

El potencial político de la virtualidad del afecto en Gilles Deleuze. Una exploración del gesto a través de los últimos testimonios de Auschwitz

The Political Potential of the Virtuality of Affect in Gilles Deleuze. An Exploration of Gesture through the Last Testimonies of Auschwitz

MILAGROS PELLICER PLANELLS^{1,2}

Resumen: A partir de la diferencia entre afecto y afección apuntada por Spinoza y los *Estudios de Cine* de Deleuze, este artículo explora cómo el afecto, en tanto duración, no puede ser totalmente capturado. A través de *Entre l'écoute et la parole* (2005) de Shalev-Gerz, el texto plantea la imagen-afección como medio sin fin y aborda cómo el montaje contribuye a que los rasgos de rostridad escapen a la organización cualitativa del rostro que constituye un estado de cosas actualizado. Ello conducirá a desbordar las lógicas de la imagen-movimiento y abrirse a la imagen-tiempo como espacio de experimentación y resistencia.

Palabras clave: Afecto, Afección, Gesto, Deleuze, Rostro, Virtual

Abstract: This article draws upon the philosophical distinction between affect and affection raised in Spinoza and Deleuze's *Cinema Studies* to explore how affect, as duration, cannot be completely captured. Through *Between Listening and Telling* (2005) by Shalev-Gerz, this text will address affection-image as a means without end as well as how montage contributes to the escape of traits of faciality from the qualitative organisation of the face that constitutes the actualised state of things. This will lead to exceeding the logics of the movement-image and open up to the time-image as a space of experimentation and resistance.

Key words: Affect, Affection, Gesture, Deleuze, Face, Virtual

Recibido: 08/07/2025. Aceptado: 12/12/2025.

¹ Investigadora predoctoral en el Departamento de Filosofía y Sociedad de la Universidad Complutense de Madrid. Email: milpelli@ucm.es. Principales líneas de investigación: estética contemporánea, teorías afectivas contemporáneas y nuevos materialismos. Publicaciones recientes: Pellicer Planells, M. (2025). «Economías afectivas en los medios digitales. Un estudio de la comunidad íncel a partir de Sara Ahmed», *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi*, 30(2): 1-24 y Pellicer Planells, M. (2025). «Una metodología difractiva para conjugar arte y tecnología. El caso de estudio de la *plant-based music*». *Artnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología*, 37: 1-8.

² El presente artículo ha contado con un contrato predoctoral FPU concedido por el Ministerio de Universidades y se enmarca en el proyecto de investigación «Estética y transformación digital de la sociedad: la relevancia del laboratorio estético para el análisis y la crítica de la comunidad virtual y el capitalismo de la atención» financiado por el Ministerio de Ciencia (PID2023-149638OB-I00), así como en los resultados de una estancia de investigación financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y realizada en el Instituto de Filosofía da Nova (IFILNOVA) de la Universidade Nova de Lisboa. Agradezco a Nélío Conceição por las conversaciones que tuvimos con respecto a la presente investigación, así como a Myriam Rodríguez del Real, Nicolás Ried Soto y Luis Jaime Estrada Castro por las lecturas cruzadas que realizamos en torno a *La imagen-movimiento*.

1. Introducción

A lo largo de su primer volumen de los *Estudios de cine*, *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze propone tres tipos de planos que se corresponden con tres maneras de ver un filme: el plano de conjunto, y su correspondencia con la imagen-percepción; el plano medio, y su correspondencia con la imagen-acción; y el primer plano, y su correspondencia con la imagen-afección. Es este último plano, el de la imagen-afección, el que resulta de interés para la presente investigación, que se va a ocupar de abordar la virtualidad del afecto a través del gesto expresado por los últimos supervivientes de Auschwitz a partir de su testimonio en el vídeo realizado por Esther Shalev-Gerz bajo el título *Entre l'écoute et la parole : derniers témoins, Auschwitz (1945-2005)*.

La imagen-afección es aquella que ofrece una lectura afectiva del filme en tanto que afecto expresado, cualidad potencial que escapa constantemente a su actualización. En el marco de la imagen-movimiento, la imagen-afección funciona como puente entre la imagen-percepción y la imagen-acción, de modo que presenta una imagen indirecta del tiempo, subordinado al movimiento mismo. Sin embargo, este esquema —con el que la historia del cine entra en crisis junto al sueño americano que lo encarna— no agota el potencial de la imagen-afección, que puede ser pensada desde su autonomía como liberada de la imagen-movimiento. En este sentido, la imagen-afección desborda las lógicas capitalistas del «cine-capital» (Fujita Hirose, 2014) en las que se enmarca la imagen-movimiento, lo que pone de relieve su potencialidad política, cuya fuga puede suponer un espacio de resistencia y experimentación.

De este modo, el presente artículo plantea cómo la imagen-afección puede llevar a cabo este desbordamiento a través de un proceso de desrostrificación, una desterritorialización que permite el aparecer del afecto a través de su expresión en el gesto de los supervivientes de Auschwitz. Así, en primer lugar, se abordará la relación entre el afecto y la afección, a fin de comprender qué entiende Deleuze por imagen-afección y cómo esto conduce a pensarla como primer plano a la par que como rostro. En segundo lugar, se planteará la imagen-afección como medio sin fin, apertura de lo virtual en sí misma, alineada con el gesto en tanto expresión del afecto incapturable. Finalmente, se abordará cómo el montaje, a partir de procedimientos específicos como los que encontramos en *Entre l'écoute et la parole* —ralentización, repetición y tríptico— puede contribuir a la desrostrificación de la imagen-afección, así como a su

intensificación, y conducir hacia la autonomía de una imagen-afección que deviene menor, una imagen-tiempo.

2. Entre el afecto y la afección

Gilles Deleuze parte de la definición bergsoniana de afecto para elaborar su argumento en torno a la imagen-afección. Para Bergson, el afecto es «una tendencia motriz sobre un nervio sensible,³ [e]n otros términos, una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada» (Deleuze, 1984, p. 132). Toda imagen en primer plano contará con estos dos polos, que se pueden resumir en una serie intensiva y una unidad reflejante y reflejada; esto es, el primer plano constará de una serie de movimientos virtuales o moleculares si bien visiblemente fijos, presentes.⁴ El movimiento extensivo, entendido como desplazamiento o traslación, pasa a través del afecto a ser expresivo, de modo que se concibe en la imagen-afección como una serie de micromovimientos que expresan una potencia (intensiva) y una cualidad (reflexiva). En palabras de Deleuze: «Este conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensos expresivos constituye el afecto» (1984, p. 132), la imagen-afección.

El afecto actúa como un pasaje, a saber, un movimiento que permite la variación de un estado de cosas a otro. Es por ello una cualidad potencial pre-individual capaz de desterritorializar los estados de cosas, esto es, las afecciones. Remitimos brevemente a Spinoza como punto de partida relativo a esta cuestión, pues es uno de los autores que se encuentra en la base del pensamiento deleuziano, al que Deleuze ha dedicado dos obras (1999) y (2004) y

³ Encontramos esta cita que Deleuze toma de manera parcial en *Materia y memoria* de Henri Bergson: «Así nace el dolor, que no es para nosotros otra cosa que el esfuerzo del elemento lesionado para volver a poner las cosas en su sitio, una especie de tendencia motriz sobre un nervio sensible» (2010, p. 69). Si bien Deleuze refiere a esta como la definición bergsoniana de afecto (1984, p. 132), también la refiere como la definición bergsoniana de la afección (1984, p. 100), lo que parece apuntar a una falta de distinción entre ambos que, sin embargo, en otras partes del texto sí respeta. Bergson da esta definición para describir el dolor, y alude con ello a una cuestión de suma importancia, que es su comprensión como esfuerzo. Si bien Deleuze corta la cita y no incluye esta parte, parece recuperarla al afirmar lo siguiente: «cuando nuestra cara receptiva inmovilizada absorbe un movimiento en lugar de reflejarlo, nuestra actividad ya no puede responder más que mediante una “tendencia”, un “esfuerzo”, que suplantando a una acción que se ha vuelto momentánea o localmente imposible» (1984, p. 100). Esta idea de esfuerzo permite pensar, desde Spinoza —y salvando las distancias con Bergson, tal y como el propio Deleuze subraya (2019, p. 240)—, en la diferencia entre afecto y afección, crucial para el tema que nos ocupa. El «esfuerzo de [un] elemento (...) para volver a poner las cosas en su sitio» al que refiere Bergson no es sino el *conatus*, la idea de que «cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser» (Spinoza, EIII, prop.IV). Los afectos, en tanto que aumentan o disminuyen la capacidad de acción de los cuerpos, podrán posibilitar este esfuerzo del *conatus*, que se verá plasmado en la modificación del cuerpo que serán sus afecciones. En este sentido, y recuperando el ejemplo de Bergson, podría pensarse que el dolor es un afecto (idea de la afección, así como duración sentida entre un estado y otro), mientras que una punzada sería una afección (el estado en sí mismo).

⁴ Lo explica Deleuze con el caso del primer plano de un reloj: por un lado, las agujas cuentan con micromovimientos virtuales, intensivos, dado que son susceptibles de moverse; por otro lado, se dan sobre una superficie receptora inmóvil, una placa receptiva que actúa como unidad cualitativa de la serie intensiva (2011, pp. 255-256).

un curso en la Universidad de Vincennes (2019). En la *Ética demostrada según el orden geométrico*, Spinoza afirma: «Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones» (EIII, def.3). El afecto implica para Spinoza el aumento o disminución de la capacidad de obrar de un cuerpo en función de la afección sentida. Es un pasaje de un estado a otro mayor o menor de la potencia de obrar del mismo. La afección, por tanto, es la modificación de un cuerpo en relación con otros que se da como resultado de dicho pasaje que habrá aumentado o disminuido su potencia de obrar, lo que conducirá a Deleuze a afirmar que «[l]a afección envuelve, implica un afecto» (2019, p. 239). Deleuze tematizará por ello la afección a partir de Spinoza del siguiente modo:

La imagen de cosa en tanto que asociada a una acción es una afección, ¿es afección de qué? No de la acción, sino de mi potencia. [...] La afección es entonces exactamente la imagen de cosa asociada a una acción o, lo que es lo mismo, la determinación de mi potencia bajo tal o cual acción (2019, pp. 231-232).

Las afecciones son los estados o imágenes de cosas entre los cuales surge el afecto, ambos están estrechamente imbricados, de manera que no se puede abordar la afección sin el afecto ni el afecto sin la afección y, sin embargo, no es posible capturar por completo el afecto en estos estados de cosas, ya que escapa constantemente en tanto que variación de potencia. El afecto podría en este sentido considerarse una idea de la afección, que podrá ser confusa o clara y distinta según este sea concebido como pasión o como acción.⁵ De esta manera,

[d]e un estado a otro distinto, de una imagen o idea a otra distinta se dan así transiciones, traspasos vividos, duraciones [...] estos estados, estas afecciones, imágenes o ideas no pueden separarse de la duración que las vincula al estado precedente y las proyecta al estado posterior. A estas duraciones o variaciones continuas de perfección se les llama «afectos» (Deleuze, 2004, p. 62).

Esta lectura del afecto y la afección debe tener presente que Deleuze realiza un movimiento aberrante⁶ de la filosofía de Spinoza que la lleva más allá de sus presupuestos para crear conceptos. Es por tanto necesario aquí comprender que la lectura que propone Deleuze parte de una estructuración de lo real inspirada por Bergson en diferentes planos que coexisten y se pliegan: el virtual y el actual. Podría pensarse el plano virtual como el plano del afecto, que incide —insiste y subsiste— en lo actual pero con el que no establece una relación de correspondencia plena; es el plano de lo abierto, inaprehensible, que escapa continuamente a su

⁵ «Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por “afecto” una acción; en los otros casos, una pasión» (Spinoza, EIII, def.3).

⁶ Este concepto, ya empleado por Deleuze, es desarrollado por David Lapoujade en (2016).

captura. El plano actual sería, según la línea que aquí esbozamos, aquel en el que se actualizan los afectos —siempre de manera parcial—. ⁷ Así lo veremos en *Entre l'écoute et la parole*, donde encontramos una serie de imágenes-afección que, a través de gestos, expresarán el movimiento entre la actualización de lo virtual y la virtualización de lo actual, lo que supondrá una apertura a la virtualidad del afecto, impersonal y desbordante.

De ello se sigue que lo virtual incide, se expresa, en lo actual de manera constante y continuada —y viceversa—: «El afecto es la entidad, es decir, la Potencia o la Cualidad. Es un expresado: el afecto no existe independientemente de algo que lo expresa, aunque se distinga de él por completo» (Deleuze, 1984, p. 144). Las afecciones, en tanto que expresiones del afecto, esto es, en tanto que estados de cosas que permiten sentir la duración del afecto como corte instantáneo, ⁸ se presentan como las expresiones de la potencia y la cualidad en un cuerpo, a saber, como las modificaciones intensivas que inciden en lo actual, pero que no capturan ni organizan el afecto, sino que lo expresan. ⁹ En este sentido, «la imagen-afección (...) es la potencialidad considerada por sí misma en cuanto expresada. El signo correspondiente es, por tanto, la expresión, no la actualización» ¹⁰ (Deleuze, 1984, p. 145). ¹¹ Así, la diferencia entre afección [*affectio*] y afecto [*affectus*], como explica Deleuze en *Spinoza, filosofía práctica*,

se da entre la afección del cuerpo y su idea, que engloba la naturaleza del cuerpo exterior, por un lado, y, por el otro, el afecto que engloba tanto para el cuerpo como para el espíritu un aumento o disminución de la potencia de acción. La *affectio* remite a un estado del cuerpo afectado e implica la presencia del cuerpo afectante, mientras que el *affectus* remite al paso de un estado a otro distinto, considerada la variación correlativa de los cuerpos afectantes. Hay por tanto una diferencia de naturaleza entre las *afecciones-imágenes* o *ideas* y los *afectos-sentimientos* (2004, pp. 62-63).

⁷ Julián Ferreyra, inspirado por Rafael Mc Namara, reflexiona en esta línea en torno a «la virtualidad de la imagen-afección» (Deleuze, 1984, p. 289) a partir de la noción de «actualidad intensiva». Para ampliar, véase Ferreyra (2024).

⁸ «Entonces la afección es verdaderamente un corte instantáneo» (Deleuze, 2019, p. 238).

⁹ Afirma Deleuze a este respecto: «las potencias y las cualidades también pueden existir de otra manera: actualizadas, encarnadas en estados de cosas. Un estado de cosas supone un espacio-tiempo determinado, coordenadas espacio-temporales, objetos y personas, conexiones reales entre todos estos elementos. En un estado de cosas que las actualizan, la cualidad para a ser el “quale” de un objeto, la potencia pasa a ser acción o pasión, el afecto pasa a ser sensación, sentimiento, emoción o incluso pulsión en una persona, el rostro pasa a ser carácter o máscara de la persona (...) Pero entonces ya no estamos en el ámbito de la imagen-afección, hemos entrado en el ámbito de la imagen-acción» (1984, p. 144). A partir de Deleuze, autores como Brian Massumi (2002) abogarán por distinguir entre afecto y emoción, entendiendo esta segunda como la actualización de la virtualidad del primero.

¹⁰ Es la primeidad según la categorización de signos planteada por Peirce y desarrollada por Deleuze en (1984, pp. 144-145).

¹¹ Para profundizar en el concepto de «expresión» a partir de la lectura que Deleuze hace de Spinoza, véase Deleuze (1999).

Esta conceptualización del afecto y la afección implica dos polos o dos caras: todo cuerpo o imagen, atravesado por afectos que aumentan o disminuyen su potencia de obrar y que lo ponen en relación con otros cuerpos o imágenes, con los que se componen o descomponen, cumple la doble función de afectar y ser afectado. Así, volviendo de nuevo a Deleuze en su faceta más spinozista, las afecciones «son primero imágenes o huellas corporales (II, post. 5; II, 17, esc.; III, post. 2) y sus *ideas* envuelven a la vez la naturaleza del cuerpo afectado y la del cuerpo exterior afectante (II, 16)» (2004, p. 62). Las «afecciones-imágenes» spinozistas se posicionan, por ello, como el precedente de la «imagen-afección» deleuziana,¹² sin embargo, Deleuze lleva este concepto más allá de su propia lectura de Spinoza y fusiona el afecto —idea de la afección, pasaje, transición— y la afección —imagen, estado del cuerpo afectado— en su propuesta de la imagen-afección.¹³ Es así como plantea la imagen-afección como serie intensiva y como unidad reflejante y reflejada, dos polos o caras coalescentes —el del afecto, virtual, y su actualización como afección—: «distintas y, sin embargo, indiscernibles» (Deleuze, 2015, p. 114). La imagen-afección es afecto tanto como afección, en tanto que un concepto no puede concebirse sin el otro.¹⁴ Así, el movimiento entre ambos no se detiene, cada cuerpo o imagen afecta y es afectado constantemente en tanto que está en relación inmanente con otros cuerpos e imágenes. Deleuze toma por caso el espacio transparente de las películas de Sternberg para dar cuenta de este doble aspecto de la imagen-afección, pues

conserva el poder de reflejar la luz, pero obtiene también un poder diferente, el de refractarla desviando los rayos que lo atraviesan. Así pues, el rostro que permanece en este espacio refleja una parte de la luz, pero refracta otra. De reflexivo, se vuelve intensivo (1984, p. 140).

Estos no son sino los dos polos del rostro, que nacen de «una *máquina abstracta de rostridad*» (Deleuze y Guattari, 2020, p. 174): potencia y cualidad, intensidad y reflexión, movimientos intensos expresivos y unidad reflejante inmóvil; el rostro pasa de un polo al otro constantemente. Hemos mencionado al principio de este texto que estos dos polos son las dos caras del primer plano, pues, para Deleuze, «[l]a imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro...» (1984, p. 131). El primer plano es el plano que expresa el detalle, el plano en el que la imagen-movimiento se vuelve afectiva, pues «[e]l primer plano hace del rostro el puro material del afecto» (Deleuze, 1984, p. 153). Aclara

¹² Para ampliar el cruce entre Spinoza y Deleuze, véase Sauvagnargues y Sévérac (2016).

¹³ Incide en este aspecto la influencia en Deleuze de la filosofía de Bergson, quien plantea que todo cuerpo (o modo, en términos spinozianos) es imagen. Véase Sauvagnargues (2006).

¹⁴ Sin perder de vista esta indiscernibilidad, presente en la cita anteriormente señalada de Deleuze —«el afecto no existe independientemente de algo que lo expresa, aunque se distinga de él por completo» (1984, p. 144)—, en la presente investigación resulta importante tener presente la distinción ontológica entre ambos, de raíz spinozista, a fin de poder explorar el movimiento propio de la imagen-afección.

el autor en el curso sobre cine que impartió en Vincennes que no se trata de un primer plano *del* rostro, sino que «el primer plano *es* el rostro»¹⁵ (2011, p. 254).

La serie intensiva de los micromovimientos del primer plano —o tendencia motriz según la definición de afecto de Bergson— constituye un «rasgo de rostridad»; del mismo modo que la unidad reflejante y reflexiva —o nervio sensible— opera como superficie de rostrificación. El rostro —la imagen-afección— es resultado de ambos: cualidad y potencia, de manera que resulta intensivo, cuya «función, que es pasar de una cualidad a otra (...), [produce] una nueva cualidad» (Deleuze, 1984, p. 134), a la par que reflexivo y reflejante, «cuando los rasgos permanecen agrupados bajo la dominación de un pensamiento (...) en cierto modo eterno» (Deleuze, 1984, p. 134).¹⁶ Si bien puede prevalecer uno de ellos, rasgos de rostridad y superficie de rostrificación constituyen los dos aspectos bajo los que se presenta el afecto, y tienden a mezclarse en ambos sentidos. De este modo, el primer plano funciona como rostro en tanto que ambos «son el afecto, la imagen-afección» (Deleuze, 1984, p. 132) —así como la afección misma—, pues es —frente a otros planos como el plano de conjunto (o imagen-percepción) y el plano medio (o imagen-acción)— aquel plano que constituye, con detalle, la superficie intensiva y reflexiva que vuelve a la imagen afectiva.

3. La expresión del afecto como medio sin fin

«El primer plano es por sí mismo el rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección» (Deleuze, 1984, p. 132) que, como se ha visto, puede ser comprendida como afecto y afección, acción y pasión, potencia y cualidad, intensidad y reflexión. El archivo visual *Entre l'écoute et la parole : derniers témoins, Auschwitz (1945-2005)*, de Esther Shalev-Gerz (2005)¹⁷ da cuenta de ello. Se trata de una imagen-afección en la que Shalev-Gerz realiza un montaje en tríptico que presenta tres primeros planos simultáneos pero desacompañados de un mismo rostro extraídos de una serie de entrevistas realizadas a los últimos supervivientes de Auschwitz. Cada fragmento del tríptico es de apenas siete segundos y se sucede por el fragmento de la grabación de otro rostro hasta haber mostrado el total de los sesenta supervivientes entrevistados.

¹⁵ Con ello, Deleuze reconfigura el concepto de «rostro»: si bien —como en el caso que comentaremos— puede coincidir con un rostro en sentido estricto, este también podría referirse «a cualquier otra parte del cuerpo o a cualquier otro objeto» (Marrati, 2003, p. 48).

¹⁶ Así, sentir «quiere decir pasar por el grado de una serie intensiva que moviliza los rasgos de rostridad. El otro polo del rostro ya no es el rostro que siente, sino el rostro que piensa en algo» (Deleuze, 2011, p. 270).

¹⁷ Se puede consultar un fragmento en el siguiente enlace: <https://www.shalev-gerz.net/portfolio/between-listening-and-telling/> [Consultado el: 07/07/2025].

El contexto expositivo original en el que se presentó este montaje resulta de especial importancia para poder adentrarnos en su lectura: *Entre l'écoute et la parole : derniers témoins, Auschwitz (1945-2005)* fue presentado en el marco de una exposición homónima¹⁸ que tuvo lugar en el Ayuntamiento de París en 2005 con motivo de la conmemoración del 60 aniversario de la liberación del campo de concentración y exterminio Auschwitz-Birkenau. La exposición contaba con sesenta reproductores de vídeo en los que los asistentes podían escuchar la narración de los testimonios de los supervivientes, que relataban su experiencia antes, durante y después de Auschwitz. El archivo visual al que Shalev-Gerz da forma es un montaje mudo de múltiples extractos de las entrevistas que estaba proyectado al final de la sala en tres grandes pantallas. Los extractos que este vídeo silente reúne no captan las palabras, sino que tratan de mostrar aquellos momentos *entre* las palabras, momentos en los que los cuerpos abandonan la organización de lo actual y se retrotraen a un espacio-tiempo diferente. Así, si bien el rostro-pensamiento —rostro reflexivo o reflejante que piensa en algo— es el que *predomina* a lo largo de las entrevistas expuestas, el vídeo mudo reúne toda una serie de rostros intensivos, micromovimientos casi imperceptibles en los que el afecto hace su aparecer a través de la afección que aquí referiremos como gesto.¹⁹ En palabras de Deleuze:

en la afección el movimiento deja de ser de traslación para convertirse en movimiento de expresión, es decir, en cualidad, simple tendencia agitando un elemento inmóvil. No ha de sorprender el que, en la imagen que somos, sea el rostro, con su inmovilidad relativa y sus órganos receptores, el que saque a la luz esos movimientos de expresión, mientras que casi siempre permanecen enterrados en el resto del cuerpo (1984, p. 101).

El rostro, el primer plano como vemos en *Entre l'écoute et la parole*, es pues una imagen-afección que expresa la virtualidad del afecto en una serie de rasgos intensivos a través de gestos. Como explica Deleuze, hay una «tensión por la cual siempre existe el riesgo de que en un rostro los rasgos de rostridad fuguen, huyan, escapen a la organización cualitativa del rostro» (2011, p. 266). Si bien el autor refiere a esta tensión como tic, la referiremos aquí como gesto, pues el término «tic» parece apuntar a una repetición compulsiva o espasmódica que no daría cabida a la diferencia, a la variación de potencia, así como a la cara reflexiva del rostro en las que el presente texto se centra. El gesto no es, pues, aquí comprendido en términos de automatismo —como Deleuze reconoce en Bresson (2015)— ni como acto o gesta, sino en

¹⁸ Con tal de no dar lugar a confusiones, cada vez que citemos el título nos referiremos al vídeo silente, mientras que para referir a las entrevistas o a la exposición original lo especificaremos.

¹⁹ Cabe aquí incidir en la indiscernibilidad entre ambos: como señalamos en el anterior apartado, puede prevalecer uno u otro, pero ambos inciden en el otro de manera constante, de modo que no puede haber afección sin afecto ni afecto sin afección.

términos de gestualización intensiva que, si bien preconsciente e involuntaria, no pierde su vinculación con el polo reflexivo del rostro.²⁰

De este modo, los movimientos intensivos que los gestos a los que asistimos en *Entre l'écoute et la parole* expresan se conjugan con la reflexión propia del «piensa en» del rostro, de modo que ponen de relieve la co-constitución de ambos polos de la imagen-afección: intensivo y reflexivo. El rostro piensa en algo desbordante, algo que lo excede y que lo lleva a una expresión intensiva, la cual, a su vez, va a desorganizar la superficie reflexiva del rostro:²¹ la reflexión es causa de la intensidad tanto como consecuencia de la misma, de modo que lo intensivo remite a lo reflexivo, y lo reflexivo a lo intensivo.²² Esta cuestión conduce al pensamiento de Giorgio Agamben, quien, como explica Nicolás Ried, frente a la idea «del gesto como técnica de “captura” [que plantearía que] lo que hace el gesto es capturar un conjunto de movimientos que de otro modo no tendrían lugar en el mundo» (2023, p. 92), propone el gesto como medio sin fin.

La pertinencia de este concepto para el presente texto radica en la importancia que consideramos que tiene la idea de medio sin fin en relación con la imagen-afección.²³ Por una parte, como explica Anne Sauvagnargues, la imagen-afección «unifica el arco sensoriomotor [esto es,] garantiza (...) el pasaje *sensorial* (imagen-percepción) al *motor* (imagen-acción)» (2006, p. 104). En este sentido, la imagen-afección funcionaría como un medio para un fin determinado, al quedar sujeta a la causalidad de la imagen-movimiento.²⁴ Por otro lado, como

²⁰ Como anteriormente referimos en alusión a Marrati (ver nota 13), el gesto remite aquí al rostro en sentido deleuziano, a saber, un primer plano de una mano, de un objeto o cualquier otro elemento que exprese una potencia —como afirma Deleuze, «lo afilado del cuchillo» (1984, p. 151)—.

²¹ En *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari afirman: «el rostro es, por naturaleza, primer plano, con sus superficies blancas inanimadas, sus agujeros negros brillantes [...] si el hombre tiene un destino, ése sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones [...] ojos que uno atraviesa en lugar de mirarse en ellos o de mirarlos en el taciturno cara a cara de las subjetividades significantes» (2020, p. 225). Los movimientos de desterritorialización que conforman el gesto conducen a esta desorganización del rostro que lo impulsan a hacerse un cuerpo sin órganos. Así: «Sí, el rostro tiene un gran futuro a condición de que sea destruido, deshecho. En camino hacia lo asignificante, hacia lo asubjetivo» (Deleuze y Guattari, 2020, p. 225). Para ampliar esta cuestión, véase la meseta «Año cero-Rostridad» (Deleuze y Guattari, 2020), dedicada a la noción de rostro.

²² Pensar y sentir no conforman un dualismo dicotómico en el pensamiento de Spinoza o Deleuze. Para ampliar sobre esta cuestión, véase la tesis del paralelismo, que se puede encontrar, entre otros textos, en: (Spinoza, EIII, prop.2, esc.) o (Deleuze, 2004, p. 28).

²³ Es precisamente *La imagen-movimiento* de Gilles Deleuze (1984) el texto que llevó a Giorgio Agamben a afirmar que «[e]l elemento del cine es el gesto y no la imagen» (2010, p. 52). Sin embargo, no consideramos que sean elementos enfrentados, sino que proponemos una lectura conjunta del gesto *como* imagen: si —como veíamos en la nota 11— todo es imagen, el gesto no es pues otra cosa que imagen; tal y como argumentamos, una imagen-afección, dado que abarca el afecto y la afección, tiene una cara mirando a lo virtual y otra a lo actual, y constituye un pasaje expresivo.

²⁴ Esta causalidad de la imagen-movimiento es también propia de la Historia, así como de la historia del cine que, como explica Marrati (2003), apuntan a un ideal trascendente, la creencia en otro mundo futuro o transformado,

señala Julián Ferreyra, hay otro rol mediador en las imágenes-movimiento, especialmente relevante en la imagen-afección: «como “cortes móviles de la duración”, funcionan de articulación entre las imágenes-tiempo y los cortes inmóviles» (2024, p. 247).

La paradójicamente indiscernible distinción ontológica entre las dos caras de la imagen-afección —la virtual del afecto y su actualización en la afección— da cuenta de cómo esta articulación a la que Ferreyra apunta no se da en la imagen-afección en términos de una finalidad concreta, sino a partir de la propia apertura o pasaje que ella misma constituye. Si, como subraya Ferreyra a partir de *La imagen-tiempo*, «se trata de pensar una relación *directa*, esto es, *sin mediación* entre ambos planos de la ontología» (2024, pp. 248-249), para poder abrirse a esta nueva relación será necesaria la mediación de la imagen-afección, dada la coalescencia entre lo virtual y lo actual que la habita.²⁵ Es por ello que esta no es una mediación teleológica, puesto que ya constituye *por sí misma* ese doble pasaje entre lo virtual y lo actual, apertura y no cierre o captura. Liberarse de la causalidad lineal a la que la somete el arco sensoriomotor de la imagen-movimiento, reconocer en ella misma una apertura a la imagen-tiempo, a la virtualidad del afecto, supondrá su autonomía con respecto a un fin teleológico, y la constituirá de este modo como un medio sin fin. Así, como también encontramos en Sauvagnargues: «La imagen-afección indica cómo pasamos de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, al dilatar el arco sensoriomotor individuado para orientarlo hacia la potencia virtual que lo afecta» (2006, p. 104).

Volviendo, pues, al planteamiento de Agamben, «[e]l gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal» (2010, p. 54), esto es, una expresión de las fuerzas invisibles que no supone ni un fin en sí mismo (*agere*) ni un medio para otro fin (*facere*). Pensar el gesto —y, como venimos planteando, la imagen-afección— en estos términos —praxis y acción— supondría subordinarlo a un razonamiento teleológico que aspiraría a capturarlo, a limitar con ello su potencialidad y, en este sentido, reinsertaría la imagen-afección en el esquema causal de la imagen-movimiento. Así, de acuerdo con Agamben, por medio del gesto «no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta» (2010, p. 53), lo que lo conduce a pensarlo como resistencia ante la operancia, esto es, como liberación de la subyugación a la operatividad de su potencia. *Entre l'écoute et la parole* es una imagen-afección

creencia frustrada como prueba la crisis de la imagen-movimiento a partir de las sucesivas crisis bélicas del siglo XX.

²⁵ «[L]o virtual debe devenir actual (actualizarse), pero al mismo tiempo lo actual debe tener la potencia de virtualización que le da el elemento intensivo, como se observa particularmente en la imagen-afección» (Ferreyra, 2024, p. 250).

que, al constituir una serie de extractos de las entrevistas que reúnen una serie de gestos no lingüísticos, expresiones intensivas, queda desprovista de su antecesora, la imagen-percepción, y de su sucesora, la imagen-acción, de modo que no sirve al fin de la imagen-movimiento, sino que resiste a la operatividad a la que en este esquema sería sometida.²⁶ El gesto, en este sentido, alberga una potencia disruptiva para con la organización actual del estado de cosas.

De este modo, proponemos pensar la imagen-afección —afecto como pasaje intensivo y afección como modificación corporal instantánea que lo intensifica— no como un medio que da lugar a un fin, así como tampoco un medio tomado como fin en sí mismo: el afecto es un pasaje de un estado a otro de las cosas que, si bien aumenta o disminuye la potencia de obrar de los cuerpos al ponerlos en relación con otros —tal y como planteaba Spinoza—, no está sujeto a un fin concreto. Es en este sentido en el que pensamos la imagen-afección, a partir de la propuesta agambeniana sobre el gesto, desprovista de finalidad. La afección no funciona, por ello, como una técnica de captura plena, sino que constituye una expresión intensiva y reflexiva de lo virtual, pero no su captura total.²⁷ La imagen-afección vuelve, así, visible, si bien apenas de manera instantánea, un proceso de rostrificación que genera una variación en la potencia de dicho rostro: «De golpe, algo que huye, la boca parte, un ojo se va, bascula...» (Deleuze, 2011, p. 266). Son estos los movimientos expresivos del artículo CXII de *Las pasiones del alma* de Descartes, al que el propio Deleuze refiere: «Los signos principales son las acciones de los ojos y del rostro, los cambios de color, los temblores, la languidez, el desmayo, las risas, las lágrimas, los gemidos y los suspiros» (Descartes, 1997, p. 182), gestos que se aparecen en los rostros de los supervivientes de Auschwitz que se muestran en el montaje de Shalev-Gerz y que expresan este pensar y este sentir desbordantes. Este desbordamiento es, pues, la expresión de la indecibilidad, de aquello virtual que, por horroroso, no puede ser mostrado, capturado, ni siquiera descrito: «El gesto mudo, sin palabras, permite comprender algo que no ha sido expresado por las palabras de los testigos, sean víctimas o victimarios» (Rivera García, 2024, p. 36). Con ello, Rivera refiere a los «gestos de impiedad», que expresan la violencia de lo indecible.

²⁶ Así, la imagen-afección que vemos en el vídeo prepara el terreno para la parte que aparece en el resto de la exposición, las entrevistas, pues: «las cualidades-potencias [esto es, los afectos] cumplen un papel anticipador, puesto que preparan el acontecimiento que va a actualizarse en el estado de cosas y a modificarlo (...) Pero en sí mismas, o en tanto que expresadas, ellas son ya el acontecimiento en su parte eterna» (Deleuze, 1984, p. 152).

²⁷ Es en este sentido en el que Ried caracteriza los gestos como menores, idea que también encontramos en: (Francisco José Martínez en Núñez García, 2019, p. 19).

Estos gestos de impiedad no son sino aquella «vergüenza de ser hombre» a la que Deleuze remitía en alusión a Primo Levi (R de resistencia, Deleuze y Parnet, 1988), un afecto impersonal²⁸ que no por ello pierde su singularidad ni se despoja del aspecto político que le es inherente, al contrario: la apertura al afecto sitúa en el arte la necesidad de «liberar la vida que el hombre aprisionó» (R de resistencia, Deleuze y Parnet, 1988), de resistir tras la pérdida de la fe en la historia que se abre con la posguerra, y que Paola Marrati (2003) sitúa como punto de inflexión en el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo.

Recuperar la fe en este mundo, immanente y no trascendente, pasa por la apertura al afecto impersonal, por la coalescencia de lo virtual y lo actual que la imagen-afección posibilita por sí misma en tanto que medio sin fin. Así, las afecciones presentadas en *Entre l'écoute et la parole*, atravesadas por la potencia de este afecto de la vergüenza de ser hombre, constituyen gestos de impiedad que vuelven visible lo invisible en el marco del debate que se abre entre Lanzmann y Godard al respecto de si las imágenes del Holocausto deben o no ser mostradas.²⁹

4. Montaje, tiempo y afecto

A partir de la tercera tesis de Bergson, Deleuze explica que «el montaje es la determinación del Todo» (1984, p. 51), esto es, el montaje es la relación que se establece entre el conjunto de los planos y el Todo: «es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes-movimiento y sus relaciones» (Deleuze, 1984, p. 51). Es, pues, a través de este montaje —clásico— que las imágenes-movimiento expresan el tiempo de manera indirecta, mediada, vinculado a la acción, narración o representatividad. En este sentido, la imagen-movimiento subordinaría al tiempo a través del montaje —mientras que la imagen-tiempo subordinaría al movimiento, permitiendo la expresión directa del tiempo en su duración—. Un caso paradigmático del montaje clásico se puede encontrar en el montaje de Eisenstein, un montaje de oposición al servicio de la dialéctica en el que la acción se resolvería por el enfrentamiento de planos sucesivos. A pesar de ello, Deleuze reconoce en Eisenstein un aspecto liberador del primer plano:

¿Qué hace Eisenstein? Es aquí donde me parece que hay realmente invención en él. ¿Qué es lo que va a hacer? Hace, por ejemplo, su sucesión de primeros planos, un rostro diferente cada vez. Pero eso no es lo que cuenta. Lo que cuenta es que en cada uno de los rostros es presentado, se

²⁸ Pierre Montebello apunta a la liberación del afecto impersonal en la imagen-afección como un «idealismo de la expresión». Para ampliar, véase: (Montebello, 2008, pp. 54-61).

²⁹ Para profundizar en este debate, véase: (Fernández Polanco, 2004).

impone con evidencia, un rasgo de rostridad que toma su autonomía por relación al rostro. Desde entonces, al tomar autonomía por relación al rostro, se encadena inmediatamente con el rasgo de rostridad del plano siguiente. ¿Qué es lo que encontró Eisenstein allí? Encontró una concepción absolutamente nueva de las masas. Es decir, lo que supo superar completamente es la dualidad masa-individuo. Descubrió una nueva entidad, desbordó la estructura binaria masa-colectividad / individuo-extraído de la masa. Precisamente porque se trata de primeros planos que muestran los rasgos de rostridad escapando a la organización del rostro (2011, p. 278).

Es el efecto del montaje, la sucesión de los primeros planos que realiza Eisenstein en sus filmes, lo que permite que un rasgo de rostridad escape, tome autonomía y se vincule al siguiente generando una escala intensiva que contribuya a que «[e]l primer plano suspend[a] la individuación» (Deleuze, 1984, p. 148), pues «es preciso que el rostro abandone su apariencia individualizante y su apariencia social para que surja el rostro-afecto» (Deleuze, 2011, p. 271). Apunta así con ello Deleuze a lo Dividual, a una fragmentación en distintos planos, de modo que «si el rostro es el afecto puro (...) es evidente que no tiene nada que ver ni con la individualización ni con el rol social de alguien» (2011, p. 271). Este afecto impersonal es, pues, preindividual, presubjetivo y preconsciente, en tanto que constituye el pasaje de un estado de las cosas a otro, un momento eterno —duración— en el que el campo trascendental hace su aparición. El montaje, en este sentido, «abre a la imagen en sí (...) lleva la percepción a la materia» (Marrati, 2003, p. 44) y «vincula el encuadre al todo virtual del filme que transforma» (Sauvagnargues, 2006, p. 101). El montaje, por tanto, intensifica la imagen-afección³⁰ y, si bien puede contribuir a subyugarla a la causalidad teleológica de la imagen-movimiento, también puede liberarla de la misma y abrirla a la imagen-tiempo.

En *Entre l'écoute et la parole* asistimos a un montaje de oposición cuyas imágenes se encadenan en una serie intensiva ascendente, si bien, a diferencia de en los primeros planos de Eisenstein, estos no se resuelven dialécticamente en una acción. En este caso, la diferencia que se abre en la oposición —y que surge en el continuo proceso de actualización— viene dada por la repetición de las imágenes fragmentadas. La instantaneidad que caracteriza a la afección ha requerido de la ralentización de estas imágenes para que el proceso de rostrificación pueda ser visible. El ralenti, aplicado a cada uno de los primeros planos que aparecen en el vídeo silente, da cuenta de la desorganización de la superficie del rostro —el desordenamiento de sus

³⁰ José Luis Barrios establece un diálogo entre Deleuze y Didi-Huberman de especial interés para el presente texto. En él, pone en discusión «el concepto de toma-afección versus el de montaje-afección, no sólo porque dichos conceptos son una crítica a la identificación del afecto con la emoción, es decir, una reducción al subjetivismo moderno (el desinterés estético, la subjetividad burguesa, etcétera), sino, y sobre todo, porque detrás del cuestionamiento de ambos pensadores hay una disputa sobre una concepción distinta de la política de las pasiones, las cuales involucran de manera determinante la pregunta por las condiciones de posibilidad del lugar de lo político en la imagen-cine» (Véase: Barrios, 2021, p. 150).

órganos— y hace, con ello, aparecer ese potencial de la virtualidad del afecto. Así, se da una disminución de la velocidad de (des)composición del rostro, la cual se intensifica a través de la repetición. Cada gesto es repetido hasta tres veces de manera escalonada: hay un desajuste temporal de apenas escasos segundos entre el inicio del primer fragmento y su repetición en la pantalla contigua, así como entre esta repetición y la siguiente. Esto permite apreciar el movimiento en términos bergsonianos: no como una sucesión espacial de instantes, sino como un acto en sí, la duración de un hacer no teleológico que no puede medirse a través de una idea de tiempo homogénea y abstracta.

El movimiento, en la obra que nos ocupa, es afectivo, se da *entre* posiciones, es un intervalo que dura. No se trata, pues, de una sucesión de instantes inmóviles, sino de una sucesión de primeros planos no cronológica, que es precisamente lo que constituye esa «serie intensiva de los rasgos de rostridad que se escapan» (Deleuze, 2011, p. 276), un proceso de desterritorialización³¹ de la superficie de rostrificación que genera una línea de fuga ascendente que escala, asimismo, a través del bucle con el que el montaje somete al primer plano a la repetición. La repetición produce una diferencia, no solo de tiempos, sino también de gradación, esto es: en la presentación escalonada y ralentizada de una misma imagen-afección en tres pantallas distintas pero expuestas de manera simultánea, la intensidad se ve aumentada, lo que da lugar a la línea ascendente que expresa la duración infinita del afecto inconmensurable que expresan los rostros de los supervivientes.

Es el formato tríptico mediante el cual Shalev-Gerz fragmenta los rostros para mostrar la expresión de múltiples gestos en las tres pantallas paralelas que permiten aislar esos primeros planos. En *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Gilles Deleuze plantea este formato en relación con la pintura.³² Deleuze explica que la imagen solo tiene dos vías para poder «escapar de lo figurativo»: ³³ hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figural, por

³¹ El gesto protagonista de la pieza artística no está codificado. Sin embargo, la desterritorialización puede apuntar hacia una sobrecodificación gestual, pues, como afirman Deleuze y Guattari, en la rostrificación «el rostro no desempeña el papel de modelo o imagen, sino el de sobrecodificación para todas las partes descodificadas» (2020, p. 224). Asimismo, en Barrios: «la equivalencia entre primer plano y rostro en Deleuze supone una captura de la afección por la *máquina de rostridad*, que no es otra cosa que una desterritorialización por sobrecodificación de las afecciones como intensidades y campos de superficies puras limitadas por el contorno o por el rasgo» (2021, p. 162). La sobrecodificación actuaría de este modo como captura, en el sentido de una reterritorialización del gesto, que quedaría sujeto a nuevos parámetros socioculturales con los que ser evaluado: la afección se actualizaría así en emoción.

³² Cabe no perder de vista la especificidad que Deleuze atribuye a cada arte, sin embargo, consideramos pertinente traer aquí la reflexión que plantea en torno al tríptico en pintura, dada la relación con los afectos o fuerzas que subraya, también presente en la fragmentación en tríptico de *Entre l'écoute et la parole*.

³³ Narración, que aquí comprendemos como la causalidad teleológica de la imagen-movimiento.

extracción o aislamiento» (2009, p. 14). El procedimiento hacia la abstracción, hacia la forma pura, sería aquel al que asistimos con la imagen-tiempo: imágenes que constituyen opsignos y sonsignos, imágenes óptico-sonoras liberadas de situaciones sensoriomotrices. El procedimiento de extracción o aislamiento es al que asistimos a través de los primeros planos presentados en *Entre l'écoute et la parole* y viene, principalmente, dado por el formato tríptico.

El tríptico es aquel formato que fragmenta la imagen en tres y que, para Deleuze, expresa el movimiento de manera intensiva: «los paneles separados de un tríptico mantienen una relación intensa entre sí, aunque esa relación no tenga nada de narrativo»³⁴ (2009, p. 15). Deleuze cita a Bresson para subrayar que la fragmentación es necesaria para no caer en una representación (1984, p. 159), pues «[e]l encuadre afectivo procede por *primeros planos fragmentados*» (1984, p. 157). Es a través de la fragmentación, por tanto, que el tríptico contribuye a aislar las partes del cuadro, lo que le permitiría superar la vía de la figuración, narración, ilustración o discursividad que harían de la imagen una mera representación; «liberar la Figura: atenerse al hecho» (Deleuze, 2009, p. 14).

El tríptico establece por ello una relación entre las partes que «no es lógica ni narrativa» (Deleuze, 2009, p. 75). En los trípticos, «[s]e tendrían entonces tres ritmos, uno “activo”, con variación creciente o amplificación, otro “pasivo”, con variación decreciente o eliminación, otro, finalmente, “testigo”» (Deleuze, 2009, p. 76).³⁵ Es, podríamos decir, teniendo presentes las consideraciones spinozistas sobre el afecto anteriormente señaladas, una relación afectiva: afecto como acción, afecto como pasión, y afecto como testigo, como producción en la imagen de los horrores, que los vuelve visibles en el marco de la indecibilidad. No es baladí que los gestos de impiedad aparezcan en los rostros de las víctimas: estas imágenes-afección son los testigos que nos permiten acceder al horror de la manera más directa posible. El debate Langsmann-Godard se resuelve en la dificultad para aguantar la mirada sobre el vídeo a lo largo de su duración, una duración intensiva que, recordamos, es infinita, pues en tanto que habita lo virtual, da cuenta de que el filme no es sino la realidad misma:

¿[C]uál es la fuerza misteriosa que sólo puede ser captada o detectada por los trípticos? A la vez fuerza de reunión del conjunto, (...) pero también fuerza de separación de las Figuras y de los paneles (...). ¿Son acaso la Vida, el Tiempo, hechos sensibles, visibles? Hacer visible el tiempo,

³⁴ «[S]i se piensa introducir un orden en un tríptico, creemos que el de 1953 impone este orden que no se confunde con la sucesión de los paneles: la boca que grita en el centro, la sonrisa histérica a la izquierda, y por fin a la derecha la cabeza que se inclina y se disipa» (Deleuze, 2009, p. 36).

³⁵ En este sentido, recuperamos la siguiente cita de Marrati: «se tratará entonces de crear un montaje que está hecho de ritmos temporales» (2003, p. 75).

la fuerza del tiempo. (...) Hacer el Tiempo sensible en sí mismo, tarea común al pintor, al músico, a veces al escritor (Deleuze, 2009, pp. 69-70).

Esta será también la tarea del cine: volver el tiempo sensible, un tiempo afectivo que abre la imagen-afección a una imagen, ya sí, directa del mismo. La fragmentación de los primeros planos que el tríptico contribuye a aislar confiere autonomía a la imagen-afección que deja de estar subyugada a la causalidad de la imagen-percepción y la imagen-acción en el esquema de la imagen-movimiento y se abre a la virtualidad de la imagen-tiempo, constituyendo, con ello, un medio sin fin. Así, junto a la fragmentación, ralentización y repetición, que la intensifican, esta imagen-afección expresa el afecto, un opsigno que apunta a una imagen directa del tiempo.

5. Conclusiones. Sobre la potencialidad política del gesto

Extraer la imagen-afección del esquema sensoriomotriz propio de la imagen-movimiento permite localizar en la misma un potencial político hacia el que apunta su conceptualización en líneas de un gesto menor: el proceso de desrostrificación del primer plano no es sino un proceso de *minorización*, comprendido como un devenir³⁶ minoritario o molecular que se expresa en micromovimientos intensivos. La imagen-afección, así concebida como un medio sin fin, expresión del afecto que permite la fuga de los rasgos de rostridad, «funciona como un dispositivo de resistencia ante la teleologización de la vida» (Ried Soto, 2023, p. 94).

Entre l'écoute et la parole se constituye, bajo estos presupuestos, como una imagen-afección que actúa como pasaje entre lo virtual y lo actual: intensifica el afecto en estados de cosas que logran expresar lo indecible. El montaje, de este modo, no funciona como captura total del afecto a fin de generar una acción narrativa en la que el tiempo —indirecto— quede sujeto al movimiento, sino que potencia una desterritorialización del primer plano que favorece la variación de dichos estados de cosas. Así, ralentización, repetición y tríptico fragmentan la imagen-afección y la permiten escapar de la representación: aislar la figura, concederle una autonomía que le permita superar el principio de individuación.

El gesto, por ello, escapa a su codificación y contribuye a volver visible aquello invisible, el tiempo como duración, el afecto como pasaje. La imagen-afección puede de este modo desbordar las lógicas capitalistas del sistema cinematográfico, ya que, como asistimos en *Entre l'écoute et la parole*, tiene el potencial de abrirse a la imagen-tiempo, una imagen directa del

³⁶ Es en este sentido que Marrati (2003) refiere el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo: ya no se trata de creer en otro mundo trascendente, sino en ese mundo immanente; ya no se trata de mirar a un futuro, sino de abrirse al devenir.

tiempo que es «irreducible a la imagen-movimiento, pero no carente de relación determinable con ella» (Deleuze, 2015, p. 55). El rostro deviene cabeza: tal es el potencial político de la virtualidad del afecto.

Referencias

- Agamben, G. (2010). *Medios sin fin: Notas sobre la política*. Pre-textos.
- Barrios, J. L. (2021). La afección en disputa. La imagen pulsión y el montaje afectivo en Gilles Deleuze y Didi-Huberman. *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*, 53(151), 140-186. <https://doi.org/10.48102/rdf.v53i151.107>
- Bergson, H. (2010). *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*. Paidós.
- Deleuze, G. (1999). *Spinoza y el problema de la expresión*. Muchnik Editores.
- Deleuze, G. (2004). *Spinoza, filosofía práctica*. Tusquets.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros.
- Deleuze, G. (2011). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Cactus.
- Deleuze, G. (2015). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Deleuze, G. (2019). *En medio de Spinoza*. Cactus.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2020). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Deleuze, G., y Parnet, C. (1988). *El abecedario de Gilles Deleuze*.
- Descartes, R. (1997). *Las pasiones del alma*. Tecnos.
- Fernández Polanco, A. (2004). Shoah y el debate «Lanzman (Moisés)/Godard (San Pablo)». *Er: Revista de filosofía*, 33, 119-150.
- Ferreira, J. (2024). El cristal actual-virtual como envolvimiento, entre la ontología y los estudios de cine de Gilles Deleuze. *SCIO. Revista de Filosofía*, 26, 233-258. https://doi.org/10.46583/scio_2024.26.1138
- Fujita Hirose, J. (2014). *Cine-capital: Cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Tinta Limón Ediciones.
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze, los movimientos aberrantes*. Cactus.
- Marrati, P. (2003). *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*. Nueva Visión.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press.
- Montebello, P. (2008). *Deleuze, philosophie et cinéma*. Vrin.

- Núñez García, A. (con Martínez, F. J.). (2019). *Gilles Deleuze: Una estética del espacio para una ontología menor*. Arena Libros.
- Ried Soto, N. (2023). *Gestus*. El lugar del gesto en el pensamiento filosófico contemporáneo. *Aporía. Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas*, Cuarto número especial, 86-101.
- Rivera García, A. (2024). La pietà como gesto de filmar y como gesto filmado. *Revista Pensamiento Político*, 11, 11-44.
- Sauvagnargues, A. (2006). Le sujet cinématographique, de l'arc sensorimoteur à la voyance. *Cinémas*, 16(2-3), 96–114. <https://doi.org/10.7202/014617ar>
- Sauvagnargues, A., y Sévérac, P. (eds.). (2016). *Spinoza-Deleuze : lectures croisées*. Ecole Normale Supérieure.
- Spinoza, B. (2020). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trotta.