

**SOBRE EL ENCUENTRO CON LAS IMÁGENES: UNA MIRADA AFECTIVA A  
TRAVÉS DE LOS FILMES *RECONSTRUCCIÓN* (2003), *ALLEGRO* (2005) Y  
*OFFSCREEN* (2006) DEL DIRECTOR DANÉS CHRISTOFFER BOE**

**ON THE ENCOUNTER WITH IMAGES: AN AFFECTIVE LOOK THROUGH THE  
FILMS *RECONSTRUCTION* (2003), *ALLEGRO* (2005) AND *OFFSCREEN* (2006)  
OF DANISH DIRECTOR CHRISTOFFER BOE**

Francisco González Romo de Vivar

**Nota sobre el autor:**

Doctor en Historia del Arte. Su trabajo de investigación está orientado al cruce entre las artes, el cine y la filosofía. Una primera versión de este artículo fue presentada como capítulo de la disertación doctoral del autor.

Esta investigación fue financiada con recursos del autor. El autor no tiene ningún conflicto de interés al haber hecho esta investigación.

Remita cualquier duda o comentario sobre este artículo al siguiente correo electrónico: [fglezromo@gmail.com](mailto:fglezromo@gmail.com)

Recibido: 23/11/2020    Corregido: 16/03/2021    Aceptado: 1/04/2021



Copyright (c) 2021 Francisco González Romo de Vivar. Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).



Francisco González Romo de Vivar  
Sobre el encuentro con las imágenes: Una mirada afectiva a través de los filmes  
*Reconstrucción* (2003), *Allegro* (2005) y *Offscreen* (2006)  
del director danés Christoffer Boe  
Revista *Xihmai* XVI (31), 155-190, enero-junio 2021

**SOBRE EL ENCUENTRO CON LAS IMÁGENES: UNA MIRADA AFECTIVA A  
TRAVÉS DE LOS FILMES *RECONSTRUCCIÓN* (2003), *ALLEGRO* (2005) Y  
*OFFSCREEN* (2006) DEL DIRECTOR DANÉS CHRISTOFFER BOE**

**ON THE ENCOUNTER WITH IMAGES: AN AFFECTIVE LOOK THROUGH THE  
FILMS *RECONSTRUCTION* (2003), *ALLEGRO* (2005) AND *OFFSCREEN* (2006)  
OF DANISH DIRECTOR CHRISTOFFER BOE**

**Resumen**

En años recientes, las humanidades y las ciencias sociales han experimentado un viraje afectivo (Massumi, 2002b), (Clough y Halley, 2007), (Gregg y Seigworth, 2010). Esta reorientación teórica privilegia a la experiencia y al encuentro como categorías desde las cuales pensar múltiples fenómenos. Este trabajo es una aproximación al cine desde las teorías del afecto; es un recorrido, a través de una multitud de voces, por algunos postulados del evento cinematográfico. Es también una investigación sobre el alcance de la imagen-afección deleuzeana y un acercamiento afectivo a la trilogía *Reconstrucción* (2003), *Allegro* (2005), *Offscreen* (2006) del director danés Christoffer Boe.

**Palabras clave:** *afecto, imagen-afección, Gilles Deleuze, Christoffer Boe, encuentro.*

**Abstract**

In recent years, the humanities and social sciences have undergone an affective turn (Massumi, 2002b), (Clough and Halley, 2007), (Gregg and Seigworth, 2010). This theoretical reorientation posits the experience and the encounter as two categories from which to think of multiple phenomena. This article approaches cinema by way of theories of affect. Through a multitude of voices, it is an expedition of the affective postulates rendered in any cinematic event. It is also an investigation into the scope of the Deleuzean affection-image as well as an affective evaluation of the film trilogy *Reconstruction* (2003), *Allegro* (2005), and *Offscreen* (2006) by the Danish director Christoffer Boe.

**Keywords:** *affect, affection-image, Gilles Deleuze, Christoffer Boe, encounter.*

## Introducción

En años recientes, las humanidades y las ciencias sociales han experimentado una *vuelta afectiva* según el término de Patricia T. Clough (2007). El viraje, señala la autora, tiene que ver con una ampliación en el alcance de las discusiones sobre el cuerpo que el posestructuralismo y la deconstrucción habían comenzado en la década de los años ochenta. Simultáneamente, y lejos de la sobriedad con que los discursos posestructuralistas trataban el tema, las teorías feminista y queer recurrían al cuerpo y a las emociones para conducir exploraciones teóricas y críticas de diversos fenómenos: políticos, sociales, culturales, económicos, etc. (Hardt, 2007). Esta reorientación teórica es importante puesto que postula categorías como la experiencia, el encuentro y la vitalidad para conducir nuevas investigaciones. Lo que ocurre es que se expanden horizontes, se incrementa el margen de maniobra.

Los afectos requieren, tal como el término lo sugiere, que entremos al dominio de la causalidad, pero ofrecen una vista compleja de la causalidad porque los afectos pertenecen simultáneamente a los dos lados de una relación causal. Iluminan, en otras palabras, tanto nuestro poder para afectar al mundo que nos rodea, como el poder para ser afectados, además de la relación entre estos dos poderes. (Hardt, 2007, pos. 106)

Los estudios sobre cine también han experimentado un viraje afectivo en corto tiempo. El cambio de enfoque puede rastrearse hasta Gilles Deleuze, aunque existen indicios no formales de su uso en teorías anteriores (Epstein, 1974), (Balazs, 1978). Actualmente, existe una diversificación del pensamiento en torno al afecto y el cine, planteamientos que van de la ciencia a la filosofía, del psicoanálisis a la teoría política. Estos enfoques varían en cuanto a la posición desde donde se piensa al afecto. En la obra de Deleuze (1984, 2002), por ejemplo, las imágenes son portadoras de los afectos, y las sensaciones que producen en quien las mira se dan a su encuentro. Para autores como Steven Shaviro (1993) o Laura Marks (2012), la experiencia de las imágenes está directamente relacionada con el cuerpo, con la piel y la carne que reciben y procesan los estímulos visuales de manera inmediata. Los filmes, proponen, pueden entenderse desde estas dimensiones corporales sin que la búsqueda de significados guíe su lectura. De manera similar, Brian Massumi (2002b) habla de la autonomía del afecto para referirse al carácter transpersonal de los afectos, al hecho de que no pueden ser poseídos por los sujetos.

Este mosaico teórico ha sido poco explorado en la lengua castellana, debido al hecho de que no existen traducciones al español de las distintas perspectivas, salvo en el caso de la obra de Deleuze. Por ello, en este artículo se exploran algunas de las posturas teóricas más relevantes sobre el encuentro con las imágenes cinemáticas. La primera parte es un sondeo de estas posiciones teóricas, con miras a trazar la multiplicidad del pensamiento contemporáneo en torno al afecto. La segunda parte de este artículo consiste en una revisión de la imagen-afección deleuzeana, concepto que se desprende de su primer volumen dedicado al cine, *La imagen-movimiento* (1984).

Los estudios sobre el cine de Deleuze fueron un parteaguas para pensar las imágenes-movimiento fuera de la rigidez que supone el proceso de significación. Sus textos no fueron concebidos como manuales para interpretar filmes, sino como una clasificación de imágenes de acuerdo con sus rasgos. Aun si menciona de manera explícita que su estudio no es una historia del cine, el filósofo francés conoce cabalmente esa historia y la utiliza para identificar ciertos principios generales de las imágenes cinematográficas. Aún más, el trabajo analítico que Deleuze lleva a cabo está determinado por las características particulares de movimientos cinematográficos —escuela soviética, cine americano, expresionismo alemán, abstracción lírica francés— de la obra de ciertos autores e incluso de filmes determinados. Una consecuencia de ello es que existan conceptos específicos para casos concretos, por ejemplo, la conexión de espacios heterogéneos a manera de trazos rugosos en la obra de Kenji Mizoguchi. No obstante, la taxonomía que Deleuze desarrolló responde a todas las operaciones del cine; implica desde dimensiones tan específicas como los encuadres hasta sistemas más amplios como las narrativas, lo mismo que a la relación del sonido y la imagen.

La imagen-afección es parte de un extenso régimen de imágenes que Deleuze identificó como la imagen-movimiento, que se diferencia de la imagen-tiempo. Pero sus límites no son rígidos, la imagen-afección puede tender hacia la imagen-tiempo y, de hecho, devenir en ella. Por lo tanto, una sistematización de los volúmenes cinemáticos deleuzeanos es problemática, puesto que el uso de los conceptos responde al trabajo de cada autor. De ahí que la segunda parte de este artículo sea una exposición de algunos principios de la imagen-afección, llevados al terreno de su aplicación en el análisis de tres filmes del director danés Christoffer Boe: *Reconstrucción* (2003), *Allegro* (2005) y

Francisco González Romo de Vivar  
Sobre el encuentro con las imágenes: Una mirada afectiva a través de los filmes  
*Reconstrucción* (2003), *Allegro* (2005) y *Offscreen* (2006)  
del director danés Christoffer Boe  
Revista *Xihmai* XVI (31), 155-190, enero-junio 2021

*Offscreen* (2006). Los filmes de Boe, por su parte, son complejos en cuanto a estructuras narrativas se refiere, y de esa manera responden particularmente bien a los postulados de Deleuze. El emparejamiento entre imágenes y teoría que aquí se propone permitirá ver el alcance de la obra de ambos autores.

### **Sobre el encuentro con las imágenes**

Mirar un filme supone una actividad que muchas veces no requiere de reflexión. La industria cinematográfica ha hecho de esta forma artística un lugar de entretenimiento para las masas. Al momento de estar frente a una película, los individuos solemos tener ciertas expectativas sobre lo que en esta debe ocurrir, expectativas que pueden verse cumplidas o frustradas. De hecho, las opiniones que comúnmente suscita un filme se dan con base en ellas; funcionan como parámetros para entender lo que está ocurriendo en pantalla. A estas expectativas es posible llamarlas hábitos de visionado, los cuales, aunque no llegan a ser completamente conscientes en la mente del espectador, ocupan ciertamente un lugar.

Estos hábitos difieren de espectador en espectador, pero existen algunos que son compartidos ampliamente como privilegiar la trama por encima de cualquier otro fenómeno fílmico o esperar desenlaces satisfactorios de las historias. Se podría decir que constituyen la cultura cinemática de cada individuo, su bagaje cinematográfico. Estas expectativas existen aun sin tener conocimientos teóricos sobre el medio. Son los propios filmes los responsables de establecer dichos hábitos; son nociones que se construyen empíricamente. Partiendo del supuesto de que la industria cinematográfica es la que regula la exposición de las audiencias a sus productos, es factible decir que son las exigencias del mercado las que establecen los hábitos de visionado actuales, al menos en buena parte. Este fenómeno implica una paradoja: la acumulación de experiencia debería fomentar una sensibilidad educada entre los espectadores, pero las demandas del cine comercial y su exposición masiva a las audiencias impiden que dicha sensibilidad sea desarrollada. Ciertamente, cada individuo podrá recuperar de cada filme aquello que resuena consigo mismo, una idea mejor expresada por la frase de Pedro Almodovar: “una película vista por mil ojos distintos se convierte en mil películas distintas” (BAFTA Guru, 2017, 45:08’).

Pero la industrialización del cine, que implica la serialización de sus productos, facilita la proliferación de una producción de clichés. El riesgo aquí es grande. La repetición atrofia al pensamiento, en el sentido de afirmar una y otra vez un estado de cosas. Lo nuevo y lo contingente no tienen cabida en este modelo. “El hombre puede pensar, en tanto tiene esa posibilidad. Solo que esta posibilidad no nos garantiza que seamos capaces de realizarla” (Heidegger citado en Panchilla, 2019, p.143). Gregory Flaxman (2000) ya lo apunta a partir de Gilles Deleuze: “(...) esto significa que operamos de acuerdo con ideas fijas que, como los clichés, nos consignan al acuerdo de una particularidad con una facultad que produce consenso entre facultades, literalmente, el sentido común” (p. 11).<sup>1</sup> La repetición de imágenes y la distribución de productos similares tienen por objeto establecer una regularidad y control del mercado. Hollywood se ha empeñado en producir filmes de este tipo, cuyo fin último, es su rentabilidad en el mercado.

El arte del cinematógrafo, sin embargo, se sitúa más allá de toda coerción económica. Un filme implica una diversidad de fenómenos que en su conjunto producen la totalidad de la experiencia cinematográfica. Lo que a este texto concierne se relaciona directamente con aquello que puede denominarse experiencia estética cinematográfica. Concretamente, con relación a las sensaciones y a las percepciones que el cine crea y renueva. La palabra estética designa etimológicamente la facultad de sentir, y se deriva del adjetivo griego *aisthetos*, que se traduce como sensible, perceptible a los sentidos (Kennedy, 2002). Cuando se mira un filme, no solo se advierte la presencia de un hilo narrativo, sino que también entran a escena sensaciones, afectos y percepciones depositadas en las imágenes (Rushton, 2012).

---

<sup>1</sup> Las facultades a las que se refiere Flaxman provienen de la lectura que Deleuze hace de Kant para hablar sobre dos tipos de sensaciones. Por un lado, existen ciertas sensaciones que dejan a la mente tranquila e inactiva, mientras que por otro, existen sensaciones que fuerzan a la mente a pensar. En el primer caso se dice que las sensaciones tienen por objeto al reconocimiento. Deleuze define al reconocimiento como el ejercicio armónico de las facultades sobre un objeto que es para todas ellas idéntico. Las facultades a las que se refiere son la sensibilidad, la imaginación, la memoria, la comprensión y la razón. Cuando todas las facultades concuerdan y se relacionan para formar la identidad de un objeto se puede hablar de reconocimiento, el cual tiene como correlato al sentido común: el principio que da cohesión al acuerdo armonioso entre las facultades. Para un análisis más detallado véase Smith, D. (1996). “Deleuze’s Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality”, En Patton, P. (Ed). *Deleuze: A critical Reader* (pp. 29-56). Blackwell Publishers.

Deleuze (2002) habla de la sensación con relación a la obra del pintor británico Francis Bacon, un texto que puede extenderse a todas las expresiones artísticas, “(...) hay una comunidad de las artes, un problema común. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas” (p. 63). Para el pensador francés “la sensación está en el cuerpo, y no en los aires. (...) Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando, la sensación” (p. 42). La sensación se da en el encuentro de un cuerpo con otro cuerpo, en este caso en el encuentro del cuerpo de la pintura con el cuerpo del espectador, pero también pueden ser el cuerpo de un filme, de una escultura o de una pieza musical. Por otro lado, la sensación implica un trabajo, no es únicamente un estado contemplativo del ser; se da como una práctica o como una experiencia. La sensación es una forma de ser-en-el-mundo, de devenir en ella; “a la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro” (p. 41).

Ahora bien, ¿qué es la sensación? ¿cómo se le puede comprender? Brian Massumi (2002b) observa que, “la sensación nunca es simple. Siempre está duplicada por el sentimiento de tener un sentimiento” (p. 13) inmediato y no consciente; en este sentido es autorreferencial y no auto-reflexiva. Lo cual quiere decir que la sensación no es un contenido que pueda ser mediado por el sujeto, un objeto de su conocimiento en tanto que acontece. Massumi recurre al siguiente ejemplo en su explicación. Para que un eco pueda suceder, se necesitan dos superficies a distancia en las cuales rebote el sonido. “Pero la resonación no está en las paredes. Está en el vacío que hay entre ellas. Llena el vacío con un patrón complejo” (p. 14) que, además, no se compone de partes, sino que es unitario, lo llena de una *unidad dinámica*. Esta unidad “permanece en continuidad consigo misma a través de su multiplicación, (...) es una puesta en relación del movimiento consigo mismo: auto-relación” (p. 14). La auto-relación es su *evento*, el cual es inmediato y puede ser mejor descrito con la palabra *intensidad*. En el cuerpo, las paredes son las superficies sensoriales y la unidad dinámica o la intensidad constituirían la experiencia. “El vacío o el entremedio llenado por la experiencia es la dimensión incorpórea del cuerpo” (p.14). Lo que ahí ocurre es una conversión de la materialidad del cuerpo a un evento o intensidad incorpórea, un relevo entre la dimensión corpórea y la incorpórea; una dimensión en donde aún no se constituye un sujeto, o más bien, que está antes del sujeto, puesto que dicho evento no ha sido todavía calificado.

Para Massumi, la sensación así entendida, es una condición de la que emerge la subjetividad. El sujeto, por lo tanto, no es concebido según su esencia o su ser, sino como una relación.

Si las sensaciones se capturan o se califican se entra entonces al dominio de las emociones. En el uso coloquial de la lengua, las palabras afecto, emoción y sentimiento suelen intercambiarse. Aunque muchas veces participan de un mismo proceso, existen diferencias que merecen ser señaladas. Las emociones son prácticas llevadas a cabo por un sujeto, son “derivativas, conscientes, cualificadas y significativas, un contenido que puede ser atribuido a un sujeto ya-constituido. La emoción es el afecto capturado por el sujeto, domado y reducido al grado que se vuelve acorde a ese sujeto” (Shaviro, 2010, p.3). Las emociones están codificadas en el sujeto para que puedan ser reconocidas por este, se dan necesariamente en él, están adjuntas a él. Son estados mentales experimentados por los individuos. Pero, aquello que provoca los estados mentales son los afectos, los cuales son “primarios, no-conscientes, a-subjetivos o presubjetivos, a-significantes, no cualificados e intensivos” (p. 3). La diferencia está en que los afectos no pueden ser reducidos al régimen de lo representativo, operan a un nivel transpersonal. Los afectos no se poseen, y, sin embargo, los sujetos siempre están abiertos a los flujos afectivos en distintos ámbitos de su vida: sociales, políticos, económicos, estéticos, etc. (Shaviro, 2010).

Pero todo este asunto aún se perfila demasiado abstracto, por lo que será necesario entrar al reino de lo tangible. En uno de los textos fundamentales de este viraje afectivo, Massumi recupera algunos experimentos que le permitirán hablar de la *autonomía del afecto* a nivel fisiológico. Un grupo de psicólogos muestra tres versiones distintas de un cortometraje a un conjunto de niños. La primera versión es silente, en la segunda se narra paso a paso lo que sucede en las imágenes, de manera objetiva, y la tercera es casi idéntica a la segunda, con la única diferencia de que se le añaden palabras que expresan los tenores emocionales de cada escena (2002b, p. 23). Los resultados que la investigación arroja son notables. Los niños fueron cableados para monitorear sus reacciones fisiológicas. En el encuentro con las imágenes, se observó, que el cuerpo produce respuestas en al menos dos niveles, a nivel de intensidad y a nivel de cualificación. El primero se caracteriza por la producción de reacciones autonómicas en la piel y en la superficie del cuerpo, mientras que en el segundo

las respuestas son más profundas, implican la cualificación del contenido, aunque también producen respuestas en algunas funciones autonómicas del cuerpo como en el latido del corazón y en la respiración (2002b, p.25). La segunda versión, la objetiva, provocó los niveles más altos en relación con la cualificación del contenido; mientras que la silente hizo lo propio en relación con las reacciones autonómicas de la piel. Estos resultados son indicativos del rol que tiene la intensidad con respecto a la significación. La intensidad, observa Massumi, se sitúa más allá de la narrativa, se expande por el cuerpo como un contraflujo de la significación. “La relación entre los niveles de intensidad y cualificación no es de conformidad o correspondencia sino de resonancia, interferencia, amplificación o amortiguación” (2002b, p. 25). Está asociada a procesos no lineales en el progreso de la narrativa. La intensidad es un estado de suspenso, de potencial disrupción, como un hoyo temporal que no implica pasividad; está llena de un movimiento vibratorio, de resonación, pero no de una actividad dirigida hacia fines prácticos (2002b, p. 26).

De ahí que el encuentro sea un *locus* alternativo desde el que pueda pensarse a las imágenes. El encuentro cinemático se ha dicho, supone una relación entre el cuerpo del espectador y el cuerpo del filme, pero también el encuentro entre el sensorio del espectador y el sensorio del propio filme (Marks, 2010). Para Laura Marks, mirar un filme implica siempre cierta participación. Como espectadores “traemos nuestra organización personal y cultural de los sentidos al cine, y el cine nos devuelve una organización particular de los sentidos a nosotros, el sensorio del propio realizador refractado a través del aparato cinematográfico” (2010, p. 152). El trabajo del espectador consiste en realizar una traducción del conocimiento sensorial. En el texto de Marks se producen lecturas fílmicas a partir de registros afectivos, los cuales posibilitan el entendimiento de ciertas obras cinemáticas realizadas en los márgenes de la sociedad, concretamente en grupos que se encuentran en situación de diáspora. Si los filmes son mirados detrás de la lente afectiva, el ojo etnográfico desaparece y en su lugar se impone la sensualidad de las imágenes. La dimensión representativa cede terreno a la presencia de los filmes y de las imágenes. El espectador, entonces, está en la capacidad de entrar a las obras desde otros sentidos, aún sin compartir las referencias locales que en las imágenes se proyectan.

Barbara Kennedy (2002) también concibe la actividad del espectador y la sensación como aspectos centrales en la recepción de las imágenes-movimiento. La autora explica que la mirada no solo es visual, sino táctil, sensorial, material y encarnada. Entender al cine como un encuentro, como evento, implica habilitar a la sensación, dado que se los mira como un “contrato procesual de duración y movimiento, articulado mediante redes de sensación a través de paisajes y panoramas de espacio, cuerpos y tiempo” (p. 4). Los filmes crean bloques de sensaciones, afectos y perceptos que implican al espectador, y que producen intensidades fuera de todo orden narrativo. Lo cinemático es concebido aquí como captura material, como un cuerpo que ejecuta, como agenciamiento o como máquina abstracta (Kennedy, 2002). Será preciso, entonces, observar cómo el color, el sonido, el movimiento, la intensidad, constituyen la materialidad del filme, que será experimentada por la mente/cuerpo del espectador. Decir que un filme es experimentado como un agenciamiento o como una máquina abstracta, implica decir que está atravesado por visualidades, cuerpos, aparatos, energías, intensidades, fuerzas y discursos (Kennedy, 2002).

En los años noventa, Steven Shaviro publicó una obra seminal para el análisis de filmes en términos afectivos. *The Cinematic Body* (1993) es un texto que problematiza el rol del cuerpo en relación con la experiencia fílmica. Shaviro afirma que el poder de las imágenes radica en la *carne* del espectador, en la superficie del cuerpo, no en el discurso. Los filmes son una materia viva que provoca reacciones corporales como deseo, miedo, placer, tristeza, etc. Ante la presencia de un filme, la sensación es inmediata y violenta, “embiste al ojo y al cuerpo del espectador”, al mismo tiempo que se desmaterializan las apariencias de las imágenes (p. 25). Entre la imagen cinematográfica y el espectador no hay nada de por medio. La imagen es intensa e impalpable, literal. Las figuras que se desenvuelven ante la vista no pueden ser consideradas representaciones arbitrarias o signos convencionales, producen “respuestas viscerales” antes de ser leídas o interpretadas como signos o símbolos (p. 25). La sensación que produce la imagen cinemática es anterior al proceso de significación y su movimiento no es divisible. “La carne posee su propia inteligencia o lógica, y, en este sentido, exhibe una cierta indiferencia por la semiosis” (del Río, 2008, p. 6).

Los análisis de corte lingüístico-estructuralista suelen concebir al afecto como un excedente en relación con una estructura significativa que funge como paradigma para el análisis de cualquier obra. Al ponerlos en la misma órbita, estos modelos se empecinan en tratar a los afectos como objetos de conocimiento, aunque su vocación sea justamente la contraria. Los afectos implican un registro a-significante, son inmanentes a la materia y a la experiencia (O'Sullivan, 2001). El evento de su expresión es registrado por el cuerpo, el cual además implica movimientos cualitativos, duraciones:

La fuerza de la expresión, como sea, ataca primero al cuerpo, directamente y sin mediación. Pasa transformativamente a través de la piel antes de ser instanciada por posiciones-sujeto, subsumidas por un sistema de poder. Su efecto inmediato es de diferenciación. Debe hacerse de ella una reproducción. El cuerpo, fresco en medio de la expresión, encarna no un sistema ya-constituido, sino una modificación, un cambio. (...) La tarea para una teoría de la expresión es dar cuenta de la estabilidad de la forma, de un evento dado. La clave es recordar que la emergencia, la mutación, el cambio, el afecto son fuerzas que componen, no formas compuestas. (Massumi, 2002<sup>a</sup>, p. XVII)

En el cine la producción de bloques de sensaciones, según el término deleuzeano, no solo está a cargo del juego de los elementos formales identificables en un filme, sino a los propios juegos entre las distintas dimensiones del filme. Estos juegos pueden darse tanto a nivel narrativo como a nivel material y en algunas obras es común encontrar la supresión de tales límites; la filmografía de Jean-Luc Godard es característica de esta tendencia. Un filme tiene como recursos formales al montaje, a los movimientos de cámara, a la puesta en escena, al color, a los sonidos, así como a la duración, al ritmo, a las ausencias, a las elisiones, a las rupturas, a las brechas, y a los puntos de contradicción (ideológicos, estéticos, estructurales y formales), entre otros (Brinkema, 2014).

Esta producción de bloques de sensación puede observarse en el tercer largometraje de Christoffer Boe, *Offscreen*. La cinta parte de la premisa de un hombre pidiendo prestada una cámara digital portátil para hacer un documental sobre su vida. Su propósito es regalar el filme a su esposa como muestra de su amor. El hombre es Nicholas Bro, un reconocido actor en Escandinavia. Sin ningún tipo de rigor, Bro registra su día a día a medida que se desarrolla. El filme, se nos indica al inicio, ha sido hecho con los fragmentos que Bro ha grabado durante un periodo indeterminado de tiempo. Por ello, las imágenes

tienen una apariencia de baja calidad. En tanto que la cinta avanza, el acto de grabar se convertirá en una obsesión para el hombre, y, lo que en un principio parecía ser un gesto amoroso genuino, terminará por fracturar todas las relaciones del hombre con el mundo, incluida la relación con su esposa. A lo largo del filme, las imágenes subrayan la presencia de la cámara puesto que esta es sometida continuamente a movimientos bruscos. Como espectadores también somos sometidos a una violencia que emana tanto de los hechos narrativos como de los aspectos formales del filme. Por momentos, la trama parece estancada con relación al desarrollo de acciones, pero el uso intrusivo de la cámara manifiesta el registro de un acontecimiento que es de otro orden. La brusquedad de los movimientos en las imágenes y la fragmentación narrativa producen una experiencia convulsiva. El filme se vuelve incómodo hasta en los sucesos más minúsculos. La degradación del personaje hace del tiempo del filme pura entropía, razón por la que se acerca a lo que Deleuze califica como *imagen-pulsión*.

Aún más, la cinta incorpora un aspecto epistemológico que acrecienta las sensaciones claustrofóbicas. Dado que está manufacturado como un documental, el filme contiene una *afirmación de verdad*, esto es, hay de por medio un impulso realista cuya función es afirmar la presencia del cineasta en el lugar de los hechos, y en última instancia, la presencia de los espectadores (Beattie, 2004). El documental como forma cinematográfica implica una experiencia directa con la realidad que registra la cámara. No quiere decir que dicha realidad esté libre de cierta caracterización, pero sí que parte de hechos auténticos. El filme de Boe no señala al espectador que está ante una ficción, ni siquiera en los créditos. Para quien no sabe nada sobre el filme, la forma documental acrecienta la potencia de su recepción.

En el caso de *Offscreen*, el encuentro con las imágenes, y no su dimensión representativa, es lo que guía la lectura de la cinta, la captura material que se da en la relación filme/espectador. Anne Rutherford (2006) sostiene que la “teorización del espectador necesita alejarse de su acoplamiento con la emoción entendida de manera cognitiva, como sentimiento organizado a lo largo del eje de la identificación narrativa (o con el deseo), hacia un entendimiento del afecto encarnado” (p. 40). Para ello, se debe acceder a la dimensión visceral que constituya la experiencia afectiva. Rutherford utiliza la palabra afecto para “describir intensidades encarnadas que no necesariamente

tienen una emoción situacionalmente identificable, o que no son necesariamente iniciadas por una situación emocional diegética que reverbera a través del cuerpo” (p. 41). En *Offscreen*, el trabajo de cámara produce esas intensidades que resuenan en los hechos diegéticos. Rutherford además afirma que el afecto en el cine tiene un carácter *performativo*. Por ello, elementos como la fotografía, la edición, la puesta en escena y las actuaciones son equivalentes en un *visionado afectivo*.

Si Deleuze puso a circular la elusiva noción del afecto en su obra, fue debido a la estima que sentía por el pensamiento de Baruch Spinoza. Los afectos en la obra del filósofo neerlandés abrían la posibilidad de ver bajo una nueva luz la relación entre mente y cuerpo. Aún siendo entidades autónomas, mente y cuerpo desarrollan sus poderes de manera paralela. “La perspectiva de los afectos, en breve, nos fuerza constantemente a plantear el problema de la relación entre mente y cuerpo bajo la suposición de que sus poderes se corresponden de alguna manera” (Hardt, 2007, pos. 114). La correspondencia entre el poder de la mente para pensar y el poder del cuerpo para actuar no está determinada de antemano, sino que se concibe como abierta e indefinida. Los afectos son la lente que permiten observar tal correspondencia. “Al poder de la mente para pensar corresponde su receptividad a ideas externas, y al poder del cuerpo para actuar corresponde su sensibilidad a otros cuerpos” (Hardt, 2007, pos. 114). Dos consecuencias pueden extraerse de esta sentencia. Primero, los afectos no son exclusivos del cuerpo, implican también a la mente. Segundo, los afectos pueden presentarse, por un lado, como *acciones* determinadas por causas internas, y, por otro, como *pasiones* o padecimientos determinados por causas externas (Hardt, 2007). El proyecto de Spinoza consistirá en pasar de las pasiones a las acciones.

Las pasiones o padecimientos acontecen en el encuentro con causas externas, y, por lo tanto, pueden tener un carácter *triste* o *alegre*, mientras que los eventos determinados por causas internas siempre son alegres. Mente y cuerpo nunca están aislados, no es posible que se guíen únicamente por causas internas. “No sabemos de antemano lo que un cuerpo puede hacer, lo que una mente puede pensar, los afectos de los que son capaces. La perspectiva de los afectos requiere de una exploración de estos poderes aún desconocidos” (Hardt, 2007, pos. 126). Se trata de pensar las fuerzas e intensidades implícitas

en las relaciones del cuerpo con el mundo. Lo que aquí se privilegia no son estados o posiciones fijas, sino procesos y movimientos.

Contrario a lo que comúnmente se sostiene, afecto y afección no son sinónimos. Spinoza distingue a las afecciones o *affectio* de los afectos o *affectus*. El afecto es el paso, la transición vivida que puede ser consciente o no consciente. En el paso de un estado anterior a un estado actual existe una transición, Spinoza llama duración a la especificidad de esa transición (Deleuze, 1981). El paso de un estado a otro no es precisamente un estado, sino el paso vivido, irreductible a ambos estados. Lo que sucede entre esos dos cortes es la duración. ¿En qué consiste esta transición? Spinoza dice que es el aumento o disminución de la potencia de actuar. “Si se aumentan las afecciones de las que somos capaces, hay un aumento de potencia; si se disminuyen las afecciones de las que somos capaces, hay una disminución de potencia” (Deleuze, 1981, párr. 27). A los afectos que son aumentos de potencia los llama alegrías, mientras que a los afectos que son disminuciones de potencia los llama tristezas.

La afección, a diferencia del afecto se da *en* la relación de las cosas con el cuerpo. Si se habla en términos de afección se dirá que, “la cosa tiene relaciones que no se componen con las mías y que tienden a descomponer las mías. En términos de afecto, yo diría que esa cosa me afecta de tristeza y entonces, por eso mismo, disminuye mi potencia” (Deleuze, 1981, párr. 34). El afecto existe como corolario de la potencia de actuar, mientras que la afección existe como corolario de la relación. La afección es el estado de un cuerpo en tanto que sufre la acción de otro cuerpo, es el efecto o la acción que un cuerpo produce sobre otro y que no es de ninguna manera psíquico (Deleuze, 1978). En la mezcla de dos cuerpos, uno está llamado a actuar sobre el otro, y este va a acoger el trazo del primero. La afección indica más la naturaleza del cuerpo modificado o afectado, que la del cuerpo afectante (Deleuze, 1978). Spinoza considera que de los encuentros entre cuerpos se puede producir cierto conocimiento. Son las afecciones que producen otros cuerpos sobre el mío lo que me permite conocerlos. Es por medio del encuentro que conozco otros cuerpos.

En *Offscreen*, los hechos diegéticos presentan una disminución en la potencia de actuar del personaje principal. Parten de una situación que Zygmunt Bauman describe en su libro *Amor Líquido*,

(...) hombres y mujeres, (...) desesperados al sentirse fácilmente descartables y abandonados a sus propios recursos, siempre ávidos de la seguridad de la unión y de una mano servicial con la que puedan contar en los malos momentos, es decir, desesperados por 'relacionarse'. (2010, p. 8)

La progresiva descomposición que va mostrando Nicholas Bro impide cualquier cohesión entre el mundo y él, los vínculos de sus relaciones se rompen hasta el paroxismo. La compulsión del hombre por grabar todo, produce una fractura con su entorno. La cámara es la causa de la alteración afectiva. Ya Christoffer Boe, que aparece como personaje secundario en el filme, se lo advierte al actor al inicio: “la cámara puede ser algunas veces horriblemente honesta”. Y Bro manifiesta los primeros síntomas de aquella enfermedad que veremos desplegarse en pantalla: “la cámara no miente, eso es seguro”. El actor desarrolla una suerte de escopofilia obsesiva cuya pulsión tiene como motor la captura de sus sentimientos genuinos. Este hecho terminará por desquiciarlo, y la cámara, irónicamente, será el único testigo de su deslizamiento hacia el abismo.

*Offscreen*, además, permitirá observar el carácter transhumano de los afectos. Los afectos no solo existen en el encuentro entre cuerpos, sino también en el encuentro con los objetos.

El afecto puede ser entendido entonces como un gradiente de la capacidad corporal, un *incrementalismo* flexible de relaciones de fuerzas siempre modulables, que se eleva y disminuye no solo a lo largo de diversos ritmos y modalidades de un encuentro, sino también a través de los canales y tamices de la sensación y la sensibilidad, un *incrementalismo* cuya pertenencia coincide con los comportamientos de la materia virtualmente de cualquier clase. (Gregg y Seigworth, 2010, pos. 56)

De ahí el peso que la cámara tiene en *Offscreen*, su rol activo en la historia. Bro y su dispositivo participan de un régimen escópico cuya función se transforma a lo largo del filme. La cinta presenta el paso de una intención por registrar aspectos genuinos o auténticos de la realidad (lo inasible), a la instauración de un régimen de vigilancia como el que Michel Foucault describe en *Vigilar y Castigar* (2000). “Nuestra sociedad no es la del espectáculo, sino

de la vigilancia; bajo la superficie de las imágenes, se llega a los cuerpos en profundidad; detrás de la gran abstracción del cambio, se persigue el adiestramiento minucioso y concreto de las fuerzas útiles” (p. 220). Lo que cambia entonces es la relación del actor con la cámara. El instrumento pasa de ser una máquina de visibilidad, a un aparato de vigilancia y control con el que Bro registrará la gratificación de su vileza.

*Allegro* es el segundo filme de Christoffer Boe. Esta película de ciencia ficción, narra la historia de Zetterstrøm, un pianista que, tras un desencuentro amoroso, abandona Dinamarca y olvida su pasado. La ciudad, sin embargo, lo hará regresar para afrontar sus recuerdos. El título de la cinta hace referencia a una indicación sobre la velocidad con la que debe ejecutarse una pieza musical, también llamada *tempo*. El término *allegro* equivale a decir que la pieza debe ser interpretada de prisa, pero el filme transcurre más bien bajo la premisa de otras dos indicaciones, *largo*, muy lento y, *adagio*, lento y majestuoso. Boe hace uso de la música barroca de Johann Sebastian Bach, aunque despojada de todo ornamento, para que converja con la imagen del pianista solitario. Este filme también presenta como centro una fuerza creativa, esta vez un músico. Y, el personaje, al igual que el de Nicholas Bro, carece de todo vínculo significativo con el mundo que lo rodea. Ya lo dice un experto en música dentro del filme: “Es un gran pianista. Excelente. No cabe duda de eso, hablando técnicamente. ¿Pero dónde está la pasión?” De modo que, aquí aparece uno de los temas recurrentes del cineasta, la imposibilidad de relacionarse con el mundo. *Allegro* es una cinta lúgubre, melancólica, presenta un espacio que solo existe de noche.

La entrada al laberinto que supone este filme es marcada por el rompimiento entre Zetterstrøm y Andrea, su novia. En una secuencia hacia el inicio, el pianista ofrece un concierto privado. Andrea llega tarde a la función. Las imágenes muestran su llegada al recinto, su asenso por las escaleras. Una pieza musical en *largo* marca su paso. La mujer arriba al salón en donde se ofrece el recital, pero no entra; observa a lo lejos, taciturna. Pronto, cierra las puertas del salón, y se marcha. A su salida deja un moño sobre las escaleras. La mujer ha abandonado al hombre. Tras el concierto, Zetterstrøm encuentra el moño y deduce lo ocurrido. Una potente imagen culmina esta secuencia. El rostro de Andrea aparece en un primer plano, rodeado de una insondable oscuridad; los labios pintados de un rojo intenso. Una gota del mismo color se escurre sobre

ellos, ¿es sangre? Esta imagen constituye una expresión cinematográfica cuya fuerza resuena como consecuencia del encadenamiento al que ha sido suscrita. Su fuerza no radica en el contenido manifiesto, sino en la relación que mantiene con las demás imágenes. La imagen puntúa un momento en la narrativa, pero su inserción no está ligada al progreso de la historia. Constituye un acontecimiento de otro orden, aquello que Deleuze llama imagen-afección.

Lo que este primer plano produce es una resonancia del afecto que el personaje principal padece. Es que los hechos entran en estado de suspensión para hacer sentir la fuerza de la afección que trastoca a Zetterstrøm. El filme presenta un momento que se colma de pesimismo, perceptible por el plano aislado del rostro de la mujer. Aquí, la imagen-afección cumple explícitamente uno de los principios que Deleuze (1984) formula sobre el primer plano.

[N]o arranca su objeto a un conjunto del que formaría parte, del que sería una parte, sino que, y esto es completamente distinto, lo abstrae de todas las coordenadas espaciotemporales, es decir, lo eleva al estado de Entidad. El primer plano no es una amplificación; si implica un cambio de dimensión, se trata de un cambio absoluto. Mutación del movimiento que cesa de ser traslación para volverse expresión. (p. 142)

### **La imagen-afección en el cine Christoffer Boe**

Los fundamentos de la imagen-afección deleuzeana pueden ilustrarse con una breve secuencia de *Offscreen*. Hacia el inicio del filme, Bro se despidió de Lene, su mujer, frente a la puerta del edificio en el que viven; cae una ligera lluvia. La mujer se aleja caminando, pero el hombre no se mueve, permanece grabando la partida. En un impulso pueril, el hombre dice a la cámara que, si su mujer voltea en ese momento, significa que lo ama. La mujer no voltea. El hombre se angustia inmediatamente y la sigue mientras repite el mismo juego de palabras en distintos momentos. La mujer nunca voltea, pero el hombre ha pasado de la angustia a la obcecación y la paranoia en poco tiempo. Las imágenes que despliegan este hecho están descompuestas, el ritmo de su encadenamiento es entrecortado. El personaje ha corrido bajo aquella brizna con la cámara en mano y ha registrado la hosquedad de su movimiento. La secuencia queda puntuada por un primer plano del rostro de Bro, en el que reflexiona sobre lo acontecido. Si bien esta imagen está supeditada al encadenamiento de una acción que ha transcurrido en el filme, lo cierto es que expresa algo que no puede ser contenido por la narrativa. Se trata de una

Xihmai 172

dimensión de la imagen que no remite al estado de cosas presentado en pantalla, esto es, que aquello que expresa está por encima de la acción que la provoca. Hablamos de la imagen-afección.

Al igual que la mayor parte de su obra, la imagen-afección deleuzeana supone cierta complejidad puesto que no se atiene a definiciones nominales. Esto es así por al menos dos razones que merecen ser explicadas. Primero, el uso que Deleuze hace de otras filosofías debe entenderse como experimental. Si recurre a ellas, es para desarrollar su propia posición filosófica, muchas veces sin mantener una fidelidad textual de las fuentes que utiliza. Aun así, la operación siempre conserva un rigor lógico que será particular de cada caso. Deleuze piensa a través de las ideas de otros pensadores. En el caso de sus volúmenes sobre cine, lo que se desarrolla es una semiótica, una taxonomía de los signos cinematográficos.<sup>2</sup> Su punto de partida y el alcance de su visión, sobre todo en el primer tomo, son productos de la filosofía de Henri Bergson. Es a través de este que hace una lectura de la clasificación de los signos de Charles S. Peirce. Segundo, para Deleuze cualquier modelo ontológico de la realidad necesariamente debe implicar movimiento, lo cual se refleja en su propia práctica filosófica. Tal como lo señala Rodowick (1997), no es que Deleuze apele a un relativismo en cuanto a definiciones se refiere, sino que su posición parte de la crítica que hace a la filosofía occidental y su obstinación “por comprender a las imágenes y a los signos como cuerpos estáticos y categorías inmóviles. [Para Deleuze] (l)a semiosis es fundamentalmente móvil en varios sentidos, incluida la relación del signo con los movimientos del pensamiento” (p. 58). Las implicaciones de esta sentencia quedan ilustradas por el principio de multiplicidad del programa rizomático que Deleuze y Guattari (2015) trazaron: “solo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo” (pp. 13-14).

---

<sup>2</sup> El término semiótica también debe emplearse con cautela. El sistema filosófico-cinemático que Deleuze desarrolla puede entenderse como una respuesta a los análisis fílmicos de corte estructuralista. Entre las principales críticas que hace a la lingüística, por ejemplo, está la obliteración del movimiento y la imposición de conceptos ajenos a los filmes. Para el autor, la imagen cinematográfica es una “‘materia signalética’ que implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (orales y escritos). (...) Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente” (Deleuze, 2004, p. 49).

De vuelta a la imagen-afección. Deleuze asocia esta noción con la categoría de primeridad de Peirce.<sup>3</sup> El propio filósofo señala la dificultad que supone definirla, puesto que más que concebida, es sentida. “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, p.145). Lo que concierne a la imagen-afección es la expresión de cualidades y potencias, en el entendido de que aquella expresión acontece de manera independiente de aquello que la suscita o provoca. Es decir, se manifiesta a partir de hechos concretos o *estados de cosas*, pero mantiene un nivel de realidad independiente de ese estado de cosas que la expresa. Además, también, se ha dicho que la imagen-afección concierne a lo Posible, y este será un punto de entrada que permita esclarecer su sentido. “Tampoco cabe duda de que las cualidades-potencias cumplen un papel anticipador, puesto que preparan el acontecimiento que va a actualizarse en el estado de cosas y a modificarlo” (Deleuze, 1984, p.152). La imagen-afección presenta ciertas cualidades que expresan eventos contingentes con relación a un estado de cosas dado, y aquellos eventos contingentes pueden suceder de hecho o no, pero existen por derecho.

Considérese de nueva cuenta la secuencia de *Offscreen*. Es posible decir que compete a una acción concreta: la persecución y el acechamiento por parte del hombre. El estado de cosas por el que pasa la acción es el alejamiento de la mujer, además de la ofuscación y la paranoia que arrastran al personaje principal. Pero las imágenes expresan algo más, una dimensión latente que podría materializarse o no hacerlo.<sup>4</sup> Lo que estas imágenes dejan entrever es

---

<sup>3</sup> Charles Sander Peirce (1839 – 1914), filósofo norteamericano, desarrolló su teoría de los signos como una ciencia descriptiva de la realidad o de aquello que aparece, a lo que nombró *fanerón*. Las tres categorías fundamentales de aquello que aparece son la primeridad, la segundidad y la terceridad. La primeridad es algo que no remite más que a sí mismo, cualidades como lo rojo, lo duro o lo áspero. La segundidad es todo aquello que no remite a sí mismo más que por otra cosa, esto es, la individuación de las cualidades en objetos concretos como lo rojo de una manzana, pero también aquello que existe en virtud de aquello que se le opone, como el binomio esfuerzo-resistencia. Por último, está la terceridad que es algo que no remite a sí mismo más que vinculando una cosa con otra, como lo es la ley, la mediación o la propia semiosis. Para un examen más minucioso véase Peirce, C. (1987). *Obra Lógico-Semiótica*. Taurus.

<sup>4</sup> Por cuestiones de claridad en la exposición se ha utilizado el término materialización, pero el término correcto utilizado por Deleuze es *actualización*. Lo *actual* y lo *virtual* constituyen dos nociones fundamentales en el pensamiento del filósofo francés. Una explicación más detallada sobre estos conceptos puede encontrarse en la nota 5 de este artículo.

una suerte de posibilidad abierta con relación a los rumbos que la acción puede tomar. En este caso concreto podría decirse que, partiendo de la tensión creciente del personaje, de los movimientos abruptos en las imágenes, del carácter vigilante que tiene la persecución y de la desesperación que manifiesta el rostro del hombre, la imagen-afección expresa aquí una potencia de peligro que se superpone a la situación, como si se bulle de ella. El rostro de Bro lo hace manifiesto, pero es la conjugación de todos los elementos antes mencionados lo que propician la expresión efectiva de esta afección. De hecho, Deleuze ve al rostro como la superficie que, por excelencia, detenta a la imagen-afección. Y, en el cine, es por el primer plano que se accede a esta dimensión de la imagen. “La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro” (Deleuze, 1984, p. 131).

Deleuze dedica dos capítulos de *La imagen-movimiento* (1984) a la imagen-afección. Además de la influencia de Spinoza, se vale del pensamiento filosófico de Bergson para señalar que el afecto presenta dos características fundamentales: “es una *tendencia motriz* sobre un *nervio sensible*” (p. 132). Es decir, el afecto oscila entre dos polos. Por un lado, se presenta como una *placa nerviosa inmovilizada* que sería la que recibe ciertos estímulos exteriores, mientras que, por otro lado, presenta una tendencia hacia una serie de *micromovimientos intensivos*, o movimientos que no se extienden en el espacio (1984). En el cuerpo, el rostro cumple estos rasgos. “El rostro es esa placa nerviosa portaórganos 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” (p. 132). En el cine, el uso de los primeros planos usualmente está asociado a los rostros, aunque no siempre es así. Estos encuadres pueden tener por objeto fragmentos del cuerpo humano, lo mismo que cosas materiales. Por ello, Deleuze menciona que los hacedores cinematográficos tratan a esos objetos como si fueran rostros, los *rostrifican* según su término. Y la distinción puede marcarse aún más. Si los objetos o los rostros son presentados según las cualidades de una placa receptora, podrá decirse que ellos son la superficie de una *rostrificación*; en cambio si lo que se muestra son movimientos locales, podrá hablarse de rasgos de *rostreidad* (1984). Un mismo rostro u objeto puede participar de ambas tendencias.

Tanto en la pintura como en los tratados históricos sobre las Pasiones, el rostro es pensado invariablemente de acuerdo con dos aspectos: admiración y deseo. Si se presenta bajo el signo de la admiración “el rostro vale sobre todo por su contorno envolvente, por su *unidad reflejante* que eleva así todas las partes” (p. 133). En cambio, cuando el rostro “experimenta o siente algo, entonces vale por la *serie intensiva* que sus partes atraviesan sucesivamente hasta el paroxismo, obteniendo cada parte una suerte de independencia momentánea” (p. 133). En el cine, los primeros planos tanto de objetos como de rostros pueden presentarse de esta manera. Deleuze recurre a la carátula de un reloj para ejemplificar lo dicho sobre la rostrificación de los objetos: unas veces imparable, otras más apuntando un ascenso hacia algo. Lo mismo podría decirse de una pistola o de una carta, depende del contexto en el que sean colocadas tales imágenes. Los dos polos no son exclusivos de un tipo de pasiones o emociones, esto es, el amor o la ternura pueden constituir series intensivas, mientras que la maldad o la ira pueden formar unidades reflejantes (1984). Lo que distingue a las dos tendencias es la función que cumplen dentro de los filmes. La función del rostro, cuando entra en una serie intensiva o ascendente, es “pasar de una cualidad a otra, desembocar en una nueva cualidad. Producir una nueva cualidad, operar un salto cualitativo. (...) el rostro intensivo expresa una *Potencia pura*” (pp. 134-135). La función del rostro reflexivo será más bien expresar “una *Cualidad pura*, es decir, un ‘algo’ común a varios objetos de naturaleza diferente” (p. 135). La imagen-afección, por lo tanto, no se atiene a un solo plano (el primer plano), sino que es una operación propia del cine.

Al hablar de cualidad y potencia, Deleuze entra al terreno filosófico de Pierce, a la primeridad: aquello que no remite más que a sí mismo, como el valor del rojo, lo filoso, lo húmedo, etc.

Decimos ‘cualidad de sensación’, etc., porque la sensación o el sentimiento, etc., serán precisamente aquello en lo que se actualizará la cualidad-potencia. Sin embargo, la cualidad-potencia no se confunde con el estado de cosas que de este modo lo actualiza, (...) son puras posibilidades, puras virtualidades que se verán efectuadas en determinadas condiciones, (...) posibilidades positivas que no remiten más que a sí mismas. (pp. 155-156)

Las cualidades-potencias son aquello que expresan las imágenes-afección, y existen como virtualidades aún sin que sean actualizadas.<sup>5</sup> Las potencias tienden más hacia una acción o pasión, mientras que las cualidades a los *qualia* de los objetos (experiencias personales de cómo son las cosas: la redondez, etc.). Las cualidades-potencias podrán actualizarse en estados de cosas, en situaciones, en acciones, en sentimientos o en emociones. Pero en ese caso, competen al ámbito de la imagen-acción, a aquello que Pierce identifica con la categoría de la segundidad.

De los dos casos hasta aquí analizados puede desprenderse este doble aspecto de la imagen-afección. Por un lado, la secuencia de *Offscreen* descrita en la introducción de este capítulo está atravesada por una serie intensiva, toda vez que, lo que comienza como un hecho cotidiano, un hombre se despide de su mujer, desemboca en el registro de una obsesión: el hombre persigue a su mujer. Si bien es cierto que el hombre termina por aceptar lo absurdo de su actuar en ese breve fragmento, la violencia con la que se maneja la cámara, así como la angustia y la tensión que lo conducen, expresan una potencia de riesgo, de peligro. En ese caso el afecto no solo surge del rostro, sino también del dispositivo cinematográfico. En cuanto a *Allegro*, la imagen del rostro que culmina la secuencia de la que ya se ha hablado, expresa una Cualidad, pone en común las imágenes que la han precedido para expresar la aflicción que asedia no solo al personaje principal, sino a todo el filme. El rostro de Andrea

---

<sup>5</sup> El uso de los términos *actual* y *virtual* tiene aquí, un sentido preciso. Pierre Lévy (1999) sintetiza claramente las ideas de Deleuze al respecto. “En cuanto a lo virtual, no se opone a lo real sino a lo actual. A diferencia de lo posible, estático y ya constituido, lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto de cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización. Este conjunto problemático pertenece a la entidad considerada y constituye una de sus principales dimensiones. (...) Lo virtual constituye la entidad: las virtualidades inherentes a un ser, su problemática, el vínculo de tensiones, presiones y proyectos que las animan, así como las cuestiones que las motivan constituyen una parte esencial de su determinación. (...) La actualización es creación, invención de una forma a partir de una configuración dinámica de fuerzas y finalidades. Es distinto a asignar una realidad a un posible o a la elección entre un conjunto predeterminado: una producción de cualidades nuevas, una transformación de las ideas, una verdadera conversión que, por contrapartida, alimenta lo virtual” (pp. 10-11). Como se habrá notado, lo real y lo posible pertenecen a otro orden de ideas que nada tienen que ver con lo actual y lo virtual. Para Deleuze, lo posible es idéntico a lo real, solo que carece de existencia. Mientras que lo virtual tiene una existencia concreta, en tanto que es una fuerza, potencia o tendencia, según se considere alguna entidad. Para una explicación más detallada véase Lévy, P. (1999) *¿Qué es lo virtual?* Paidós.

parece estar congelado según la fijeza de sus rasgos, y, sin embargo, un presagio de dolor irrumpe en el filme por esa mirada, por los labios rojos que revientan aquella profunda oscuridad.

Se ha mencionado ya que, para Deleuze, lo particular del primer plano es que abstrae a los objetos de las coordenadas espaciotemporales. En tanto que se presenta en pantalla, el aumento de su tamaño no solo implica una amplificación, sino un cambio absoluto. Aquel plano eleva su objeto al estado de Entidad. “Mutación del movimiento, que cesa de ser traslación para volverse expresión” (p. 142). Los objetos se convierten en entidades porque lo que expresan “no tiene ninguna relación o enlace con el espacio. Frente a un rostro aislado, no percibimos el espacio. Nuestra sensación del espacio está abolida. Ante nosotros se abre una dimensión de otro orden” (Balázs en Deleuze, 1984, p.142). Lo que aparece es el sentimiento-cosa. Así surge el afecto según el orden del primer plano.

En el caso concreto de los objetos, estas ideas pueden rastrearse hasta la antigüedad. Para los estoicos, las cosas u objetos eran portadoras de “*acontecimientos ideales*” que no se confundían con sus propiedades, sus acciones o reacciones: lo cortante de un cuchillo, por ejemplo (Deleuze, 1984, p. 144). El afecto surge de cualquier objeto que se considere, pero no se confunde con este. “El afecto es la entidad, es decir, la Potencia o la Cualidad. En un expresado: el afecto no existe independientemente de algo que lo expresa, aunque se distinga de él por completo” (p. 144). Deleuze recupera y modifica el término *Icono* para referirse a uno de los signos de la imagen-afección. Según la clasificación de Pierce, los iconos son signos que mantienen una relación de semejanza con su objeto. Deleuze por su parte, llama Icono “al conjunto de lo expresado y de su expresión, del rostro y del afecto” (p. 144).

Las cualidades y las potencias surgen por la imagen-afección que las expresa, pero también pueden existir de otra forma, cuando devienen una imagen-acción que las actualiza.

Un estado de cosas supone un espacio-tiempo determinado, coordenadas espaciotemporales, objetos y personas, conexiones reales entre todos estos elementos. En un estado de cosas que las actualizan, la cualidad pasa a ser el quale de un objeto, la potencia pasa a ser acción o pasión, el afecto a ser sensación, sentimiento, emoción o incluso pulsión en una persona. (Deleuze, 1984, p. 144)

Este es el ámbito de la segundidad según las categorías de Pierce, en donde se manifiesta una relación, una acción-reacción, un duelo, una comparación o un contraste. Las cualidades y potencias devienen en fuerzas reales que actúan en estados de cosas particulares. Los individuos participan plenamente de estas fuerzas puesto que han sido actualizadas por ellos. La imagen-afección, lo virtual, podrá decirse, es el correlato emocional de la imagen-acción, lo actual.

La distinción aquí es fundamental. Mientras que a las imágenes-acción competen *conexiones reales*, a las imágenes-afección atañen *conjunciones virtuales*. El movimiento de la imagen-afección no puede ser rastreado del todo, es sentido.

Son cualidades o potencias consideradas por sí mismas, sin referencia a ninguna otra cosa, independientemente de toda cuestión sobre su actualización. Es lo que es tal como es para sí mismo y en sí mismo. (...) Así pues, la primeridad es la categoría de lo Posible: ella da una consistencia propia a lo posible, expresa lo posible sin actualizarlo, pero haciendo de él, al mismo tiempo, un modo completo. Ahora bien, la imagen-afección no es otra cosa: es la cualidad o la potencia, es la potencialidad considerada por sí misma en cuanto expresada. El signo correspondiente es, por tanto, la expresión, no la actualización. (Deleuze, 1984, p. 145)

Pierce dirá que la primeridad es la categoría de lo Posible, y Deleuze hará suyo el concepto al decir que es lo virtual. La imagen-acción por su parte, captura los afectos toda vez que los actualiza.

Una característica más. El afecto no es divisible, no tiene partes de las que disponga puesto que solo remite a sí mismo. Si el afecto entra en conjunción con otro afecto, lo que deviene es una nueva cualidad o potencia, algo que no se puede dividir más que cambiando de naturaleza, lo *Dividual* según Deleuze (1984, p. 146).

Lo expresado, es decir, el afecto, es complejo porque está compuesto de toda clase de singularidades que él unas veces reúne, mientras que otras, en ellas se dividen. Por eso no cesa de variar y de cambiar de naturaleza, según las reuniones que opere o las divisiones que padezca. Así es lo Dividual, lo que no crece ni decrece sin cambiar de naturaleza. (Deleuze, 1984, p. 155)

Por singularidad debe entenderse las cualidades abstractas de las cosas, las impresiones visuales específicas de los objetos.

En el ámbito de la imagen-afección, lo Dividual tiene un sentido concreto que es posible señalar. La ópera prima de Christoffer Boe, *Reconstrucción*, narra

la historia de un triángulo amoroso entre Alex, Simone y Aimee. Alex, un joven fotógrafo, tiene una relación con Simone. El hombre, sin embargo, es infeliz. Es por eso por lo que conoce a Aimee, una mujer casada que le supone algo nuevo, una aventura. Una vez más, este filme muestra la incapacidad de un hombre para establecer vínculos amorosos significativos. Tras pasar su primera noche con Aimee, Alex regresa a su hogar para descubrir que todo rastro de su existencia ha desaparecido por completo. Inexplicablemente, todas las personas que este hombre conocía no lo reconocen ahora; su departamento ni siquiera existe. La única persona en Copenhague que lo recuerda es Aimee. Por esta y otras razones, Alex decide fugarse a Roma con esa nueva mujer. Pero antes de partir, los amantes acuerdan despedirse respectivamente de su pasado. Durante el transcurso de esta historia, el filme hace circular, en distintos momentos, afectos que corresponden a cada instante: del enajenamiento a la ternura, del disgusto a la resignación. En una secuencia, sin embargo, opera visiblemente lo Dividual.

Alex espera la hora de la cita para partir con Aimee. Entra a un bar en donde se encuentra con Simone, su expareja. El hombre es un desconocido para la mujer, pero lo contrario no es cierto. El hombre intenta despedirse, pero a la mujer no le hace sentido lo que él dice. Aimee, alterada por la ruptura con su esposo, llega al lugar acordado en otra zona de la ciudad. Simone y Alex toman un café. El hombre, impaciente por llegar a tiempo, le dice a Simone que debe partir. Antes de que se marche, Simone le pide un beso. El hombre y la mujer se besan, y en ese momento, Aimee intuye algo equívoco a distancia. Aunque el beso es sincero, lo que expresa es una cualidad de confusión en el hombre. Aún más, el gesto de dolor subsecuente al beso produce una disyunción y expresa una potencia de engaño, de falseamiento que se ha mantenido al asecho de los personajes y de las acciones durante todo el filme. El estado de cosas será actualizado más adelante, pero los afectos aquí expresados pertenecen a un acontecimiento de otro orden. Lo expresado por ese estado de cosas no está suscrito a las mismas coordenadas espaciotemporales, existe como virtualidad. Están Alex, Simone y Aimee, personas en un triángulo amoroso que acabará disolviéndose. Pero además, están la indecisión y el falseamiento. Las cualidades-potencia tienen un papel anticipador según el acontecimiento que va a actualizarse, pero “en tanto que, expresadas, ellas son ya el acontecimiento en su parte eterna, en lo que Blanchot llama ‘la parte eterna del acontecimiento

Francisco González Romo de Vivar  
Sobre el encuentro con las imágenes: Una mirada afectiva a través de los filmes  
*Reconstrucción* (2003), *Allegra* (2005) y *Offscreen* (2006)  
del director danés Christoffer Boe  
Revista *Xihmai* XVI (31), 155-190, enero-junio 2021

que su cumplimiento no puede realizar” (Deleuze, 1984, p. 152). Aún si no se actualizan, individualizan o realizan, los afectos existen como virtualidad.

El proyecto de Christoffer Boe en estos tres filmes ha sido definido por el propio director en una entrevista, “estas películas están ahora al final de una trilogía con *Offscreen*: todas lidian con hombres jóvenes y su obsesión con una mujer joven, y esta obsesión es, en muchos sentidos, una imagen auto-creada con la que se obsesionan” (Boe, *Filmmaker Magazine*, 9 de mayo de 2007). De los tres filmes, *Reconstrucción* es el que mejor trabaja este aspecto. El director danés utiliza a la misma actriz para interpretar los papeles de las dos mujeres. La obsesión del protagonista queda así reforzada por las propias imágenes. El hombre no se enamora de una mujer, se enamora de la imagen de una mujer. Ya lo pronuncia al inicio del filme: “Hace poco soñé que mi novia no era Simone. No sé, no tenía nada especial. No era despampanante. Eso sí, tenía la piel suave, senos pequeños, ya sabes. Y era tan frágil.” Alex describe la imagen de su obstinación. El filme presenta a las parejas sentimentales del hombre como los fantasmas de su propia ilusión, como dos proyecciones que gravitan en torno a los deseos y a los sueños del hombre. Pero aquellos espectros son tan reales que acabarán por consumirlo.

Utilizar a la misma actriz para interpretar dos roles supone la suspensión de un principio de individuación que encontrará su mejor expresión en el primer plano.

Es decir, sencillamente, que el rostro-primer plano no actúa ni por la individualidad de un rol o de un carácter, y ni siquiera por la personalidad del actor, al menos directamente. Y, sin embargo, no es que todos sean equivalentes. (...) Se entiende, pues, que un rostro tenga vocación por determinado tipo de afectos o entidades más que por otros. El primer plano hace del rostro el puro material del afecto, su *hylé*. (Deleuze, 1984, p. 153)<sup>6</sup>

Los rostros y los objetos en primer plano pierden todo tipo de individuación, lo que vale en ellos son los afectos que expresan. Aún si los afectos no son divisibles, los primeros planos sí implican una composición que queda a cargo de los realizadores. Los encuadres son afectivos por la disposición de sus partes. Deleuze observa dos tipos de composición de los planos: externa e interna. La externa “es la relación del primer plano con otros planos y con otros tipos de imágenes”, mientras que la interna “es la relación del primer plano ya

---

<sup>6</sup> Hylé es la palabra griega que designa a la materia o contenido.

sea con otros primeros planos, ya sea consigo mismo, sus elementos y dimensiones” (1984, p. 153). De modo que el afecto expresado puede implicar las partes de un encuadre, la disposición de varios primeros planos sucesivos o a intervalos, y, finalmente, otro tipo de imágenes que entren en conjunción con el primer plano. Cada caso será distinto. Por eso, se ha dicho que en *Offscreen* la violencia con la que se maneja la cámara es lo que constituye el afecto. Lo que realmente vale no es la dimensión de los planos, sino la operación que realizan de las imágenes.

Lo que llamamos composición interna del primer plano incumbirá, pues, a los elementos siguientes: la entidad compleja expresada, con las singularidades que entrañe; el o los rostros que la expresan, con tales o cuales partes materiales diferenciadas y tales relaciones variables entre las partes (un rostro se endurece, o bien se ablanda); el espacio de conjunción virtual entre las singularidades, que tiende a coincidir con el rostro o que, por el contrario, lo desborda; el desvío del o de los rostros, que abre y describe ese espacio. (Deleuze, 1984, p. 154)

En la Edad Media a la entidad expresada era considerada el *complejo significable* de una proposición, distinto del estado de cosas. La entidad expresada supone una existencia simultánea a los hechos de la que se desprende.

Es como dos presentes que no cesan de cruzarse, y el uno no acaba de llegar cuando el otro ya está adquirido. Péguy añadía que recorreremos a lo largo el acontecimiento histórico, pero nos vamos adentrando en el otro acontecimiento: el primero se encarnó hace mucho tiempo, pero el segundo continúa expresándose, e incluso busca todavía una expresión. (Deleuze, 1984, p. 154)

Los acontecimientos afectivos remiten a sí mismos en todo momento, mientras que sus causas permanecen de otro lado. Los afectos se desprenden de los roles, de los objetos y de las acciones, pero constituyen una dimensión independiente por derecho propio.

Sucede, ciertas veces, que los primeros planos incluyen, además del rostro, fragmentos de las coordenadas espaciotemporales de las cuales son abstraídos. De tal forma que la entidad expresada subsiste, aún cuando se le integran ciertos elementos ambientales. Carl Theodor Dreyer, por ejemplo, suprime la perspectiva de sus imágenes confiriéndoles una sensación de planitud, acentuando así su bidimensionalidad. La ausencia de profundidad hace que tanto los planos medios como los planos americanos funcionen como si fueran

primeros planos. Deleuze perfila así otra forma de la imagen-afección. Será por la obra de Robert Bresson que esta nueva imagen surja. En el cine de Bresson, los espacios son fraccionados a modo de que nunca aparezcan como un conjunto. Es decir, lo que se muestra siempre son fragmentos de mesas, alcobas, puertas, celdas, etc., desconectados unos de otros. El montaje acentúa este carácter fragmentario, puesto que se rige por un principio rítmico; ya no de orientación ni de interconexión entre las partes. El espacio sale así de sus coordenadas y las relaciones métricas que lo determinan, y deviene un espacio táctil (1984, p. 160). Esta fragmentación corresponderá a los afectos de los filmes bressonianos, toda vez que su obra implica encierros de algún tipo. De manera que aquí los distintos planos ya no son tratados como si fueran primeros planos, sino que el afecto es presentado directamente por el espacio de los planos medios.

Por ello Deleuze hablará de los *espacios cualesquiera*. Los espacios cualesquiera son espacios que no son aún situacionales, algunas veces son vaciados, en otras no presentan ningún tipo de enlace respecto a un movimiento dado; son figuras de indeterminación (Rodowick, 1997). Por espacio cualquiera no debe entenderse un universal abstracto en todo tiempo y en todo lugar.

Es un espacio perfectamente singular, solo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta el punto de que los raccords pueden obtenerse de infinidad de maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible. Lo que manifiestan, en efecto, la inestabilidad, la heterogeneidad, la ausencia de vínculo de un espacio semejante, es una riqueza en potenciales o singularidades que son como las condiciones previas a toda actualización, a toda determinación. (Deleuze, 1984, pp. 160-161)

Los espacios cualesquiera expresan afectos puesto que el espacio ha perdido su sentido de determinación. Estos espacios ya no engloban a una acción o le sirven de fondo, permanecen indeterminados porque no es posible decir cómo están configurados o cuáles son las relaciones por las que se enlazan con otros espacios. Son espacios virtuales puesto que pueden actualizarse de múltiples maneras. Son táctiles dado que el ojo no parte de una visión global, sino de un reconocimiento a tientas.

Existen distintas maneras de hacer surgir afectos mediante espacios cualesquiera. Deleuze señala que, en el expresionismo, la lucha del blanco contra el negro “dota a las cosas de una vida no orgánica en la que pierden su individualidad y que potencializa el espacio haciéndolo como ilimitado” (p. 163). Las sombras producen conjunciones virtuales de todo tipo en estos espacios. La abstracción lírica por su parte, presenta no una lucha del espíritu, sino una alternativa. Las alternancias pueden presentarse según los diferentes registros de negro, blanco y gris. Los personajes pueden ser identificados de acuerdo con estas tonalidades, negro (deseo de maldad), blanco (el deber), gris (indecisión). Pero el término superior a estas alternativas es la luz, los personajes *deciden decidir*, por lo que no podrán actuar de otra manera que no sea congruente con esa elección o modo de vida. El espacio ya no es determinado porque es “idéntico a la potencia del espíritu, a la decisión espiritual una y otra vez renovada: esta decisión es lo que constituye el afecto, o la ‘auto-afección’, y que toma a su cargo el ajustamiento de las partes” (p. 171). De manera que el espacio está supeditado a esa elección suprema de los personajes. Bresson y Dreyer participan de esta corriente fílmica, lo mismo que Josef von Sternberg, aunque en este último no se alcanza más que la alternativa.

Con el arribo del cine a color, los autores recurren a estos para formar conjunciones virtuales entre distintos objetos y espacios, como en *La felicidad* (1965) de Agnès Varda. En el cine experimental se deshacen las coordenadas humanas y se crean espacios cualesquiera que son anteriores o posteriores a la percepción de los hombres. Pero es en los filmes posteriores a la Segunda Guerra Mundial en donde sucede algo peculiar. Las ciudades demolidas por los embates de la guerra exhiben grandes espacios en escombros, por lo que diferenciar un espacio de otro resulta imposible. Los cineastas responden a esta situación dislocando las acciones que transcurren en esas urbes. Los personajes se encuentran en un estado de vagabundeo. Lo que emerge es otro régimen de imágenes: la imagen-tiempo. “La imagen-acción tendía entonces a estallar, mientras que los lugares determinados se difuminaban dejando emerger unos espacios cualesquiera en los que se desplegaban los afectos modernos de miedo, despreocupación, pero también de frescura, velocidad extrema y espera interminable” (p. 175). La coherencia espacial en la que ocurrirían las acciones queda fracturada. Lo que sucede después de este periodo es que los cineastas

comienzan a experimentar con todo tipo de narrativas, de temporalidades, de espacios y de dispositivos cinematográficos.

En *Allegro* es posible encontrar una de tales tendencias. El filme presenta un espacio cualquiera bajo la forma de *la Zona*, un lugar que *invade* el corazón de Copenhague. Ese misterioso espacio está clausurado por una pared invisible que abarca un área aproximada de 32 km<sup>2</sup>. Lo que ese territorio alberga es el pasado de Zetterstrøm, el cual *explotó* en el lugar en el que el pianista perdió su fe en el amor, diez años atrás. El hombre, que no recuerda nada, entra a la Zona para recuperar su memoria. Adentro de la Zona subsiste una indefinición de orientaciones espaciotemporales. Por un lado, las partes de ese lugar no guardan una estricta correlación métrica, pueden moverse de un momento a otro. Por otro, el pasado del personaje está disperso en todos los rincones de la Zona. El andar de Zetterstrøm por ese espacio es laberíntico, unas veces encontrándose con recuerdos, otras, perdido entre callejones oscuros, otras más presenciando acontecimientos anticipadores. La oscuridad de la Zona engulle todo, el olvido persiste en todo momento. El desplazamiento del hombre no está determinado por ningún trayecto. Lo que se presenta es una relación virtual entre el pasado del hombre con su presente de manera explícita.

## Conclusiones

La imagen-afección de Deleuze supone un límite de la imagen-movimiento. Es además un enlace por el que la imagen cinemática puede acceder al régimen de la imagen-tiempo, toda vez que se suspenden las determinaciones espaciotemporales. Una vez cualificado, atrapado o poseído, el afecto llega a su cierre, siendo las emociones las formas más acabadas de dicha captura. Pero existe algo que siempre se escapa a esa captura, un exceso que es esencial para la vida. Si no hubiera exceso o escape, “el universo existiría sin potencial, pura entropía, muerte. Lo existente actualmente, las cosas estructuradas viven en y a través de aquello que se les escapa. Su autonomía es la autonomía del afecto” (Massumi, 2002b, p. 35). El escape aquí es la propia vitalidad de cada uno de nosotros, la disposición para el cambio que también puede traducirse como libertad. Por ello, se ha dicho que el afecto no cambia sino cambiando de naturaleza, que se convierte en algo nuevo cada vez que emerge.

El afecto comprende diferentes fenómenos, puede ser caracterizado como evento, expresión, modo de pensamiento, encuentro etc. Si bien el concepto permite ser explorado aun con mayor profundidad, el propósito de este artículo ha sido trazar un panorama que de cuenta de ciertos principios generales sobre esta noción. La obra de Deleuze ha sido fundamental para abrir estos nuevos caminos. En los últimos treinta años, los trabajos sobre el afecto han aumentado de manera notable, siendo los estudios visuales un bastión desde donde se han generado los contenidos más originales. Brian Massumi es, por supuesto, uno de los exponentes más destacados. En términos de cine, además de Deleuze, está el trabajo de Steven Shaviro, Laura Marks, Barbara Kennedy, Elena del Río, entre otros.

La relevancia del afecto está en reconocer la necesidad de generar nuevas maneras de entender cualquier forma artística. El ámbito de este trabajo ha sido el cine, pero de igual manera podría extenderse a otras formas artísticas. Es apremiante descubrir nuevos paradigmas teóricos desde los cuales concibamos el estado actual del mundo. La propia teoría debe ser el germen de nuevas formas, de nuevos modos de pensamiento. Entender al cine en términos de afecto implica inmanencia, vivencia, acercamiento con las obras. Si bien, la lengua es el instrumento con el que aquí se ha accedido a los afectos, no son sus reglas ni su estructura por las que pasa la experiencia de un filme cuando decimos que es conmovedor, terrorífico, nostálgico, etcétera. Es necesario regresar al encuentro con las imágenes para encontrar el vigor que parece haberse perdido en el cielo explicativo. El trabajo puede ser arduo, pero sus frutos habrán de gratificar a cualquier espectador que se comprometa a ello.

## REFERENCIAS

- BAFTA Guru. (30 de enero de 2017). *Pedro Almodovar: David Lean Lecture 2013* [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/8k798a3nP14>
- Bálasz, B. (1978). *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili.
- Bauman, Z. (2010). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica.
- Beattie, K. (2004). *Documentary Screens. Non-Fiction Films and Television*. Palgrave Macmillan.

Francisco González Romo de Vivar  
Sobre el encuentro con las imágenes: Una mirada afectiva a través de los filmes  
*Reconstrucción* (2003), *Allegro* (2005) y *Offscreen* (2006)  
del director danés Christoffer Boe  
Revista *Xihmai* XVI (31), 155-190, enero-junio 2021

- Boe, C. (dir.) (2003). *Reconstruction* [película]. Director's Cut, Filmbyen Århus, HR. Boe & Co., Nordisk Film, TV2 Danmark, Zentropa Productions.
- Boe, C. (dir.) (2005). *Allegro* [película]. AlphaVille Pictures Copenhagen, DR TV International Sales, Det Danske Filminstitut, Nordisk Film, SF Film.
- Boe, C. (dir.) (2006). *Offscreen* [película]. AlphaVille Pictures Copenhagen.
- Brinkema, E. (2014). *The Forms of the Affects*. Duke University Press.
- Clough, P. y J. Halley (Eds.). (2007). *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Duke University Press.
- Dawson, N. (2007, mayo 9). Christoffer Boe, *Allegro* [entrevista]. *Filmmaker Magazine*. <https://filmmakermagazine.com/1263-christoffer-boe-allegro>
- Del Río, E. (2008). *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*. Arena Libros.
- Deleuze, G. (2004). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Deleuze, G. (2020). *La definición de afección: 20/01/1981*. Les Cours de Gilles Deleuze. <https://www.webdeleuze.com/textes/36>
- Deleuze, G. (2020). *Sur Spinoza. Cours du 24/01/1978*. Les Cours de Gilles Deleuze. <https://www.webdeleuze.com/textes/12>
- Deleuze, G. y F. Guattari. (2015). *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Epstein, J. (1974). *Écrits sur le cinema: tome I*. Seghers.
- Flaxman, G. (Ed.). (2000) *The Brain is the Screen*. University of Minnesota Press.

Francisco González Romo de Vivar  
Sobre el encuentro con las imágenes: Una mirada afectiva a través de los filmes  
*Reconstrucción* (2003), *Allegro* (2005) y *Offscreen* (2006)  
del director danés Christoffer Boe  
Revista *Xihmai* XVI (31), 155-190, enero-junio 2021

- Foucault, M. (2000). *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la Prisión*. Siglo Veintiuno Editores.
- Gregg, M. y G. Seigworth (Eds.). (2010). *The affect theory reader*. Duke University Press.
- Hardt, M. (2007). Foreword: What Affects Are Good For, En Clough, P. y J. Halley (Eds.). *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Duke University Press.
- Kennedy, B. (2002). *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh University Press.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Paidós.
- Marks, L. (2010). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Duke University Press.
- Massumi, B. (2002b). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press.
- Massumi, B. (Ed.). (2002a). *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. Routledge.
- O'Sullivan, S. (2000). The Aesthetics of Affect. Thinking art beyond representation. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 6 (3), pp. 125-135. <https://doi.org/10.1080/09697250120087987>
- Panchilla, P. N. (2019). Sentido común y buen sentido en Deleuze. *Revista Valenciana*, (23), pp. 135-170. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i23.398>
- Peirce, C. (1987). *Obra Lógico-Semiótica*. Taurus.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press.
- Rushton, R. (2012). *Cinema after Deleuze*. Continuum International Publishing Group.

Francisco González Romo de Vivar  
Sobre el encuentro con las imágenes: Una mirada afectiva a través de los filmes  
*Reconstrucción* (2003), *Allegro* (2005) y *Offscreen* (2006)  
del director danés Christoffer Boe  
Revista *Xihmai* XVI (31), 155-190, enero–junio 2021

Rutherford, A. (2006). *What makes a film tick? Cinematic affect, materiality and mimetic innervation* [Tesis de doctorado, University of Western Sydney]. Research Direct. Western Sidney University.  
<https://researchdirect.westernsydney.edu.au/islandora/object/uws%3A2526>

Shaviro, S. (1993). *The Cinematic Body*. University of Minnesota Press.

Shaviro, S. (2010). *Post-Cinematic Affect*. Zero-Books.

Smith, D. (1996). Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality, En Patton, P. (Ed.) *Deleuze: A critical Reader* (pp. 29-56). Blackwell Publishers.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para **compartir** —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y **adaptar** el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

Francisco González Romo de Vivar  
Sobre el encuentro con las imágenes: Una mirada afectiva a través de los filmes  
*Reconstrucción* (2003), *Allegro* (2005) y *Offscreen* (2006)  
del director danés Christoffer Boe  
Revista *Xihmai* XVI (31), 155-190, enero-junio 2021