamiento Social concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, febrero de 2019.



Eduardo Alberto León León

Resumen

La presente investigación analiza el concepto de afecto dentro de la filosofía de Gilles Deleuze, que es de vital importancia para entender la totalidad de su obra, para ellos se analizará en primera instancia el recorrido de este concepto en la filosofía occidental haciendo principal énfasis en las obras de Spinoza, Nietzsche y Bergson, para luego hacer un recorrido dentro de la obra de Deleuze y finalmente este trabajo se centrará especialmente en el significado ontológico de los libros sobre el cine y su relación con el concepto del afecto .

La tesis explora dos áreas de investigación recientes en el cine, especialmente se analizará la relación del concepto de afecto y el primer plano (el rostro), y luego se verá cómo las imágenes cinematográficas pueden tener un impacto sobre nuestro pensamiento, es decir, cuando nos relacionamos con la ficción y al hacerlo, trataría de no revelar verdades científicas objetivas, sino simplemente de explicar varios modelos y conceptos que se originan en diferentes disciplinas como el arte y el cine para de esta forma añadir temas deleuzianos dentro de estas disciplinas.

Agradecimiento

Me gustaría agradecer en estas líneas la ayuda que muchas personas me han prestado durante el proceso de investigación y redacción de este trabajo. En primer lugar, quisiera agradecer a mi padre que con su ejemplo como gran lector ha sido valioso en mi vida, a mis hermanos Edwin con su ejemplo de superación y a Doris con su apoyo en todo este proceso; a mi tutor, Rafael Polo, por haberme encaminado en todos los instantes que necesité de sus sabios consejos.

Así mismo, deseo expresar mi reconocimiento Ian Buchanan de la universidad Wollongong Australia que me supo guiar con algunos conceptos claves para esta investigación y finalmente a todos los organizadores del *11th International Deleuze and Guattari Conference*, en São Paulo Brasil, donde pude profundizar más mis conocimientos sobre este maravilloso autor.

Introducción

Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente (Deleuze y Guattari 2002, 261).

El objetivo de esta tesis es analizar el desarrollo del concepto de afecto dentro de la filosofía de Gilles Deleuze, puesto que probablemente en cada investigación sea conveniente tener un punto de partida claro desde el cual diversificarse. La elección de Deleuze no es arbitraria en absoluto, porque para mí, su forma de apoyar sus complejas teorías me inspira a profundizar en los confines de su pensamiento y, especialmente, en la teoría del afecto que ha sido muy poca investigada por los teóricos actuales y más precisamente desde el cine. Desde el primer momento en su obra, Deleuze consideró la filosofía como un poder; no como una colección de textos, sino como un desafío permanente para pensar de manera diferente creando problemas. Si bien la filosofía es un poder único, también posibilita su encuentro con otros poderes; los eventos en ciencia y arte requerirán y provocarán nuevos problemas en filosofía. Deleuze insistió en que ni la filosofía, ni el arte, ni la ciencia eran investigaciones académicas en busca del conocimiento simple. Por el contrario, todo pensamiento es un arte y un acontecimiento de la vida y Deleuze consideraba que los tres modos principales de pensamiento el arte, la ciencia y la filosofía eran poderes para transformar la vida.

En este sentido el concepto del afecto es de vital importancia dentro de la obra de Deleuze a pesar de que no se la haya tomado en cuenta en su totalidad el estudio de dicha noción. Se puede decir que los afectos no son solo lo que nos sucede (disgusto, alegría, miedo y tristeza); sino también las percepciones, representaciones o (afecciones) lo que recibimos (olor, color, sabor, o el retorcer de las fosas nasales ante el olor a queso pasado). Los afectos y las percepciones, en el arte, liberan estas fuerzas de los observadores particulares y en los cuerpos que las experimentan. En un nivel más simple, imagina la presentación del miedo en una novela o película, aunque no somos nosotros los que tenemos miedo solos, es la novela o película que nos afecta causándonos temor. Los afectos son experiencias sensibles en su singularidad, liberadas

de sistemas organizadores de representación. Un poema puede crear el efecto del amor sin un objeto amado, una razón o una persona a quien amar.

Para volver a nuestro ejemplo del queso, imagina que alguien trae a la mesa un poco de *Casu Marzu* y el olor asalta mis fosas nasales (como afecto). No solo digo: “No me gusta esto”. Digo: “Eso no es comida”, o “Nadie con gusto podría consumir eso”. Paso directamente de un afecto sensible, mi cuerpo retrocediendo ante el olor a queso, a un concepto la “fealdad” de este queso. Con una opinión, pasamos muy fácilmente entre los afectos, por un lado, y los conceptos, por el otro. El afecto abarca gran parte de la visión estética que nos sobresalta de tal manera que no podemos (re) conocer los estímulos de una manera solamente práctica. Al mismo tiempo, este concepto, trasciende nuestros mecanismos cognoscitivos habituales. Y es necesario poner en marcha un proceso de contemplación interna para captar el caos establecido por los afectos y este es el fundamento sobre el cual se genera el pensamiento creativo al sacudir nuestros sentidos; nuestras facultades cognitivas y perceptivas que no son capaces de procesar estas sacudidas afectivas directamente y, por lo tanto, necesitan una reorganización de los sentidos (nuevos procesos de pensamiento) para hacer frente a estos momentos intensos, es como si ya hubiésemos determinado los límites y las ubicaciones.

El afecto, como se presenta en el arte, interrumpe los vínculos cotidianos y obstinados que hacemos entre las palabras y la experiencia, por ejemplo, miedo, amor o aburrimiento, es decir, ver el terror desde la imagen en una película, el aburrimiento que impregna la vida en general o el amor a una persona determinada. Los afectos en la vida cotidiana funcionan mediante una especie de taquigrafía entre signos y abreviaturas. En un flujo altamente complejo de percepciones, que a menudo hacen que tienda a percibir objetos reconocibles y repetibles. No percibo todas las diferencias mínimas que componen el flujo de tiempo. Veo esto como un objeto extendido que es lo mismo. Me considero a mí mismo, no como un flujo de percepciones, sino como una persona con una identidad. Entonces, cuando experimento datos, como el color, el sonido o la textura, los subordino a un concepto cotidiano, que desenganchan el flujo ordenado de experiencia en sus singularidades. Cada forma de arte, insistió Deleuze, también tiene su propio poder específico.

Del mismo modo que no podemos suponer que simplemente hay un sujeto de pensamiento unificado que es el mismo ya sea que esté haciendo filosofía, arte o ciencia, tampoco podemos suponer que todas las formas de arte se remonten a un terreno común. Lo que podemos reconocer es que el arte no se trata de conocimientos, transmitir significados o proporcionar información. El arte no es solo un adorno o estilo utilizado para hacer que los datos sean más apetecibles o consumibles. El arte bien puede tener significados o mensajes, pero lo que lo convierte en arte no es su contenido, sino su afecto, la fuerza o estilo sensible a través del cual produce contenido. ¿Por qué, por ejemplo, pasaríamos dos horas en el cine viendo una película si todo lo que queríamos fuera la historia o el mensaje moral? Por mucho que se mezcle con otras funciones, el hecho de que produzcamos estilos y afectos sensibles en el arte revela algo sobre lo que nuestro pensamiento puede hacer: que las mentes no son solo máquinas de información o comunicación, sino que también deseamos y trabajamos con percepciones y afectos, dicho esto es necesario hacer un itinerario por la complejidad de este concepto para poder entenderlo más precisamente.

Para ello, en el primer capítulo se realizará un recorrido por la filosofía occidental tomando especialmente las ideas de Spinoza, Nietzsche y Bergson sobre el concepto de afecto, que tienen una gran influencia en Deleuze y a veces apenas son comprensibles en la actualidad. Deleuze ve en Spinoza el rechazo de las pasiones tristes y también una base fundamental para desarrollar su teoría del afecto. Este punto está relacionado con la crítica de Nietzsche al resentimiento y la moral de esclavos. Las pasiones tristes son para Spinoza todas esas fuerzas que menosprecian la vida. Por otra parte, Deleuze utiliza la filosofía bergsoniana transformándola en su propio enfoque filosófico. Por un lado, este movimiento hace que la filosofía cinematográfica gane nuevas dimensiones en el ámbito de las artes y la filosofía. Sin embargo, por otro lado, hacer esto también significa ignorar algunos términos bergsonianos que ya son capaces de abrir puertas innovadoras al mismo ámbito.

En el segundo capítulo, comenzaré por examinar las ideas, que constituyen el concepto de afecto en Gilles Deleuze para luego presentar una visión particular, con respecto a dicho concepto a fin de lograr una interpretación estrechamente vinculada a las palabras de Deleuze. El enfoque principal de esta parte de la tesis será el recorrido del concepto de afecto en el pensamiento de Deleuze a través de sus obras principales y a la vez, se harán algunas distinciones cruciales en la definición de afectos y afecciones. Una vez

que comprendamos la base compleja de la descripción del afecto de Deleuze, examinaremos más a fondo sus principales conceptos derivados de esta teoría, méritos e implicaciones de otros teóricos actuales como: Brian Massumi, Ian Buchanan y Claire Colebrook, en un intento de articular por qué, y de qué maneras, el concepto de afecto podría ser relevante para debates teóricos contemporáneos dentro de los estudios de cine actuales y al hacerlo, trataría de no revelar verdades científicas objetivas, sino de explicar varios modelos y conceptos que se originan en diferentes disciplinas como el arte y el cine para así incorporar temas deleuzianos dentro de esta investigación.

Deleuze, partiendo de los ideales de Bergson, asigna la importancia de ver la historia del cine como un todo en el que considera películas particulares. Esta es la razón por la que los libros de cine están llenos de referencias fílmicas de la historia del cine. Los trabajos de Deleuze sobre el cine atrajeron mi atención principalmente por su complejidad y sus fuertes líneas filosóficas de argumentación. Tomando el campo de los estudios de cine, esta interpretación del concepto de efectos de Deleuze es importante, ya que el afecto no puede entenderse como un proceso convencional de términos de causa y efecto. Sin embargo, debe considerarse como una entidad autónoma o fuerza separada del evento que la causó, como un medio para (re) enfocarse en “lo práctico, es decir, preocupaciones del cuerpo / materialidad y lejos de lo que muchos consideran un énfasis excesivo en la textualidad y asuntos demasiado teóricos” (Abel, 2008, 9). Un individuo podría, por ejemplo, mostrar una falta de emoción, pero afectarse a sí mismo, entendido como entidad separada de su causa, siempre presente.

Por lo tanto, en el tercer capítulo de esta tesis de maestría, se centrará principalmente en el significado ontológico de los libros sobre el cine de Gilles Deleuze: *La imagen Movimiento* y *La Imagen Tiempo*. Algunos estudiosos actuales tienden a leer estos textos por sus contribuciones a los estudios sobre cine y medios, pero olvidan su importancia ontológica. En este capítulo se desarrolla un enfoque diferente al tratar de integrar el encuentro de Deleuze con el cine en su proyecto filosófico como un todo y en la aproximación del cine deleuziano en su explicación y desarrollo del concepto de afecto. Argumento que la importancia filosófica de los dos volúmenes de los libros sobre el cine se pone de manifiesto cuando estos textos se sitúan en la intersección de los temas interconectados ente el afecto y la ontología en el pensamiento de Deleuze.

La visión de Deleuze sobre el cine es muy diferente de los modelos lingüísticos y psicoanalíticos tradicionalmente dominantes. El cine es a lo mejor, uno de los eventos

más importantes de la vida moderna. Solo con el cine podemos pensar en un modo de ver que no está unido al ojo humano. El cine, entonces, ofrece algo así como un percepto: una recepción de datos que no se encuentra en un tema. Pero Deleuze toma la posibilidad del cine aún más. Enfrentarse al cine nos abrirá a una nueva forma de pensar, y lo hará no porque apliquemos la filosofía al cine, sino porque permitimos la creación de películas para transformar la filosofía. Deleuze incorpora varios campos de pensamiento diferentes, por nombrar algunos, la teoría de la materia inspirada por Bergson, teoría evolutiva aberrante evidente en su concepto del esquema sensorio-motor, neurociencia y otras teorías filosóficas complejas.

Deleuze expuso sus teorías de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo en relación con una historia cinematográfica tradicional y el canon de directores. En consecuencia, los libros sobre el cine están dominados por discusiones sobre las imágenes y los signos encontrados en el cine de género clásico de Hollywood y en el cine de arte europeo moderno. Ya que, esto hace que su línea de pensamiento sea compleja y de gran capacidad de igual manera exploraré dos áreas de investigación reciente en el cine, especialmente investigación relacionada con el afecto y el primer plano (el rostro), y luego preguntaré cómo podrían tener un impacto sobre nuestro pensamiento, es decir, cuando nos relacionamos con la ficción, al ver películas, por ejemplo, nos vemos afectados por estímulos sensoriales producidos por esta forma de arte. Esto puede incluir reacciones a fuertes desencadenantes visuales y de audio, como ruidos fuertes, movimientos bruscos y colores brillantes, pero también nos afectan los disparadores narrativos más complejos de una película.

Capítulo 1

Escenarios del concepto de afecto en la filosofía occidental

Para Deleuze y Guattari, la filosofía es un arte que consiste en la creación de conceptos y esto lo podemos ver más detalladamente en su libro *¿Qué es la filosofía?*, donde establecen diferencias entre ciencia, arte y filosofía. Por un lado, la ciencia trata con las propiedades de las cosas constituidas así como explora la concretización de estas fuerzas en cuerpos y estados de cosas ya constituidas en una cierta región delimitada de espacio y tiempo; mientras que la filosofía se ocupa de la constitución de los eventos y la creación de conceptos “la filosofía es el arte de formar, inventar y fabricar conceptos”. (Deleuze y Guattari 2013, 9). En tanto que el propósito del arte es producir preceptos o agregados sensoriales, el arte ahora se concentra en un solo plano: el cerebral, y condensado en una nueva dimensión ontológica “la filosofía, el arte, la ciencia no son solo objetos mentales de un cerebro objetivado, sino los tres aspectos bajo los cuales el cerebro se vuelve objetivado, Pensamiento-cerebro” (Deleuze y Guattari 2013, 211). En términos generales, la filosofía explora el plano de la inmanencia compuesto por constelaciones de fuerzas constitutivas que pueden abstraerse de los cuerpos y estados de cosas así se puede distinguir tres planos de sensación: el plano de los afectos, el de las percepciones y el de los conceptos. Afectos, percepciones y conceptos corresponden a las tres formas fundamentales de pensamiento: arte, ciencia y filosofía.

Es por este motivo que para investigar el concepto de afecto primero es necesario aclarar qué se quiere decir cuando se usa la palabra afecto. Esto nos lleva al primer problema, ya que la Real Academia Española define afecto como: “cada una de las pasiones del ánimo, como la ira, el amor, el odio, etc., y especialmente el amor o el cariño” (RAE ed. online). No obstante, en lo que se ha dado en llamar teoría de los afectos no existe un consenso general o una definición universal sobre el significado de este concepto. Lo único que se destaca entre los teóricos es la idea de la eficacia e importancia actual del concepto de afecto. El afecto puede verse como un espacio de apertura y cambio, un espacio de transferencia y movimiento. Este espacio cambiante es un intermedio liminal que desafía la fácil clasificación. Para comprender el significado contemporáneo del concepto de afecto, se dará un recorrido por la historia de dicho término y se introducirá a algunos filósofos que han desarrollado ideas clave con respecto a este concepto, de esta manera relacionarlos con el pensamiento de Gilles

Deleuze quien amplió esta noción más detalladamente y finalmente introducir este concepto en sus estudios sobre el cine.

La palabra afecto en el idioma español se origina alrededor del siglo XV y proviene de la palabra *Affectus* en latín¹. Para comprender realmente qué significa el afecto, debemos retroceder a través de la historia hasta los orígenes de nuestra comprensión de las emociones, ya que éstas están ligadas a este concepto. Una antigua teoría de la comprensión del cuerpo fue desarrollada por el filósofo Hipócrates (460 aC-370 aC), quien creía que el cuerpo se componía de divisiones; estas divisiones se llamaron los cuatro humores. (Reale y Antiseri 2010, 200); los humores eran fluidos que se movían por todo el cuerpo, contenidos en la sangre y relacionados con temperamentos / estados afectivos, elementos, colores y planetas.

La teoría de Platón presenta que existía una relación mecánica real entre los tipos de escalas y emociones², y sobre esta base desterró otros modos de pensamiento menos sistematizados. Platón escribió sobre esto en el *Filebeo*, donde afirma que:

así sucede en lo que toca a los placeres, que tienen lugar en las afecciones comunes del cuerpo, cuando la sensación exterior se mezcla con la interior. Pero en cuanto a las afecciones del alma y del cuerpo cuando en ellas se suscitan sentimientos contrarios a lo que experimenta el cuerpo (Platón 1992, 99).

Así mismo, Platón divide el alma en razón apetito y espíritu o cognición motivación y emoción. La emoción está organizada por la razón como una fuerza que generalmente entra en conflicto con el deseo, las emociones pretenden ser justificadas, es decir, de acuerdo con la realidad. Específicamente, apuntan a manifestar la importancia o el significado de su objeto para el sujeto. Los deseos, por otro lado, tienen como objetivo alterar la realidad para que estén de acuerdo con ellos, en este sentido, Platón también propone un modelo metafórico y teórico de la mente en el que la razón, el deseo y la emoción están representados por la imagen de un hombre, una bestia mitológica de varias cabezas y un león, respectivamente. Los caprichos de la bestia y el león se

¹ *Affectus* palabra de la que viene afecto significa en latín disposición del alma, también estado físico. Afección enfermedad y por ultimo sentimiento o voluntad hacia alguien o algo, se trata del resultado de la raíz *affectum* del verbo *afficere*, producir poner un estado físico o psíquico. En efecto *afficere* es un prefijo de *facere* con prefijo ad, asociación a, junto a, que en este caso expresa la asociación de una determinada acción hacía una persona. <http://etimologias.dechile.net/?afecto> : consultado 11-01-2017

² Platón usa la palabra “pasión” en lugar de emoción. Por lo tanto, la emoción actúa en nombre de la razón en oposición al deseo, incluso si no comprende el ideal al que aspira esta instancia particular de razonamiento.

armonizan con la inmoralidad y la restricción y el control del hombre con la moralidad (Reale y Antiseri, 2010, 226). Platón argumenta que una persona está formada por los tres elementos, aunque para alcanzar un estado ideal, la razón debe someter a la primera emoción, para que la emoción se emplee para así dominar el deseo.

Del mismo modo, el término preferido de Aristóteles para las emociones fue *pathos*³, que hace que las emociones sean en gran medida estados pasivos, ubicados dentro de un panorama metafísico general que contrasta la forma y la materia activas y pasivas; y la actualidad y la potencialidad. Las *pathe* son, ante todo, respuestas encontradas en el mundo exterior, muy parecido a las percepciones. Por lo tanto, pueden asociarse ampliamente con la materia en la medida en que representen capacidades o potencialidades que necesitan ser actualizadas por causas externas, lo que también explica cómo se dirigen a los objetos. Por supuesto, los *pathe* no son potencialidades puras, se actualizan en la experiencia de una emoción presente, e incluso la mera capacidad de experimentar los *pathe* requiere una forma determinada, un alma. Además, los *pathe* tienen conexiones cercanas con la acción, y Aristóteles los trató como movimientos de algún tipo. Por todas estas razones, el *pathos* puede atribuirse al alma en la medida en que el alma informa a un cuerpo. Sin embargo, dado que sus causas se encuentran fuera del animal que las experimenta, surge la pregunta de si y hasta qué punto podemos controlarlas.

el cuerpo resulta afectado conjuntamente en todos los casos [...] por ejemplo, cuando el cuerpo se halla excitado y en una situación semejante a cuando uno se halla encolerizado— [Y en favor de esto mismo apunta un caso que le parece todavía más claro:] cuando se experimentan las afecciones propias del que está aterrorizado sin que esté presente objeto terrorífico alguno (Aristóteles 1988,403).

Esta es una cuestión abordada de varias maneras por los textos aristotélicos más significativos sobre el *pathos* disponible para autores posteriores antiguos y medievales: la *Ética* y la *Retórica*, cada libro presenta una lista de distintas emociones, en la *Ética* se refiere al lugar de los *pathe* dentro de la economía de actuar de acuerdo a nuestros hábitos y deseos como moderados por la razón, mientras que la *Retórica* se refiere a la activación y gestión del *pathos* en el contexto de producir persuasión. En ambos casos, sin embargo, los *pathe* son tratados como susceptibles a la influencia racional y la

³ *Pathos* es uno de los tres modos de persuasión en la retórica (junto con *ethos* y *logos*). *Pathos* apela a las emociones de la audiencia. Es una parte de la filosofía de Aristóteles en la retórica.

acción voluntaria, aunque no directamente sujetos a elección. Los *pathe* no son en sí mismos virtudes o vicios. Pero los estados sí lo son, y eso significa que los *pathe* son moralmente significativos. En términos más generales, dado que la experiencia emocional es intrínseca a cualquier vida, cualquier descripción de la buena vida debe otorgar estos *pathe*.

Por otro lado, el pensamiento cristiano también le da importancia a las emociones. San Agustín introdujo muchos temas que fueron influyentes para los escritores cristianos posteriores, incluso cuando tomó prestado de teorías antiguas como del neoplatonismo. Por lo general, Agustín, elige la palabra *passio* del latín como su traducción de *pathe*, reservando perturbaciones para los sentidos peyorativos despectivos. Puesto que, como explica, sería inapropiado asignar a *passio* un significado particularmente peyorativo. *Passio* era, después de todo, el término aplicado a la pasión de Cristo, que era una especie de sufrimiento, pero apenas un tipo vicioso, o incluso moralmente neutral. (Levi 1964, 14-15). En general, Agustín no menospreció las emociones como tales, a pesar de una visión cada vez más trágica de la condición humana a lo largo de su carrera.

Agustín diferenció entre el amor por un objeto para el disfrute (por sí mismo) y el amor por un objeto para el uso, lo que hace la diferencia entre pasiones virtuosas y viciosas. Como lo único que es bueno por sí mismo es Dios, es decir, solo Dios es el objeto propio del amor como disfrute. Todos los amores virtuosos son secundarios a este amor: *caritas*, la voluntad de unirse con Dios. Por el contrario, el amor perdido, particularmente el amor propio, es una especie diferente de pasión, una voluntad carnal, incluso una especie de lujuria *cupiditas* o *concupiscentia*. “las concupiscencias carnales de dos buenos que no son aun perfectos como pelean entre sí los malos con los malos hasta que llegue la salud de los que se van curando a conseguir la última victoria” (Agustín II, Libro V). Agustín simpatizaba con ciertos aspectos del ideal de “lo que los griegos llaman *apatheia*, y lo que los latinos llamarían, si su lenguaje les permitiera, *impassibilitas*”, llamándolo “obviamente una cualidad buena y más deseable” (Agustin I, Libro XIV). Al mismo tiempo, negó que fuera posible o deseable para los humanos en la tierra y sostuvo que incluso los ciudadanos de la ciudad de Dios experimentan toda la panoplia de pasiones. Agustín entendió *apatheia*, para significar solo una liberación de esas emociones que son contrarias a la razón y perturban la mente. La felicidad perfecta no implica la ausencia de toda pasión.

Continuando con este planteamiento el filósofo René Descartes desarrolló aún más la idea de las emociones en su obra, *Pasiones del alma*, este libro es el resultado de sus aplicaciones de su método racional para un análisis de las causas, variedades y significado de las emociones. Descartes creía que la glándula pineal era la sede del alma, el lugar de encuentro entre el cuerpo corporal físico y la mente racional. Las pasiones eran las “percepciones, sensaciones o emociones del alma a las que nos referimos particularmente a ella, y que son causadas, mantenidas y fortalecidas por algún movimiento de los espíritus”(Descartes 1997,95-96).Causando movimientos físicos específicos o sensaciones y afectos. *Las Pasiones del Alma*, se describe como uno de los primeros intentos no místicos de comprender estados afectivos normales y patológicos. Estas ideas ha influenciado de una manera muy particular al filósofo Benedicto Spinoza (1632-1677), ya que él amplió su trabajo sobre el afecto haciendo una crítica a Descartes. Spinoza es quien desarrollará más profundamente esta noción de afecto y es por este motivo que es necesario conocer detalladamente de donde parte para llegar a dicho concepto.

1. Los afectos en Spinoza, Nietzsche y Bergson

Spinoza, Nietzsche y Bergson forman una unión muy peculiar y tienen algo en común el concepto de afecto, no obstante, cada uno de ellos trabajó este concepto de diferentes formas, estos tres filósofos tiene un método característico: para Spinoza, el método geométrico, para Nietzsche, la genealogía, y para Bergson, la intuición. Cada uno de estos métodos tiene esos extraños rasgos que son capaces de ir más allá de la condición humana y establecer conexiones con el concepto de afecto.

Para Spinoza, lo importante es seguir la vida con la razón para lograr alcanzar el amor intelectual en un conocimiento intuitivo de Dios o la Naturaleza; para Nietzsche, es practicar su, gaya ciencia, que viene a afirmar con alegría la vida como voluntad de poder; y finalmente para Bergson, puede seguir la intuición comprensiva hasta el punto de un amor gozoso al tocar la creatividad de la vida. Por lo tanto, los tres buscan condiciones propias para hablar del concepto de afecto.

1.1. Baruch Spinoza

Baruch Spinoza, (1632-1677) también conocido con el nombre de Benedicto, pertenecía a una familia judía sefardí, un maestro de la filosofía cartesiana, un pulidor de lentes un

filósofo que vivió en los Países Bajos, que fue contemporáneo de científicos como Galileo, Kepler y Newton; y de pensadores como Descartes, Leibniz y Hobbes “Spinoza pertenecía a esta casta de pensadores [...] que invierten los valores y filosofan a martillazos” (Deleuze 2009, 20), en Esta Edad Moderna Temprana, que también se conoce como la Revolución Científica, implicaba la comprensión de que el hombre no era el centro del universo y que parecía haber leyes en la naturaleza que podían implicar que no había un Dios personal trascendente, sino más bien una fuerza de energía immanente que ejecuta la demostración de la vida. Todos los mecanismos de la vida, incluida la religión, debían entenderse ahora a través del razonamiento científico. De este modo, el siglo XVII puede ser reconocido como un momento en que el enfoque analítico se centró en la religión organizada y existió un reavivamiento de la antigua filosofía griega que hacía reflexionar sobre la vida como un todo coherente.

1.2. Dios como sustancia: monismo

No se puede comprender las teorías del cuerpo y la mente de muchos filósofos sin antes entender sus sistemas metafísicos. Esto es aún más cierto para Spinoza, cuya teoría de la mente-cuerpo se basa en la sustancia y los atributos. En mi opinión, el monismo metafísico de Spinoza que enfatiza la unidad de la sustancia también debe considerarse en relación con su teoría de la mente-cuerpo, ya que sin Dios (sustancia) no es posible que existan modos finitos y, por lo tanto, no se puede establecer su sistema metafísico. Además, Spinoza nos dice directamente que la identidad entre la mente y el cuerpo se deduce de la doctrina de una sola sustancia: “la sustancia pensante y la sustancia extensa es una y la misma sustancia [...]. Y así, (*sic*) también un modo de la extensión y la idea de ese modo es una y la misma cosa, pero expresada en dos modos” (EII, Prop, 7 escolio)⁴. Esta cita implica que, para encontrar la identidad entre la mente y el cuerpo en la teoría de Spinoza, debemos confiar en la doctrina de una sola sustancia. Sin embargo, el hecho de que la mente y el cuerpo son modos de una sustancia bajo diferentes atributos ofrece una interpretación de que la relación entre la mente y el cuerpo sigue la relación entre la sustancia concebida bajo el pensamiento y la sustancia concebida bajo

⁴ *Substantia cogitans et substantia extensa una eademque est substantia, quae iam sub hoc, iam sub illo attributo comprehenditur. Sic etiam modus extensionis et idea illius modi una eademque est res, sed duobus modis expressa.* <http://users.telenet.be/rwmeijer/spinoza/works.htm> Consultado 12-01-2018.
Sic. Traducido ;así o de este modo en español. Podemos ver la cita anterior no como una inferencia, sino como una comparación al tratar el término latino *sic* <http://www.didacterion.com/esddlt.php> Consultado 12-01-2018.

la extensión. Para Spinoza, la mente y el cuerpo son las modificaciones de una y la misma sustancia bajo los diferentes atributos de pensamiento y extensión, respectivamente.

La primera parte de la *Ética* de Spinoza se titula *De Dios*⁵, pero sería posible titularla “De la sustancia”, puesto que el término sustancias se usa para definir Dios y más precisamente, para Spinoza, Dios no es más que sustancia “Por Dios entiendo el ser absolutamente infinito, es decir, la sustancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia infinita” (EI, Def.6), y Dios es la única sustancia posible. Si existiera alguna sustancia además de Dios, esta sustancia estaría poseyendo algunos atributos de Dios, ya que Dios posee todos los atributos posibles (atributos infinitos) debido al hecho de que Dios es una sustancia absolutamente infinita; en consecuencia, existirían dos sustancias que tienen el mismo atributo (EI, Prop 14, Def 6).

Así bien, para Spinoza, es imposible que haya dos o más sustancias con la misma naturaleza o atributo en la naturaleza en consecuencia, además de Dios, ninguna otra sustancia puede ser otorgada o concebida “dos sustancias que tienen atributos distintos no tienen nada en común entre sí” (EI, Prop II). De esta manera, Dios se identifica con una sola sustancia en la metafísica de Spinoza. Esta es su declaración oficial en cuanto al monismo de la sustancia. Sin embargo, para Spinoza, es imposible que haya dos o más sustancias con la misma naturaleza o atributo en la naturaleza (E1, Prop 5). En consecuencia, además de Dios, ninguna otra sustancia puede ser otorgada o concebida (E, 1, Prop 14). De esta manera, Dios se identifica con una sola sustancia en la metafísica de Spinoza. Esta es su declaración oficial en cuanto al monismo de la sustancia.

No obstante, un problema menor surge con el término *infinita idea Dei*⁶ o infinito, que no significa lo que normalmente entendemos con este término, dicho de otra forma, su

⁵ La Idea de Dios de Spinoza no es el de un Dios personal o un ser espiritual. Es simplemente el fin y el propósito éticos absolutos del mundo.

⁶ Dios es un ser con infinitos atributos, cada uno de los cuales es infinito, sobre el cual no se pueden imponer límites de ningún tipo. Entonces Spinoza argumenta que la sustancia infinita debe ser indivisible, eterna y unitaria. “Solo puede haber una de esas sustancias, dios o naturaleza, en la que todo lo demás está totalmente contenido” (Della Rocca, 2011, 21). Por lo tanto, Spinoza es un monista extremo, para quien lo que sea, está en Dios. Cada mente y cada cuerpo, cada pensamiento y cada movimiento, todos son nada más que aspectos del único ser verdadero. Por lo tanto, Dios es una sustancia tanto extendida como pensante. *Deus sive Natura*.

idea principal es que hay una causa no causada, una fuente única para todas las cosas, una causa, medios y esencia para toda la existencia. Básicamente, entonces, todas las cosas son inherentes en un Ser auto-causado, es decir, la unidad en el universo, la negación del pluralismo. Cuando Spinoza menciona “absolutamente infinito, es decir, la sustancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia infinita” (E1,Def.6), el término infinito debe considerarse como una parte importante y que a la vez este término se expresa en su pensamiento. De lo contrario, la demostración de Spinoza no se entendería, es decir, a menos que consideremos que los atributos infinitos implican todos los atributos posibles, el argumento de Spinoza sería injustificado. Podemos inferir este punto de las siguientes afirmaciones:

Siendo Dios un ser absolutamente infinito, del cual no puede negarse ningún atributo que exprese una esencia de sustancia, y existiendo necesariamente (por la Proposición 11), si aparte de Dios se diese alguna sustancia, ésta debería explicarse por algún atributo de Dios, y, de ese modo, existirían dos sustancias con el mismo atributo, lo cual (por la Proposición 5) es absurdo; por tanto, ninguna sustancia excepto Dios puede darse ni, por consiguiente, tampoco concebirse (E1, Prop, 14,).

Es importante notar que la frase “del cual no se puede negar ningún atributo” (E1, Prop, 14,) implica que Dios posee todos los atributos posibles⁷. Deberíamos distinguir la afirmación de que Dios es el ser infinito del enunciado, que Dios posee en atributos finitos. La primera afirmación significa que Dios es el ser absolutamente perfecto es decir, nuestro sentido general, mientras que lo segundo significa que Dios posee todos los atributos posibles (Della Rocca 2008, 43). Se deduce que Dios es el ser perfecto sin limitación que constituye todos los atributos sin excepción. “Los atributos no sólo expresan la esencia de la sustancia; ora la explican, ora la engloban” (Deleuze 1996, 12) Spinoza afirmaba que si Dios tiene la naturaleza del infinito, Dios debe tener un número infinito de atributos.

Volviendo a su monismo sustancial, necesariamente existe solo una cosa que existe *per se* (en sí misma), es decir, Dios. Es importante notar que lo demás puede ser en sí mismo, es decir, que necesariamente tiene una sola sustancia. Si es así, ¿cuál es el estado de todas las demás cosas? Según Spinoza, no son sustancias, sino meras modificaciones, de la única sustancia, Dios “posee o cumple *a priori* la infinidad de las

⁷ El propio Spinoza habla de atributos de Dios, de características, como el amor. Cualquier afirmación relativa a la naturaleza de Dios es limitante en el sentido de que su opuesto tampoco podría ser cierto.

condiciones; los atributos son condiciones comunes, comunes a la sustancia que los posee colectivamente y a los modos que los implican distributivamente” (Deleuze 1996, 80) Por lo tanto, la mente y el cuerpo son modos, no sustancias es decir, las modificaciones (afectos) de la sustancia, o lo que existe en, y se concibe a través de, algo más que sí mismo, en el sistema metafísico de Spinoza, sin embargo, podemos entender los atributos del pensamiento y la extensión entre la sustancia y las modificaciones; el concepto del atributo es muy importante para interpretar el sistema metafísico de Spinoza y su teoría del cuerpo y mente. De acuerdo a Spinoza, un atributo es el que: “Por modo entiendo las afecciones de una sustancia, o sea, aquello que es en otra cosa, por medio de la cual es también concebido” (EI Def, V). Es decir, el atributo es ese "que expresa la esencia de la sustancia divina" (EI, Prop 19, Demon). En la discusión de la noción de los atributos de Spinoza, han existido interpretaciones subjetivas y objetivas. Hay infinitos atributos, pero los seres humanos solo pueden percibir los atributos del pensamiento y la extensión. Spinoza entendió que los seres humanos se manifiestan en el modo de la mente a través del atributo del pensamiento así como en el modo del cuerpo a través del atributo de extensión.

Comenzando con de estas exposiciones de la metafísica de Spinoza, podemos resumir la posición como sigue: solo hay una sustancia y esta sustancia es Dios, que es necesariamente existente. La evidencia de Spinoza para esta conclusión está en (E1, Prop.14). Él argumenta de la siguiente manera: Dios existe lo cual fue probado en (E1 Prop. 11). Dado que Dios se define como un ser que posee todos los atributos (E1, Demo. 6) y que solo hay una sustancia por atributo (E1.Prop. 5), se deduce que Dios es la única sustancia. Para una discusión detallada de este argumento. Dado que Dios es la única sustancia, se deduce que los objetos materiales de nuestra experiencia no son sustancias que existen independientemente, sino que son modos de la sustancia extendida. Los modos son las modificaciones de sustancia en el atributo aproximado; la mente es el modo de la sustancia y el atributo del pensamiento; y el cuerpo es el modo en el atributo de extensión. Se sigue que todas las cosas pertenecen a la única sustancia, es decir, que nada puede existir o concebirse sin Dios (sustancia).

Esta conclusión es la base sobre la cual se mantiene la caracterización común del monismo de Spinoza, como es bien sabido, sostiene que una sustancia tiene los atributos de extensión y pensamiento, a diferencia del dualismo de Descartes, donde el pensamiento y la extensión son sustancias diferentes, “Descartes dice que la extensión y

el pensamiento pueden ser concebidos distintamente de dos maneras” (Deleuze 1996, 26). Spinoza reconoce la existencia única de la sustancia y, por lo tanto, establece la metafísica monista. Conceptualmente, la sustancia pensante es diferente de la sustancia extendida debido al hecho de que una sola sustancia tiene los atributos de pensamiento y extensión. De esto podemos ver la misma sustancia la sustancia que difiere en cómo se concibe, y este es el monismo de la sustancia de Spinoza.

1.3. La mente y el cuerpo

La hipótesis de la mente y el cuerpo de Spinoza está arraigada en su monismo de la sustancia. Spinoza considera la mente como el modo (la modificación) de la sustancia que es el atributo de pensamiento y el cuerpo como el modo (la modificación) de esa sustancia bajo el atributo de la extensión “la substancia pensante y la substancia extensa son una sola y misma substancia, aprehendida ya desde un atributo, ya desde otro. Así también, un modo de la extensión y la idea de dicho modo son una sola y misma cosa, pero expresada de dos maneras” (E2, Prop. 7 Escol). A saber, la mente es la modificación de la sustancia concebida como cosa que piensa y el cuerpo es la modificación de la misma sustancia como cosa extendida.

Cuando Spinoza afirma que la mente y el cuerpo son los modos de los atributos, debemos entender que la mente es el modo que expresa la esencia de la sustancia y el atributo del pensamiento, y en este sentido el cuerpo es el modo que expresa la esencia de la misma sustancia que el atributo de extensión “un modo de un atributo y la idea de ese modo son una sola y misma cosa expresada de dos maneras, bajo dos potencias.” (Deleuze 1996 ,110). La mente y el cuerpo no son modos distintos de los atributos del pensamiento y la extensión, sino que son modos de la misma sustancia a través de los atributos de pensamiento y extensión, respectivamente, la mente es el modo en que la sustancia está dada por las descripciones mentales que son atributos del pensamiento, y el cuerpo es el modo de la misma sustancia que lo transmitido por las descripciones físicas que es el atributo de la extensión.

Dado que la mente y el cuerpo son modos de la misma sustancia, podemos deducir su posición sobre la identidad de la mente y el cuerpo desde el monismo de la sustancia. Se deduce que si el pensamiento de la sustancia y la sustancia extendida son una y la misma cosa, el modo considerado mentalmente (la mente) y el modo considerado físicamente (el cuerpo) son una y la misma cosa. “(el pensamiento y la extensión)

actúan el uno sobre el otro cuando son «tomados ambos en conjunto», o que dos modos de atributos diferentes (el alma y el cuerpo) actúan el uno sobre el otro en la medida en que toman las partes de un todo» (Deleuze 1996, 101). Por lo tanto, así como una única sustancia es al mismo tiempo una sustancia que piensa y una sustancia que se extiende de acuerdo con los atributos del pensamiento y la extensión, una cosa individual es a la vez un modo mental y otro un modo físico que expresa la sustancia en ambos de una manera determinada. Ya que una y la misma sustancia difieren en cómo se conciben. Lo primero es la teoría de identidad mente-cuerpo de Spinoza derivada de este último, su monismo de la sustancia. Es por esto que en Spinoza no dejo ninguna duda entre la relación mente cuerpo.

El monismo de las sustancias garantiza la identidad entre la mente y el cuerpo, por lo que los eventos mentales y físicos no son dos conjuntos de eventos diferentes, sino que son un único conjunto. “El orden y conexión de las ideas es el mismo que el orden y conexión de las cosas” (EII, Prop, VII). No obstante, esto no significa que haya dos órdenes de eventos, sino significa que existe un orden de eventos. Esto nos lleva preguntarnos ¿Por qué el evento que tiene propiedades mentales y el evento que tiene propiedades físicas son uno y el mismo evento para Spinoza? Sin la doctrina de la sustancia, no podemos responder a esta pregunta. Puesto que, existe una sola sustancia, la sustancia concebida como mental y la sustancia concebida como física poseen la misma esencia y en consecuencia son idénticas. “El entendimiento está constituido por ideas causalmente paralelas de varias afecciones, partes y eventos que tienen lugar en el cuerpo. Cada una de estas ideas se encuentra relacionada con el cuerpo humano, modo de la sustancia extensa.” (Della Rocca 2006, 210). Por lo tanto, dado que hay un tipo de evento debido al hecho de que son modos de una sustancia, el evento describe las propiedades mentales el modo de la sustancia anterior y el evento descrito por las propiedades físicas en el modo de la última sustancia que posee la misma esencia y, en consecuencia, son idénticos entre sí.

Por consiguiente, el monismo de la sustancia es la razón por la cual la mente y el cuerpo son uno y el mismo evento. “No se trata ya del cuerpo mismo, sino de lo que sucede en el cuerpo; no se trata ya del alma (idea del cuerpo), sino de lo que sucede en el alma (idea de lo que sucede en el cuerpo)” (Deleuze 1996, 151). Este hecho de que hay un conjunto de eventos es la razón por la cual el evento bajo descripciones mentales (mente) y el mismo evento bajo las descripciones físicas (cuerpo) son paralelos entre sí.

el cuerpo se eleva a un poder superior para convertirse en una actividad de la mente. La mente y el cuerpo se ven como dos niveles que recapitulan el mismo evento de expresión de imágenes de maneras diferentes pero paralelas, ascendiendo gradualmente de lo concreto a lo incorpóreo, manteniéndose en el mismo centro ausente de un encuentro ahora espectral y potencial (Massumi 1995, 93).

De esta manera, si la mente y el cuerpo son uno y el mismo individuo concebido de dos maneras diferentes y su relación es paralela debido a que son una y la misma cosa, podemos considerar esto como una versión de la teoría de doble aspecto.

Por lo tanto, una vez que establecemos la formulación de que son idénticos entre sí por el hecho de que la mente y el cuerpo son ambos aspectos de la misma entidad que es una sustancia, debemos preguntar cuál es la relación entre los dos aspectos, y luego nuestra respuesta es que existe una relación paralela como resultado de la identidad. Esta versión de la teoría de doble aspecto nos da una perspectiva completa del sistema de Spinoza. La teoría del doble aspecto como la teoría mente-cuerpo es consistente con el monismo de Spinoza y sus explicaciones de la relación paralela de la mente y el cuerpo. Es así, que la teoría de la mente y el cuerpo de Spinoza debe considerarse dentro de la versión de la teoría de doble aspecto que sostiene que la mente y el cuerpo son dos formas diferentes de describir lo mismo, en una misma sustancia.

1.4. Spinoza: *conatus* y Afectos

Las partes III-V de la *Ética* de Spinoza, abordan las definiciones y la clasificación de los afectos, la naturaleza de la esclavitud y la posibilidad de la libertad. Spinoza también se ocupó de emociones particulares en otros lugares, por ejemplo, en el *Tratado de la Reforma del entendimiento* y el *Tratado breve sobre Dios, el hombre y la felicidad*. Pero, en donde más aborda esta cuestión es en la *Ética*, ya que muestra la centralidad de las emociones en la concepción de Spinoza del ser humano y la vida humana. “Este texto es un excelente ejemplo de cómo poner vino viejo en botellas nuevas puede producir pociones completamente originales” (Fraile 1991, 625).

Siguiendo el método geométrico, Spinoza define las emociones, tanto individual como colectivamente, y establece las implicaciones de esas definiciones y otros principios en varias proposiciones, definiciones y escolios. Esto es parte de la empresa reductiva y sistematizadora de toda la *Ética*, cuyo objetivo final es explicar la libertad y la beatitud como el conocimiento de la sustancia primordial que es Dios. Crucial para este

proyecto es el estado metafísico de las emociones “Basadas en un rígido determinismo, en que todos los seres se derivan en virtud de las leyes como modos de explicación” (Fraile 1991, 631). Por lo tanto, a diferencia de sus predecesores, Spinoza muestra poco interés en las causas, síntomas y consecuencias de las emociones, como los movimientos del corazón y espíritus o expresiones faciales. De hecho, las causas y los efectos corporales solo forman parte de su proyecto en la medida en que su paralelismo es explicativo dentro de las operaciones de la mente “Todas las ideas que se siguen en el alma de ideas que en ella son adecuadas, son también inadecuadas” (EII, Prop, 40).

1.5. La explicación del *Conatus*

Como se ha observado hasta ahora en la *Ética*, Spinoza presenta su filosofía de una manera particular. La *Ética* parece ser un conjunto de tesis extrañas argumentadas de una manera complicada, sofisticada y apoyadas por definiciones arbitrarias. Además, la filosofía de Spinoza parece ser una “filosofía de tesis” por excelencia, con una buena cantidad de supuestos contra intuitivos. Muchos de ellos son bien conocidos: solo hay una sustancia; Dios (E1. Prop, 14) tiene atributos infinitos (E1, Def, 6), de los cuales solo podemos conocer dos (pensamiento y extensión); Dios o la Naturaleza *Deus sive Natura* no actúa por el bien de nada; no hay nada contingente en la naturaleza, ya que todo está determinado por la naturaleza de Dios (E1. Prop:29). Una de estas tesis conocidas y extrañas es el llamado principio de *conatus*. ¿Qué dice el principio?

El principio establece que “Cada cosa se esfuerza, *conatur*⁸ cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser para” (E3. Prop. 6) .2 Según Spinoza, tal lucha o esfuerzo *conatus* es la esencia real *essentia actualis* de cada cosa (E 3 Prop 7; 4 Prop demo; 22 4Prop). Por lo tanto, ahora tenemos dos tesis más muy especiales pero nos centraremos en la primera. El concepto de *conatus* es una de las nociones más notorias de la filosofía de Spinoza, si no la más conocida, y está conectada a muchas de sus tesis más importantes, el término *conatus* es usado para describir las esencias de los seres humanos y otros modos finitos por igual. Se podría decir que juega un papel central en la argumentación de Spinoza en la *Ética*. Por ejemplo, el concepto de *conatus* es la noción clave que

⁸ *Unaquaeque res, quantum in se est, in suo esse preservare conatur.* Es principalmente en la obra de Spinoza que el sustantivo latino, *conatus*, y el verbo, *conari*, son difíciles de traducir. La palabra *conatus* en latín (tentativa, intento, esfuerzo físico o moral por lograr algo) <http://etimologias.dechile.net/?conato> consultado 15-01-2018.

permite a Spinoza hacer el movimiento desde el mundo de lo que llamamos naturaleza, que analiza desde un punto de vista geométrico, al mundo de la intervención humana.

El proyecto de Spinoza es dar cuenta del mundo de la representación humana sin romper con uno de los principios metodológicos de su *Ética*, es decir, tratar a todas las entidades como si fueran planos, líneas y cuerpos, “las superficies por medio de las cuales se aplican unas contra otras las partes de un individuo, o sea, de un cuerpo compuesto, con mayor o menor facilidad” (EII, Axiom,II), esto parece ser más difícil de lograr en el caso de las acciones que en el caso de los cuerpos, sencillamente puesto que las acciones no son cuerpos. Por lo tanto, Spinoza necesita el *conatus* para dar este paso de la naturaleza a la acción.

La esencia, como un grado de poder, es a la vez parte del poder infinito y un grado de intensidad. Esto no quiere decir que la intensidad de la esencia sea la misma para cada cosa; más bien, cada cosa tiene una tendencia para afirmar la existencia. Es importante destacar que Deleuze muestra que el *conatus* no es el esfuerzo de perseverar en la existencia, una vez que se atribuye a la existencia, sino que: “más que el esfuerzo de perseverar en la existencia, una vez dada ésta. Designa la función existencial de la esencia, es decir, la afirmación de la esencia en la existencia del modo. Es por ello, que si consideramos un cuerpo existente, el *conatus* no puede ser tampoco una tendencia al movimiento”. (Deleuze 1996, 221). Por lo tanto, Spinoza requiere una poderosa herramienta conceptual para dar una explicación no teleológica de la acción y, en general, del mundo de la agencia. Esa herramienta es el *conatus*. Que también tiene muchas otras funciones en la argumentación de Spinoza y se podría decir, sin exagerar, que es el concepto básico sobre el que se basa la argumentación de los tres últimos libros de la *Ética*.

Es por eso que, el *conatus* solo aparece, al menos como una noción temática, cuando Spinoza comienza el análisis filosófico de los afectos, pasiones, acciones, es decir, conceptos involucrados en el mundo de la agencia humana. Todos los afectos propios derivan de lo que es esencial para la mente, su *conatus* o su impulso hacia la auto conservación. Debido a esta base, el deseo es central para los afectos, de hecho “es la misma esencia o naturaleza del hombre” (EIV, Def, VII). Que son nada más que estos tres: deseo, alegría o placer; y tristeza o dolor, cada uno habitualmente llamado por un nombre diferente a causa de sus relaciones variables y denominaciones extrínsecas (EIII, Def de los afectos, XLVIII). Podemos esforzarnos por unirnos a lo que aumenta

nuestro poder de actuar, para tomar conciencia del tipo de afectos que determina nuestro *conatus*. “Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo” (EII, Proposición II, escolio). Lo que un cuerpo puede hacer está incrustado en los afectos; la capacidad de ser afectados nos proporciona una apertura para intensificar nuestro poder, que es una cuestión de organizar nuestros encuentros basados en el aumento de nuestra acción.

1.6. La clasificación de los afectos

La idea Spinoziana sobre los afectos, *affectus*, es una respuesta a uno de los problemas centrales de su naturalismo ontológico, que es la visión de que todo lo que existe posee un cierto carácter definido de diversas maneras que le permite ser definido como natural y que le impide ser definido como sobrenatural. Es decir, un intento de mostrar cómo la amplia gama de deseos y emociones de la mente humana puede ser producida por algo que sigue el orden de la naturaleza. Spinoza señala que los relatos tradicionales de las pasiones, con la excepción de Descartes, se basan en la suposición, totalmente infundada en opinión de Spinoza, de que los seres humanos son un “dominio” separado dentro de la influencia de la naturaleza, con diferentes tipos de constituyentes y gobernados por diferentes tipos de leyes. El proyecto de Spinoza continúa con lo que considera la importante innovación de Descartes: buscar “explicar los afectos humanos a través de sus primeras causas”(Reale Antiseri 2010, 214). Por lo tanto, su descripción de los afectos puede ser más rentable comparada con la de Descartes en *sus Pasiones del alma*. También puede ser útil compararlo con los relatos de los escritos de Hobbes (especialmente *Leviatán VI*).

Los afectos humanos, para Spinoza, son parte de la naturaleza en la medida en que cada uno puede expresarse en términos de esfuerzo, una propiedad que comparten todas las cosas particulares de la naturaleza. El deseo y sus variedades se esfuerzan, bajo una cierta descripción. Las pasiones humanas son para Spinoza cambios, es decir, aumentos o disminuciones, en el poder con el que nos esforzamos. Los afectos activos son todos los aumentos en el poder con el que nos preservamos. Spinoza introduce el primero de sus afectos esenciales, el deseo, en (EIII. Prop. 9s), directamente después de introducir la doctrina del esfuerzo humano, que, en su forma más general, llama apetito, “Entre «apetito» y «deseo» no hay diferencia alguna, si no es la de que él «deseo» se refiere generalmente a los hombres, en cuanto que son conscientes de su apetito, y por ello

puede definirse así: el deseo es el apetito acompañado de la conciencia del mismo” (EIII. Prop. 9, escolio). Precisamente, Spinoza identifica el deseo humano con la esencia humana y, especialmente, con la conciencia de la propia esencia, la búsqueda de la perseverancia en el ser. La teoría de la conciencia de Spinoza es notoriamente difícil, y no está claro qué ideas en la mente humana son conscientes o en qué medida otras cosas a más de los seres humanos tienen conciencia.

Para los seres humanos, al menos, lo que nos parece que nos hace actuar es nuestro deseo, en opinión de Spinoza, lo hace por la causa inmediata, por ejemplo, de mi acción al levantar mi taza de café, responderé que era mi deseo por el café. Al identificar la causa de la acción humana, esforzándose, con deseo consciente, entonces, (EIII. Prop. 9s), vindica el sentido común hasta cierto punto. Si Spinoza hubiera identificado el deseo con algo más que esforzarse, entonces se habría comprometido con la idea de que mi deseo en realidad no me obliga a levantar la taza. El deseo de Spinoza, en su definición estrecha en (EIII. Prop. 9s), es tanto psicológico como físico, y en su definición más amplia en EIII, *Definición de los afectos*, puede ser cualquiera. Por lo tanto, este ejemplo, a pesar de las apariencias, no tiene por qué afligirse de la negación de Spinoza de la interacción mente-cuerpo.

Posiblemente el punto de vista psicológico que Spinoza presenta en (EIII, Prop,28) es susceptible al tipo de objeción que uno podría plantear contra la voluptuosidad psicológica, es decir, la opinión de que los seres humanos solo desean placer, evitan el dolor y solo asumen lo que es útil para el placer. Puede parecer a ciertas personas que “Nos esforzamos en promover que suceda todo aquello que imaginamos conduce a la alegría, pero nos esforzamos por apartar o destruir lo que imaginamos que la repugna,” (EIII, Prop, 28), en otras palabras lo, que conduce a la tristeza no es consistente con su propia experiencia de sus motivos para actuar.

Spinoza más adelante intenta mostrar que hay muchas variedades de alegría, tristeza y deseo, lejos de insistir en que hay un tipo particular de emoción que conmueve a las personas, Spinoza escribe que existe una variedad innumerable de afectos: “Hay tantas clases de alegría, tristeza y deseo y, consiguientemente, hay tantas clases de cada afecto compuesto de ellos —como la fluctuación del ánimo-, o derivado de ellos —amor, odio, esperanza, miedo, etc.—, como clases de objetos que nos afectan” (EIII, Prop,56).

Aunque Spinoza insiste reiteradamente en que la variedad de afectos es innumerable, sin embargo, caracteriza, en sus propios términos, muchas de las pasiones tradicionales,

cada una de las cuales es una especie de alegría, tristeza o deseo. Algunas de las cuentas particulares de Spinoza son notables.

La compasión, *commiseratio*, es para Spinoza una especie de tristeza, la tristeza que surge de la lesión a otro (EIII, Prop, 22 scolio), y por lo tanto sentir piedad, en la vista de Spinoza es experimentar una disminución en el propio poder para perseverar en el ser. Si persiste la perseverancia en el ser es lo que buscan los agentes virtuosos, entonces, Spinoza se comprometerá a la opinión de que la compasión no es una virtud.

La autoestima, *aquiescentia in se ipso*, que Spinoza presenta “Si alguien ha hecho algo que imagina afecta a los demás de alegría, será afectado de una alegría, acompañada de la idea de sí mismo como causa, o sea: se considerará a sí mismo con alegría”. (EIII, Prop30) como alegría acompañada de la idea de uno mismo como causa interna se convierte en una parte importante de la teoría ética de Spinoza, una especie de la cual es incluso bendición (beatitud, véase E.IV, Ap. 4), la forma más elevada de felicidad humana. Los seres humanos, como modos finitos, no pueden, según la visión de Spinoza, evitar afectar y ser afectados por objetos externos. Sin embargo, el énfasis de Spinoza en la autoestima y, en su teoría ética, en el autoconocimiento sugiere que, en la medida en que podamos producir afectos, incluidas nuestras propias emociones, como causas completas o adecuadas de esos efectos.

Finalmente, la alegría activa y el deseo activo que Spinoza introduce en (E.III. Prop, 58) representan una clase separada de afectos notable tanto por su novedad contra el trasfondo de relatos tradicionales de las pasiones como por su importancia para los argumentos éticos de Spinoza de las Partes IV y V. Así, la clase de afectos activos de Spinoza hace un fuerte énfasis en los roles de las personas como causas totales de lo que hacen; porque a Spinoza le resulta éticamente importante que una persona sea más activa que pasiva, ese énfasis plantea una serie de preguntas sobre hasta qué punto una persona, una cosa particular que interactúa constantemente con otras cosas y que de hecho necesita de ellas para su sustento, puede venir resistir la pasión y guiarse por medio de la alegría y los deseos activos. Debido a que la alegría y la tristeza introducidas en (EIII.Prop, 11s), son pasiones, todos los deseos que surgen de ellos o especies de ellos también son pasivos, es decir, no son deseos que surgen del esfuerzo de una persona solo sino solo como una causa parcial en combinación con otras, en última instancia, causas externas.

La alegría activa, que debe incluir al menos algunos tipos de autoestima garantizada, y los deseos activos, entre los que Spinoza enumera en (EIII, Prop. 59s) tenacidad *animositas* y nobleza *generositas*, son totalmente activos sin embargo; es decir, son emociones y deseos que las personas tienen solo en la medida en que son causas adecuadas o actores genuinos. Hay que tener en cuenta que la tristeza nunca puede ser una emoción activa. Las personas no pueden, en la medida en que se activan, disminuir su poder de acción, por lo que la tristeza pasiva, a diferencia de la alegría y el deseo pasivos, no tiene una contraparte activa.

2. Friedrich Nietzsche

Friedrich Nietzsche (1844-1900) es uno de los filósofos que más ha influenciado a muchos pensadores del siglo XX. Es conocido por sus críticas inflexibles a la moralidad y religión tradicionales, así como a las ideas filosóficas convencionales. Muchas de estas críticas se basan en diagnósticos psicológicos que exponen la falsa conciencia que propaga las ideas recibidas de las personas; por esa razón, a menudo se lo asocia con un grupo de pensadores tardíos modernos (incluidos Marx, Freud, Foucault y Deleuze) que promovieron una hermenéutica de la sospecha contra los valores tradicionales. Nietzsche también utilizó sus análisis psicológicos para sustentar teorías originales sobre la naturaleza del yo, y sus propuestas provocativas que sugirieron nuevos valores que, en su opinión, promovieron la renovación cultural y mejoraron la vida social y psicológica en comparación con la vida bajo los valores tradicionales que criticaba.

2.1. Nietzsche: afectos, impulsos y voluntad de poder

Al hablar del concepto de afecto es importante concentrarse en tres de las obras maestras de Nietzsche, *La Genealogía De La Moral*, *Auroral* y *El Nacimiento De La Tragedia*. En estos libros Nietzsche se pregunta en qué condiciones cognitivo-afectivas vale la pena vivir. Más concretamente, ¿qué nos permitirá evitar la desesperación que viene con el sufrimiento sin sentido?

Nietzsche, influenciado por el movimiento materialista alemán de mediados del siglo XIX, tiene algunas expresiones principales con implicaciones psicológicas es por esto que “para hablar del concepto de afecto; *Affekten* afecto, *Gefühle* sentimientos, y *Trieb* impulsos” (Reale y Antiseri 2010, 27). Se tomará el concepto de afecto y sentimiento de

la misma manera para referirse generalmente al mismo tipo de estado mental, mientras que se interpretará impulsos, como disposiciones para tener respuestas afectivas bajo ciertas condiciones⁹.

2.2. Afectos y sentimientos en Nietzsche

En *Aurora*, se señala que los sentimientos morales *Moralische Gefühle* se inculcan cuando:

se transmiten mediante la herencia y la educación, como puede comprobarse en los niños, cuyo desarrollado instinto de imitación les impele a apropiarse el conjunto de simpatías y de antipatías de los adultos que les rodean.(...) Ahora bien, la exposición de motivos que llevan a cabo no afecta ni al origen ni al grado de esos sentimientos, sino que se reduce a la necesidad que tiene un ser racional de ofrecer argumentos a favor y en contra de su conducta y de poder manifestarlos de un modo aceptable(Nietzsche 1994§34).

Es importante hacer referencia a la sutil observación final, sobre el impulso que proporcionar racionalizaciones *post hoc* para juicios evaluativos producidos por un mecanismo no racional de esta manera es importante centrarse ahora en lo que este pasaje nos dice sobre la concepción de Nietzsche de los afectos y el juicio moral. Los sentimientos o afectos morales, en la cita anterior, se identifican con inclinaciones y aversiones hacia ciertas acciones o, más precisamente, con el estado mental, sea lo que sea, que lo motive a realizar ciertas acciones o evitar otras. Por lo tanto, la ontología de la mente de Nietzsche incluye, como era de esperar, estados mentales que son motivacionalmente afectivos, al menos en el sentido de que producen lo que se vendría a llamar “impulso motivacional (o empuje); es decir, se inclinan hacia o se alejan de ciertos actos, incluso si finalmente no tienen éxito en producir acción” (Katsafanas 2016, 4).

En este sentido, el uso de Nietzsche de los sentimientos es bastante inteligible para nosotros: generalmente suponemos que los sentimientos o afectos se caracterizan, en parte, por su capacidad de producir un impulso motivacional, “siempre como afecto, pasión, estado de ánimo agitado”. (Nietzsche 2004b, 67), y de hecho, la cuestión de que

⁹ “Nietzsche asocia los valores con los afectos y los impulsos: no solo afirma que los valores se explican por los impulsos y los afectos, sino que a veces parece identificar valores con impulsos y afectos”. (Katsafanas 2016,2).

lo hagan es uno de los principales puntos de pensamiento a favor de cómo se conciben los juicios morales para involucrar esencialmente la expresión de sentimiento. Es igualmente una parte del uso ordinario que los sentimientos tomen otra característica crucial a saber y que sean fenomenológicamente distintivos es decir, auto-afecciones.

2.3. La voluntad de poder

Nietzsche comienza confrontando a Schopenhauer en algunas ideas como el no valorar la piedad como un signo de agotamiento y enfermedad, de volverse contra la vida, de arriesgarse al nihilismo. En su primer libro, *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche postula lo que él llama un impulso “dionisiaco” como la fuente de la tragedia griega “a ningún poder más peligroso que a ese poder dionisiaco, grotescamente descomunal” (Nietzsche 2004b, 67), es decir, es una fuerza irracional que surge de los orígenes oscuros y se expresa en salvajes frenéticos borracheras, abandono sexual y festividades de crueldad. Su noción posterior de la voluntad de poder es significativamente diferente; pero retiene algo de esta idea de una fuerza profunda, pre-racional e inconsciente que puede ser aprovechada y transformada para crear algo bello.

La voluntad de poder que concibe Nietzsche no es ni buena ni mala. Es un impulso básico que se encuentra en todos, pero que se expresa de muchas diferentes maneras. El filósofo y el científico dirigen su voluntad de poder hacia la voluntad de la verdad. Los artistas lo canalizan hacia una voluntad de crear. Los hombres de negocios lo satisfacen al hacerse ricos. En *La Genealogía de la Moral*, Nietzsche contrasta la moralidad de amos y la moral de esclavos, pero remonta a la voluntad de poder. Crear tablas de valores, imponerlas a las personas y juzgar el mundo según ellas, es una expresión notable de la voluntad de poder. Y esta idea subyace al intento de Nietzsche de comprender y evaluar los sistemas morales, una de las motivaciones de *La Genealogía de la Moral* es preguntar: “¿Y si en el <bueno> residiese un síntoma de retroceso, e igualmente un peligro, una tentación, un veneno, un narcótico, gracias al cual acaso el presente viviese a costa del futuro, menos peligrosamente, pero también con menos estilo, de modo más bajo?”(Nietzsche 2004a, §5).

En, *La Genealogía de la Moral*, la voluntad de poder es la categoría ontológica básica para las formas de vida. La voluntad de poder no es un mero esfuerzo, sino que es una lucha por ejercer poder para vencer la resistencia a la apropiación y organización de otros seres en partes subordinadas a una forma de vida. La voluntad de poder es

semejante al *conatus* de Spinoza, “Spinoza se dio cuenta antes que Nietzsche de que una fuerza no era separable de un poder de ser afectado, y que este poder expresaba su poder” (Deleuze 2013,11) y en la lectura de Nietzsche apunta solo a la persistencia en el ser, como lo hace la adaptación darwiniana, que: “se ha malentendido la esencia de la vida, su voluntad de poder; con ello se ha pasado por alto la primacía que poseen por principio las fuerzas espontáneas, atacantes, asaltantes, re-interpretadoras, re-directoras, y conformadoras” (Nietzsche 2004a §12). En lugar de la mera supervivencia, para Nietzsche, cada ser se esfuerza por mejorar las condiciones favorables y lograr su plenitud. Entonces, la propuesta general de *La Genealogía de la Moral* es el afecto de la moralidad en la vida en cuanto expresión de la voluntad de poder.

En este sentido, al igual que con Spinoza, los afectos para Nietzsche surgen de los encuentros entre cuerpos o seres. Pero estos encuentros complejos son un sistema de impulsos, cada uno de los cuales tiene su propia voluntad de poder. La lucha interna de los impulsos a veces nos permite someter a todos los demás, sublimándolos a su expresión; por lo tanto, la forma más elevada de voluntad de poder es la auto superación, no el mero dominio externo del trabajo físico de otros humanos. Al explicar las emociones inconscientes propias o ajenas, interpretamos fenómenos conscientemente experimentados y observados como los afectos, signos y síntomas de las emociones inconscientes.

Este enfoque se puede observar en el relato de Nietzsche que habla sobre la emoción dominante del resentimiento “el resentimiento mismo se vuelve creador y engendra valores: el resentimiento de aquellos seres a quienes les está vedada la auténtica reacción” (Nietzsche 2004a § 10). Él argumenta que el resentimiento es el resultado de ciertas condiciones sociales de la humanidad, en particular la necesidad de que los esclavos interioricen sus impulsos, al mismo tiempo afirma que es a través de la elección y no de la debilidad que se expresa su poder. La crítica de Nietzsche a la moral de los esclavos se basa en gran parte en el hecho de que se desarrolla a partir del odio, la negación y la evasión de las realidades actuales tanto consiente como inconsciente.

Nietzsche ahonda en el estado de ánimo inconsciente del resentimiento de dos maneras: en primer lugar, determinando las condiciones de existencia de los esclavos es decir, la dominación de los maestros conduce a una incapacidad para manifestar impulsos externamente. En segundo lugar, establece que la respuesta cognitiva a esto es crear un mundo espiritual detallado en el que “la moral de los esclavos necesita siempre primero

de un mundo opuesto y externo, necesita, hablando fisiológicamente, de estímulos exteriores para poder en absoluto actuar, - su acción es, de raíz, reacción” (Nietzsche 2004a §10). Las demostraciones de fuerza externas se devalúan y, finalmente, postula la emoción apropiada que es resentimiento que motiva esa respuesta conceptual particular a las condiciones materiales.

La comprensión de Nietzsche sobre el papel de la emoción en la interpretación de la moral de esclavos se desarrolla aún más en su análisis del cristianismo ascético en otras palabras es un “pathos cristiano de la contradicción” (Deleuze 2013, 30), que emplea una variedad de técnicas emocionales. Una forma en que trata las emociones se puede notar cuando una emoción se considera parte de los intereses corporales particulares. La visión de que el yo espiritual y trascendente es superior al yo fenoménico y material significa que el cuerpo y las emociones asociadas con él se devalúan. En consecuencia, tales emociones deben ser trascendidas y eliminadas. La supresión de las emociones que se consideran egoístas es una técnica eficaz para controlar el comportamiento porque, entre otras cosas, desalienta el reconocimiento de la insatisfacción material que se considera parte de los meros intereses corporales. Es en este contexto Nietzsche escribe que uno de los métodos de los sacerdotes ascéticos para minimizar el descontento del “sentimiento *Affekt* de culpa; se busca en él el auténtico instrumentum de la reacción anímica que recibe el nombre de <mala conciencia>, <remordimientos de conciencia>” (Nietzsche 2004a: § 14).

En opinión de Nietzsche, la emoción de la culpa se cultiva intensamente en el cristianismo ascético. Mientras que los que no son ascetas tratan de atribuir sus sentimientos a una causa que no sea a ellos mismos, es decir, no es el “sufrimiento en sí mismo, sino el sinsentido del sufrimiento: ahora bien, ni para el cristiano, que ha interpretado el sufrimiento introduciendo en él toda una secreta maquinaria salvífica” (Nietzsche 2004a. II § 7), El cristianismo¹⁰ ascético invierte este impulso, enseñando a los enfermos que ellos son los culpables de su desconsuelo, lo que los lleva a expresar estas emociones sobre ellos mismos. Es de esta manera que la dirección del resentimiento se aleja de una causa externa de sufrimiento y regresa hacia el que sufre. Tal manipulación de la emoción conduce a una intensificación de las emociones que luego pueden ser apropiadas y dadas por la moral y la cosmología cristianas. La

¹⁰ Se llama al cristianismo la religión de la compasión. La compasión es antitética de los afectos tonificantes, que elevan la energía del sentimiento vital: produce un efecto depresivo. (Deleuze 2013, 94).

discusión de Nietzsche sobre el cristianismo ascético ilustra la forma en que las ideas y las declaraciones sobre las experiencias emocionales cambian esas costumbres, así como las experiencias emocionales futuras. La intensificación de la emoción es una forma de intoxicación que combate el dolor inicial del sufrimiento. Nietzsche ubica este proceso como “pretexto, en la realidad o *in effigie* [en efigie], sus afectos: pues el desahogo de los afectos es el máximo intento de alivio, es decir, de aturdimiento del que sufre, su involuntariamente anhelado *nárcoticum* contra tormentos de toda índole.” (Nietzsche, 2004a: II § 15). Por medio de una emoción más violenta de cualquier tipo, esta intoxicación puede atribuirse a un mundo superior que eclipsa los intereses humildes del individuo.

2.4. De la voluntad de poder a los impulsos

Los impulsos están conectados a la noción de voluntad al poder con la persistencia de lo intencional. Si bien la voluntad de poder es un deseo indeterminado, un impulso es un deseo de primer orden en gran parte. Los impulsos están individualizadas por los tipos asociados con sus objetos (Janaway 2007, 158). Así, por ejemplo, el impulso sexual es un deseo instintivo con alguien u otro, el impulso agresivo es un deseo de dominar alguien u otro, la voluntad de la verdad es un deseo de saber algo de otro. Este sería otro elemento clave de la ontología de la mente de Nietzsche.

En un pasaje relevante de *Aurora*, que habla de cómo, “los sucesos de nuestra vida cotidiana lanzan su presa a un instinto o a otro, que se apodera de ella con avidez, pero el vaivén de estos sucesos no guarda ninguna correlación razonable con las necesidades de satisfacción del conjunto de los instintos” (Nietzsche 1994§ 119). Esto sugiere que los impulsos tienen, por así decirlo, objetos indeterminados. Ellos están al acecho, aprovechando cualquier oportunidad que se interponga en su camino. Nietzsche continúa lamentando que la mayoría de los impulsos no sean tan fervientes como el hambre, que no está satisfecho con la comida soñada; pero la mayoría de los impulsos, especialmente los llamados morales, hacen precisamente esto. Siguiendo este planteamiento es claro ver la relación entre los impulsos y los afectos que se ilustra de forma útil en este otro pasaje de *Aurora*.

Los instintos transformados por los juicios morales. Un mismo instinto pasa a ser o el doloroso sentimiento de la cobardía, bajo el impacto de la censura que las costumbres ejercen sobre él, o el sentimiento grato de la humildad, cuando cae en manos de una

moral como la cristiana que lo califica de «bueno». Lo que supone que un mismo instinto proporcionará unas veces buena conciencia y otra mala. En sí, como todo instinto, es independiente de la conciencia, no posee carácter ni intención morales; ni siquiera va acompañado de un placer o un dolor determinados. Todo esto lo adquiere como una segunda naturaleza cuando se relaciona con otros instintos que ya han sido bautizados como buenos o como malos, o cuando se le aplica a un ser que la gente ya ha caracterizado y valorado moralmente (Nietzsche 1994§38).

En este ejemplo específico ofrecido por Nietzsche, se dice que el mismo impulso puede dar lugar a dos sentimientos morales diferentes: “estos dos impulsos tan distintos marchan el uno al lado del otro, la mayoría de las veces en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente” (Deleuze 2000, 76), el de la cobardía que tiene un valor desagradable o la humildad que tiene un valor agradable, según el contexto cultural. El impulso en cuestión debe ser algo así como, una disposición para evitar ofender a los enemigos peligrosos, que, al ser experimentado por un griego heroico, daría lugar a sentimientos de auto desprecio por ser un cobarde y, si es experimentado por un cristiano, sería experimentado como la virtud admirable de la humildad. Es importante sin embargo señalar, que ahora tenemos dos formas de afectos aquí: primero, está el afecto de aborrecimiento hacia los enemigos peligrosos ofensivos que es producido por el impulso mismo, pero luego está el afecto distintivamente moral de sentirse avergonzado como el griego homérico lo hace u orgulloso como lo hace el cristiano de esa respuesta afectiva.

El afecto moral, entonces, es más complicado de lo que en lo sucesivo se podrá llamar: el afecto básico de inclinación o aversión. La sensación de ser un cobarde, por este motivo, representa la combinación de un sentimiento de aversión por ofender a un enemigo peligroso, junto con un meta-sentimiento de ofensa o disgusto por tener ese sentimiento original. El meta-sentimiento es, en el fondo, una sensación de aversión lejos del afecto básico, aunque tal vez para individualizarlo correctamente, necesitaremos agregar algún tipo de creencia acerca de por qué ese sentimiento básico de aversión es despreciable: por ejemplo, la creencia de que los hombres homéricos matan a sus enemigos ofensores, en lugar de acobardarse ante ellos “tanto los valientes como los cobardes, tengan acceso a todo lo bueno” (Nietzsche 1994§153).

La complicación que hemos notado es que las pulsiones dan lugar a sentimientos de inclinación o aversión, pero no a los afectos morales propiamente dichos, que surgen de

la influencia de la cultura, por ejemplo, Grecia homérica versus Europa cristiana; Apolo versus Dionisio que producen respuestas meta-afectivas a los afectos básicos de inclinación y antipatía. “los sentimientos en especial los afectos elementales de placer y dolor, se vuelven consientes a nosotros como volantes, nosotros seríamos inmediatamente Voluntad” (Cortez 2001, 124). En este sentido se puede afirmar que, los juicios morales todavía son síntomas de los afectos, pero los afectos ahora tienen dos fuentes diferentes: el afecto de inclinación o aversión hacia acciones particulares, cosas o personas en el mundo, y luego hay respuestas afectivas a esos afectos básicos, donde estos últimos son en gran parte inculcados por la cultura local y quizás también individualizados por su contenido cognitivo.

Se podría refutar, por supuesto, que si los juicios morales son efectivamente síntomas de afectos, pero algunos de estos afectos son de forma contingente o quizás constitutiva en el caso de, por ejemplo, culpa versus vergüenza vinculados a creencias, entonces los juicios morales no son solo los productos causales de las respuestas afectivas: dependen de lo que la gente cree, no simplemente de cómo se sienten. Eso podría sugerir que la opinión de Nietzsche sobre el juicio moral tendría que ser moderada para decir que las moralidades son síntomas de afectos.

3. Henri Bergson

Henri Louis Bergson (1859–1941) es uno de los filósofos franceses contemporáneos cuya vida coincide con la Primera Guerra Mundial y la atmósfera política de la Segunda Guerra Mundial. Trabajó en el *Collège de France* y se hizo muy conocido con su filosofía sobre la intuición, la duración y el *élan vital*. Antes de llamar la atención sobre estos temas, mencionaré su método filosófico general que está relacionado a su vez con su enfoque epistemológico.

Para entender la filosofía bergsoniana y considerar su importancia con relación a nuestro problema, del afecto¹¹ debemos comenzar examinando su enfoque epistemológico que se muestra en *Introducción a la Metafísica* y en *Materia y Memoria*, en el que Bergson estudia las formas de hacer metafísica y distingue su

¹¹ “La definición bergsoniana del afecto destacaba exactamente estas dos características: una tendencia motriz sobre un nervio sensible y una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada” (Deleuze 1984a, 132).

comprensión. Al comienzo de *Introducción a la Metafísica*, Bergson define su enfoque epistemológico que allana el camino para su metodología, incluyendo su dualismo.

3.1. La metafísica como camino a la epistemología

De acuerdo a Bergson, hay dos formas diferentes de suscitar el conocimiento de las cosas. La primera forma es conocer las cosas desde afuera para luego conocerlas desde adentro. La antigua forma de conocimiento presupone un pensamiento mecánico y matemático que se remonta a Descartes e incluso a los antiguos pitagóricos cuyas filosofías se basan en principios matemáticos. La siguiente forma es conocer intuitivamente lo que se explicará bajo el título de Intuición. Como Bergson presenta en *Introducción a la metafísica*: “Hemos mostrado que el primer método convenía al estudio de la materia y el segundo al del espíritu, que hay, además, un desbordamiento mutuo de los dos objetos, uno sobre el otro, y que los dos métodos deben ayudarse entre sí” (Bergson 1960, 3).

Como dijo el mismo Bergson, el tipo relativo de conocimiento diferencia las cosas sobre la base del espacio y, por lo tanto, depende de la perspectiva y la representación simbólica, absoluta da la verdadera naturaleza y el conocimiento de las cosas y no puede considerarse en términos espaciales. Este enfoque epistemológico es importante, ya que Bergson construye casi todo su sistema filosófico sobre este dualismo. Al distinguir el conocimiento relativo del absoluto, Bergson establece un dualismo llamativo que abre el camino a la solución de los problemas básicos y las paradojas del tiempo y el movimiento. De esta manera, Bergson vuelve su rostro a las antiguas paradojas del tiempo y el movimiento que afirma Zenón de Elea, debido a que las bien conocidas paradojas de Zenón podrían considerarse como uno de los mejores ejemplos de este dilema basado en el tiempo y movimiento como es sabido, Zenón de Elea, que fue sucesor de Parménides, desarrolló algunas paradojas para crear una *reductio ad absurdum* contra la escuela pitagórica que trata de explicar el movimiento con las leyes de las matemáticas.

Según Bergson, el origen de la ilusión creada por las paradojas de Zenón es considerar el tiempo y el movimiento en un plano lineal que indica que el tiempo y el movimiento coinciden con la línea que los subyace. Estas paradojas surgen como la conclusión de esta lógica que crea una analogía entre el tiempo y el movimiento y las subdivisiones de línea, “el tiempo que transcurre, está siempre situado en el punto preciso” (Bergson

2010, 96). Bergson argumenta que la intuición es un método cuya única forma de entendimiento de la verdadera naturaleza de la realidad. Conocer las cosas desde dentro, captar la verdadera naturaleza de ellas depende de este método que excluye a cualquier otro medio en el proceso de conocimiento. Si las paradojas de Zenón son tomadas en consideración por este enfoque, el problema se convierte en un problema de epistemología y metafísica.

3.2. Intuición, duración, materia y memoria

La simpatía, la alegría y el amor son los afectos que se manifiestan a través de algunas de las obras principales de Bergson. Toda actividad humana, incluida la cognición, produce y es derivada por el afecto. La vida interior y el espacio exterior son accedidos por actitudes mentales con posturas afectivas distintivas: intuición comprensiva y conciencia reflexiva. La intuición comprensiva permite una toma de conciencia del cambio temporal de la calidad de estados mentales interrelacionados e inter-permeables.

Para Bergson, debemos entender la duración como una multiplicidad cualitativa, en oposición a una multiplicidad cuantitativa. Como su nombre indica, una multiplicidad cuantitativa enumera cosas o estados de conciencia mediante la externalización de unos de otros en un espacio homogéneo. A lo largo de su carrera, Bergson adaptó y desarrolló su concepto de duración para adaptarse al campo o tema de investigación respectivo en su caso desde la psicología, la psicofísica, la metafísica, la biología y la evolución pasando por la religión y la moralidad.

3.3. Intuición

La intuición como método de la filosofía de Bergson se encuentra en un punto decisivo para comprender otros elementos como la duración y el espacio. Sin lugar a dudas, la intuición tiene diferencias considerables con respecto al uso cotidiano de la palabra o las connotaciones místicas del término. Se dice que es un método, una forma de filosofar en la filosofía bergsoniana que se distingue de las interpretaciones prefilosóficas del concepto. Por lo tanto, lo que le da tanta importancia a la intuición radica en el punto de ruptura que separa a “Henri Bergson de los filósofos precedentes, especialmente de Immanuel Kant, que presupone el tiempo y el espacio como conceptos intuicionistamente prefilosóficos” (Alliez 2002, 10). Su insistencia en comprender la realidad mediante una experiencia especial, es decir, la intuición, podría hacer que se lo

considere a Bergson un empirista. No obstante, sus argumentos sobre la intuición no pueden considerarse simplemente como empirismo. Por el contrario, su empirismo es bastante diferente. Como él propone:

Nuestros ojos perciben los rasgos de un ser vivo, pero yuxtapuestos, no organizados entre sí. Se les escapa la intención de la vida; el sencillo movimiento que corre a través de las líneas uniéndolas y dándoles significado. En cambio, el artista trata de sorprender esta intención colocándose en el interior del objeto por una especie de simpatía y derribando —por un esfuerzo de intuición— la barrera que entre el modelo y él interpone el espacio. Ciertamente es que esta intuición estética, lo mismo hace la percepción exterior, sólo alcanza lo individual, pero cabe concebir una investigación orientada en el mismo sentido que el arte y que tome por objeto a la vida en general, al igual que la ciencia, siguiendo hasta el fin la dirección indicada por la percepción exterior y prolongando los hechos individuales en leyes generales (Bergson 1963, 178).

En este sentido, la intuición no es un tipo de conocimiento inmediato y no una experiencia mística, sino que proporciona conocer las cosas desde dentro, encontrarse cara a cara con la realidad y alcanzar el conocimiento absoluto de esa realidad. Al hacerlo, no necesitamos mirar otras facultades además de los sentidos. En este sentido, la intuición no es un tipo de conocimiento inmediato y no una experiencia mística, sino que proporciona conocer cosas desde dentro, encontrarse cara a cara con la realidad y para alcanzar el conocimiento absoluto sobre esa realidad. Al hacer eso, no necesitamos mirar facultades que no sean los sentidos.

La intuición, por lo tanto, es un tipo de experiencia y, de hecho, el mismo Bergson llama a su pensamiento:

el verdadero empirismo” [...]. ¿Qué tipo de experiencia? En las páginas iniciales de *Introducción a la metafísica*, él llama intuición inmediata, activa y simpática “Llamamos aquí intuición a la simpatía por la cual uno se transporta al interior de un objeto, para coincidir con aquello que tiene de único y en consecuencia de inexpresable” (Bergson 1960, 12).

La simpatía consiste en ponernos en el lugar de los demás. La intuición Bergsoniana consiste entonces en entrar en la cosa, en lugar de rodearla desde el exterior. Este entrar, para Bergson, nos da un conocimiento absoluto. En cualquier caso, para Bergson, la intuición está entrando en nosotros mismos, dice que nos aprovechamos de nosotros mismos, pero esta simpatía se desarrolla heterogéneamente en otros.

En otras palabras, cuando uno simpatiza consigo mismo, uno se instala dentro de la duración y luego siente una “experiencia integral” (Bergson, 1963, 200), está compuesta por una serie indefinida de actos que corresponden a los grados de duración. Esta serie de actos es la razón por la cual Bergson llama a la intuición un método. La intuición ahora simpatiza con duraciones múltiples, de modo que nos colocamos en el corazón del universo material y sentimos sus movimientos de la forma en que nos sentimos propios. Esto permite una “visión de la materia, fatigante tal vez para su imaginación, pero pura, liberada de todo lo que las exigencias de la vida lo obligan a agregarle a la percepción externa” (Bergson, 1963, 210). Ese es el desafío de Bergson para nosotros en *Materia y Memoria*: ¿podemos recurrir a nuestra intuición comprensiva para vencer las tendencias espaciales y utilitarias de nuestra mente? ¿Podemos sentirnos parte de un universo de duraciones multirrítmicas?

3.4. Duración

Bergson diferenció entre dos tipos de tiempo, tiempo especializado y tiempo real que llamó Duración *durée*. El tiempo espacializado es el tiempo que se conceptualiza, abstrae y divide. La duración es el tiempo que fluye, se acumula y es indivisible. La metáfora que Bergson utilizó con más frecuencia para describir la duración fue conciencia e identidad personal, una forma de pensamiento, por lo tanto, perdura el tiempo. La duración descansa dentro de la conciencia de una persona y no puede detenerse o analizarse como la concepción matemática de tiempo lineal. “Para Bergson la duración no era simplemente lo indivisible o lo no-mesurable, sino más bien lo que se dividía cambiando la naturaleza” (Deleuze 1987,38). Es decir, nuestro verdadero ser interior, nuestras emociones, pensamientos y recuerdos no se encuentran uno al lado del otro como camisas en un tendedero, sino que fluyen unas hacia otras, una sensación royendo y superponiéndose en otra. “La duración interna no presenta interrupciones nítidas (es decir, espaciales) de un momento al siguiente. Sus componentes (nuestras diferentes memorias, pasiones, sensaciones) se interpenetran y no se pueden distinguir claramente. Por lo tanto, la duración no se puede medir” (Gunter 2009, 170). A diferencia del espacio, que según Bergson es homogéneo, estático, infinitamente divisible y absoluto, la duración es indivisible y no puede medirse de forma numérica y matemática. Bergson articula la diferencia entre duración y tiempo de reloj de la siguiente manera:

Cuando sigo con los ojos, en la esfera de un reloj, el movimiento de la aguja que corresponde a las oscilaciones del péndulo, no mido duración, como parece creerse; me limito a contar simultaneidades, cosa que es muy diferente. Fuera de mí, en el espacio, no hay nunca más que una única posición de la aguja y del péndulo, pues de las posiciones pasadas no queda nada. Dentro de mí se realiza un proceso de organización o de penetración mutua de los hechos de conciencia, que constituye la duración verdadera (Bergson 1999, 81).

Del mismo modo que no se puede medir la intensidad de una emoción con un valor numérico (más o menos enojado, feliz, etc.), la duración se extiende a las concepciones espaciales. Pero, incluso Bergson admitió que: “No hay apenas pasión o deseo, gozo o tristeza, que no se acompañe de síntomas físicos; y, allá donde estos síntomas se presentan, nos sirven verosímelmente de algo en la apreciación de las intensidades” (Bergson 1999, 26-27). Por lo tanto, incluso los fenómenos internos que no pueden cuantificarse numéricamente tienen correlativos visibles.

Pensar la duración en términos homogéneos la divide en puntos que se llaman pasado y presente como simultaneidades sucesivas. El pasado y el presente crean una diferenciación que produce un intervalo entre dos momentos que conduce a la idea de divisibilidad del tiempo. Nuestra conciencia reemplaza la representación simbólica del tiempo y la hace homogénea. Cuando el tiempo se vuelve homogéneo, las unidades homogéneas se vuelven sucesivas y permanecen externas entre sí. “Las inducciones son ciertas, a nuestros ojos, en la exacta medida en que fundimos las diferencias cualitativas en la homogeneidad del espacio que las sostiene” (Bergson 1963, 625), cuando nuestra conciencia se da cuenta de esta simbolización, aparecen dos aspectos: el primer enfoque es mantener los elementos como iguales y el segundo es crear una nueva organización a partir de esos elementos idénticos, tal como lo hacemos con el tiempo, sosteniendo sesenta pulsaciones de péndulo como un segundo “De ahí la posibilidad de desplegar en el espacio, en forma de multiplicidad numérica, lo que hemos llamado una multiplicidad cualitativa, y de considerar a una como la equivalente de la otra” (Bergson 1999, 91). La percepción¹² organiza el movimiento y la memoria, lo facilita teniendo en cuenta las posiciones anteriores y las hace impregnarse. Como se destacó anteriormente, esta

¹² Siguiendo la definición bergsoniana, Deleuze menciona la percepción-imagen que indica el proceso perceptivo, la imagen-acción (el proceso narrativo) y afectividad (el proceso expresivo). Estos tres tipos, que se abren a muchas otras sub-formas menos rigurosas límite-imagen, materia-imágenes, razón-imagen, etc. se encuentran, en diversos grados, en todos los tipos de cine clásico de antes de la Segunda Guerra Mundial.

operación sobre el movimiento crea la ilusión de pensar la duración en el mismo proceso y lo proyecta al espacio. Sin embargo, la conciencia inmediata de la duración puede estar sujeta a un sentimiento violento o una pasión profunda que se apodera de nuestra alma. Aquí sentimos mil elementos diferentes que se disuelven y se impregnan el uno al otro.

Uno de los resultados más importantes del tiempo en el pensamiento homogéneo es separar el pasado del presente y del futuro. Sin embargo, la duración excluye este entendimiento por su propia naturaleza y por el trabajo de nuestra memoria. Nuestra memoria, incluida la memoria histórica, es algo que ilustra cómo el pasado se extiende al presente y al futuro. Según Bergson, es un proceso de desarrollo histórico. Sin lugar a dudas, la memoria no solo está compuesta por estados conscientes, sino que también hay estados inconscientes que se conocen parcialmente. Aunque las ideas distintas de la inconsciencia no se conocen con certeza, el pasado permanece allí en la memoria y preserva su existencia. Esto también proporciona experimentar una cosa por una vez.

3.5. Materia y memoria

La intuición correctamente aplicada nos permite decir que todas las cosas son duraderas, no solo la conciencia humana. En *Materia y Memoria*, la intuición ya no es solo la forma en que profundizamos en nuestra vida interior; es la forma en que profundizamos en la vida de cualquier cosa. Por lo tanto, Bergson ahora puede decir que todas las cosas, no únicamente la mente humana, son multiplicidades cualitativas: todas las cosas se van desplegando, los procesos cualitativamente diferentes enumerando cosas o estados de conciencia mediante la externalización de unos de otros en un espacio homogéneo.

La intuición ocurre cuando tomamos conciencia del ritmo de nuestra conciencia, es decir, la frecuencia de nuestra duración se acopla con el de otro proceso para que podamos experimentarlo proceso como propios, no como una cosa “Experimento una sensación o una emoción, concibo una idea, tomo una resolución: mi conciencia percibe estos hechos que son otras tantas presencias, y no hay momento o hechos de este género que no me sean presentes” (Bergson 1963, 681). Tal intuición implica una convergencia de calidad y cantidad; ya sea que percibamos uno o el otro es solo una cuestión de acoplamiento de ritmos de duración. A veces incluso podemos sentir el cambio de la calidad a la cantidad, y sentir ese cambio significa que podemos entender la forma en

que la calidad percibida es solo la contracción de las frecuencias rápidas. Es decir, la calidad se basa en la cantidad, pero una cantidad que es en sí misma duracional.

A veces incluso alcanzamos a sentir el cambio de la calidad a la cantidad y sentir ese cambio significa que podemos entender la forma en que la calidad percibida es solo la contracción de las frecuencias rápidas. Es decir, la calidad se basa en la cantidad, pero es una cantidad duradera en sí misma: “una acción sufrida a través de una reacción inmediata que se ajuste a su ritmo y se continúe en la duración misma, ser en el presente y en un presente que comienza sin cesar” (Bergson 2010, 232), nuestra inteligencia nos impide esta comprensión, es decir, nuestros hábitos de pensamiento biológicamente justificados que apuntan a la manipulación de la materia. Para remediar esto, debemos darnos cuenta de dos cosas. Primero, que solo percibimos lo que nos interesa en la duración, pero en segundo lugar, que la realidad es más amplia que eso, esta realidad me pone en contacto con toda una continuidad de duraciones, que podría, con esfuerzo, tratar de seguir hacia arriba o hacia abajo, hacia arriba al espíritu o hacia abajo a la materia inerte. Por ende, podemos aprender a captar nuestras sensaciones que “son pues a nuestras percepciones lo que la acción real de nuestro cuerpo es a su acción posible o virtual” (Bergson, 2010, 74), la capacidad de sospechar lo que está más allá de la reificación utilitaria es una intuición comprensiva; a través de esta intuición, nos damos cuenta de que el cerebro es una imagen y una parte del mundo material, y cuando aceptamos la existencia del mundo material y sus imágenes, es en cierto sentido son una forma fenomenológica de filosofar. Basado en la percepción, Bergson trabaja con los fenómenos perceptibles.

Por consiguiente, Bergson, dejó el filosofar trascendentalmente fuera de sus ideas, también hace lo mismo para el cuerpo humano que también define como una imagen y una parte del mundo material. Como resultado, ni el cerebro ni el cuerpo tienen ningún privilegio entre otras imágenes, este enfoque proporciona que el cuerpo o el cerebro no es el centro de los fenómenos, no pueden producir objetos materiales por sí mismos, ya que se encuentran entre esos objetos materiales. El cuerpo como el agente de movimiento afecta y se ve afectado por otras imágenes, transmite movimiento y puede mover otros objetos.

Bergson especifica un intervalo que separa la percepción diversa del mismo objeto. Entonces, las brechas entre las percepciones surgen como una necesidad de separarlas. Lo que él quiere dar a conocer con el conocimiento es que este se encuentra en las

raíces de esta condición, en la que el conocimiento surge como una herramienta de armonización de los sentidos entre sí para restaurar una continuidad que se rompe por nuestras necesidades. Bergson establece otro elemento para distinguir la percepción y el afecto a fin de evitar malentendidos y confusiones que podrían aparecer. Él dice que:

Cuanto más decrece la distancia entre ese objeto y nuestro cuerpo. En otros términos, cuanto más el peligro se vuelve urgente o la promesa inmediata, más la acción virtual tiende a transformarse en acción real. Ahora vayan hasta el límite, supongan que la distancia deviene nula, es decir que el objeto a percibir coincide con nuestro cuerpo, es decir en fin que nuestro propio cuerpo sea el objeto a percibir. Lo que esta percepción tan especial expresa ya no es entonces una acción virtual, sino una acción real: la afección consiste en esto mismo (Bergson 2010,74).

Como lo da a conocer Bergson, el afecto no es igual a la percepción. Tienen diferencias en especie, y no en grado depende de nuestra proximidad. Dado que nuestro cuerpo es el lugar de la percepción es decir:

no es un punto matemático en el espacio, de ahí que sus acciones virtuales se complican y se impregnan de acciones reales o, en otros términos. Que no existe aquí percepción sin afección. “La afección es pues lo que nuestro cuerpo mezclados con la imagen de los cuerpos exteriores” (Bergson 2010, 75).

Que está vinculado al hecho de que al menos existe el cuerpo que percibe, en este sentido, si uno quiere atribuir un privilegio al cuerpo como conjunto de imágenes, este privilegio solo podría indicar que el cuerpo es el agente de la acción así como el lugar del afecto. A partir de ahí las ideas sobre la materia, Bergson procede a describir qué es la memoria. Según él, entre la percepción y la memoria hay una diferencia en grado no en tipo. Las percepciones pasadas viven en la memoria y se mezclan con el presente y el futuro. Bergson siempre hace una diferenciación dentro de esta composición. “sí se toma la memoria, es decir una supervivencia de las imágenes pasadas, esas imágenes se: mezclarán constantemente con nuestra percepción del presente y podrán incluso sustituirla” (Bergson 2010, 82). Por lo tanto, Bergson ve que la palabra memoria mezcla dos tipos diferentes de recuerdos. Por un lado, está la memoria de hábito, que consiste en obtener cierto comportamiento automático por medio de la repetición; en otras palabras, coincide con la adquisición de mecanismos sensorio-motores. Por otro lado, hay memoria verdadera o pura que es la supervivencia de los recuerdos personales, una supervivencia que, para Bergson, es inconsciente. En otras palabras, tenemos memoria

de hábito realmente alineada con la percepción corporal. La memoria pura es otra cosa, y aquí encontramos la famosa imagen de Bergson del cono de la memoria que Deleuze lo explica de la siguiente manera

Para Bergson siempre hay dos maneras: «conservación y acumulación del pasado en el presente»; o bien: «ya sea que el presente encierra distintamente la imagen siempre creciente del pasado, ya sea, más bien, que testimonia mediante su continuo cambio de cualidad la carga que uno lleva a sus espaldas; tanto más pesada cuanto más viejo uno se va haciendo (Deleuze 1987, 51).

La imagen de cono está construida con un plano y un cono invertido cuya cima está insertada en el plano. En la base del cono, tenemos recuerdos inconscientes, los recuerdos más antiguos que sobreviven, que aparecen espontáneamente, por ejemplo, en los sueños. A medida que descendemos, tenemos un número indefinido de diferentes regiones del pasado ordenadas por su distancia o cercanía al presente. La segunda imagen del cono representa estas regiones diferentes con líneas horizontales que dividen en partes iguales el cono. La imagen del cono invertido no es una excepción a la creencia de Bergson de que todas las imágenes son inadecuadas para la duración. Se supone que el cono invertido simboliza un proceso dinámico de movimiento.

Capítulo 2

El Afecto según Deleuze

Gilles Deleuze (1925-1995) es probablemente uno de los filósofos más importantes que ha trabajado sobre la estética en el siglo XX, a pesar de que la expresión estética es muy poco utilizada dentro de su obra. Sus libros sobre Kafka, Proust, Francis Bacon o el Cine son hitos en nuestra comprensión de la experiencia estética, pero estos deben entenderse de una manera categórica, es decir, en Deleuze no hay una estética en el sentido, donde se trata de distinguir entre, la belleza y la fealdad; el buen juicio y el mal gusto. En su obra, principalmente después de la publicación de *Mil Mesetas*, podemos ver una cierta radicalización de la experiencia artística. De igual manera en su libro *¿Qué es la filosofía?* Donde considera a la estética como una filosofía de la naturaleza, para ser más claros, como una filosofía de las propiedades autoexpresivas de las formas naturales. Se puede distinguir en su filosofía tres formas de sensación: la forma de los afectos, el de las percepciones y el de los conceptos. Los afectos, percepciones y conceptos corresponden a las tres formas fundamentales de pensamiento: arte, ciencia y filosofía.

1. Del afecto al pensamiento

La noción de afecto, que Deleuze formula en su obra, es la de un afecto, que trasciende la experiencia ordinaria y provoca el pensamiento. En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari escriben: “El escritor retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo abraza, lo hiende, para arrancar el precepto de las percepciones, el afecto de las afecciones” (Deleuze y Guattari 2001, 178). Deleuze quiere encontrar una manera de pensar la diferencia en sí misma, ya sea fundamental u ontológicamente fundamental y como resultado para revelar la diferencia como esencialmente afirmativa. Siguiendo esta idea, Deleuze escribe que el afecto es aquello, que más bien se puede sentir que entender y en este sentido lo pone muy cerca de lo que él, en *Diferencia y Repetición*, ha llamado el *sentiendum*, el ser de lo sensible. “Lo que solo puede ser sentido (el *sentiendum* o el ser de lo sensible) conmueve el alma, la deja perpleja, es decir, la fuerza a plantearse un problema” (Deleuze 2006, 216).

El *sentiendum* es aquello que no solo se puede sentir, puesto que siempre excede lo sensato y lo experimentable. Pero al mismo tiempo tiene que sentirse y no puede ser

más que sentido es decir, sufre una transformación y se convierte en el *cogitandum*, aquello que excede lo pensable pero que debe ser pensado y no puede ser más que pensamiento puro. “Del *sentiendum* al *cogitandum* se ha desarrollado la violencia de lo que fuerza a pensar” (Deleuze 2006, 217). En este pasaje del *sentiendum* al *cogitandum*, o del afecto al pensamiento es una figura central dentro de la filosofía deleuziana y se puede encontrar a partir de *Diferencia y Repetición* en adelante, como una teoría diferencial de las facultades es decir, como el paso del uso empírico al uso trascendental, como un camino hacia un mayor uso de las facultades que se debe enfocar como un concepto central para discutir los libros sobre el cine de Deleuze.

Implícitamente si los vínculos se encuentran solo expresamente, aquí es necesario enfatizar su presencia latente a través de los libros sobre el cine. Leer los libros del cine a través de la teoría diferencial de las facultades¹³ es de gran importancia, en primer lugar, para comprender cómo el concepto deleuziano de experiencia cinematográfica está siempre ligado al afecto. Lo potencial de este modelo de la teoría diferencial de las facultades es proporcionar un modelo base de percepción y de experiencia, un modelo de devenir-otro, cada facultad es llevada a su límite para forzar a otra facultad en su función, las facultades cambian a su manera, se convierten en otras, toman su ejercicio trascendental. Este camino siempre conduce, a través de un encuentro del *sentiendum* al *cogitandum*, del afecto al pensamiento. El ejercicio trascendental de las facultades también presupone el surgimiento de una nueva coherencia entre las facultades que ya no se definen como colaboración, sino más bien como discordancia. “En vez que todas las facultades converjan y contribuyan al esfuerzo común en reconocer el objeto, se asiste a un esfuerzo divergente” (Deleuze 2006, 217). El concepto de una teoría diferencial de las facultades es de particular importancia, ya que ayuda a evitar malentendidos comunes sobre concepto deleuziano de experiencia cinemática¹⁴ en general y su noción de afecto en particular.

¹³ En la teoría diferencial de las facultades, la sensibilidad, la imaginación, la memoria y el pensamiento se comunican con desmán de uno a otro, aquí Deleuze trabaja con la noción kantiana de lo sublime como acuerdo discordante de las facultades. La forma libre de diferencia en intensidad mueve cada facultad y comunica su fuerza a la siguiente, aunque en este caso no hay vocación sobrenatural que redima el conflicto de la imaginación y la razón, como lo hay en la resolución de la discusión de la sublime. Aquí vemos la génesis dinámica desde la intensidad en la sensación hasta el pensamiento de las Ideas virtuales. Cada paso aquí tiene un claro eco kantiano; aquí Deleuze y Kant consideran el privilegio de la sensibilidad como el origen del conocimiento, la diferencia pura en intensidad se capta inmediatamente en el encuentro como el *sentiendum*, aquello que solo se puede percibir.

¹⁴ Rama de la física que estudia el movimiento prescindiendo de las fuerzas que lo producen. RAE

Partiendo de estas afirmaciones, es necesario, para continuar con el desarrollo del concepto de afecto primero es importante aclarar qué quiere decir Deleuze cuando usa las palabras afecto o afección. Para hacerlo, debemos enfocarnos en su lectura de la *Ética* de Spinoza con relación al afecto. Deleuze a menudo se considera a sí mismo como un spinozista, a pesar de que Deleuze admite que sus ideas del afecto no se extraen solamente de las obras de Spinoza. No obstante le da mucha importancia a Spinoza como escribe Deleuze: “El caso más asombroso es el de Spinoza: es el filósofo absoluto, y la *Ética* es el gran libro del concepto, pero, al mismo tiempo que es el filósofo más puro, se dirige estrictamente a todo el mundo” (Deleuze 1998, 120).

1.1. Del *Affectio* al *affectus*

Deleuze continúa su investigación sobre el concepto de afecto explicando la diferencia entre *affectio* y *affectio*¹⁵, que son conceptos spinozistas tomados del latín, con relación a estos dos conceptos, Deleuze argumenta que “algunos traductores, de manera bastante extraña, traducen ambos de la misma manera. Esto es un desastre. Ellos traducen ambos términos, *affectio* y *affectus*, por afecto” (Deleuze 1978, 2). Según Deleuze, este problemática se ha da con la diferenciación entre *Afectivo* y *affectus*, ya que deberíamos traducir *affectio* como afección y *affectus* como afecto. La mayoría de las veces se reduce a la traducción de afección o más comúnmente a sentimiento.

No obstante, estas dos palabras afecto y la afección deben entenderse como dos conceptos diferentes. Deleuze a veces usa el concepto de “sentimiento” en relación tanto con *affectio* (afecion) o con *affectus* (afecto), pero el sentimiento y la emoción no tienen que comprenderse de la misma manera (Deleuze, 1978). La perspectiva que tiene Spinoza hacia las emociones es distinto y especialmente con su terminología. La palabra pasión se usa de manera delimitada, mientras que la expresión más frecuentemente usada es “afectar” *affectus*. Los afectos, a su vez, son una forma de

¹⁵ La palabra latina *affectus* está formada con el prefijo *ad* (aproximación, dirección presencia) y la raíz del verbo *facere* (hacer, actuar). Mientras que la palabra *affectio* significa (acción y efecto de sentir una emoción agradable hacia algo o alguien, está formada por el prefijo *ad* y *fectus* más el sufijo *tion* (acción y efecto). <http://etimologias.dechile.net/?afeccio.n> consultado 16-01-2018.

Spinoza hace una clara distinción entre estos dos conceptos; *affectio* el estado de un cuerpo siendo afectado por otro cuerpo es decir, ser afectado por cuerpos externos y representados en nuestra mente (emociones). Mientras que *affectus*, Spinoza lo define como un efecto de la afección que incrementa o disminuye el poder de actuar (sentimientos).

afección *affectio*, es decir, una modificación o calidad, una noción extremadamente arraigada en la metafísica de Spinoza.

Es importante indicar que el propio Deleuze normalmente no emplea el concepto de emoción cuando habla de afecto, más bien usa su propio concepto de *sentiment* traducido al español como sentimiento o sentimiento personal. No obstante, el sentimiento comprende tanto la *afección* como el *affectus*, ninguna de estas dos palabras indica un sentimiento personal *per se*. Esto constituye que las palabras *sentiment* en francés y sentimiento en español deben verse como términos generales con los que se habla el campo de la respuesta afectiva, pero no son de ningún modo sinónimos de afecto, puesto que, los sentimientos para Deleuze tienen distintos matices. La potencia no debe ser identificada con lo activo, “porque también hay una potencia en los sentimientos, en los afectos o en las pasiones que no son acciones en sentido estricto” (Etchegaray 2015, 133).

El paralelismo que Spinoza sostiene en que la mente está constituida por su idea del cuerpo; no obstante, tenemos idea del cuerpo en gran medida a través de sus cambios. Es así que, efectivamente son los afectos, ya sean activos o pasivos, los que componen la mente. Por ejemplo Deleuze usa este ejemplo para explicar esto:

camino por una calle donde conozco personas, digo buenos días Pedro y después giro y digo buenos días Pablo [...]. O bien las cosas cambian: miro el sol, y el sol poco a poco desaparece y me encuentro en la noche; son, entonces, una serie de sucesiones, de “co-existencias de ideas, sucesiones de ideas (Deleuze 1978, 3).

Pero hay algo más que ocurre, puesto que nuestra vida habitual no está solo compuesta por las ideas que se acontecen. Del mismo modo, hay una variación continua en nosotros. Deleuze señala que Spinoza emplea la expresión *automaton* o autómata espiritual; nosotros somos, dice él, “autómata espiritual, es decir, somos menos nosotros que tenemos las ideas que las ideas que se afirman en nosotros” (Deleuze 1978, 4).

Con la sucesión de ideas que encontramos en nuestras vidas comunes, hay algo más, es decir, hay algo en los seres humanos que nunca deja de modificarse. Deleuze lo explica de esta manera, “Hay un régimen de variación que no es la misma cosa que la sucesión de las ideas mismas” (Deleuze 1978, 4). Spinoza define de igual modo esto como “Los modos de pensar, como el amor, el deseo o cualquier otro de los que son denominados «afectos del ánimo», no se dan si no se da en el mismo individuo la idea de la cosa

amada, deseada, etc. Pero puede darse una idea sin que se dé ningún otro modo de pensar” (EII, Axioma, 3). Deleuze emplea el concepto de variaciones para servir a su oportuna apropiación filosófica del afecto y para explicar la capacidad de ser afectado a su vez; “como Spinoza no emplea la palabra exactamente de la misma manera” (Deleuze 1978, 4), pese a que, Deleuze argumenta, de acuerdo con las definiciones de Spinoza, que es importante mostrar que existe una diferenciación continua del poder de existencia en los seres humanos, y que esta capacidad siempre se efectúa plenamente, para cualquier sujeto “para un grado dado de poder que se supone constante dentro de ciertos límites, la capacidad de verse afectado permanece constante dentro de esos límites” (Deleuze 1988, 27). No obstante, el poder de ser afectado y el poder de actuar alcanzan a variar considerablemente en simetría entre sí.

Es importante recordar aquí que Spinoza intentó distinguir la vida cotidiana y el cuerpo a través de métodos matemáticos y esquemas. Por lo tanto, el cuerpo está determinado por dos ejes, según Spinoza. En primer lugar, el cuerpo se define extensamente y cinéticamente en relación con el *affectio*, por un complejo conjunto de relaciones bajo el cual se encierran una multiplicidad de partes, y estas partes se afectan entre sí “el cuerpo humano mismo, ni sabe que éste existe, sino por las ideas de las afecciones de que es afectado el cuerpo” (EII, Prop. 19). Por otro lado, un cuerpo se define intensivamente o por cambios constantes, como *affectus*, por una variación continua “por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo” (EIII Def, 3), “A todas las acciones a que somos determinados por un afecto que es una pasión” (EIII, Prop, 59)¹⁶, podemos ser determinados, por un grado particular de afectar o ser afectado por otros cuerpos aumentando o disminuyendo nuestra potencia.

¹⁶ *Per affectum intelligo corporis affectiones, quibus ipsius corporis agendi potentia augetur vel minuitur, iuvatur vel coercetur, et simul harum affectionum ideas.*

Inter omnes affectus, qui ad mentem, quatenus agit, referuntur, nulli alii sunt, quam qui ad laetitiam vel cupiditatem referuntur. <http://users.telenet.be/rwmeijer/spinoza/works.htm> consultado 12-01-2018.

La primera definición es más inclusiva, ya que abarca afecciones de dos tipos: las que podemos ser causa adecuada de *actio*, y aquellas de las que no podemos *passio*. El *Affectuum Generalis Definitio* habla sobre *animi pathema*, donde *pathema* (griego παθημα) debe identificarse con *passio*, es decir, se refiere solo al segundo tipo de emoción. Dentro del conjunto de las pasiones, Spinoza distingue tres emociones "primitivas" en sus términos: *affectus primitivi seu primarii*, a saber, *Cupiditas*, *Laetitia* y *Tristitia*., hay dos conceptos enumerados en las definiciones de *Affectuum* que no encajan claramente en este esquema: *Admiratio* / *Contemptus*, que se califican como *mentis affectio*. (Rudolf W. Meijer, 2014.) <http://users.telenet.be/rwmeijer/spinoza/essay2.htm#s31> consultado 18-01-2018.

Este primer eje establece el conocimiento que poseemos de nuestro cuerpo a través de sus afectos, dando a conocer el estado de nuestro cuerpo en un momento dado mientras soporta la acción de otro cuerpo es decir, en dos relaciones afectadas que se armonizan para formar una nueva relación compuesta por ejemplo, al digerir alimentos. Por supuesto, que la descomposición también es una posibilidad de igual manera sucede con el veneno que descompone las células. En lo que respecta al segundo eje, se puede pensar en el cuerpo a través de los afectos y de los que es capaz: la manera en que los afectos aumentan o disminuyen el poder. “Sentimos alegría o placer cuando nuestro cuerpo encuentra a otro y cuando esto aumenta nuestro poder de existencia al entrar en composición con él” (Smith 2012, 240). Sentimos tristeza o dolor cuando otro cuerpo amenaza nuestra relación al disminuir nuestro poder es decir, “la tristeza y la alegría pasan de un estado a otro, lo que contribuye a la variación continua de nuestro poder de existencia” (Smith 2012, 241). Entonces, nuestro ser se especifica en términos de esta variación continua de poder o en otras palabras la capacidad de afectar y ser afectado que aumentan o disminuyen nuestro poder.

¿Qué es esa variación? retomo mi ejemplo: me cruzo en la calle con Pedro que me es muy antipático, y después lo adelanto, digo buenos días Pedro, o bien tengo miedo y después veo repentinamente a Pablo que me es muy encantador, y digo buenos días Pablo, tranquilizado, contento. Bien. ¿De qué se trata? De una parte, sucesión de dos ideas, idea de Pedro e idea de Pablo (Deleuze 1978, 4).

En otras palabras esto es, en parte, un proceso de dos ideas, como dice Deleuze la idea de Pedro y la idea de Pablo; pero hay algo más, también que utiliza una variación. Spinoza dice Deleuze, explica esto como: “[variación] de mi fuerza de existir” (Deleuze 1978, 3), en otras palabras se emplea como sinónimo: “*vis existendi*, la fuerza de existir, o *potentia agendi*, el poder de la actuación, y estas variaciones son perpetuas” (Deleuze 1978, 3). Deleuze señala que para Spinoza hay una diferenciación continua y esto es lo que significa existir es decir, la fuerza de existir o el poder de actuar. Esta variación es muy similar a lo que se llama el eje placer / desagrado de una emoción en psicología. Porque conocer a Pablo tiene un valor positivo o es placentero, mientras que conocer a Pedro tiene un valor negativo que no es placentero.

1.2. Afectos pasivos y afectos activos

De igual manera, Deleuze siguiendo a Spinoza introdujo los conceptos de afectos pasivos y activos, para utilizar a la noción de que si nuestro ser se define por un grado de poder, la capacidad de afectar y ser afectado, podemos evaluar el grado en que entramos en posesión de nuestro poder. Como se ha visto, para Deleuze, el grado de afecto activo y pasivo está sujeto a variación constante, dentro de una capacidad permanentemente de ser afectado “Es decir: nuestra potencia de actuar no es aún aumentada a un punto tal que seamos activos. Somos aún impotentes, aún estamos separados de nuestra potencia de actuar”. (Deleuze 1995, 225). No obstante, se puede ejercer a la vez en dos direcciones diferentes. Es decir, como un poder de alegría (actuar), pero también como un poder de sufrimiento. “Mientras que la tristeza es una pasión por la cual el alma pasa a una menor perfección” (EII, Prop, 11) y también es “el paso del hombre de una mayor a una menor perfección” (.E3/fin [def gen af] 2). Como el poder de actuar es la limitación de lo que somos capaces de hacer. De manera, que hay dos tipos de afectos: afectos pasivos, que se originan desde afuera del individuo y disminuyen su poder de actuar; y afectos activos, definidos por la propia naturaleza del individuo afectado y que le permitirán al individuo tomar posesión de su propio poder.

Por consiguiente desde esta idea, en primer lugar el grado en que el poder de un cuerpo al verse afectado por los afectos pasivos se denominará el poder de ser actuado o afectado, mientras que por otro lado el grado de ser afectado por estos afectos activos se conoce como el poder de actuar. La capacidad de afectar y verse afectado está perennemente saturada de sucesiones de afectos y afecciones. El poder de ser actuado y el poder de actuar, con todo, varían mucho en relación del uno con el otro. Cuando nuestra capacidad para ser afectados se colma de tal manera que el poder de actuación se incrementa, originando ideas adecuadas y afectos activos, Spinoza diría que conseguimos conceptualizar nuestra existencia como adecuada, buena o libre, aunque trata de separar las dicotomías de Bueno / Malo. Más bien, el juicio comprende en el grado en que ejercitamos nuestra fuerza de existencia es decir, la intensidad de nuestro poder de actuar.

Para aclarar más este punto, es necesario explicar la distinción que hace Spinoza entre: ideas inadecuadas (pasivas) y adecuadas (activas) (cf.EII,Prop,1). En otras palabras una idea adecuada es cuando es causada por nosotros y es inadecuada cuando es causada por un cuerpo externo fuera de nosotros. Por así decirlo, es a tal punto que tengamos ideas

adecuadas, que nuestra mente básicamente se volverá activa; y en la medida en que concibamos ideas inadecuadas para nosotros, nuestra mente se tornará pasiva, Spinoza indaga que la naturaleza de los seres se define por la complejidad de sus cuerpos y, por consiguiente, la complejidad que este cuerpo tenga con sus relación con otros cuerpos externos y en esta medida las relaciones pueden ser activas o pasivas. Activo, como ya se dijo lo que significa que un sujeto se determina o se regula a sí mismo en relación con otros cuerpos externos; mientras que pasivo cuando se determina así mismo “El cuerpo humano puede ser afectado de muchos modos con los que aumenta o disminuye su potencia de actuar, y también de otros modos que no hacen ni mayor ni menor su potencia de actuar [...]” (EII, Prop1). Cuanto más profundo se determine un individuo a sí mismo, más aumentará su poder de actuar. Por el contrario, cuanto menos se determine a sí mismo o cuanto más es determinado por causas externas, más se reduce el poder de sí mismo.

En *Nietzsche y la filosofía*, Deleuze toma nota del punto de partida de Nietzsche: “¿Qué es el cuerpo? Al estar compuesto por una pluralidad de fuerzas irreductibles, el cuerpo es un fenómeno múltiple, su unidad es la de un fenómeno múltiple, una unidad de dominación” (Deleuze 2013, 42). Este dinamismo interno del cuerpo es, por lo tanto, el punto de partida de Nietzsche, como también lo es el caso de Spinoza. De la misma manera, Deleuze escribe: “En un cuerpo, las fuerzas superiores o dominantes se conocen como activas y las fuerzas inferiores o dominadas se conocen como reactivas” (Deleuze 2013, 41).

Desde un punto de vista spinozista, Deleuze intenta mostrar cómo Nietzsche pone en primer plano una filosofía de la inmanencia al ver el cuerpo como el estrato de fuerzas originarias. Al otorgarle al cuerpo este estado, Nietzsche puede ir más allá de la interpretación metafísica o esencialista de las fuerzas. Según Deleuze, Nietzsche concibe que las “relaciones sutiles de poder y de evaluación entre diferentes "seres" que ocultan pero también expresan otros tipos de fuerzas: fuerzas de la vida, fuerzas del pensamiento” (Deleuze 2013, 54). Las fuerzas emanan de cuerpos que son conjuntos de fuerzas; el cuerpo es una multiplicidad unificada, un conjunto. Al declarar el cuerpo como un conjunto de fuerzas, el valor dado a un sujeto trascendente se vuelve nulo. Esta es la forma de Nietzsche de criticar y superar la adhesión moderna a un sujeto autónomo.

Es así que, un aumento o disminución en el poder del cuerpo para actuar (poder de actuar), es paralelo a un aumento o disminución en el poder de la mente que también actúa con el pensamiento. “la fuerza y el incremento de cualquier pasión, así como su perseverancia en la existencia, no se define por la potencia con la que nos esforzamos por continuar existiendo, sino por la potencia de la causa externa comparada con la muestra” (EIV.Prop,5). Spinoza explica que nuestras mentes perciben muchos cambios debido a las relaciones complicadas que tienen nuestros cuerpos con lo externo. Estos cambios se entienden como el paso de una perfección grande a una menor. Para comprender qué es esta perfección tenemos que comprender, según Spinoza, que formamos parte del mundo como un proceso infinito de causas y efectos, aquí podríamos pensar en la idea similar de Deleuze en cuanto al afecto, percibimos en todas partes a nuestro alrededor, pese a, que no tenemos ni podemos tener un conocimiento absoluto de estos efectos, que según Spinoza:

[...] los afectos cuyos conflictos soportamos a diario, se refieren casi siempre a alguna parte del cuerpo que es afectada más que las demás, y por eso casi siempre tienen exceso y de tal modo retienen al alma en la sola contemplación de un objeto, que no puede pensar en otros (EIV, Prop, 44).

Igualmente siguiendo este planteamiento el cuerpo humano está, como regla, expuesto y vulnerable a cuerpos externos, considerando que tiene tantas relaciones diversas y complejas como consecuencia “un afecto es, más generalmente, una modificación del espíritu, un diferencial de vida psíquica” (Lévy 1999,84). El concepto de Spinoza del cuerpo, por lo tanto, no se refiere exclusivamente a los cuerpos humanos, sino también a las fuerzas o singularidades. Como tal, hablando estrictamente, no hay una diferencia esencial entre las partes de los grados de poder. Los cuerpos no se diferencian en base a géneros formales, sino en términos cinéticos y dinámicos. Esto es lo que se entiende por relaciones de velocidad y lentitud y las capacidades de ser afectado, el poder de actuación de un individuo aumenta en la medida en que uno se determina a sí mismo al reaccionar ante estos cuerpos externos a través de lo que Spinoza llama el deseo de autoconservación. Y a la inversa, mi poder de actuación disminuye cuando los cuerpos externos amenazan mi existencia o cuando se actúa sobre ellos. La perfección, entonces, se define como la afirmación de la existencia, o en otras palabras cuanto más perfecto es algo, más realidad tiene esa cosa, y por lo tanto, más poder de acción tiene.

Deleuze señala, al relacionar con Spinoza, que es en cuanto a este aumento o disminución del poder de actuar que somos capaces de delinear la alegría y la tristeza que son los dos afectos fundamentales, según Spinoza. En consecuencia, es a través del afecto de la alegría que la mente “pasa a una mayor perfección y, a través de la tristeza en menor grado” (Deleuze 2001, 21). Ahora bien, como hemos visto anteriormente, un individuo se define por su grado de poder, y este grado de poder está determinado por nuestra capacidad de ser afectados. Deleuze argumenta que el poder de verse afectado se define por dos tipos de afectos: acciones y pasiones. Para Deleuze, esta distinción entre pasivo y activo depende de los afectos de nuestro cuerpo. Debemos pensar que las acciones definen la naturaleza del individuo (lo que puede hacer) y las pasiones como la definición de cómo se ve afectado por los cuerpos externos. El poder de ser afectado se presenta como el poder de actuar en el caso de que esté “lleno por los afectos activos del individuo, y como el "poder de ser actuado" en el caso de que esté "lleno" por pasiones” (Deleuze 2001, 27).

Deleuze agrega, que “mientras nuestros sentimientos o afectos brotan del encuentro con otros modos existentes” (Deleuze 1988, 64), podemos diferenciar dos tipos de pasiones: cuando experimentamos una relación con un cuerpo externo que no concuerda con nosotros, el poder de este cuerpo se pondrá en oposición al poder de nuestro cuerpo y puede restar o quitar nuestro propio poder de actuar, en este caso experimentaremos tristeza. En otras palabras, cuando el cuerpo externo reduce o resta de nuestro poder de actuar, las pasiones que tienen que ver a esta relación son tristes. Por el contrario, cuando nos topamos con un cuerpo exterior que está de acuerdo con nosotros, entonces su poder se agregará al nuestro y nos afectará la pasión de la alegría. De ahora en adelante, los afectos pasivos (pasiones) llevarán a ideas inadecuadas que resultan en afectos pasivos; los afectos activos son el resultado de ideas adecuadas. La alegría nos acerca a los afectos activos, sin alcanzarlos mientras que la tristeza nos aleja de los afectos activos.

En el ejemplo de Pedro y Pablo se hace referencia a esta última idea. En general, las afecciones nunca logran activarse por sí mismas, esto solo sucede con los afectos cuando son el resultado de ideas adecuadas. Consiguientemente, la alegría y la tristeza deben estar estrictamente apartadas de nuestro propio poder de actuar, ya que son pasiones y deben tener una causa externa; no obstante, es posible que nuestro poder de actuar debido a las relaciones externas aumente proporcionalmente. De tal manera que

se puede alcanzar un lugar donde la alegría pasiva transmuta en alegría activa. (Deleuze 1988, 64-65). Tal vez se podría decir, entonces, con cierto grado preliminar de que las películas, o las artes para el caso, no deberían absolutamente tener como objetivo afectar a sus espectadores pasivamente, según Deleuze, nos afectan a través de lo que es solo externo a nosotros. Al mismo tiempo, las películas deberían afectarnos de tal manera que podamos crear nuestras propias ideas adecuadas, es decir, afectos e ideas activas. No deberíamos ser pasivamente afectados por las películas como sería el caso con las respuestas reflejas y automáticas, es decir, las películas deben sobresaltarnos para que los afectos catalicen la formulación de nuestras propias ideas adecuadas (afectos activos) haciéndonos capaces de crear pensamientos novedosos durante un episodio de contemplación interior en la cual ocurre una interrupción de nuestros sentidos, nuestra capacidad cognitiva para tratar con lo que se representa.

Resumiendo, se puede decir que cada una de las ideas antes mencionadas en relación con un individuo tiene un cierto grado de realidad o perfección, lo que “Spinoza llama la realidad formal de la idea” (Deleuze 1978, 4). Esta realidad formal de la idea es lo que Spinoza muy a menudo denomina un cierto grado de realidad o de perfección que la idea tiene, como tal. Spinoza argumenta que, “en esencia, cada idea tiene un cierto grado de realidad o perfección” (EII, p4). Este grado de realidad o perfección está conectado al objeto que representa. Sin embargo, no debe confundirse con el objeto. En otras palabras, la realidad formal de la idea, lo que la idea es o el grado de realidad o perfección que posee en sí misma, es lo que Spinoza llama, su carácter intrínseco (Deleuze 1978, 5). La realidad objetiva de la idea, que se explica como la relación de la idea con el objeto que representa, es su carácter extrínseco. Según Spinoza, “estos caracteres extrínsecos e intrínsecos pueden estar fundamentalmente conectados, pero no son lo mismo” (Deleuze 1978, 5).

1.3. Afecto y percepción

Al indagar el desarrollo de la teoría del afecto en Deleuze es importante de igual manera reconocer su interés con las ideas de Henri Bergson como un pensador influyente en este asunto. Deleuze adopta varios conceptos del libro de Bergson, *Materia y Memoria*, en el que aborda la condición corporal de lo que él llama afecto en relación con la percepción. Comprenderemos que Deleuze no solo utiliza la distinción de Bergson entre afecto y percepción, sino que también se identifica con la filosofía fundamentalmente

cinemática en la implicación de Bergson al universo como cine en sí mismo, un meta-cine. Es claro que Deleuze se identifica con la filosofía bergsoniana, que considera fundamentalmente cinemática, aunque Bergson afirmó que el cine primitivo representaba solamente la temporalidad mediante el uso de “una serie de imágenes estáticas e inmóviles unidas por un movimiento mecánico” (Bergson, 2006, 306). Bergson incluso utiliza el proceso cinematográfico para probar su tesis de movimiento falso es decir, secciones inmóviles fotogramas / imágenes fijas individuales más tiempo abstracto.

Deleuze, sin embargo, ve en esto un punto de vista fundamentalmente “cinematográfico” con respecto a la filosofía de Bergson y en relación al tiempo y el afecto, Bergson consideraba el mundo como flujo de materia, un flujo material de imágenes, con el perceptor humano como un centro de indeterminación “es una imagen-afección de una pureza tal que no consigue actualizarse en ninguna materia o medio, hasta el punto de que inspira a su portador un sueño irresistible” (Deleuze 1984, 227), mientras que se utilizó la concepción de Deleuze sobre la filosofía de Spinoza para subrayar la diferencia entre idea, afección y afecto, Bergson funcionará principalmente para ayudar a comprender la diferencia entre la percepción y las percepciones; la afección y los afectos. Es necesario estudiar estas nociones, puesto que al discernir el afecto de la percepción con respecto a Bergson, Deleuze parece tratar la noción de afección y afectos ligeramente diferente de cuando comprende las ideas de afectos y afección en su lectura de Spinoza.

En lo que tiene que ver con el afecto, Bergson ve la percepción como extensa y real, es decir, una respuesta desencadenada por estímulos externos y que produce una acción. Deleuze más tarde llamaría a esto el enlace sensorio-motor¹⁷ “la percepción traduce el movimiento (influencia de la imagen), lo internaliza a través de los sentidos, la estructura neuronal y lo transforma en acción” (Deleuze 1984, 62). El afecto, sin embargo, se caracteriza como inextenso y virtual¹⁸. Por lo tanto, llena el espacio

¹⁷ Deleuze desarrolla su concepto del esquema sensorial-motor para describir estructuras y transiciones que se rigen por una lógica lineal de causa y efecto. Surge de la discusión de Bergson sobre las facultades de la percepción y la actualización de las imágenes en acción. En otras palabras, se refiere a una forma de pensar acerca de la causalidad en el cine. específicamente describe la forma en que los eventos en la pantalla se conectan entre tomas, por lo que sucede en la pantalla, por ejemplo, vemos un cuchillo, luego vemos a alguien apuñalado. “La transición de la imagen al tiempo ocurre cuando los eventos / imágenes en pantalla no explican concretamente la acción, por ejemplo, alguien mira el cielo y el cielo está nublado, puede explicar su estado de ánimo, pero no explica la acción” (Ian Buchanan).

¹⁸ Véase el capítulo 3.

temporal entre el estímulo y la respuesta. Entonces, la percepción tiene como propósito principal identificar y cuantificar los estímulos externos. Es diferente al afecto que es cualitativo, y puede verse como “la vibración intensiva de una tendencia motora en un nervio sensible” (Bergson 2010, 56). Dicho de otra manera, el afecto establece la contemplación interna, en oposición a la percepción que se traduce en una acción proyectada hacia afuera. Siguiendo a Bergson, Deleuze sostiene que el afecto se posiciona en la progresión de la acción externa a la contemplación interna. En su investigación sobre la imagen-afección en *Cine I*, Deleuze postula que, mientras “El realismo, a pesar de toda su violencia, o más bien con toda su violencia, que sigue siendo sensorio-motriz, no “da cuenta de este nuevo estado de cosas en que los signos se dispersan y los índices se confunden” (Deleuze 1984a, 282). Por ejemplo, se puede pensar en las facultades sensoriales del rostro en comparación con nuestros brazos y piernas. Sin embargo, en este enfoque no debemos ver la respuesta afectiva como una falla de un sistema percepción-acción, sino como el nacimiento de un tercer elemento en el esquema sensorio-motor de Deleuze, que es necesario para producir un nuevo pensamiento. En palabras de Powell, “los afectos ocupan, sin llenar, el intervalo entre el estímulo y la respuesta” (Powell 2012, 10).

De acuerdo a Deleuze, entonces, los afectos son de naturaleza interna y autorreflexiva, y trabajan por “una coincidencia de sujeto y objeto, o la forma en que el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta a sí mismo o se siente 'desde adentro” (Deleuze 1984a, 64). Aquí podemos distinguir que Deleuze es mucho más concreto al conceptualizar el afecto. Además, al diferenciar el afecto de la percepción, el afecto se concibe como la experiencia de un encuentro entre un sujeto y un objeto, mientras que antes el afecto simplemente se definía como el efecto de un cuerpo (en el sentido más amplio) como afectado o afectado por otro cuerpo, Al hablar de Bergson en relación con el afecto, Deleuze incorpora la experiencia de ser afectado o afección. Como consecuencia, esta concepción del afecto, establecida por la lectura que hace Deleuze de Bergson, se acerca aún más a una categoría de alteridad y emoción. No obstante, la experiencia aquí es diferente de la experiencia de la emoción "normal", ya que estar afectado aquí establece un momento de respuesta "violento" o abrupto, según Deleuze, que también puede ser el caso con la respuesta emocional, pero no es necesario. Posteriormente, podríamos argumentar que el poder del afecto cinematográfico reside

entonces en su capacidad para interrumpir nuestra percepción y respuesta habitualizadas. Este afecto cinematográfico produce un proceso perceptual que extrae aquellas imágenes que nos interesan meramente para la acción potencial, y permite una pausa autorreflexiva, un intento de 'inflar' aquello que afecta nuestro cuerpo.

1.4. Afecto y arte

Para, Deleuze y Guattari, como ya se mencionó anteriormente en su libro *¿Qué es la filosofía?* argumentan que el arte es la creación de percepciones y afectos “es un bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de percepciones y afectos” (Deleuze y Guattari 2001, 164). Pero, de hecho, a menudo se invoca una definición aún más general: el arte expone una relación directa con lo virtual, que es un aspecto de la realidad que aún no es material, pero es real que depende de interacciones físicas. En este sentido, la dimensión virtual del afecto se enfoca en que lo virtual funciona al nivel del cuerpo, “Este es el Deleuze (...) del espacio virtual de las múltiples potencialidades singulares, de los gestos, afectos y percepciones impersonales y singulares "puros", que no son sin embargo los gestos-afectos-percepciones de un sujeto preexistente” (Zizek 2006, 37).

El arte se vuelve “independiente del creador a través de la auto-posición del sujeto creado, anti-humanista” (Deleuze y Guattari 2002, 164), de su modelo, de las personas artísticas y del espectador u oyente. En otras palabras, las percepciones y los afectos son independientes de las apreciaciones de las personas que los diferencian. Los afectos incluyen armonías de color tonal, consonancias y disonancias. Forman un bloque “extraordinariamente frágil y desmenuzable” (Deleuze y Guattari 2002, 164). Con percepciones, que parece que se sostienen por sí mismas. Para Deleuze, la tarea del arte es producir “signos” que nos alejen de nuestros hábitos de percepción hacia las condiciones de la creación. Cuando percibimos a través de la re-cognición de las propiedades de las sustancias, vemos con un ojo añejo precargado con clichés; ordenamos el mundo en lo que Deleuze llama representación. En este sentido, Deleuze cita a Francis Bacon: “buscamos una obra de arte que produzca un efecto en el sistema nervioso, no en el cerebro que actúe “directamente sobre el sistema nervioso” (Deleuze 1984b, 32).

En este sentido, el objetivo del arte para Deleuze, es alcanzar la sensación pura, la sensación, que ya no es un sentimiento humano, el afecto puro que ya no es un afecto, el percepto puro que ya no es una percepción subjetiva, es decir, el arte crea afectos que

disocian o desvinculan nuestra respuesta regular y automatizada de tal manera que ya no podemos simplemente identificar y delimitar sentimientos de aburrimiento, miedo o deseo como lo haríamos en la vida cotidiana. Esto significa que un afecto positivo nos impide volver a conocer, o simplemente reconocer ese tipo de sentimientos que normalmente tendríamos en caso de verse afectados por el arte “la sensación no se realiza en lo material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al precepto o al afecto” (Deleuze y Guattari 2002, 168). Estos afectos, provocan una reacción en las respuestas afectivas que se han automatizado a través de numerosas instancias de consumo del arte. El arte debe tener, como uno de sus principales objetivos, la tarea de desalojar o desconectar nuestra respuesta automatizada.

Deleuze argumenta que cuando percibimos a través de la mera 're-cognición' de las propiedades de las sustancias, vemos como “están tanto los clichés síquicos como los físicos, percepciones predefinidas, recuerdos, fantasmas” (Deleuze 1984b, 51). Es decir, ordenamos el mundo como representación o meros reconocimientos de estímulos.

Deleuze considera las placas nerviosas como categorías y esquemas preconfeccionados, que generan vínculos prefabricados dentro de nuestro esquema sensorio-motor, que no nos permite ser afectados. Cuando percibimos a través de una canalización módica de los impulsos afectivos en un impulso narrativo más amplio, como lo hacemos en la vida cotidiana ordenamos el mundo.

Deleuze en *Francis Bacon: Lógica de la Sensación*, muestra que en particular el arte de Bacon y la pintura en general solo pueden entenderse apropiadamente si nos alejamos de toda narración, representación y figuración, siempre que nos refiramos a los últimos términos, identificables como una significación de algo fuera de la pintura. Sin embargo, Deleuze habla de representación en un sentido totalmente diferente, ya que para él la “representación es primeramente orgánica en sí misma y la forma de la representación expresa de entrada la vida orgánica del hombre en tanto que sujeto” (Deleuze 1984b, 73). En este sentido el arte debe tener en su núcleo otra forma de percibir o sentir, Deleuze argumenta que: “en Bacon ya no hay sentimientos: sólo afectos, es decir, "sensaciones" e "instintos"” (Deleuze 1984b, 25). Lo que quiere decir con esta afirmación es que en un encuentro artístico nos vemos obligados a experimentar el ser de lo sensible o lo que es la sensación y en ese sentido lo que el afecto.

Se puede señalar, que la discusión de Deleuze sobre el papel de la sensación sigue patrones fenomenológicos, especialmente porque puede leerse en parte como una transformación del enfoque kinestésico, que incorpora la sensación en un marco intencional. Deleuze intenta analizar la sensación desde tres puntos: 1. “Afectos, “sensaciones” e “instintos” (Deleuze 1984b, 25). 2, “hipótesis, fenomenológica (Donde) Los niveles de sensación serían verdaderamente dominios sensibles remitiendo a los diferentes órganos de los sentidos” (Deleuze 1984b, 26). 3. Diferentes “niveles de sensación” (Deleuze 1984b, 44). Y a la vez, propone una interpretación de la sensación como un concepto material y con respecto a Bacon, como una forma de “espasmo”, que se entiende mejor como una materialidad caótica y corporal antes de que el cuerpo se ordene a través del movimiento (intencional). No parece sorprender, entonces, que eligiera a Bacon como un artista que, según Deleuze, sigue este esquema en su praxis artística. Porque en sus entrevistas con Sylvester, y en sus pinturas figurativas, Bacon señala varias veces que trató de superar la narrativa, la pintura identificable y figurativa, esto viene a la vanguardia en cómo figuras aisladas.

El hecho de que Bacon, sin convertirse en un pintor abstracto, buscara una salida de la pintura narrativa, no debería llevarnos a la conclusión de que su pintura no es representativa y puede encontrarse en el nivel de “presencia pura”. Lo que hace que el arte de la pintura de Bacon sea tan interesante no es que establezca una relación no intencional con el espectador lo que indudablemente también lo hace; más bien, el punto interesante es que sus pinturas en cierto sentido están tratando y están relacionadas con esta relación. El efecto directo de una forma de arte, pinturas, sobre nuestro sistema nervioso, es decir, “el sistema de los colores es, en sí mismo, un sistema de acción directa sobre el sistema nervioso” (Deleuze 1984b, 32). De hecho, no es simplemente un efecto de su materialidad, sino más bien, es un efecto de cómo Bacon presenta la relación con la sensación en sus pinturas¹⁹. Dicho de otra forma, necesitamos un elemento calificativo que diferencie una pintura de Bacon de cualquier otro objeto que nos rodea, ya que ambas se encuentran bajo la filosofía de sensación de Deleuze. En consecuencia, el momento no intencional puro, si hay algo así, debe ser revelado de alguna manera.

¹⁹ Podemos decir, que Deleuze se inspira en algunas de las pinturas más importantes de Bacon para realizar su estudio estas son: Tres estudios de Figuras al pie de una crucifixión, de 1944, Papa nro. 2 de 1960, Retrato de George Dyer mirando fijamente un espejo de 1967, Tríptico de 1972, Hombre descendiendo la escalera de 1972, luego aun desbordante Tríptico de 1973, Tres estudios acerca del cuerpo humano de 1967.

En este sentido el arte, de acuerdo con Deleuze, no puede simplemente ser reconocido en el modo en que la diferencia se distingue de la representación y argumenta que el arte moderno tiende a darse cuenta de sus condiciones dentro de sus métodos de composición como algo que podríamos percibir en la vida cotidiana, “no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Por eso ningún arte es figurativo. [...] no hacer lo visible, sino hacer visible” (Deleuze 1984b, 35), en otras palabras, el arte divide nuestro procesamiento perceptivo que impide el movimiento inmediato a la ordenación conceptual que es parte de la cognición desconecta o interrumpe el esquema sensorio-motor a través del cual los estímulos se detectan y progresan de inmediato en reacciones motoras en la vida cotidiana normal; la canalización económica de los impulsos afectivos (Protevi 2005, 20). Las artes pueden estar compuestas de improbabilidades o representaciones mínimas, por lo tanto, con el arte debemos alcanzar la sensación o el ser de lo sensible; “para que haya sensación es necesario que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo” (Deleuze 1984b, 35), a través del uso del afecto.

Dicho de otro modo, el caos del mundo que intenta poner orden tiene que alcanzar el pensamiento creativo, es decir, una aproximación filosófica a lo que comienza con el caos de los sentidos y tiene que llegar a un encuentro de arte afectivo en el cual la intensidad pura se transmite en los afectos. En lugar de un sentido común donde todas nuestras facultades reconocen el mismo objeto en unidad, dentro de esta violencia comunicada, o disensión de los sentidos, encontramos una armonía discordante. Para Deleuze, entonces, el evento estético de una obra de arte potente es viral en su acción sobre nosotros, siendo conocido no a través de la representación o el orden de reconocimiento, sino a través de la contaminación afectiva que “no tienen nada que ver con una fórmula consciente por aplicar; hacen parte de la lógica irracional” (Deleuze 1984b, 49), que puede verse como la creación de una lógica absurda de los sentidos.

En resumen, la tarea del arte y los afectos es producir signos que impulsarán nuestros procesos perceptuales y cognitivos desde los hábitos de percepción y cognición a las condiciones de la creación de nuevos conceptos a través de la reorganización de nuestras facultades sensoriales con el fin de desarrollar una nueva coherencia entre estas facultades perceptivas y cognitivas, para ser precisos, con el fin de comprender. El arte es entonces un verdadero ejercicio trascendental, porque es al mismo tiempo una experimentación cerebral en lugar de facultades, Deleuze propone ahora el cerebro, el

micro cerebro como el pensamiento, y una creación artística de la vida, una vida como total inmanencia de la sensación. En este sentido el arte es un empirismo trascendental²⁰ de la sensación como ejercicio inorgánico del cerebro.

1.5. Signos y afectos

Deleuze aborda la teoría de C.S. Peirce como una gran inspiración en sus libros sobre el cine, “C. S. Peirce es el filósofo que más lejos llegó en la clasificación sistemática de las imágenes. Fundador de la semiología, le asociaba necesariamente una clasificación de los signos, la más rica y numerosa que se haya establecido nunca” (Deleuze 1984a, 105), pero principalmente porque parecen corresponder bastante bien con el afecto(iones), la emoción y la cognición. Por lo tanto, el concepto de C.S. Peirce de Primeridad (Firstness), Segundidad (Secondness) y Terceridad (Thirdness) servirá como base en el desarrollo del concepto de afecto dentro del cine.

Para C.S. Peirce, todo pensamiento filosófico surge de las categorías. Las categorías se entienden como “ideas tan generales que pueden considerarse como algo semejante a inclinaciones o tendencias hacia las cuales se dirigen los pensamientos”. (Peirce 1932, 1356). Esto significa que para comprender la vida, debemos entender, ante todo, cómo funciona el pensamiento. Teniendo esto en cuenta, el pensamiento puede entenderse en relación con las percepciones sobre el mundo exterior o las ideas que uno tiene de su interior, por ejemplo, dentro de su cabeza. Peirce postula que todo pensamiento puede clasificarse en tres partes o componentes. Estas partes son como ya se dijo anteriormente en: Primeridad (Firstness), Segundidad (Secondness) y Terceridad (Thirdness). Todas estas categorías gobiernan un dominio de pensamiento distinto. En pocas palabras, la Primeridad rige las cualidades, la Segundidad rige la actualidad o las fuerzas y la Terceridad rige la mediación (Peirce 1932, 1302-304).

En cierto sentido, estas categorías podrían considerarse como afecto, emoción y cognición. Para Deleuze, lo que se puede categorizar como segundidad se forma en oposición entre dos cosas distintas en una situación concreta, “la primera figura de la segundidad es aquella en que las cualidades-potencias devienen «fuerzas», es decir, se

²⁰ El programa del empirismo trascendental es la investigación de la inmanencia absoluta. Con la figura del cerebro como espíritu o forma en sí misma, Deleuze ahora puede hacer que lo formal o las condiciones de posibilidad coincidan con las condiciones reales de pensamiento. El arte y el pensamiento se encuentran como creación, el primero de las sensaciones, el último de los conceptos. El pensamiento tiene su génesis en un espíritu inmanente, un espíritu como una forma en sí misma que hace que el caos sea sensible. Y el arte es precisamente creación y composición espiritual del caos.

actualizan en estados de cosas particulares, espacios tiempos determinados, medios geográficos e históricos, agentes colectivos o personas individuales.” (Deleuze 1984^a, 145). Bastante similar a la cercanía de la emoción (entre acción y reacción o individuo y entorno). Lo que sabemos que son cosas reales pertenece a la categoría de segundidad. Por el contrario, primeridad, es eso que es difícil de definir porque, “porque más que concebida, es sentida: concierne a lo nuevo en la experiencia, lo fresco, fugaz y sin embargo eterno” (Deleuze 1984a, 145). Consecuentemente, Deleuze postula que el afecto, con su capacidad de expresar pura intensidad o poder, pertenece a una categoría fundamental que es la primeridad y está definida por la posibilidad pura, no por la realidad actual, por ejemplo “No es una sensación, un sentimiento, una idea, sino la cualidad de una sensación, de un sentimiento o una idea posibles. Así pues, la primeridad es la categoría de lo Posible” (Deleuze 1984^a, 145).

El afecto con su naturaleza fugaz y trascendente parece encajar en la primera categoría a esta relación. Si la primeridad es pura atributo, Peirce argumenta que la primeridad no se refiere a nada más, ni se encuentra detrás de otra cosa. “una infinita serie de representaciones, cada una representando la otra detrás de sí puede concebirse con un objeto absoluto como su límite” (Peirce 1932, 1339). Es la sensación de tener solo una cosa que ocupa tus sentidos. Los afectos definidos como primicias son puros y tales afectos son fuerzas o entidades no desplegadas en sujetos, por ejemplo, la percepción del enrojecimiento que es una manifestación particular del color rojo, separada de sus detalles distintivos o contexto “un color como el rojo, un valor como lo brillante, una potencia como lo afilado, una cualidad como lo duro o lo blando son, ante todo, posibilidades positivas que no remiten más que a sí mismas” (Deleuze 1984a, 145), es decir, solo nos afecta ese tono particular de color, porque no necesitamos considerar sus causas o sus circunstancias o relaciones con ninguna otra cosa. Para Deleuze, el afecto como primeridad no está definido por la relación todavía, sino más bien por el potencial para relacionarse una cualidad o poder puro que puede actualizarse en una miríada de circunstancias diferentes en individuos diferentes.

En el momento se percibe un estado donde uno es afectado por esta primaridad; por ejemplo, el enrojecimiento antes mencionado. En esta situación, el afecto establece una conexión con un cuerpo afectado. La alteridad en este sentido es existencial: “una fuerza física, un choque que te golpea, un proceso que involucra un proceso relacional; una emoción” (Colebrook 2006, 61). En sus estudios sobre el cine especialmente en *Cine 1*,

Deleuze discute la Pasión de Juana de Arco de Carl Theodor Dreyer (1928) como la película afectiva por excelencia, por ejemplo. Deleuze sostiene que en esta película el nivel de segundidad de la situación de Juana de Arco está innegablemente presente, como las circunstancias históricas, las relaciones sociales, los personajes individuales: el juicio de Juana. Sin embargo, en la percepción de Deleuze, es el nivel afectivo del evento dominante representado en, *la Pasión de Juana de Arco*, que va más allá de los estados de las cosas y su impacto en Juana es decir, la segundidad afecta los movimientos, por así decirlo, a través de los personajes y las situaciones, y al hacerlo, el poder puro de la ira y la característica pura del martirio se hacen presentes, “la potencia de actuar es la única forma real, positiva y afirmativa de un poder de ser afectado” (Deleuze 1996 ,216). Los afectos se ven así como las cualidades y poderes puros que están presentes en una situación particular pero que aún se extienden más allá de la actualización particular, mientras que las emociones se actualizan, se sienten subjetivamente y se definen por su acercamiento e inflexión.

En conclusión la primeridad (afecto) y segundidad (emoción) encontramos las diferencias entre los afectos deleuzianos y las emociones cognitivistas. Las tres categorías de Peirce se clasifican de manera cardinal y ordinal, lo que significa que la primeridad está incluido en segundidad, y ambos están incluidos en terceridad. Por lo tanto, cuando se habla de primeridad (afecto), que Peirce la describió como sensación cruda, o afecto inmediato. Y debido a que son instantáneos, “se los considera solo posibles en lugar del presente real” (Rodowick 1997, 56). Pensar en la conciencia que requiere tiempo para experimentar un afecto e interpretar un afecto. Contradictorio a un sentimiento que sigue siendo una cualidad simple, porque dicho procesamiento aún no se ha activado. Con la segundidad, el afecto inicial que en ese momento todavía era solo una posibilidad pura debido a su inmediatez hace una conexión con un cuerpo afectado. El cuerpo infle el poder del afecto y se convierte en una emoción. Este es el dominio de la segundidad. Por lo tanto, la segundidad incluye la primeridad (afecto) y la transforma en algo que ha sido determinado o llevado a la existencia como algo (perceptible). La segundidad podría ser vista como la consecuencia del afecto es decir, poderes que afectan nuestros sentidos y producen efectos físicos en nosotros, convirtiendo la última categoría, la de terceridad, la conciencia de la experiencia de todo el proceso descrito anteriormente. Si volvemos a tomar el ejemplo de enrojecimiento, la terceridad estaría definida por una categorización consciente de ese enrojecimiento, por ejemplo, como el

color de peligro o toxicidad. La terceridad es una conclusión consciente y cognitiva unida a las categorías de superioridad y seguridad antes mencionadas. Entonces, la terceridad compara una cosa con otra, y al hacerlo establece una “ley o un concepto predicativo” (Rodowick 1997,64).

1.6. El Afecto como emoción

Ahora que hemos delineado la teoría deleuziana del afecto, debemos intentar comenzar a entender el punto teórico que sugiere que el afecto y la emoción pueden considerarse sinónimos. Se puede ver exactamente esta conceptualización del afecto como emoción en el discurso académico actual que domina la comprensión del afecto. Quizás en este punto, debemos considerar alguna evidencia selectiva para el uso conceptual erróneo entre afecto y emoción.

La definición de las emociones desde el punto de vista científico tiene un largo recorrido empezando con Paul Broca en 1850, quien utilizó el término *lóbulo límbico* para referirse a un giro en la corteza cerebral que se encuentra en el borde superior del cuerpo calloso en la parte media de los hemisferios cerebrales. Dos partes prominentes de esta región representan el giro cingulado que se encuentra en la parte superior del cuerpo calloso y el hipocampo localizado en la cara medial del lóbulo temporal.

Con estas bases sentadas sería James Papez que en 1937, propuso que existen circuitos en el cerebro dirigidos a la experiencia de las emociones y a la generación de expresiones físicas tales como movimientos faciales, sonidos vocales, activación del sistema autónomo. Describiendo que las experiencias percibidas por los receptores del cuerpo (visuales, auditivas, táctiles, etc.) toman contacto con el sistema límbico, para darle una emoción a la experiencia, el mismo que envía señales nerviosas a la corteza cerebral (zona cerebral que determina la consciencia) y determina finalmente un comportamiento emocional.

Papez demostró que la corteza cingulada y el hipotálamo están conectados a través de proyecciones con los cuerpos mamilares (parte posterior del hipotálamo) a su vez con la parte anterior del núcleo dorsal del tálamo, que proyecta al giro cingulado. El lóbulo cingulado proyecta al hipocampo y a la corteza entorrinal para finalmente retornar al hipocampo y cerrar el circuito. Papez propuso que esta vía provee las conexiones necesarias para el control cortical de la expresión de las emociones motivo por el cual se

le denomina *Papez circuit*²¹. Según Freud los recuerdos que están vinculados a emociones y se guardan en la memoria a largo plazo, este proceso se determina en la medida de la frecuencia de la repetición de este circuito.

Siguiendo con esta definición de la emoción podemos comprender cómo, Elena del Río en su libro, *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*, presenta un estudio de la diferenciación entre afecto y emoción desde el punto de vista cinematográfico una de sus ideas claves es la noción de fuerza afectiva como dominante sobre la noción de forma visual con respecto a las teorías del espectáculo y la performatividad. Sin embargo, en su libro Del Río admite que aunque las emociones y los afectos pueden parecer diferentes:

La práctica estas dos nociones permanecen bastante conectadas. Aunque el término emoción generalmente se prefiere al describir expresiones de afecto psicológicamente motivadas, la emoción no obstante actualiza y concreta la forma en que un cuerpo a veces se ve afectado por otro cuerpo o lo afecta. Por lo tanto, se considera la emoción y el afecto como conectados y coexistentes, involucrando diversos grados y modos distintivos en un continuo de preocupaciones relacionadas afectivamente (Del Río 2008, 11).

A pesar de que Del Río argumenta que los afectos y la emoción a menudo están conectados de manera fluida que difiere de que sean sinónimos, más adelante en su libro usa el afecto y la emoción indistintamente como es el caso con su uso de afecto y expresión, que Del Río considera sinónimos sin tratar realmente las diferencias entre estas nociones (Del Río 2008, 92). En oposición a Del Río, Christopher Nealon reconoce la diferencia fundamental entre el afecto y la emoción en su ensayo sobre la performatividad llamado *Affecto, performatividad y poesía realmente existente* (2011). En su ensayo, Nealon acentúa que su objetivo principal no es investigar el concepto de afecto como tal, sino explicar la diferencia entre el afecto pre-singular y la emoción

²¹Funciones de áreas:

Circulación cingulada: Funciones autónomas que regulan la frecuencia cardíaca y la presión arterial, así como el procesamiento cognitivo, atencional y emocional. **Giro parahipocampal:** Memoria espacial. **Hipocampo:** Memoria a largo plazo. **Amígdala:** Ansiedad, agresión, condicionamiento del miedo; memoria emocional y cognición social. **Hipotálamo:** Regula el sistema nervioso autónomo a través de la producción y liberación de hormonas. Afecta y regula de forma secundaria la presión arterial, la frecuencia cardíaca, el hambre, la sed, la excitación sexual y el ciclo de sueño / vigilia del ritmo circadiano. **Cuerpo mamilar:** Memoria. **Núcleo accumbens:** Recompensa, adicción.

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2917081/> Consultado: 12-05-218.

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK11060/>

subjetiva, un intento que no se hace a menudo en los discursos contemporáneos de teoría crítica.

Massumi, que es uno de los estudiosos de Deleuze y Guattari, y cuya conceptualización del afecto puede verse producida directamente de la filosofía de Deleuze y Guattari, él reconoce que el afecto y las emociones están relacionados, sin embargo, no son exhaustivamente sinónimos. En resumen, según Massumi, “un efecto se usa más a menudo como sinónimo de emoción [sin embargo] emoción y afecto - si el afecto es intensidad - siguen lógicas diferentes y pertenecen a órdenes diferentes” (Massumi 2002, 27-28). En libro *Parábolas para lo virtual: Movimiento, Afecto y Sensación*, (2002). Massumi examina el discurso de la teoría del afecto de Baruch Spinoza, que puede verse como una continuación de la investigación filosófica deleuziana sobre el afecto, Massumi escribe, citando a Spinoza en el progreso, que cuando los académicos hablan del afecto, comúnmente entienden “Afecto como una afección en otras palabras un choque sobre el cuerpo” (Massumi 2002, 31). El afecto, sin embargo, es la fuerza que inicia el choque sobre el cuerpo es entonces, es “el impacto extraído de la acción real que lo causó y el contexto real de esa acción” (Massumi 2002,32). Massumi caracteriza el afecto como:

Primario, no consciente, subjetivo o presubjetivo, asignificativo, no calificado e intensivo. Opuesto a la emoción, que es derivado, consciente, calificado y significativo, un 'contenido' que puede atribuirse a un sujeto ya constituido. La emoción es "capturada" por un sujeto, o domesticada y reducida en la medida en que se vuelve proporcional a ese sujeto. Los sujetos están abrumados y atravesados por el afecto, pero tienen o poseen sus propias emociones (Massumi 2002, 33).

Cuando nos acercamos a la concepción del afecto expuesta anteriormente de tal manera que diferenciamos claramente el afecto de la emoción. El afecto es una entidad, un ser de lo sensible, que existe fuera del sujeto. El efecto aún no se ha capturado o se ha hinchado como una emoción. Por lo tanto, cuando hablamos de afectos, nos dirigimos a entidades externas a los sujetos. Cuando hablamos de emociones, hablamos desde de una intensidad de un sujeto. Siguiendo a Massumi, podríamos decir que una vez que un afecto se siente subjetivamente, o mejor aún, subjetivamente reconocido, lo más probable es que se convierta en un sentimiento o una emoción.

La afirmación de Massumi de que el reconocimiento subjetivo de los afectos es una característica del sentimiento y la emoción corresponde a algunas categorías de Peirce

Primeridad (Firstness), Segundidad (Secondness) y Terceridad (Thirdness). La diferencia entre el efecto y la emoción esta sobre la base de la evaluación subjetiva, y el ser consciente de ello, de un afecto. El reconocimiento parece ser un paso más allá que simplemente experimentar estímulos afectivos, que era parte de la segundidad. Pero desarrollemos esto un poco más al resumir lo que se ha dicho en los párrafos anteriores en un intento por responder la siguiente pregunta: ¿Qué significa describir el afecto como diferente de la emoción? Al responder esta pregunta, siguiendo a Brian Massumi en gran medida al discernir el afecto de la emoción. Los individuos a menudo son atravesados por el afecto, pero tienen o poseen sus propias emociones. Por el contrario, según Massumi, la emoción como tal nunca está completamente cerrada o completa. La emoción aún atestigua hasta cierto punto el afecto del cual está constituida, y que la emoción ha capturado, reducido y reprimido (Massumi 2002:34).

Esto significa para Massumi que detrás de cada emoción, siempre habrá un cierto excedente del afecto que escapó del confinamiento de la emoción (captadora). Por otra parte, este efecto “permanece inactualizado, inseparable de, pero no asimilable a, una perspectiva particular anclada funcionalmente” (Massumi 2002,35). Massumi intenta argumentar aquí que nuestro mundo siempre está impregnado de afectos, o fuerzas que están siempre, en todas partes a nuestro alrededor, y tienen el potencial de influir en nosotros, pero trascienden la subjetividad. Este afecto primario, no consciente, presubjetivo, no calificado e intensivo es lo que finalmente nos hará sentir, lo que nos hace afectar a los demás, lo que nos hace humanos, ya que influye en nuestra fuerza de existencia.

Al distinguir el afecto de tal manera, este se convierte en la entidad de interacción. Sin embargo, el afecto es aún distinto de la emoción, porque aunque el afecto se define por su carácter relacional, ciertamente no está limitado por un sentimiento internalizado o encarnado (siendo aún subjetividad preconsciente y trascendente). En este sentido, el afecto se considera prepersonal y opera en aquellos dominios donde el sujeto y otras fuerzas se encuentran (Massumi 2002, 34). Sin embargo, una vez que este efecto es "inflado" por un individuo al afectar al cuerpo resultando en una reducción o aumento en nuestro poder de existencia, el afecto se transforma en una emoción, aún insinuando su estado anterior, pero convirtiéndose en otra cosa.

Capítulo 3

Cine y afecto

Una vez examinado el desarrollo del concepto de afecto en los anteriores capítulos, es necesario ver las conexiones que este concepto tiene con el cine, ya que el proyecto del cine emprendido por Deleuze en la década de 1980 introduce una concreción de su ontología²², al basar este camino en el avance de su filosofía en un relato de las relaciones afectivas de los seres finitos. Lo que es especialmente significativo de los libros sobre el cine es que, a través de estos libros, Deleuze ofrece descripciones de su ontología desde el punto de vista de los seres particulares que habitan el mundo descrito por su filosofía. Los libros sobre el cine se centran en las relaciones sensibles que se presentan en términos de la continuidad, de la percepción, el afecto y la acción. Desde el punto de vista de la ontología de Deleuze, el afecto se presenta a través de su lectura de Spinoza, Nietzsche y de Bergson.

Deleuze desarrolló los instrumentos conceptuales, como lo expresó en *Diferencia y repetición* “los modos son irreductibles a especies porque se reparten en los atributos” (Deleuze 2006, 445). En la lectura de Bergson y en los libros sobre el *Cine*, Deleuze lleva esto más allá y su ontología sigue asemejándose a la que él discute en sus anteriores trabajos. Es por esto que, Deleuze no veía el cine como una mera forma de presentar historias, del mismo modo, veía el arte del cine y la forma cinematográfica como una posibilidad para cambiar las capacidades del pensamiento y la imaginación. Como resultado, *Cine I* y *Cine II* se pueden ver como obras de ontológica, en la que el tiempo, el movimiento y la vida en su conjunto, y se teorizan utilizando una clara estructura cinematográfica o perspectiva cinematográfica.

²² Deleuze concibió la filosofía como la producción de conceptos y se caracterizó a sí mismo como un "metafísico puro". En su obra magna *Diferencia y Repetición*, intenta desarrollar una metafísica adecuada a las matemáticas y la ciencia contemporáneas, una metafísica en la que el concepto de multiplicidad reemplaza a la sustancia, el evento reemplaza a la esencia y la virtualidad reemplaza la posibilidad. Pero la pregunta primordial en Deleuze es: ¿Cómo explicamos el Ser? Podemos tratar de conocerlo por medio de nuestros sentidos empíricamente, e intentar sistematizarlo como Aristóteles y Darwin. Podemos pensarlo y tratar de fundirnos en la mente con el mundo como Descartes y Kant. intentar golpear el centro o fenomenológicamente como Heidegger y Merleau-Ponty. Deleuze dice que el Ser no puede explicarse por ideas, hechos o fenomenología. Hay un agujero en la parte inferior del mundo (ontológicamente / metafísicamente) que se ha perdido. Todo lo que parece ser algo no es lo que parece. Es solo lo que es (identidad) y que por sí solo es solamente por una distancia pura e indiferente de lo que es el otro. Existe una identidad más allá de todo lo que es diferencia, y ninguna tortuga de la ciencia o elefantes de la racionalidad o magos de la fenomenología lo están sosteniendo. El Ser puede explicarse por la diferencia, no por la posibilidad, sino por lo virtual, el trampolín de toda diferencia, el cosmos del cual todo se actualiza (provisionalmente).

Definir de qué manera se presentan los libros de Deleuze, *Cine I* y *Cine II*, puede darnos una idea de por qué a muchos estudiosos les resulta tan difícil comprender o apreciar su trabajo intercategorial. Podemos imaginar que los filósofos a menudo ignoran sus libros, ya que parecen estar topando predominantemente ejemplos tomados de las películas, y pueden confundirse por el uso de argumentos complejos y filosóficos, sin embargo, Deleuze sostiene que la filosofía debe permanecer abierta a la vida. El cine es como veremos más adelante, uno de los eventos más importantes de la vida moderna. Solo con el cine podemos pensar en un modo de ver que no está unido al ojo humano. El cine, entonces, ofrece algo así como un percepto que trasciende la experiencia: una recepción de datos que no se encuentra en un tema y para mostrar esto se tomarán algunas escenas de la película *Pulp Fiction*, que servirán para analizar en qué manera el concepto de afecto es utilizado en una película.

El arte, en general, es solo esta capacidad de presentar lo que Deleuze llama “afectos” y “percepciones”. Más específicamente, Deleuze argumenta que, el arte del cine no es solo la libertad de la organización conceptual y un punto de vista interesado, sino imágenes de tiempo y movimiento. Lo que hace que el movimiento sea similar a la máquina del cine es que la cámara puede ver o percibir sin imponer conceptos. La cámara no organiza imágenes desde un punto fijo, sino que se mueve a través de los movimientos.

Es así que, el poder del cine, para Deleuze, radica en su capacidad de darnos imágenes directas e indirectas del tiempo en sí, no un tiempo derivado del movimiento.

Obtenemos una imagen indirecta del tiempo a partir de la imagen de movimiento: si la cámara se mueve mientras el cuerpo en movimiento también se mueve, y luego la cámara crea otro movimiento a través de otro cuerpo en movimiento, ya no pensamos en movimiento como la síntesis de puntos dentro de una sola línea de tiempo. Vemos el movimiento en sí mismo, en toda su diversidad, desde el cual se componen puntos de vista únicos. En la imagen del tiempo, que es mucho más compleja, obtenemos una imagen directa del tiempo.

En consecuencia, en este capítulo se investigará dos procesos importantes para entender el afecto y su relación con el cine: 1) la influencia de Bergson en los libros sobre el Cine que constituye un paso final y necesario en el desarrollo de la ontología en Deleuze. Y 2) algunos elementos fundamentales de esta transformación de la imagen como la representación, percepción, imagen-pensamiento, la imagen-afección y finalmente el

primer plano en el cine. Es así que, para comprender cómo funciona la imagen en este proyecto cinematográfico, debemos empezar con la forma en que Deleuze desarrolla ontología en su concepción de la diferencia; de lo virtual, lo real y la multiplicidad.

1. Dialéctica de la diferencia

Cuando, Deleuze, desarrolla su concepción de lo virtual y lo real que lo relaciona con una dialéctica de la diferencia o dialéctica negativa; “la cólera y el amor son las potencias de la Idea [...] Entonces se animan en una dialéctica serial las potencias de una Diferencia que reúne y acerca, y que llega a ser titánica con cólera, demiúrgica con amor, y también apolínea” (Deleuze 2006, 272), sin embargo, Deleuze, tiene cuidado al distinguir el uso de la palabra dialéctica de los modelos kantianos o hegelianos del concepto cuando señala que “por dialéctica, no entendemos de ninguna manera algún tipo de circulación de representaciones opuestas que las haría coincidir en la identidad del concepto, sino el elemento del problema, en tanto se distingue del elemento propiamente matemático de las soluciones” (Deleuze 2006, 272). La dialéctica en este caso está inspirada en el trabajo de Albert Lautman²³, un filósofo de las matemáticas de principios del siglo XX. La concepción dialéctica de Lautman se refiere a la relación entre problemas y soluciones, que siguen siendo distintas, como Deleuze lo explica en *Diferencia y Repetición*: “el problema tiene tres aspectos: su diferencia de naturaleza su trascendencia en relación con las soluciones que engendra sobre la base de sus propias condiciones determinantes, su inmanencia a las soluciones que lo recubren estando el problema mejor resuelto cuanto más se determina” (Deleuze 2006, 272). Deleuze desarrolla el concepto de una idea problemática a partir del cálculo diferencial, y siguiendo a Lautman considera que el concepto de génesis en matemáticas desempeña el papel de modelo con respecto a todos los demás.

El uso del término trascendencia, aunque requiere explicación, no presenta un problema para la ontología de la inmanencia de Deleuze, ya que esta idea de la ontología de la inmanencia y la trascendencia será ontológica, refiriéndose respectivamente a lo mundano o lo que es del mundo y lo que está más allá, arriba o fuera del mundo. Dentro

²³Albert Lautman (1908-1944) fue un filósofo de las matemáticas que trabajó en las décadas entre las dos guerras mundiales de la primera mitad del siglo XX. Postuló una concepción de las matemáticas que es tanto formalista como estructuralista, y es por esto que sus puntos de vista sobre la realidad matemática y sobre la filosofía de las matemáticas se separaron de las tendencias dominantes de la epistemología matemática de su tiempo.

de esta idea, lo inmanente se referirá a aquellas entidades o criaturas del mundo que interactúan entre sí y son capaces de modificarse mutuamente. Cuando una manzana cae de un árbol, la manzana no solo afecta al suelo sobre el que cae, sino que también se ve afectada por el suelo sobre el que cae. Tanto el suelo como la manzana pueden afectarse entre sí. El punto aquí no es que todas las entidades mundanas se afectan unas a otras, sino que las entidades mundanas pueden afectarse entre sí. Las entidades mundanas o inmanentes pueblan una llanura, un campo, en el que es posible que interactúen entre sí.

De igual manera, dentro de una dialéctica de la diferencia, de problemas y soluciones, el problema es trascendente, ya que no implica una anterioridad al problema con relación a su solución. Como en el caso de una expresión atributiva en el sentido que permanece en su expresión sin ser reducible ni al atributo que lo expresa ni a la sustancia de la que se dice, el problema subsiste en una solución que lo explica, es decir, un problema no puede reducirse a su determinación en una solución correspondiente precisamente porque son las condiciones del problema las que engendran una solución. Sin embargo, no es hasta que se actualiza una solución que la realidad del problema se hace explícita. Al mismo tiempo, el problema es inmanente a la solución porque el grado en que puede resolverse depende de los términos de la actualización de la solución. Dado que el problema como tal solo tiene realidad en la medida en que es explicado por una solución, se dice que es inmanente a la solución aunque se le dé a esta la explicación y este determinado por condiciones que van más allá de la solución particular, es decir, es trascendente. Para Deleuze, esta es dialéctica de la diferencia la que gobierna la apariencia de todo lo que constituye el mundo.

Deleuze toma de Bergson el rechazo de la idea tradicional de la construcción de posibilidades como una forma de representar la relación entre un ser y lo que ese ser puede llegar a ser. Al apropiarse de la crítica de Bergson de lo posible y lo real, Deleuze argumenta contra el concepto de asimetría entre posibilidad y realidad así afirma una igualdad entre los seres y lo que pueden llegar a ser en la medida en que el estado real de un ser existente y las condiciones subsistentes de un devenir son igualmente reales. La diferencia entre un ser y las condiciones de su transformación entre lo real y lo

virtual ²⁴es una diferencia de modo. En conjunto, su interacción explica la génesis y el devenir del mundo.

Basta comprender que la génesis no va de un medio actual, por más pequeño que sea, a otro termino actual en el tiempo; sino de lo virtual a su actualización, es decir, de la estructura a su encarnación, de los problemas a los casos de soluciones, de los elementos diferenciales y sus relaciones ideales a los términos actuales y las relaciones reales diversas que constituyen cada momento la actualidad del tiempo. Génesis sin dinamismo que evoluciona necesariamente en el elemento de una supra-historicidad *génesis estática* que se entiendo como el correlato de la noción de *síntesis pasiva* y que, a su vez aclara esa noción (Deleuze 2006, 279).

Deleuze critica la suposición de que los eventos reales surgen secuencialmente. Los eventos reales aparecen pero su relación es de asociación, no de causalidad. La asociación de eventos reales procede dialécticamente y progresa a través de un problema virtual. Este es un argumento importante en la medida en que refuerza la afirmación de Deleuze de que la repetición produce novedad, es decir, vemos que la progresión de un evento real a otro se produce a través de un proceso complejo que Deleuze lo denomina un problema virtual que procede a través de la diferenciación y la actualización de una solución que se realiza por medio de esta diferenciación. Debido a que la dialéctica negativa tiene estas expresiones diferenciales que lo impulsan, y puesto que lo virtual y lo real se definen por su diferencia cualitativa, ni el concepto del presente ni las condiciones que determina como el fundamento del futuro son suficientes para proporcionar la idea de un evento futuro, real. De hecho, incluso cuando los eventos reales se parecen entre sí, este parecido siempre se basa en la diferencia. Así, los eventos nuevos se generan como ontológicamente novedosos. No obstante, para enfrentar estos problemas complejos, primero debemos entender lo que Deleuze entiende por multiplicidad, dado que es la estructura del problema y la forma en que Deleuze es capaz de describir la lógica de la asociación de conjuntos como inmanentes.

²⁴ En *Lógica del sentido*, Deleuze argumenta que lo virtual y lo real corresponden a sus propios órdenes causales respectivos; sugiere que hay un orden de causas reales y un orden de “cuasi-causa [s] virtuales”. (Deleuze 2005, 77) Sin embargo, ninguno de los dos órdenes de realidad -real y virtual, cuerpo y sentido contiene relaciones de Causa eficiente. En otras palabras, Deleuze no rechaza la noción de causalidad ni la reemplaza por una de asociación; más bien, rechaza la idea de causalidad eficiente entre entidades discretas y desarrolla una nueva lógica de causalidad que lo ve como un sistema mucho más complejo de síntesis y correspondencias. Lo real se produce como un presente vivo eterno caracterizado como una serie de síntesis pasivas; es decir, contracciones de partes extensas en cuerpos caracterizados por grados intensivos: los grados de poder que subsisten en las relaciones entre los cuerpos.

1.1. Deleuze y la multiplicidad

Deleuze, en su lectura de Spinoza, caracteriza la sustancia como una multiplicidad intensiva, ya que siempre es un sistema formado heterogéneamente que sigue siendo numéricamente uno, aunque la metafísica de Spinoza ofrece una concepción de la sustancia como multiplicidad, contiene una trampa en la medida en que la multiplicidad permanece independiente de los modos mismos que le dan existencia. Para evitar este problema, Deleuze sugiere que:

Si sustituimos el empleo de uno y múltiple como adjetivos, por el sustantivo multiplicidades bajo la forma: no hay nada que sea uno, nada que sea múltiple, todo es multiplicidades. En ese momento, vemos la estricta identidad del monismo y del pluralismo bajo esta forma de un proceso de inmanencia que no puede ser ni prohibido - eso es lo que nos dicen los chinos en su sabiduría sexual- ni exasperado. El proceso de inmanencia es también una multiplicidad, v.g. designa un campo de inmanencia por una multiplicidad (Deleuze 1973).

De igual manera que con Lautman y la dialéctica negativa, Deleuze pone en primer plano una figura en la historia de las matemáticas, Bernhard Riemann²⁵, para repensar el concepto de multiplicidad. La geometría de Riemann retoma el tema de la constitución del espacio como tal:

una variedad es un conglomerado de espacios locales que se puede esquematizar [...] través de un mapa cartesiano o euclidiano, es decir, mediante un único mapa coordinado consistente, mientras que el mapa en sí mismo no puede ser explicado por cartesianos o Espacio euclidiano” (Plotnitsky 2009,198).

En otras palabras, cada punto en un espacio tiene un vecindario local que consigue tratarse como euclidiano; sin embargo, debido a que los sitios de las síntesis de estos espacios locales son en sí mismos espacios que se pueden mapear, la variedad total no se puede tratar como euclidiana. La importancia del trabajo de Riemann está claramente expresada en *Mil Mesetas*: “Evidentemente, un acontecimiento decisivo se produjo

²⁵ Matemático alemán quien desempeñaron un papel importante en el pensamiento de Gilles Deleuze, Bernhard Riemann puede, sin embargo, ser la influencia matemática más significativa en Deleuze, especialmente en sus trabajos posteriores, como los libros sobre el Cine, y en sus colaboraciones con Félix Guattari. La conjunción de las matemáticas de Riemann y la filosofía de Deleuze es un acontecimiento notable en la historia de la filosofía del siglo XX y tiene importantes implicaciones para nuestra comprensión de las relaciones entre las matemáticas y el pensamiento en Deleuze. (cf. Plotnitsky, 2009).

cuando el matemático Riemann sacó lo múltiple de su estado de predicado, para convertirlo en un sustantivo, multiplicidad” (Deleuze y Guattari 2002, 491).

La multiplicidad no denota un sistema dado que unificaría uno y muchos, significa dejar de comenzar asumiendo como una esencia simple, como el platonismo lo tendría, más bien describe la generación de un sistema a partir de la organización de multiplicidades como tales.

En su lectura de Bergson, Deleuze pone en primer plano un proyecto particular de la multiplicidad, es decir, multiplicidades continuas. Una multiplicidad²⁶ continua es un espacio que encuentra el principio de su métrica en los fenómenos que ocurren en su superficie.

Riemann establece una distinción entre multiplicidades discretas y multiplicidades continuas (estas últimas sólo encuentran el principio de su métrica en las fuerzas que actúan en ellas) [...]. Para Bergson hay multiplicidades numéricas o extensas, y multiplicidades cualitativas y de duración. Nosotros hacemos más o menos lo mismo cuando distinguimos multiplicidades arborescentes (Deleuze y Guattari 2002 ,39).

Esta idea de un espacio determinado por los eventos que ocurren en su superficie es de particular interés para Bergson; empero, donde Bergson diverge significativamente de Riemann es, en la insistencia de que las multiplicidades continuas pertenecen principalmente al “orden de duración y no al espacio en virtud del hecho de que los términos por los cuales se trazará una duración continua son continuamente invadidos y disolviéndose entre sí”(Beistegui 2004,248), de una manera que resiste el tipo de cuantificación y división posible con una duración transcurrida, es importante enfatizar que los intereses respectivos de Deleuze y Bergson convergen en esta idea de

²⁶ Deleuze nos dice que para que surja una multiplicidad se deben cumplir tres condiciones; primero, los elementos constitutivos de la multiplicidad no deben retener ninguna función asignable. Es decir, como el lado virtual del término realmente existente, estos elementos deben ser despojados de su forma o significado sensible y deben perder toda similitud con la realidad a la que corresponden. De hecho, es esta primera condición lo que conduce a lo que Deleuze, en los libros sobre el *Cine*, llama un centro de indeterminación precisamente porque, sin ninguna similitud con el término real, el término virtual como tal no presupone una identidad previa que define su forma. La segunda condición se refiere a la determinación recíproca de los elementos de la multiplicidad y las relaciones en las que participa. Esta es la importancia antes mencionada de la multiplicidad continua; las relaciones entre los elementos de una multiplicidad que, “sea porque caracterizan a la multiplicidad globalmente, sea porque procedan por yuxtaposición de proximidades. Pero la multiplicidad siempre se define de manera intrínseca” (Deleuze 2006, 78). Sin embargo, al mismo tiempo, los elementos de la multiplicidad deben definirse intrínsecamente. Finalmente, la tercera condición para el surgimiento de una multiplicidad es el evento de la actualización de una relación diferencial. Estas son, por tanto, las tres condiciones que deben cumplirse para que una Idea un problema se defina estructuralmente.

multiplicidades no pueden ser cuantificadas y sometidas a un principio métrico generado en abstracto.

Como Deleuze lo subraya, es crucial conceptualizar el sistema de lo múltiple de tal manera que lo múltiple como tal genere su propio principio. Efectivamente, se podría observar como una respuesta directa al expresionismo en la medida en que la lectura que hace Deleuze de Spinoza permite un término externo, que sería Dios o la naturaleza, para determinar la unidad de los modos de pensamiento. El proyecto para Deleuze ahora es generar ese término a partir de la relación de los modos es decir, entendidos como una multiplicidad. El concepto de multiplicidad le permite a Deleuze abordar este problema al hacer posible pasar de la dialéctica negativa a la concepción del tiempo como la repetición de las actualizaciones, es decir, “la dialéctica, en beneficio de una tipología y de una topología de las multiplicidades. Cada multiplicidad se definía por n determinaciones, pero unas veces las determinaciones eran independientes de la situación, otras dependían de ella” (Deleuze y Guattari 2002, 491). Esto se debe a que el tiempo vivido para Deleuze está constituido precisamente por repeticiones en el mundo real y sin embargo estas actualizaciones no ocurren de un término real a otro sino a través del movimiento desde la generación de un problema o Idea como respuesta a un conjunto de términos reales, a la generación de un nuevo conjunto de términos reales como respuesta al problema.

La multiplicidad es un concepto importante precisamente porque es la estructura del problema: “la estructura, la idea, es el “tema complejo”, una multiplicidad interna, es decir, un sistema de relación múltiple no localizable entre elementos diferenciales que se encarnan en relaciones reales y términos virtuales” (Deleuze y Guattari 2002 ,278). Este concepto es crucial para la concepción del tiempo que impulsa gran parte de su trabajo, por lo que Deleuze tiene cuidado de establecer las condiciones bajo las cuales se generan ideas o multiplicidades. Por supuesto, las multiplicidades no tienen existencia modal²⁷. Al describir la generación de una multiplicidad, de hecho se

²⁷ La lógica modal es un tipo de argumentación que usa palabras como "posible" y "necesario" para guiar los pensamientos hacia una conclusión. Por ejemplo, podría decir que es 'posible' aprender simplemente escuchando a un maestro hablar sobre un tema, pero es 'necesario' estudiar para aprobar el examen. Esta es una expresión muy simple del argumento modal, pero hace entender el punto. Básicamente, en lógica modal, estás tratando de demostrar que si algunas cosas son posibles, entonces deben existir o hacer alguna clase de diferencia en el mundo real. (Alvin Plantinga 2007, 34).

describen las condiciones bajo las cuales los términos reales determinan la formulación de un problema para el cual una actualización posterior es una respuesta.

Es decir, los elementos de la multiplicidad solo son relevantes para la combinación en virtud de su participación en la determinación de esta. Deleuze insiste en esta reciprocidad exhaustiva para resistir cualquier independencia, ya sea por parte de la multiplicidad o sus elementos. A pesar de que su realidad respectiva es formalmente distinta, lo virtual y lo real son existencialmente indistinguibles. En otras palabras, la multiplicidad no existe en ausencia de los términos que lo actualizan, ni puede existir un término real en ausencia de los elementos diferenciales y las conexiones ideales que lo condicionan y lo constituyen “es decir, en el sujeto, entre una percepción en ciertos sentidos perturbadora y una acción vacilante [...] o la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta o se siente por dentro” (Deleuze 1984a 100). El resumen de Deleuze sobre el tema conduce precisamente a esta simultaneidad interactiva: “para algo potencial o virtual, actualizarse siempre es crear líneas divergentes que se corresponden sin semejanza con la multiplicidad virtual. A lo virtual le corresponde la realidad de una tarea por cumplir o un problema por resolver; el problema es el que orienta, condiciona genera las soluciones” (Deleuze 2006, 319).

1.2. Deleuze y lo Virtual

Las multiplicidades de Bergson introducen el análisis de lo virtual²⁸ dentro de la experiencia humana y suprimen la ruptura entre la vida del cuerpo y la vida del espíritu, abriendo un espacio para la subjetividad “La subjetividad cobra, pues, un nuevo sentido que ya no es motor o material sino temporal y espiritual lo que «se añade» a la materia, y no lo que la distiende; la imagen-recuerdo” (Deleuze 1987 ,72). Para Deleuze, la imagen de recuerdo es la que llena la brecha entre la percepción y el afecto, la imagen-recuerdo le da a la subjetividad un sentido completamente diferente, ya no motor o material, sino temporal y espiritual. Esta dimensión temporal y espiritual es lo que se

²⁸ “La palabra virtual procede del latín medieval *virtualis*, que a su vez deriva de *virtus*: fuerza, potencia. En la filosofía escolástica, lo virtual es aquello que existe en potencia pero no en acto. Lo virtual tiende a actualizarse, aunque no se concretiza de un modo efectivo o formal. El árbol está virtualmente presente en la semilla. Con todo rigor filosófico, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad sólo son dos maneras de ser diferentes. En este punto, hay que introducir una distinción fundamental entre posible y virtual, que Gilles Deleuze explica en *Diferencia y Repetición*. Lo posible ya está constituido, pero se mantiene en el limbo.”(Lévy 1999, 10).

agrega a la materia, no lo que la hace extensa (espacial), y en este sentido, no es una imagen de movimiento, sino una imagen de recuerdo.

Lo virtual otorga una experiencia humana que accede a niveles más sofisticados de experimentación, en otras palabras, a niveles más profundos de libertad, un empirismo superior, uno (trascendental). Ya no dependemos de las multiplicidades matemáticas previas, cuantitativas y extensas (por ejemplo, el espacio) “Bergson oponía dos tipos de multiplicidades actuales numéricas y discontinuas y las multiplicidades virtuales continuas y cualitativas” (Deleuze y Guattari 2002, 83). La multiplicidad de Bergson adquirió un significado completamente diferente del de los sistemas matemáticos en Bergson, la multiplicidad deja de estar restringida a una multiplicidad de números. Las multiplicidades de Bergson se perciben filosóficamente, es decir, de diferente tipo, como cuantitativas (reales / visibles) y cualitativas (virtuales / invisibles) “las multiplicidades virtuales implican un solo tiempo, sino que además la duración como multiplicada virtual es ese tiempo único y el mismo” (Deleuze y Guattari 2002, 86). Una nueva causalidad filosófica sustituye la antigua causalidad mecanicista. Bergson lo llama causalidad mecánica, es decir, una síntesis de heterogeneidades donde el aspecto maquínico del pensamiento como la forma en que la imagen del tiempo construye lazos de pensamiento o visualizaciones de los movimientos del pensamiento.

En ambos filósofos, Bergson y Deleuze, se puede identificar una preferencia por lo virtual; no obstante, esta preferencia no debe malinterpretarse como un intento de socavar lo real. Lo virtual representa, específicamente en el pensamiento de Deleuze, un nivel de experiencia más profundo, en otras palabras, la posibilidad de la manifestación de lo trascendental en la experiencia. La idea de lo virtual revela en el pensamiento de Deleuze la importancia de lo intangible, de lo infinitesimal, lo intersticial. Lo virtual se diferencia como fuerzas e intensidades que se actualizan a través de la experiencia, a través de nuestra actividad. Estas fuerzas y energías tienen la capacidad de alterar lo real una vez que se actualizan a través de la experiencia. El concepto de fuerza e intensidad manifiestan una clara influencia nietzscheana en el pensamiento de Deleuze “El concepto de fuerza es pues, en Nietzsche, el de una fuerza relacionada con otra fuerza: bajo este aspecto, la fuerza se llama una voluntad. La voluntad (voluntad de poder) es el elemento diferencial de la fuerza” (Deleuze 2013, 15).

Lo virtual en Deleuze libera la experiencia del presente, del presente inmediato, al introducir tanto la memoria como el deseo, a esta experiencia, que sería lo mismo que

decir introducir el futuro en la acción, el deseo produce la necesidad en nosotros de ir a nuestros recuerdos almacenados, “Si el deseo produce, produce lo real. Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad” (Deleuze y Guattari, 2002, 33), obligándonos a actuar simultáneamente de acuerdo con el presente y próximo hacia el futuro. Desde la perspectiva de Deleuze, no habría necesidad de revivir el pasado, a menos que ya existiera una expectativa, es decir, anticipación para el futuro. Lo virtual en Deleuze es lo que libera la interpenetración del pasado y el futuro en el presente de la experiencia, “si el presente se distingue actualmente del futuro y del pasado, es por ser presencia de algo que justamente deja de ser presente cuando es reemplazado por «otra cosa»” (Deleuze y Guattari, 2002,137). Lo virtual es lo que impregna la experiencia de la potencialidad de la diferencia: la diferencia se revela a través de una singularidad en la memoria, no puede confundirse con la repetición de lo mismo, como en el hábito, sino que introduce lo nuevo y lo inesperado, Bergson considera el presente, la imagen real, como algo muerto. Lo virtual es lo que abre del presente al futuro, a lo radicalmente nuevo.

Entre las artes, el movimiento automático del cine muestra una capacidad ideal para producir sensaciones que conectan el pensamiento con la intensidad virtual. Pero este es un potencial realizado solo por algunas imágenes. *Cine 1*, discute imágenes con una relación indirecta con el tiempo virtual, y por otro lado *Cine 2*, trata por así decirlo, con relaciones más directa entre imágenes. Estas categorías son, en cierto sentido, generalidades, que abarcan una inmensa variedad de diferentes tipos de imágenes y signos, formaciones mixtas y combinaciones de imágenes y signos. Los movimientos de la materia-imagen, materia en las bases de la imagen-movimiento convirtiéndose en una lógica sensorio-motor. Esto se hace más evidente en los pasajes donde Deleuze contrasta la imagen de afecto con la imagen de acción.

Cuando se refiere las imágenes-movimiento a un centro de indeterminación o a una imagen especial. Se dividen en tres clases de imágenes: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección. Y cada uno de nosotros, imagen especial o centroeventual, no somos otra cosa que una composición de las tres imágenes, un consolidado de imágenes-percepción, imágenes- acción e imágenes-afección (Deleuze 1984a 101).

Subrayando así la potencialidad pura de la imagen-afección. Con esta distinción, Deleuze, sostiene que las cualidades potenciales, en la medida en que se fusionan en la

actualización, pierden su virtualidad. Por lo tanto, aunque no es parcializar el tiempo lo que Bergson describió como el cine, Como tal, se refieren principalmente a la movilidad en el real. En estas imágenes, las partes móviles se relacionarán con un todo abierto similar a una noción de uno y muchos formando una totalidad racional que reducen el tiempo de medición del movimiento en el espacio.

En consecuencia, se atienen a un cierto sentido de las verdades ya establecidas. Aunque el tiempo virtual es una fuerza mantenida en el exterior por el esquema sensorio-motor, hay muchas excepciones donde lo virtual puede entrar más o menos directamente. Pero en estos casos, la intensidad virtual tiende a ser recolocada en el conjunto cerrado de una imagen dogmática del pensamiento, que totaliza las partes móviles y re-subordina el tiempo para ello. Incluso las imágenes de movimiento “concepción dialéctica del montaje” (Deleuze 1984a 253). En Eisenstein se sintetizan finalmente en un todo racional donde el cambio es retroactivamente calculable y predecible como un despliegue teleológico, reduciendo el tiempo para la medición del cambio en el todo como tal.

Deleuze, separa las partes de la imagen de movimiento que se relacionan con un todo abierto de movimiento de materia que también es un todo abierto de tiempo un pasado virtual. Es decir, no solo el espacio extenso como un todo sino el mundo en su totalidad como cambio y *durée*. Este todo es igual a lo virtual en una forma algo simple y orgánica: un plano de inmanencia general que incluye todos los niveles de contracción y expansión coexistentes en todo el tiempo donde también las imágenes reales no mostradas son virtuales. En el sentido de que la mayoría de las imágenes reales en general solo están presentes virtualmente para nosotros. “percibiendo las cosas allí donde están, yo capto la «acción virtual» que ejercen sobre mí, al mismo tiempo que la «acción posible» que ejerzo yo sobre ellas” (Deleuze 1985,99), Pero como el tiempo está subordinado al movimiento, este todo solo se presenta indirectamente.

No obstante, la imagen del movimiento tiende a desterritorializarse y expandirse hacia un más allá del esquema sensorio-motor. De esta manera, incluso podría incluir elementos disipados del tiempo directo en forma de imágenes-recuerdo, imágenes-sueño o imágenes-mundo, claramente separadas de lo real. Pero a medida que la imagen de movimiento se mantiene dentro o se vuelven a canalizar sus excepciones, un movimiento sensor-motor lógico y una totalidad que es verdad orgánica preexistente, el tiempo virtual como trascendental nunca se liberará realmente como una imagen directa.

1.3. Imagen y representación

La palabra imagen puede parecer inicialmente confusa en la medida en que evoca algún tipo de distinción entre los objetos de percepción y los objetos tal como en realidad son. Al usar la noción de la imagen, Bergson y Deleuze mantienen un diálogo crítico con la distinción filosófica tradicional entre los objetos externos y las representaciones mentales. Como Bergson lo pone al comienzo de *Materia y Memoria*, una imagen es más que una representación y menos que una cosa es: “existencia situado a medio camino entre la 'cosa' y la 'representación” (Bergson 2010, 28). La representación puede ser infinita, pero no tiene poder positivo para descentrar o divergir de las repeticiones de lo mismo. Es decir, atrapado en su propio espiral infinito, se repite *ad infinitum* como un dios de relojería cuyo único propósito es someter su propio horizonte ouroborico²⁹.

Por su parte, Bergson comienza *Materia y Memoria* considerando las representaciones mentales como un instinto natural. Pide a sus lectores que se eleven por encima de la suposición habitual de una distinción sustancial entre el objeto y nuestra percepción de él que habitan en un “punto de vista de una mente consciente de las controversias entre filósofos” (Bergson 2010, 28). Esto no significa que Bergson es culpable de ninguna instancia especial a la hora de aceptar la hipótesis que plantea en *Materia y Memoria*. Por el contrario, sugiere que la hostilidad que surgirá con respecto a sus hipótesis es producto de nuestra diferencia habitual a la idea de que los contenidos de la mente son en cierto sentido representaciones de algún objeto externo.

La obvia frustración de Bergson en el primer capítulo de *Materia y Memoria* está dirigida a esta tesis representacionista en la medida en que trata de conjurar el mundo externo de las ideas de la mente o viceversa. A pesar de esta frustración, Bergson admite que los estados de cosas en el mundo no pueden ayudarnos a decidir entre estas tesis, especialmente desde la percepción pura, es decir, la percepción idealizada y considerada sin memoria “lleva la percepción pura, por definición, a objetos presentes, actuando sobre nuestros órganos y nuestros centros nerviosos; y porque todo siempre pasa, en consecuencia, como si nuestras percepciones emanaran de nuestro estado cerebral” (Bergson 2010, 75). Mientras otorga la intuición de que los objetos de

²⁹ Ouroborico u ouroboros (οὐροβόρος en griego original) es una imagen o arquetipo de una serpiente en forma de círculo, aferrándose o devorando su propia cola en un ciclo interminable de autodestrucción, auto creación, autor renovación, el Eterno Retorno del Ser en y para sí mismo.

nuestras percepciones dependen de alguna manera de nuestras percepciones el punto que motiva el idealismo del siglo XVIII y la fenomenología del siglo XX, Bergson sostiene que su tesis sobre la continuidad de la mente y el mundo son preferibles a las hipótesis representacionistas sobre la base de su mayor inteligibilidad.

El punto más inmediato de conexión entre Deleuze, Spinoza y Bergson, son sus respectivos intentos de superar a una especie específica de dualismo, ya sea el dualismo post-kantiano, en el caso de Bergson, o el dualismo cartesiano, en el caso de Spinoza. Similar a la concepción de Spinoza del cuerpo y la mente como diferentes sistemas de referencia para el mismo evento, es decir, modificaciones paralelas de sustancia, Bergson describe una imagen como igualmente capaz de ser entendida desde un punto de vista objetivo donde se relaciona solo en sí misma y que contiene un valor absoluto, o, desde un punto de vista subjetivo, “La materia no tiene virtualidad ni potencia escondida, por lo que podemos identificarla con la imagen, sin duda puede haber más en la materia que en la imagen [...], pero no puede haber otra cosa distinta” (Deleuze 1987, 39). Al igual que Bergson, Deleuze amplía aún más nuestra comprensión de dónde descansa la verdad, reinterpretando la forma en que entendemos la naturaleza temporal del cine. El resultado es una desestabilización fundamental de la idea misma de una representación, desplazando así las nociones de significación y asociación a favor de los actos de creación y las imágenes del pensamiento.

De la misma forma, siguiendo a Descartes, Spinoza se esfuerza por proporcionar una descripción objetiva de la mente y el cuerpo donde el cuerpo es la expresión modal de la constitución de la sustancia y la mente es una idea del cuerpo. Por otro lado, Bergson argumenta que el problema es comprender cómo funcionan las imágenes para una conciencia del mundo subjetiva, y cómo las imágenes también funcionan para un mundo objetivo; en este caso, el problema es cómo estos mundos son expresiones correlativas de un continuo sensible, “la representación en general se divide en dos direcciones que difieren en naturaleza [...] la de la percepción que nos introduce *de golpe* en la materia, la de la memoria que nos introduce *de golpe* en el espíritu” (Deleuze 1987, 23). De igual manera para Spinoza como para Bergson, la materia y la mente son expresiones de grados de cambio en un todo relacional en el que no existe una brecha sustancial entre el material y el ideal que debe ser liberado. Cada mundo, ideal y material, es un sistema de referencia diferente para expresar un todo en constante modificación.

Esta es la razón por la cual el mundo relacional que Deleuze articula a lo largo de su proyecto se describe aquí como un universo de movimiento continuo, y este movimiento continuo es equivalente a un universo de imágenes “Nos hallamos, en efecto, ante la exposición de un mundo donde IMAGEN = MOVIMIENTO. Llamemos Imagen al conjunto de lo que aparece” (Deleuze 1985,90). Uno de los mayores logros de los libros sobre el Cine es que sugieren un medio de mirar una película que detona la vista estática del trabajo que hace la obra de arte.

En lugar de representar algo, el cine, para Deleuze, tiene el potencial de crear sus propios movimientos y temporalidades fluidas. Estos movimientos, aunque están relacionados con elementos formales de ritmo y duración dentro del cine en sí, no se pueden reducir a técnicas específicas o imágenes concretas. Del mismo modo, la temporalidad que Deleuze ubica dentro del cine no se puede fijar a un tipo específico de adquisición, ni a un momento particular en la edición, proyección o recepción de una película. Al rehusarse a situar su teoría de este modo, Deleuze esquiva por completo las teorías cinematográficas psicoanalíticas y semiológicas que pondrían el significado del cine debajo del nivel de la superficie de los signos. Las ramificaciones del proyecto de Deleuze pueden ser mapeadas de varias maneras. Por lo tanto, al hablar de imágenes, Deleuze no se refiere exclusivamente al cine; más bien, él está construyendo sobre la concepción de Bergson de un universo que constituye los sujetos y objetos de percepción en virtud de una serie de relaciones sensibles continuas.

1.4. Imagen pensamiento

Deleuze considera que toda actividad humana genera pensamiento, comprensión e imaginación que emergen de las condiciones materiales, donde la acción empírica, la experiencia misma, prevalece como una posibilidad única de la construcción del pensamiento. Aunque esto no se debe confundir con un materialismo positivista, ya que la repetición revela que la diferencia está en el núcleo de la materia y el tiempo. Este aspecto también revela que, aunque el autor considera que toda la formación del conocimiento depende de la experiencia empírica, de hecho es la diferencia la que transmite la posibilidad del progreso del conocimiento que va más allá de la experiencia sensible inmediata.

Para Deleuze el cine es una nueva forma de pensar que funciona de la misma manera que nuestros procesos cerebrales “La pantalla misma es la membrana cerebral”

(Deleuze, 1985,170). “El cerebro es la pantalla. No creo que el psicoanálisis o la lingüística sean de gran ayuda para el cine. Pero sí, por el contrario, la biología del cerebro, la biología molecular. El pensamiento es molecular”³⁰(Cahiers 1986, 24). En este sentido, el cine nos da una capacidad específica para pensar es por eso que, en el séptimo capítulo de *Cine 2*: “El Pensamiento y el cine”, Deleuze observa más de cerca las transformaciones que la relación entre el pensamiento y la imagen cinematográfica que ha sufrido desde la imagen-movimiento clásica hasta el régimen de la imagen-tiempo. “La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzar al pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo” (Deleuze 1985, 212). Para Deleuze, los dos regímenes de la imagen producen cada una un autómatas espiritual diferente. Ambos producen pensamiento en el espectador a través de una experiencia de shock, pero la naturaleza es diferente en los dos regímenes de imagen. Él Utiliza los escritos de Eisenstein y de Artaud en el cine para ilustrar la distinción que quiere hacer. En pocas palabras, mientras que el choque de Eisenstein es un choque intelectual el cual cree en los poderes del pensamiento racional y lógico, por otro lado, para Artaud el cine nos enfrenta exactamente a lo opuesto: la imposibilidad de pensar, la impotencia del pensamiento, que, en la filosofía de Deleuze, yace en el corazón de pensamiento.

Deleuze argumenta que los límites normales del pensamiento, incluidos los límites ideológicos, pueden romperse por el impacto de lo nuevo, por sus efectos en una forma automática de elevar el pensamiento a la autoconsciencia, Deleuze conoce los problemas del optimismo inicial en personas como Eisenstein, los críticos ya predecían la ambigüedad, “payasadas formalistas, y de figuraciones comerciales, del sexo o de la sangre” (Deleuze 1985, 210). Y en este sentido Eisenstein es un ejemplo de cómo, las imágenes son impactantes en sí mismas, o en el contraste entre ellas. Al sugerir a la noción de tiempo se nos impone nuevos pensamientos sobre el todo, que nos obliga a pensar en su síntesis. En la película, *La Huelga 1925*, por ejemplo, las imágenes de un toro siendo sacrificado se contrastan con las imágenes de un cosaco matando a un niño. Es la confrontación entre estas dos imágenes lo que nos obliga a pensar el todo, que es

³⁰ “Cahiers du Cinéma, n° 380, febrero de 1986”, pp. 25-32. Este texto, corregido por Deleuze, fue el resultado de una mesa redonda con Alain Bergala, Pascal Bonitzer, Marc Chevré, Jean Narboni, Charles Tesson y Serge Toubiana con ocasión de la publicación de *Cinéma 2: l'image-temps*, París, Minuit, 1985. <http://imperceptibledeleuze.blogspot.com/2016/05/el-cerebro-es-la-pantalla.html> consultado-21-05-2018.

una unidad, una verdad. Una verdad dialéctica en el caso de Eisenstein, pero el montaje clásico de secuencia se mueve de manera similar de la imagen al pensamiento, produciendo un concepto o idea clara en la mente del espectador sobre la imagen, pero también sobre la relación de esta imagen particular al conjunto de la película.

En este sentido, el cine se estaba convirtiendo en una herramienta de propaganda. Su potencial liberador sigue siendo una mera posibilidad lógica. Sin embargo, la naturaleza sublime del cine fue reconocida “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” (Deleuze 1985, 211). El espectador mismo simplemente tiene que recibir las ideas que le son dadas. Pero esta idea unidireccional del choque al pensamiento hace del cine un medio altamente manipulador y como la historia nos ha enseñado, es demasiado fácil de usar para la propaganda.

Antonin Artaud vio una relación entre el autómatas espiritual del cine y la escritura automática “hacer que ambos coexistan, unir el más alto grado de conciencia con el nivel más profundo del inconsciente: el autómatas dialéctico” (Deleuze 1985, 216). Para Artaud el cine no es la asociación de ideas claras mediante el montaje intelectual, sino una desasociación radical, una vinculación ambigua de ideas poco claras, una fusión descentralizada de múltiples voces y puntos de vista, que no pueden asimilarse en un todo unificado. El noochoque para Artaud es un conjunto de “vibraciones neurofisiológicas, y que la imagen debe producir un choque, una onda nerviosa que haga nacer el pensamiento” (Deleuze 1985, 221), provocada por el movimiento y la velocidad de las imágenes que pasan por el proyector.

El cine hace que sea imposible pensar, porque antes de que podamos interpretar una imagen ya es reemplazada por otra. Antes de que podamos captar una imagen, ya ha pasado, el proceso de asociación se interrumpe constantemente, se des construye, se disloca. Por lo tanto, aunque se produce un movimiento similar de la imagen al pensamiento, la arremetida violenta de Artaud en lugar de llevarnos a pensar un todo unificado, nos confronta con una brecha fundamental en nuestro pensamiento, es decir, la incapacidad del pensamiento para pensar el todo. El cine revela nuestra propia impotencia, el hecho de que todavía no estamos pensando, y es precisamente la confrontación con esta imposición del pensamiento la que puede producir una nueva imagen del pensamiento.

El vínculo que Deleuze hace entre imagen-movimiento e imagen-tiempo se vuelve casi similar a la distinción entre la imagen y el pensamiento, ya que el cine debe liberarnos de lo que él llama la imagen representativa del pensamiento “la representación deja escapar el mundo afirmado de la diferencia” (Deleuze 2006, 100). Esto comprende formas metafísicas, metafóricas y dialécticas de pensamiento. La imagen representacional de las funciones del pensamiento por medio de la representación y el reconocimiento. Para Deleuze, esta imagen del pensamiento es dogmática porque solo puede volver a presentarnos lo que ya sabemos. No admite pensar lo impensable, lo que no se ha pensado, lo que queda fuera de lo que ya sabemos. Simplemente la imagen representacional del pensamiento no puede pensar el cambio cualitativo o la diferencia real. Deleuze también percibe estos procesos de representación y reconocimiento, en la labor del régimen de la imagen de movimiento. El cine clásico funciona a través de la metáfora, utilizando imágenes particulares para referirse a una idea más amplia; el montaje que asocia las distintas unidades en un todo unificado.

Entonces, incluso en la época clásica, el cine produce pensamiento, pero solo cuando el cine produce su propia temporalización se da cuenta de que tiene plena capacidad para pensar y nos muestra una lógica del pensamiento más allá de la representación “se confundía con la representación indirecta del tiempo” (Deleuze 1985, 239). El cine de la imagen-tiempo con sus ramificaciones, movimientos falsos, espacios desconectados e imágenes y sonidos autónomos no pretende mostrarnos un mundo verdadero o una idea verdadera, sino que recrea el objeto en una lógica puramente cinematográfica, que se define por ambigüedades, irracionalidades e incertidumbres. La imposibilidad de dar a la película una interpretación única y unitaria nos hace pensar y repensar la imagen en una cadena interminable de interpretaciones posibles, en un intercambio continuo entre la imagen y el espectador, entre el cerebro y la pantalla.

Siendo así, la imagen-tiempo es parte de este movimiento hacia el reino de lo no pensado, lo que conduce a una nueva imagen del pensamiento. Pero hay otro lado de este pensamiento impensado, “la potencia del pensamiento daba paso entonces a un impensado en el pensamiento a un irracional propio del pensamiento, punto del afuera más allá del mundo exterior pero capaz de volver a darnos creencia en el mundo” (Deleuze 1985, 243), que concierne a todo el cine es decir, el movimiento en la película no es, por definición, metafórico, es inmediatamente afectivo, lo que permite al

espectador conocer sus temas sin que tengamos que pensar o referirnos a ideas fuera de la película.

A pesar de, que en el cine de la imagen-tiempo, el nivel de sentimientos y afectos no está simplemente ahí para reforzar el nivel de interpretación, sino que se vuelve autónomo. En la desasociación radical de las imágenes autónomas, las intensidades puramente emotivas y afectivas rompen el nivel de las expectativas lógicas causando una interrupción repentina, una suspensión de la progresión narrativa. Cuando la cinemática produce una imagen directa del tiempo, una imagen-tiempo en su calidad de duración, los microprocesos puramente afectivos que normalmente permanecen en el reino de los no conscientes se convierten en intensidades puras que pueden permanecer y crecer en un contrapunto virtual a la imagen real confrontándonos como la imagen directa del tiempo, con el reverso del pensamiento, permite captar “algo intolerable, insoportable, [...] Se trata de algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz” (Deleuze 1984a33).

1.5. Cine, afecto y percepción

Una vez visto las relaciones entre lo virtual, lo real, la representación y la multiplicidad, es importante dentro del contexto del proyecto sobre el cine, la noción de percepción como un proceso de eliminación o sustracción que es central en la formulación de la dialéctica de los problemas de Deleuze. Lo que él llama “la imagen en tanto que «revalorizada» por el movimiento” (Deleuze 1985,70). Es el mundo que Bergson describe como un desafío para mi cuerpo. Es decir, Bergson ofrece una concepción de la percepción como la presentación de un problema cuando afirma que “existen hilos yendo de la periferia hacia el centro como puntos del espacio capaces de solicitar mi voluntad y de plantear, por así decirlo, una pregunta elemental a mi actividad motriz cada pregunta planteada es precisamente lo que llamamos una percepción” (Bergson 2010, 62).

En la medida en que Bergson considera que la percepción es un proceso sustractivo, argumenta que, “si concebimos a los seres vivos como centros de indeterminación es decir, el grado de esta indeterminación se mide por el número y el rango de sus funciones” (Bergson 2010, 82), entonces podemos concebir que su sola presencia es equivalente a la supresión de todas aquellas partes de los objetos en las que sus

funciones no encuentran interés. A partir de los objetos que transmiten los datos que encuentran una respuesta en los centros, solo parte de lo que se refleja desde su superficie es relevante para las respuestas que el centro puede formular. La información que no es relevante pasa por no ser reconocida y lo que es relevante se resta y se convierte en acción.

Ahora bien, siguiendo la visión de Deleuze en lo que respecta al cine es el hecho de que establece una “Liberación de la secuencia de imágenes de un único observador, por lo que el efecto del cine es la presentación de cualquier punto” (Colebrook 2002, 31). Esto significa que Deleuze cree que el cine tiene el potencial de producir o provocar en nosotros una forma de percepción no humana, que contrasta con las teorías cognitivas que basan la percepción cinematográfica en la percepción humana. Con la percepción humana podríamos pensar en nuestra forma de vida cotidiana de percibir objetos y eventos. Teresa Rizzo expone este nuevo modo de percepción “mudar con la película o abriendo la experiencia visual a movimientos cinemáticos específicos, temporalidades y formas de percepción que no son humanas” (Rizzo 2006,11). La manera en que se filma y edita una secuencia cinematográfica, por ejemplo, interrumpe el sentido del tipo de percepción central o privilegiada en la que se basa la vida humana cotidiana normal.

El cine mira de manera bastante diferente a cómo vemos en la vida cotidiana es decir, desde diferentes ángulos a la vez, comprender el cine no como un medio de representación, sino como un conjunto de imágenes en constante cambio con el mundo de las imágenes como resultado de la forma en que estas secuencias cinemática se juntan, se establece una forma de percepción cinemática distinta. Esta forma particular de percepción actúa desterritorializando nuestra forma de percepción de la vida cotidiana. Según Rizzo, al hacer exactamente esto, “la forma cinemática de la percepción no humana produce efectos en todo el cuerpo del espectador, produciendo una sintonía con la película o una especie de devenir no humano con el exterior” (Rizzo 2006, 11). Además, la calidad desorientadora y afectiva del cine a menudo funciona como “una sacudida para los sentidos que se siente en todo el cuerpo” (Rizzo 2006:11).

Dicho de otro modo, al interrumpir la impresión de un modo de visualización privilegiado o central, el cine se compromete con el nivel afectivo-inconsciente, más sustancialmente que el nivel representacional o cognitivo. Según Deleuze el objetivo del cine es alterar y desorganizar las ordenaciones y jerarquías cognitivas humanas a través del discurso afectivo. De esta forma, la propiedad afectiva del cine es liberar nuestro

procesamiento del mundo cotidiano y construir una presentación liberada de un proceso puramente organizado de la percepción de las cosas y las imágenes. Siempre vemos nuestro mundo cotidiano a través de una perspectiva interesada y encarnada, mientras organizamos el flujo continuo de afectos y percepciones en nuestros propios esquemas y categorías. El cine, entonces, tiene el poder de presentar imágenes de afecto, tiempo, movimiento o percepción liberada de esta estructura organizativa de nuestra vida cotidiana.

De acuerdo a Deleuze como ya se dijo, el cine tiene el poder de liberarnos de nuestro impulso de organizar imágenes en un mundo externo compartido “impulso vital a la representación orgánica” (Deleuze 1985, 80). Ya no efectuamos una canalización organizada de los impulsos afectivos hacia un impulso narrativo más amplio, como lo haríamos en la vida cotidiana para sobrevivir a lo largo del día. Cuando somos capaces de percibir sin imponer las conexiones prácticas interesadas y la selección de nuestro esquema sensorio-motor hecho sobre lo que percibimos y sentimos (imágenes), entonces podemos obtener un sentido metafórico de los afectos y las percepciones en sí. Deleuze argumenta que el arte tiene esta capacidad para construir afectos y percepciones. “Lo que hace un afecto sobre un percepto es modificar la potencia de existencia de un percepto” (Deleuze y Guattari 2002, 261).

El arte del cine radica no solo en su capacidad para liberarnos de la organización conceptual y “El punto de vista sobre una variación sustituye al centro de una figura o de una configuración” (Deleuze 1989, 32). Además, es la capacidad de presentarnos imágenes de afecto, percepción, etc. En otras palabras, es posible que el cine funcione de manera que se muestre su proceso de transformación, la desconexión o singularidad de sus imágenes (Colebrook 2002, 32). Si el cine se caracteriza por su capacidad para desconectar imágenes de nuestro proceso de creación de sentido de la vida cotidiana, el afecto es, entonces, una sensibilidad no organizada en sentido. Colebrook afirma que de esta manera:

Un afecto es (...) lo opuesto a un concepto. Un concepto nos permite pensar una forma o conexión sin sensibilidad; podemos tener el concepto de redondez que podemos pensar ambos sin percibir ninguna cosa redonda y anticipándonos a esas cosas adicionales que podríamos encontrar. Un concepto da orden o dirección a nuestro pensamiento (Colebrook 2002, 38).

Por el contrario, un afecto tiene la capacidad de interrumpir la síntesis y el orden, este potencial radica en la pericia para introducir duraciones que desafiarían las limitaciones del intelecto. Las obras de arte nos llevan de los compuestos de la experiencia a los afectos de los cuales han surgido los conjuntos organizados y sintetizados “La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro”. (Deleuze y Guattari 2002, 168). Esta interrupción de la síntesis y el orden de nuestras facultades perceptivas y cognitivas es lo que Deleuze llama una violencia del pensamiento. “el pensamiento no es nada sin algo que le fuerce a pensar, que haga violencia al pensamiento” (Deleuze 1972, 127). El afecto, entonces, es un componente crucial dentro de esta violencia del pensamiento. Conceptualizamos el afecto como una especie de percepción pre-cognitiva pre-personal. Cuando un individuo mira una película, su corazón puede latir más rápido, los ojos pueden estremecerse y la transpiración puede aparecer antes de pensar o conceptualizar, “puede haber un elemento de respuesta que sea anterior a cualquier decisión que conscientemente tomemos” (Colebrook 2002, 33).

El afecto es crucial para esta violencia del pensamiento, violencia en el sentido de algo que nos sucede más allá de toda moralidad. Podemos pensar en el afecto en términos de una forma de percepción pre-personal. Veo una escena en una película y mi corazón se acelera, mi ojo se estremece y empiezo a sudar. Antes de siquiera pensar o conceptualizar ya hay un elemento de respuesta que es anterior a cualquier decisión. El afecto es intensivo más que extenso. La extensión organiza un mundo espacial, en bloques distribuidos. Las percepciones ordenadas y sintetizadas nos dan un mundo exterior de objetos extendidos variables, todos mapeados en un espacio común, que difieren solo en grado. La visión cotidiana toma esta forma extensa. No veo un mundo de colores, tonos y texturas que fluctúen de momento a momento. Veo objetos separados el uno del otro, estables a través del tiempo y dentro de un espacio extendido único y uniforme. La extensión mapea o sintetiza el mundo en términos de propósitos e intenciones presupuestados.

El afecto es intensivo porque nos sucede a nosotros, a través de nosotros; no es objetivable y cuantificable como una cosa que percibimos o de la cual somos conscientes. El afecto opera sobre nosotros de maneras divergentes, de diferente tipo: la luz que hace que nuestros ojos se estremezcan, el sonido que nos hace saltar, la imagen

de violencia que eleva la temperatura de nuestro cuerpo. Deleuze por lo tanto se refiere a las intensidades: “Las intensidades comprenden en sí lo desigual o lo diferente; cada una es ya diferente en sí, hasta el punto de que todas están comprendidas en la manifestación de cada una” (Deleuze 2005, 210).

Si percibimos el mundo, generalmente, como una combinación de entidades extendidas y como un fragmento de lugares similares y cuantificables, esto se debe a que hemos sintetizado intensidades. Las intensidades no son solo cualidades, como el enrojecimiento, son el devenir de las cualidades: por ejemplo, la luz infrarroja ardiente y vacilante que finalmente vemos como roja. Para Deleuze, es precisamente la razón porque el cine compone imágenes a través del tiempo que logra presentar afectos e intensidades. Puede desunir la secuencia habitual de imágenes en nuestro mundo generalmente ordenado con su flujo esperado de eventos, y nos permite percibir los afectos sin su orden y significado estándar.

El afecto es intensivo y poco extenso como lo es nuestra experiencia de la vida cotidiana. Al examinar la descripción de afecto y percepción de Bergson, hemos visto que la extensión organiza un mundo espacial, en percepciones ordenadas y sintetizadas que nos dan en nuestro procesamiento diario del mundo, esta forma extensa se formaliza. Por ejemplo, no organizamos el mundo como un flujo continuo de colores, tonos y texturas. Nuestro procesamiento extenso sintetiza o describe el mundo en términos de propósitos e intenciones presupuestados. Sin embargo, el afecto es intensivo, principalmente porque es lo que nos sucede, incluso más allá de nosotros, como “El afecto no es objetivable ni cuantificable como algo que percibimos o de lo que somos conscientes” (Colebrook 2002, 39). Por lo tanto, el afecto opera de maneras divergentes de la vida cotidiana es decir, siempre es anterior o fuera de la conciencia (Massumi). El afecto es la forma en que el cuerpo se prepara para la acción en una circunstancia, El afecto también puede diferir extremadamente en especie; puede manifestarse como:

Devenires [...] latitud de un cuerpo a los afectos de los que es capaz según tal grado de potencia, o más bien según los límites de ese grado. La latitud está compuesta de partes intensivas bajo una capacidad, de la misma manera que la longitud está compuesta de partes extensivas bajo una relación” (Deleuze y Guattari 2002, 261).

Entonces, en general, cuando percibimos el mundo en la vida cotidiana, hemos sintetizado y ordenado el impacto que nos afecta como “un conjunto de objetos extendidos y como parte de un espacio uniforme y mensurable” (Colebrook 2002, 3). El poder del cine reside entonces en el hecho de que "compone" imágenes a través de secuencias de tiempo y, en consecuencia, puede presentar afectos e intensidades en sí mismo a través de una disyunción del proceso habitual de percepción. Es decir, se interrumpe el orden usual de cómo percibimos el mundo con una incertidumbre esperada continua de los eventos. Por lo tanto, el cine permite la percepción de los afectos en sí misma, liberados de su orden y significado estándar. Ejemplos de tal proceso se presentan en la investigación de lo que Deleuze acuña como la imagen-afección.

1.6. Pulp fiction y el afecto

Se ha organizado una cita muy especial entre un hombre y una mujer. Él tiene alrededor de 30 años, es guapo, con la barbilla hendida, cabello negro largo medio recogido en una coleta y aparentemente despreocupado. Ella tiene poco más de 20 años, es alta y delgada, con cabello negro con un corte que hace recordar a Cleopatra ojos traviosos, y hechizantemente hermosa. Desde el principio parece que están pasando por todos los rituales habituales de un noviazgo moderno. Hay un esfuerzo de su parte para forjar un sentido de genialidad y, finalmente, perseguir un sentido de intimidad. A medida que pasan las cosas, una cadena de eventos impredecibles se desarrollará durante esta noche extraña que atrapa el aliento. Aun así, ¿qué implica cuando observamos esta cita como una secuencia cinematográfica imagen-movimiento? En otras palabras, ¿cuál es nuestra reacción última a la cita poco convencional imagen-afección, de Vincent Vega (John Travolta) y Mia Wallace (Uma Thurman) en *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino?

Deleuze, como ya se dijo, hace mención del afecto en los libros sobre el *Cine*, ya que éste ocupa un lugar central y constituye el intervalo entre la percepción y la acción, es decir, la experiencia de un evento vinculado a un sujeto, éstos se expresan como grados de poder que subsisten en la diferenciación de vidas reales y tomados en conjunto, estos grados de poder constituyen una multiplicidad inmanente y heterogénea. Es un hecho común que tales secuencias son un elemento básico en el mundo del cine cuando se trata de representar las relaciones humanas, especialmente cuando se revelan los diseños amorosos de las parejas; algo que hemos visto una y otra vez en innumerables

ocasiones. Por ejemplo, en la fórmula común de un chico conoce a una chica; chico tiene una chica; chico pierde la chica, etc. Sin embargo, cada secuencia exhibirá una experiencia única, ya que estamos observando una representación en un acto dramático particular como parte del desarrollo de la trama.

Si estamos atentos, nos involucraremos con esta representación en una escala que podría consistir en simplemente tomarlo, o dejarlo de lado como algo trillado, o tal vez incluso contemplar su singular impacto del afecto en nuestra sensibilidad. No obstante, en nuestro caso de estudio del segmento de *Pulp Fiction*, la cita pasa a ser un asunto extraño y peculiarmente ambiguo. Esto sugiere que tendremos que ejercitar nuestras facultades mentales (imagen-pensamiento) para interpretar el significado de este evento cinematográfico. Por lo tanto, al tomar este resultado en consideración como nuestro objetivo principal, nos esforzaremos por explorar las complejidades de la producción de significado en el rostro de estos dos personajes Mia Wallace y Vincent Vega (imagen-afección) que se encuentra en dicho segmento de película como se verá más adelante.

1.7. Deleuze y la imagen-afección

El vínculo más profundo entre la ontología desarrollada en los libros sobre el cine y en otros trabajos de Deleuze, se puede observar más claramente en su descripción de la imagen afección en términos de series intensivas e individualización. La interrelación entre las series intensivas y los eventos individuantes se abordan por primera vez en, *Spinoza y el problema de la Expresión*. En este análisis, Deleuze construye un plano operativo de inmanencia y así, dando lugar a cuatro características del espinosismo que son fundamentales para su concepción de la inmanencia la sustancia se define como un campo heterogéneo cuya constitución debe ser explicada; los seres individuales se describen como “modalidades intrínsecas” (Deleuze 2006, 72) del ser; la atribución es un proceso dual que constituye el plano de la inmanencia y simultáneamente expresa las modalidades del ser que se actualizan en los seres individuales y finalmente, los seres finitos son expresiones del infinito bajo relaciones determinadas. De igual manera responde al problema de la diferencia interna que formuló por primera vez en su ensayo de 1956 sobre Bergson. Este problema impulsa la interpretación de Deleuze sobre la reciprocidad de sustancia, modos y su expresión en eventos individualizadores, que vuelven en la descripción de Cine I en el capítulo llamado *imagen-afección*.

Para Deleuze, “La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, en este sentido son las emociones visualizadas a través de las expresiones faciales” (Deleuze 1984a:130). Es decir, la imagen afección es sinónimo de primer plano y el primer plano es sinónimo de rostro en este sentido se puede afirmar que existe, una conexión única del rostro en relación con el afecto y las emociones, ya que, “reconociendo la alta concentración de nervios en el rostro y la importancia de éste en exhibiciones emocionales, es importante reconocer que la información provista por el rostro es particularmente significativo para determinar la experiencia emocional” (Plantinga & Smith 1999, 7). Es un enfoque reflejado por el concepto de afecto desarrollado por Deleuze. “El rostro es esa placa nerviosa porta órganos que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global, y que recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados” (Deleuze 1985, 132). En este sentido, la información de los músculos faciales y de los nervios faciales pueden regular las emociones, distinguir entre distintas emociones o incluso modificar los estados emocionales. Según la investigación de Plantinga y Smith realizada dentro de esta perspectiva, se refiere a estructuras de emoción menos complejas. Hacen hincapié en la respuesta fisiológica³¹ o conductual del sistema nervioso autónomo o central, que no tiene que ver con la procesión consciente (cf. Plantinga & Smith 1999, 10).

Para Deleuze, el rostro o el primer plano es un proceso bipolar rostrificado. Por un lado, el rostro, como lo expresa Deleuze, es el centro, o alguna faceta de él, que se vuelven inmóviles y en su lugar funciona como una superficie unificada y receptiva sobre la cual está grabada la imagen-percepción es decir, los “rasgos de rostricidad son los movimientos en el lugar, los movimientos virtuales que recorren un rostro construyendo una serie intensiva” (Deleuze 2017, 257).

Se puede ver que no toda separación del orden usual de secuencia de imágenes cinematográficas establece directamente una presentación de afecto en sí misma. No obstante, parece claro que el cine tiene el poder de afectar. Deleuze va un paso más allá al argumentar que el cine no solo nos afecta de una manera distinta, única en el cine. Al mismo tiempo, el cine puede presentarnos imagen-afección del mismo modo que tiene la capacidad de presentarnos imágenes directas de movimiento (imagen-movimiento),

³¹ Los sentimientos emocionales no son posibles sin una respuesta corporal. Son el resultado de la retroalimentación del cuerpo (sistemas periféricos). (Plantinga y Smith, 1999,10-12).

tiempo (imagen-tiempo), percepción (imagen-percepción), etc. Estas representaciones en el cine se denominan imagen-afección, Deleuze usa su construcción de la imagen-afección como ejemplo de una imagen cinematográfica que presenta el afecto en sí mismo, la imagen afecto llena la brecha que existe entre una percepción y acción.

El afecto captura por lo tanto la intensidad después de la percepción, antes de la acción, donde los pensamientos pueden convertirse en sentimientos. En el cine, su forma más común es un primer plano del rostro con expresión, según Deleuze. Por lo tanto, comienza el análisis de la imagen de afecto con una declaración “el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección” (Deleuze 1985, 132). Deleuze continúa diciendo que las expresiones:

Siempre convienen a diferentes afectos. Por el contrario, tan pronto como dejamos el rostro y el primer plano, tan pronto como consideramos planos complejos que desbordan la distinción demasiado simple entre primer plano, plano medio y plano de conjunto, parece que entrásemos en un «sistema de las emociones» mucho más sutil y diferenciado, menos fácil de identificar, capaz de inducir afectos no humanos (Deleuze 1985, 161).

Por otro lado, Deleuze explica que el rostro no tiene que ser un rostro humano, sino que también puede ser la cara de un reloj o, por ejemplo, la superficie del agua un primer plano. Siempre que el rostro sea una placa receptiva inmóvil que se presente como una unidad reflejante y que exprese cualidades, y también sea capaz de producir una serie intensiva de micro-movimientos hacia un instante crítico que pueda expresar las capacidades antes mencionadas (Deleuze 1985, 161). Por lo tanto, de acuerdo con Deleuze, el rostro humano es exactamente esto; “una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada” (Deleuze 1985,132). Es decir, una placa receptiva inmóvil que se presenta como una unidad reflejante, que cedió parte de su movilidad para ser solo esto, capaz de solo micro movimientos. Entonces, para Deleuze, el primer plano de la cara se convierte en el ejemplo ideal de imagen-afección en las películas. Él alude especialmente un rostro que aún no muestra reconocimiento o comprensión que ya es parte de la imagen de impulso o imagen-acción, pero que simplemente expresa el afecto que es su arquetipo (Deleuze 1985, 136). Tomemos como ejemplo una escena de la película *Pulp Fiction*. Conectar el concepto de la imagen-afección a *Pulp Fiction* nos

da un ejemplo sorprendente de como una película puede ser representada con el concepto de afecto.

Hay una escena impresionante en la que Vincent Vega (John Travolta) y Mia Wallace (Uma Thurman) regresan a la residencia de Mia y Marsellus Wallace. Cuando llegan, Vincent se dirige al baño para convencerse de irse lo antes posible, antes de que pueda ocurrir algo desleal. Al mismo tiempo, sin embargo, Mia encuentra una bolsa de lo que ella piensa que es cocaína y resopla una línea de lo que nosotros, como los televidentes, ya sabemos que es en realidad heroína. Lo que vemos después es un primer plano de la cara de Mia, que tiene una sobredosis, lo que expresa indistinción y confusión. Al mismo tiempo, este primer plano de la cara indica un movimiento hacia un momento crítico, el instante en que Vincent Vega la encuentra y, en consecuencia, está en un gran problema, o tal vez en el momento de la muerte de Mia Wallace, a través de una serie de micro movimientos; el balanceo de los ojos y las contracciones de la boca, por ejemplo. Esta escena finalmente da lugar a la famosa condición en la que Vincent Vega le da a Mia un disparo de adrenalina directo al corazón.

En la escena de la sobredosis, tenemos una representación adecuada de la imagen-afección. Puesto que vemos una representación cinematográfica de cómo los medios se ven afectados abrumadoramente, en este caso, por una sustancia venenosa. Por supuesto, el espectador de la película generalmente se ve afectado de maneras alternativas, sin embargo, esta escena es sorprendente en su ilustración del poder potencial del afecto. Al inhalar heroína, la regulación de Mia de su estado corporal para lograr valores fisiológicos óptimos, lo que se llama homeostasis (Maturana, Varela) en neurobiología, se ve tan afectada que no sabe cómo lidiar cognitivamente con la situación. Además, su cuerpo se ve tan afectado que entra en estado de shock. Es decir, la sacudida afectiva en el cuerpo de Mia es una agitación de una fuerza tan grande que su conexión sensorial motora se ve interrumpida, ya que ella es meramente capaz de producir micro movimientos.

Estos micros movimientos son lo que Deleuze normalmente entiende como la expresión (facial) de cambio, o el ser afectado. Son los síntomas de la contemplación interna, cruciales para una comprensión integral del afecto. “La expresión de un rostro aislado es un todo inteligible por sí mismo, no tenemos nada que añadirle con el pensamiento, ni por lo que respecta al espacio y al tiempo” (Deleuze 1985, 142). Si este es el caso en la escena de *Pulp Fiction* es difícil de saber. No obstante, esta escena es una clara

descripción de cómo el cine tiene la capacidad de presentarnos una imagen de afecto, una imagen para ser afectados. Es necesario señalar, sin embargo, que esta escena es un ejemplo de una película definida por la imagen-movimiento. En resumen, los dos libros sobre el cine de Deleuze, *Cine 1: La imagen movimiento* y *Cine 2: La imagen tiempo*, intentan demostrar y explicar un cambio fundamental del cine clásico, que Deleuze data de la Segunda Guerra Mundial (imagen-movimiento), para el cine posterior a la Segunda Guerra Mundial (imagen-tiempo). En términos generales, esta primera forma de cine, de la cual el cine de Hollywood es su ejemplo clásico, depende principalmente del movimiento y la acción, que por lo tanto llama la imagen movimiento.

Los protagonistas en el cine movimiento a menudo se colocan en. “posiciones narrativas donde habitualmente perciben las cosas, reaccionan y actúan de manera directa a los eventos que les rodean” (Deleuze 1985, 146). Por lo tanto, la imagen-movimiento es una forma, de lo que Bergson llamaría, cine espacial; como el tiempo es determinado y medido por el movimiento. La imagen correspondiente a la era posterior a la Segunda Guerra Mundial, la imagen tiempo, a menudo se caracteriza por protagonistas y otros personajes que se encuentran en situaciones en las que no pueden actuar y reaccionar de manera directa, lo que Deleuze llama el colapso de los esquemas sensorio-motores.

El cine moderno o artístico europeo es el principal ejemplo para Deleuze, ya que esta nueva imagen que interrumpe el enlace sensorio-motor se transforma, según Deleuze, en una imagen pura óptica y auditiva, es decir, “sustituir las percepciones sensorio-motrices por percepciones ópticas y sonoras puras; hacer ver los intervalos moleculares” (Deleuze 1985, 128). Que a menudo “entra en relación con una imagen virtual, una imagen mental o de espejo” (Deleuze 1985, 112). En esta imagen-tiempo, vínculos temporales relacionales o causales, una característica de la antigua imagen de movimiento, a menudo es reemplazada por enlaces inconsistentes y no racionales. Debido a estos enlaces no racionales entre tomas, comienzan a aparecer espacios vacantes y desconectados, lo que Deleuze llama “cualquier punto con otro punto cualquiera” (Deleuze y Guattari 2002, 25).

Como resultado, el cine adquiere una forma narrativa privilegiada, con personajes que se adaptan a un rol más pasivo y temas centrados en imágenes mentales en lugar de imágenes de acción. Al usar imágenes ópticas y de sonido puro, podemos percibir una imagen directa del tiempo, según Deleuze. Él lo llama a esto una imagen de tiempo o

una imagen de cristal “Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado” (Deleuze 1985, 113).

Las películas caracterizadas por la imagen-movimiento pueden establecer un proceso de pensamiento pero, según Deleuze, es cuando el cine produce y representa su propia temporalización es decir, su propio sentido particular del tiempo a través de la imagen del tiempo que realiza todas sus capacidades y nos introduce en una lógica de pensamiento que va más allá de la mera representación. Esto trae consigo la imposibilidad de interpretar una película en una sola materia unitaria, haciéndonos “pensar y repensar la imagen en una cadena interminable de posibles interpretaciones, en un intercambio continuo entre la imagen y el espectador, entre el cerebro y la pantalla” (Huysgens 2007, 11). De ahora en adelante, es a través de la imagen tiempo, y su imagen óptica y sonora pura, que nos vemos afectados, forzados o conmocionados en un momento perturbador de contemplación interior, un episodio en el cual los pensamientos novedosos pueden realmente emerger.

1.8. Analizando el primer plano

Ahora que hemos examinado la importancia de la imagen-afección y como se abordan las emociones y los efectos que se obtienen a través del cine, parece propicio exponer como trabaja el afecto en una de las técnicas más importantes del cine: el primer plano³², se ha escrito mucho sobre el primer plano y el impacto afectivo que tiene al presentar ampliaciones extremas a sus espectadores.

Muchos teóricos han argumentado que el primer plano funciona principalmente como una técnica para provocar empatía o simpatía en los espectadores. Empecemos recalcando un artículo de Ed Tan titulado: *Tres puntos de vista de la expresión facial y su comprensión en el cine (2005)*, Ed Tan puede ser visto como un defensor del cognitivismo dentro de los estudios de cine. En este artículo, se puede ver una clara conexión entre la investigación de Deleuze sobre la importancia del rostro y el primer

³² El primer rostro que apareció en una película en primer plano pertenecía a un tal Fred Ott que fue fotografiado mientras estornudaba, la toma fue hecha por el inventor Thomas Edison en 1894 con tan solo siete segundos de duración. Pero no pasó mucho tiempo antes de que los primeros estudios cinematográficos de Hollywood usaran la técnica en sus películas. Aunque ciertamente no fue el primer director de Hollywood en usar el primer plano, DW Griffith fue uno de los primeros cineastas en explotar su potencial.

plano, conceptos que como se ha visto son conceptualmente casi intercambiables para Deleuze, con relación al afecto y la imagen-afcción. En cuanto a Deleuze, la representación del rostro, liberado de las dimensiones espacio-temporales, es el principal vehículo del afecto.

De la misma manera, Tan investiga en su artículo cómo la expresión facial en primeros planos cinematográficos tiene una fuerte conexión con la emoción. Para hacerlo, Tan pregunta “Cómo se reconocen las emociones del personaje, importantes para comprender la trama y apreciar la película como un todo, a través de la percepción de las expresiones faciales” (Tan 2005, 106). Tan intenta presentar tres perspectivas distintas sobre cómo podemos entender las emociones al observar las expresiones faciales. Por motivos de claridad, centrémonos en el primero de estos tres, el cual se basa en las expresiones faciales universales de la emoción. Tan utiliza esta teoría³³ ya que actualmente todavía es una teoría dominante, aunque hay una creciente crítica, empleada en la psicología convencional para comprender la conexión entre la expresión facial y las emociones básicas. Este sistema clasifica las expresiones faciales en unidades de acción que representan movimientos de músculos faciales particulares. Los investigadores encontraron que los sujetos de diferentes antecedentes culturales leen de manera intercultural ciertas expresiones faciales como indicadores de las emociones. Estos investigadores accedieron al hecho de que las emociones son complejas y en un momento dado, un individuo puede experimentar una serie de emociones diferentes y simultáneamente mostrar una combinación de expresiones faciales.

Al formular la teoría, universal de la expresión emocional, Tan argumenta: “que en el cine narrativo tradicional, las emociones básicas se expresan de acuerdo con la teoría de la expresión facial universal y que la expresión se exagera en cierta medida, en comparación con la norma de la vida cotidiana “. (Tan 2005, 11). Con todo, Tan admite que las expresiones faciales pueden y a veces ocurren en ausencia de verdadera emoción. Sin embargo, al analizar representaciones cinemáticas de primeros planos del rostro de acuerdo con “La teoría universal de las expresiones faciales”, Tan conecta la

³³ Esta Teoría considera que las expresiones faciales son universales o, en otras palabras, biológicas y transculturales. Esta teoría, más notablemente elaborada por Paul Ekman, postula que tenemos seis emociones fundamentales que tienen una estrecha relación con las expresiones faciales distintivas. Estas seis emociones son: ira, miedo, tristeza, sorpresa, felicidad, disgusto. “En correspondencia con estas siete emociones universales hay expresiones diferentes para las cuales la teoría universal de las expresiones faciales, ha construido una estructura para clasificarlas. Este sistema se llama sistema de codificación de afecto facial”. (Tan 2005, 107).

psicología con los estudios sobre el cine de una manera clara. Concluyendo que las representaciones de primeros planos en el cine guardan una gran semejanza con las que percibimos en nuestra vida cotidiana. De acuerdo con esta teoría, Deleuze atribuye gran importancia a las expresiones faciales, ya que la imagen-afección está estrechamente relacionada con el primer plano, y el primer plano es, en esencia, lo mismo que el rostro teniendo en cuenta que esta podría ser la cara de un cuerpo u objeto también, piensa por ejemplo en el rostro de un cuadro. Mientras este rostro sea una capaz de producir una serie intensiva de micro movimientos que puedan expresar los afectos o emociones universales antes mencionadas.

Las representaciones cinemáticas del acto de ser afectado se denominan imagen-afección por Deleuze. Es la imagen-afección que ocupa una brecha entre nuestra percepción y nuestra acción resultante de ella. Como resultado, Deleuze afirma que la imagen-afección captura el momento afectivo, el momento de intensidad o el momento de contemplación interna debido a las condiciones disruptivas establecidas por los afectos. Es en el primer plano y en la representación del rostro donde el afecto es visible. Ser afectado viene después de la percepción, antes de la acción, donde los pensamientos pueden convertirse en sentimientos y acciones posteriores. Según Deleuze, un primer plano del rostro con una expresión es una de las técnicas más poderosas del cine y una parte fundamental del discurso afectivo del cine.

Deleuze continúa diciendo que las expresiones faciales se van “expresando finalmente en la unidad de la potencia y la cualidad” (Deleuze 1985, 138). Vienen después de la percepción, antes de impulsos o acciones y tienen el potencial de actualizar los pensamientos en sentimientos. Deleuze agrega que estos afectos son cualidades y poderes “el rostro, es decir, la imagen-afección sufre desplazamientos” (Deleuze 1985,141), es decir, cualidades efectivas que expresan la relación entre la percepción y el pensamiento, son una expresión del vínculo entre un objeto o entorno y el entorno del rostro. Además, se pueden ver como una expresión del deseo en la superficie del rostro y una expresión que devuelve intensidades al mundo, según Deleuze. Lo más importante es que ya podemos ver claramente la diferencia en las técnicas metodológicas utilizadas para abordar y el mismo fenómeno cinemático de diferentes maneras. Parece que, aunque se creía que los estudios sobre el cine deleuziano incorporaban los hallazgos científicos, cuando los comparamos con las teorías

cognitiva, Deleuze parece confiar predominantemente en el razonamiento filosófico más que en un enfoque cognitivo.

1.9. Afectos cine y emociones

Ahora bien con estos argumentos podemos describir de qué manera algunos académicos influyentes en el cine usan los términos afecto y emoción en sus estudios y ver su conexión con Deleuze. Por ejemplo, cuando Noel Carroll escribe en *La Filosofía del Cine*, sobre el afecto y las imágenes en movimiento, afirma que “hay una relación innegable entre imágenes en movimiento y nuestra vida afectiva, es decir, nuestra vida de sentimiento, las imágenes en movimiento comprometen nuestras reacciones afectivas de una manera simple y unitaria; las imágenes en movimiento engendran sentimientos-respuestas en nosotros de varias maneras diferentes” (Carroll 2007, 147). Carroll presenta dos razones para esto. Por un lado, es porque las películas incorporan varios canales de dirección afectiva claramente diferentes. En segundo lugar, porque el rango de respuesta afectiva del sujeto es fundamentalmente diverso. En otras palabras, las películas pueden provocar una variedad de efectos diferentes porque tienen múltiples factores desencadenantes para lograr esto a su disposición. Y al mismo tiempo, hay numerosos efectos diferentes accesibles para la incitación. Luego, Carroll continúa categorizando lo que él llama afecto, como él argumenta, “los efectos incluyen reflejos, fobias, programas de afectos, emociones cognitivas y estados de ánimo” (Carroll, 2007,147).

Otro académico del cine, cuyo trabajo está dirigido a las emociones, hace una similar distinción entre el concepto de afecto. Plantinga, cuyo trabajo se centra en las emociones en el cine, piensa que no es coincidencia que el “El lenguaje que usan los filósofos y los psicólogos para describir la estructura de la emoción es muy similar al utilizado por los guionistas que hablan sobre la estructura narrativa” (Plantinga 2010,33). En otras palabras, la estructura narrativa de una película está claramente construida para obtener experiencia emocional, visceral y cognitiva.

Al diferenciar entre emociones y afectos, Plantinga en su libro: *Los espectadores en movimiento*, afirma que los estados afectivos se conciben como una categoría amplia, en la que se incorporan las emociones, como construcciones basadas en la inquietudes. Debemos señalar aquí que Plantinga, junto con otros académicos, usa el término afecto para delinear dos conceptos diferentes. La primera forma en que usa el término afecto es

describir un sistema o género más amplio, bajo el cual abarca todas las fenomenologías tales como las emociones, los reflejos y los afectos como una categoría distinta dentro de este sistema afectivo más amplio. La segunda forma en que los efectos se usan en el trabajo de Plantinga es para denotar la categoría distinta de respuestas que, a primera vista, parecen ser opuestas a las emociones es decir, que son cognitivamente impenetrables. Como las emociones “resultan de la percepción o la interpretación de un evento o situación en relación con sus inquietudes y, por lo tanto, tienen un componente cognitivo más fuerte” (Plantinga 2010, 30). Según Plantinga, los afectos, a diferencia de las emociones, a menudo se caracterizan por ser cognitivamente impenetrables.

Hasta ahora, podemos ver una clara distinción entre los dos conceptos de afecto. En la mayoría de las investigaciones sobre el cine, el afecto se detalla como aquellas respuestas viscerales o corporales, que se definen por su automaticidad y que son incontrolables e impenetrables. Esto parece ajustarse solo a un aspecto particular de la definición de afecto propuesta por Deleuze, que postula que el afecto puede verse como intensidades no conscientes, pre-subjetivas e incondicionales. Sin embargo, difieren de manera significativa: los afectos de los que habla Deleuze no ponen en movimiento una respuesta eficiente y ordenada a los estímulos, sino que interrumpe el vínculo entre percepción y acción, reservando espacio para la contemplación cognitiva y surgiendo nuevos pensamientos conectados con acciones y respuestas automáticas.

Conclusión

Esta tesis de maestría ha explorado el concepto de afecto desde la filosofía de Gilles Deleuze. Particularmente me he enfocado en una parte con las teorías históricas sobre el origen de este afecto así como en el arte, la ontología y la relación dentro del desarrollo con las teorías del cine. Se ha examinado que el afecto, en general, es solo una sensibilidad no organizada en sentido. El afecto como se afirmó es en cierto modo lo opuesto a un concepto.

Es evidente que, el hecho de que nuestra experiencia se presente como un compuesto de datos sensibles y conceptos organizadores no significa que no podamos pensar la diferencia entre lo afectivo (las imágenes que nos agreden) y lo conceptual (la respuesta y el orden que damos a esas imágenes). Para Deleuze, esto significa que podemos tomar la experiencia tal como es en realidad (la experiencia en su forma real) y diferenciarla en sus componentes virtuales. Por supuesto, nunca podemos tener un concepto que no ocurra a través de algún tipo de materialidad o sensibilidad. Siempre debemos tener una palabra o sonido desde el cual pensamos el movimiento de los conceptos. Del mismo modo, el arte siempre tiene algún tipo de orden, síntesis o significado. Deleuze no estaba argumentando que el arte era solo un afecto sin sentido. De hecho, el arte funciona al llevarnos de los compuestos de la experiencia a los afectos de los que emergen esos conjuntos sintetizados.

Es substancial señalar que Deleuze postuló que todo modo de pensamiento que no sea representativo estaría asociado con el afecto. “El ser de sensación, el bloque del percepto y el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido” (Deleuze, Guatarri 2002, 180). Por ejemplo, se puede esperar algo o amar a alguien, pero la esperanza en sí misma o el amor como tal no representan nada. Consiguientemente, se puede pensar que un afecto es un choque sobre el cuerpo, en su definición más amplia, un conocimiento que sacude, el impacto extraído de este choque es la causa real. Lo que significa que un afecto esta principalmente en oposición a la cognición que se pone en movimiento por el afecto es- no-consciente, a-subjetiva o pre-subjetiva, a-significante, no calificada e intensiva.

Hemos tomado la idea del afecto de Spinoza, Nietzsche y Bergson. Y a partir de ellos logramos ver como las ideas tienen una fuerte influencia en el pensamiento de Deleuze,

de esta manera, los afectos se caracterizan por su relación violenta con los objetos o situaciones. Por otra parte, se señaló las diferencias conceptuales entre afecto y afección, ya que son independientes de su tema. En este sentido, las afecciones y las percepciones se ubican dentro de un individuo o un punto de vista de esta persona específica, pero el afecto o percepción es una fuerza ejercida por este sujeto interesado u organizador, es importante tener en cuenta que el poderío de muchas formas de medios radica no tanto en sus efectos ideológicos, sino en su capacidad de crear resonancias afectivas independientes del contenido o el significado.

Asimismo, esta complejidad es la que a menudo conduce a un malentendido de los conceptos deleuzianos, como fue el caso con la idea de Deleuze de que el afecto se considera sinónimo de sentimiento o emoción y es por eso que es importante no confundir el afecto con los sentimientos y las emociones. Al mismo tiempo, la diferenciación, de los conceptos de afecto y afección sirvieron para continuar con esta investigación, se mostró como la afección es el modo de afectar o ser afectado, mientras que los afectos son entidades que se destacan por sí mismos y trascienden nuestra subjetividad y experiencia e idea, los afectos no tienen un objeto representativo claro opuesto a ideas y conceptos. Por razones conceptuales, aunque parece indicar la diferencia entre afecto y afección hay una distinción hecha por Spinoza que adopta Deleuze entre el afecto y la afección.

Para entender este error que a menudo se realiza entre estos términos, se tomó la definición de afecto de Brian Massumi en su introducción a *Mil Mesetas* (en la versión inglesa), el afecto no es un sentimiento personal. Los sentimientos son personales y biográficos, las emociones son sociales y los afectos son prepersonales. Para aclarar esto primero tuvimos que examinar cuáles son los afectos desde un punto de vista deleuziano y cómo se diferencian de la emoción y la percepción al hacerlo, entendimos que el afecto está primero intrínsecamente conectado con una experiencia de intensidad no consciente; es un momento de potencial no formado y no estructurado. El afecto es la manera en que el cuerpo se prepara para la acción en una circunstancia dada al agregar una dimensión cuantitativa de intensidad a la calidad de una experiencia. El cuerpo tiene una gramática propia que no se puede capturar por completo en el lenguaje porque “no solo absorbe pulsos o estimulaciones discretas; Infla contextos [...]” (Massumi 2002, 30). Por otro lado logramos ver que esta diferenciación implica que sin afectos, los sentimientos no sienten porque no tienen intensidad, y sin sentimientos la toma de

decisiones racional se vuelve problemática (Massumi 2002, 30). En resumen, el afecto juega un papel importante en la determinación de la relación entre nuestro cuerpo, nuestro entorno y la experiencia subjetiva que sentimos, es decir, pensamos como afecto que se disuelve en la experiencia.

A diferencia de otros enfoques del afecto en esta tesis fueron los siguientes: hemos examinado que el proceso de afecto que impulsa la dialéctica en el corazón de la ontología de Deleuze y que llevan a los libros sobre el cine. El cine y sus técnicas cinematográficas son un claro ejemplo de cómo estas intensidades transforman nuestra percepción del mundo a través de imágenes en movimiento y su encuadre y montaje. La teoría del cine deleuziano guió la última parte del trabajo; especialmente las cualidades y operaciones de afecto y la imagen-afección, en la intersección de registros reales y virtuales de las imágenes, me ofrecieron múltiples estrategias para experimentar, el cine y el afecto que podrían considerarse herramientas para generar nuevas posibilidades para la percepción y el conocimiento humano, creando nuevas formas de percibir y ser afectado.

Hay otro punto importante en el enfoque de los libros sobre el cine, ya que Deleuze, pretende llevar al cine a un lugar más elevado entre las demás artes. Por lo tanto, los libros sobre el cine se pueden ver como un umbral para un nuevo campo que abre la posibilidad de crear un nuevo enfoque hacia el cine es decir, un proceso en el que se envuelven estas relaciones externas en la composición de mi cuerpo. El afecto separa la relación de sus términos y contexto, y la expresa por sí misma, como un grado intensivo. Es el grado de la constitución de un todo, de una multiplicidad, un sistema que es numéricamente único pero cualitativamente heterogéneo y está constituido como un todo de relaciones. El todo se constituye a través de la expresión de poder, pero ese poder es siempre el poder que subsiste en la diferenciación de la imagen de movimiento en sus avatares.

En la medida en que esta diferenciación de la imagen-movimiento es una formulación ontológica, puesto que, su discusión corresponde a los seres reales, la transformación del poder y los modos de vida. El proyecto de los libros sobre el cine también puede traducirse como una discusión ética que procede en términos de los cuerpos que se constituyen como centros de indeterminación entre la formulación de la imagen-percepción como problema y la expresión de la imagen-afección como la actualización de una solución. De hecho, para comprender el significado de la articulación en la

ontología de Deleuze con el afecto fue necesario ver la transformación de este concepto por la experiencia, es decir, ver esta relación ético-afectiva dentro de los libros sobre el Cine. Ya que, Para Deleuze, el cine se compone de imágenes a través del tiempo que presenta afectos e intensidades. Estas imágenes alcanzan a disgregar la secuencia habitual de imágenes, puesto que nuestro mundo está generalmente ordenado con su flujo esperado de eventos, que nos permite percibir los afectos sin su orden y significado estándar. Percibimos el tiempo como el poder de la diferencia a partir del cual se impulsa el movimiento, como cambio en lugar de solo desplazarse en el espacio. Tendemos a imponer relaciones en los movimientos en este conjunto relacional y ordenado de variaciones singulares.

Los hallazgos o novedades de investigación fueron la forma en cómo se comprendió el afecto y se conceptualizó a modo de un estímulo o intensidad que interrumpe gradualmente la percepción habitual del sentimiento y la acción. Este proceso automático es lo que Deleuze llama “esquema sensorial-motor”. Un estímulo es capturado por nuestros sentidos, y después de ser procesado, esto pone en movimiento una tendencia de acción que nos sobresalta de tal manera que no podemos (re) conocer los estímulos de una manera organizada, meramente efectiva. Trasciende nuestros mecanismos de percepción habituales, “La relación entre los niveles de intensidad y calificación no es de conformidad o correspondencia, sino de resonancia o interferencia, amplificación o amortiguación” (Massuni, 2002, 34). Así también, se debe poner en marcha un proceso de contemplación interna para captar el caos establecido por los afectos y este es el fundamento sobre el cual se genera el pensamiento creativo. Para Deleuze y muchos otros investigadores de la teoría del afecto, el cine es único ya que no solo produce afectos y consecutivamente, afecta a su audiencia. Pero también, porque el cine es capaz de representar el acto de ser afectado la imagen-afección a través del uso de técnicas cinematográficas. Para Deleuze, el primer plano es el principal ejemplo de la representación cinematográfica del afecto, que ilustra la vibración intensiva de una tendencia motora en la rostrificación de la imagen. El afecto como una entidad en sí misma no es observable, ya que trasciende la experienciabilidad.

De esta manera, los afectos tienen un objetivo significativo, es decir, llevar nuestros procesos perceptuales y cognitivos fuera de los hábitos de percepción y cognición económica hacia las condiciones del caos y la creación, creando sacudidas de sensación. En consecuencia, la creación de nuevos conceptos a través de la reorganización de

nuestras facultades sensoriales con el fin de hacer frente a la situación caótica se pone en marcha para efectuar el desarrollo de una nueva conexión entre nuestras facultades sensoriales y epistemológicas. Entonces, una vez más, los afectos provocan un proceso en oposición a la percepción que se considera cualitativo, y puede verse como “la vibración intensiva de una tendencia motora en un nervio sensible” (Powell, 2012,5), Es el afecto, que aún no se puede comprender por completo debido a su naturaleza no representacional, que trae el caos a nuestros sentidos y establece un novedoso procesamiento cognitivo de los estímulos.

Finalmente, es un proceso que transforma la acción externa en contemplación interna. Sin embargo, esto puede verse como parte del dominio de lo que Deleuze llamaría la “imagen-pensamiento” o “imagen-acción”. Este aspecto del afecto es inherente a su naturaleza y sus objetivos, pero puede considerarse un dominio completamente diferente, ya más cerca de tener una emoción o una experiencia cognitiva de la respuesta emocional provocada. Como hemos visto Deleuze, argumenta que los efectos que no nos parecen familiares tienen el mayor impacto en las personas. Aquellos afectos que empujan nuestros procesos perceptuales y cognitivos fuera de los hábitos de percepción y cognición organizada hacia las condiciones de caos y creación, creando sacudidas de sensación que nos impactan más. Afectos, o imágenes para el caso, que son perjudiciales, porque no somos capaces de asimilarlas automáticamente, reordenar la lógica de nuestros sentidos y crean una base para el pensamiento novedoso.

Lista de referencias

Abel, Marco. 2008. Abel, M. (2008). *Intensifying Affect*. New York: Open Humanities Press.

Agustín. 1988. *La Ciudad de Dios I: Edición Bilingüe*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Aristóteles. 1988, *Acerca del alma*, traducción de Tomás Calvo Martínez, Madrid, España, Gredos.

Alliez, Eric. 2002 “Sobre el bergsonismo de Deleuze”, en E. Alliez (Ed.). Gilles Deleuze. Una vida filosófica. Medellín: Euphorion,.

-----1960. *Introducción a la metafísica*. Mexico: UNAM. Edición PDF.

-----1963. *La evolución Creadora*, Madrid: Editorial Águilar.

-----1999. *Ensayo Sobre Los Datos Inmediatos De La Conciencia*, Salamanca: Ediciones Sígueme. Edición PDF

-----2010. *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Bennett, Jame. 1984. *A Study of Spinoza's Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Beistegui, Miguel de. 2004. *Truth and Genesis: Philosophy as Differential Ontology*. Bloomington: Indiana University Press.

Carroll, Noel. 2003. *Incolucrar la imagen en movimiento*. London: Yale University Press.

Colebrook, Claire. 2002. *Deleuze: pensador crítico* .London: Routledge.

Cortez, David. 2001. *Nietzsche, Dioniso y la modernidad*. Quito: Abya.Ayala

Cahiers du cinema, no. 380 (February 1986), pp. 25-32. "The Intellectual and Politics: Reprinted in E. Cadava, ed., Who Comes After the Subject?"

Della Rocca, Michael. 2006. “Spinoza’s metaphysical psychology”. En: GARRET, Don. *The Cambridge Companion to Spinoza*. Cambridge. Cambridge University Press. pp. 192-266.

-----2008. *Spinoza* .London: Routledge

----- 2011, Spinoza's Argument for the Identity Theory, en Genevieve Lloyd (ed.), Spinoza: Critical assessments of leading philosophers [t. II], Routledge, Londres, 2001, pp. 140-164.

Deleuze, Gilles.1971.*Conversaciones. 1972-1990*. Edición digital

-----1972 *Proust y los signos*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Anagrama,

-----1973. *Cours Vincennes* 26/03/1973. <https://www.webdeleuze.com/textes/224> consultado 19-4-2018

-----1978, *Curso sobre Spinoza*. Edición digital.

----- 1984a. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine I*.Barcelona: Ediciones Paidós.

-----1984b. *Francis Bacon Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

-----1985. *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*.Barcelona: Ediciones Paidós.

-----1987. *El bergsonismo*. Madrid: Catedra.

-----1988. *Spinoza filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.

-----1989. *El pliegue. Leibniz o el barroco*. Barcelona: Ediciones Paidós

-----1996. *Spinoza y el problema de la Expresión*. Barcelona: Atajos

-----2000. *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros.

-----2005. *Lógica del Sentido*. Madrid: Paidos

-----2006. *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

-----2013. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama

-----2016. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.

----- 2017. *Cine I Bergson y las imagines*. Buenos Aires: Cactus

Deleuze & Guattari. 1987. *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos.

-----2002. *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos

-----2013. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama

- Del Río, Elena. 2012. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press; Reprint edition.
- Descartes, René, 1997. *Las pasiones del alma*, Traducción de José Antonio Martínez Martínez y Pilar Andrade. Madrid: Tecnos,
- Etchegaray, Ricardo. 2015. “Deleuze como lector de Spinoza” En: *Pensar con Deleuze*. Editorial Abierta FAIA |Academia Latinoamericana.
- Fraile, Guillermo. 1991, *Historia de la filosofía III*. Madrid; B. A. C.
- Gunter Peter. 2009 “Gilles Deleuze, Deleuze’s Bergson and Bergson Himself”. In: Robinson K. (eds) *Deleuze, Whitehead, Bergson*. Palgrave Macmillan, London
- Huysgens, Ian. 2007. *Deleuze and Cinema: Moving Images and Movements of Thought*. In *Image & Narrative, Issue 18*. ‘Thinking Pictures’.
- Janaway. Christophe. 2007, *Beyond Selflessness: Reading Nietzsche's Genealogy*, Oxford University Press.
- Lévy, Pierre. 1999. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- Massumi, Brian 1995. “The Autonomy of the affect” in: *Cultural Critique*, No. 31, The Politics of Systems and Environments, Part II., pp. 83-109.
- . 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University
- Meijer, Rudolf W. 2014. *Spinoza’s Ethica A systematical presentation of the emotions (affectus)* <http://users.telenet.be/rwmeijer/spinoza/essay2.htm#index> pdf. consultado 21-01-2018.
- Nealon, C. 2011. *Affect, Performativity, and Actually Existing Poetry*. In *Textual Practice* Vol. 25, Issue 2, 2011. Special Issue: Affects, Text, and Performativity. p. 263-280.
- Nietzsche, Friedrich. 1994. *Aurora*. Madrid: M. E, Editores, S. L.
- . 2004a. *Genealogía de la moral*. la ed. Buenos Aires: Agebe.
- . 2004b. *El Nacimiento De La Tragedia*. España: Alianza Editorial
- Plantinga, Carl. 2010. *Moving Viewers: American Film and the Spectator’s Experience*. Berkeley: University of California Press.

Plantinga, C. & Smith, G. 1999. *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. London: Johns Hopkins University Press.

Platon, 1992. *Diálogos VI: Filibeo, Timeo, Critias*. Madrid; Gredos

Peirce C.S.1932 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, 8 vols.*, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press. En adelante CP, con indicación de número de volumen y párrafo, y año al que corresponde el texto que se cita).<http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html> consultado: 4-05-2018.

Protevi, John 2005. *Deleuze, Guattari and emergence*. Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory, 29.2 (July 2006): 19-39.

<https://pdfs.semanticscholar.org/25df/d08305eb7208fffab162b11167afb06bdd7f.pdf> consultado-21-03-2018.

Katsafanas, Paul 2016. "Nietzsche's Philosophical Psychology," in *A Handbook of Nietzsche*, ed. Ken Gemes and John Richardson (Oxford: Oxford University Press, forthcoming). In Peter Kail & Manuel Dries. 2016. *Nietzsche on Mind and Nature*. Oxford University Press.

Plotnitsky, Arkady. 2009. "Bernhard Riemann." Chapter. *In Deleuze's Philosophical Lineage*, edited by Graham Jones and Jon Roffe, 190–208. Edinburgh University Press.

Powell, Ana. 2012. *Deleuze, cine y estados alterados*. Edinburg: Edinburgh University Press; Reprint. Edition.

Rizzo, Teresa. 2005. *The Molecular Poetics of Before Night Falls*. In *Rhizomes*, Issue 11-12 (Fall 2005/Spring 2006).

Smith, Daniel 2012. *Essays on Deleuze*. Edinburgh: University Press http://projectlamar.com/media/smith.plato_.pdf consultado 12-05-2018.

Spinoza. Baruch. 2017. *Ética*. Madrid: Alianza Editorial.

Schmitter, Amy M., "17th and 18th Century Theories of Emotions", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/entries/emotions-17th18th/LD5Spinoza.html> consultado: 4-04-2018.

Smith, Daniel and Protevi, 2018. John, "Gilles Deleuze", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/deleuze/>>./<https://plato.stanford.edu/entries/deleuze/>. Consultado: 04-2018.

Shouse, Eric.2005."Feeling, Emotion, Affect." M/C Journal 8.6.<http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php> consultado: 4-04-2018.

Huysgens, I. 2007. *Deleuze and Cinema: Moving Images and Movements of Thought*. In *Image & Narrative, Issue 18. 'Thinking Pictures'*. Retrieved at URL: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/huygens.htm. Consultado 28-11-2017. PDF

Nealon, C. 2011. *Affect, Performativity, and Actually Existing Poetry*. In *Textual Practice* Vol. 25, Issue 2, 2011. Special Issue: Affects, Text, and Performativity. p. 263-280.

Powell, Ana. 2012. *Deleuze, cine y estados alterados* . Edinburg: Edinburgh University Press; Reprint. Edition.

Pulp Fiction. Dir Quentin Tarantino. Miramax 1994.

Reale Antiseri,2010, *Historia de la filosofía 1*. Filosofía pagana Antigua. Bogotá: San Pablo.

Reale Antiseri. 2010, *Historia de la filosofía 6*. De Nietzsche a la escuela de Frankfurt. Bogotá: San Pablo.

Rodowick,David Norman. 1997. *The Virtual Life of Film*. United States: Harvard University Press. Edición. PDF.

Smith, Daniel 2012. *Essays on Deleuze*. Edinburgh: University Press http://projectlamar.com/media/smith.plato_.pdf consultado 12-11-2012.

Spinoza, Baruc. 2012. *Ética: Demostrada según el Orden Geométrico*. Traducción, Atilano Dominguez. Madrid: Trotta.

Tan, Ed. 2005. "Three views of facial expression and its understanding in the cinema". In J.D. Anderson & B. Fisher Anderson (Eds.) *Moving Image Theory: Ecological Considerations*, pp. 107-127. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Zizek Slavoj, 2006. *Organos sin cuerpos sobre Deleuze y sus consecuencias*, Madrid: Pretextos.