



Espacio–aliento y Espacio cualquiera: ser uno con el paisaje en Gilles Deleuze

Breath–space and Any–space–whatever: Being one with the Landscape in Gilles Deleuze

Felipe Matti

Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA), Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

mattifeliandres@uca.edu.ar | <https://orcid.org/0000-0001-9676-7705>

Recibido 11/2021 – Aceptado 03/2022

Resumen: En este trabajo se analizarán las nociones de “Espacio aliento” y “Espacio cualquiera” desarrolladas por el filósofo francés Gilles Deleuze (1925–1995) en *Cine I: La imagen–movimiento*, *Cine II: La imagen–tiempo* y en sus lecciones de Cine dictadas en la Universidad de Vincennes entre 1982 y 1984. La hipótesis principal es que ambos espacios tienen la característica de ser el sitio de la actualización de los afectos y de la individuación de las acciones, puesto que las personas se desintegran en ellos, perdiendo su individualidad, luego de un proceso de absorción e interacción con la atmósfera de este. Esta desterritorialización sería análoga a aquella del paisaje pictórico, debido a lo cual un análisis de los espacios cualesquiera y espacios–aliento es pertinente para abordar la estética deleuziana.

Palabras claves: Deleuze, cine, desterritorialización, espacio–aliento, espacio cualquiera

Abstract: In this work an analysis will be done regarding the notions of “breath–space” and “any–space–whatever” developed by french philosopher Gilles Deleuze (1925–1995) in *Cinema I: the image–movement*, *Cinema II: the image–time* as well as in his lectures of *Cinema* dictated in the University of Vincennes between 1982 and 1984. The main hypothesis is that these spaces have the distinctive trait of being the place in which the affects become actual and the actions suffer an individuation, given that the persons desintegrate in them, losing their individuality after a process of absorption and interaction with its atmosphere. This deterritorialization would be analogous to that of the pictoric landscape, so an analysis of the any–space–whatever and breath–space is relevant in order to adress Deleuze’s aesthetics.

Keywords: Deleuze, cinema, deterritorialization, breath–space, any–space–whatever

1. Introducción

En este artículo, se analizarán las nociones de “Espacio aliento” y “Espacio cualquiera” que desarrolla Gilles Deleuze en sus escritos de cine, *Cine I: La imagen–movimiento*,¹ *Cine II: La imagen–tiempo*² y sus lecciones de Cine dictadas en la Universidad de Vincennes entre 1982 y 1984.³ El propósito de este análisis es determinar cuáles son los rasgos distintivos de estos espacios y de qué manera se relacionan el uno con el otro. La hipótesis general es que tanto los espacios cualesquiera como espacios–aliento estarían vinculados por una ligazón ontológica fuerte, ya que ambos permitirían pensar la génesis de la actualización y de la acción respectivamente. De este modo, el espacio–aliento y el espacio cualquiera serían los espacios donde ocurre la ontogénesis de la

¹ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen–movimiento*, Barcelona, Paidós, 2013.

² Deleuze, Gilles, *Cine II: la imagen–tiempo*, Barcelona, Paidós, 1989.

³ Deleuze, Gilles, *Cine I, II y III*, Buenos Aires, Cactus, 2009, 2011 y 2018.



imagen cinematográfica, donde los afectos se actualizan y donde las acciones se individualizan. Asimismo, como hipótesis secundaria, se propone que dichos espacios serían donde las personas se desintegran luego de un proceso de absorción absoluta por el afecto o por la acción. Así, las personas que se encuentren dentro de estos espacios devendrían seres no-humanos de tal manera que expresarían afecciones puras o afectos, convirtiéndose en cuerpos des-organizados y singulares (en el primer caso) o sufrirían un proceso de individuación donde su accionar intercede en el problema lanzado por la situación, formulando una nueva situación que supera la problemática, se la reitera o la “solución” no es otra cosa que un empeoramiento. Este escrito tiene como fin analizar la descripción deleuziana de estos espacios y determinar en virtud de ello cómo se expresan los afectos a partir de la integración espacial de los individuos devenidos seres-singulares.

No es sorprendente que Deleuze se sirva del cine como principal herramienta para referirse a aquellos espacios en los que todo se ha desconectado y ha salido de sus goznes, puesto que hay un momento en la configuración espacial cinematográfica en que los marcadores temporales y espaciales del mundo descrito por la imagen son dislocados. Es justamente en aquellos momentos registrados por la cámara donde la persona pierde su individualidad, su rostro se desfigura y su cuerpo es des-organizado, la cohesión del espacio se quiebra. Así, la persona sufre lo que Deleuze llama *desterritorialización*⁴: un quiebre absoluto de la unión cohesiva y orgánica de las personas. Esto es fundamental para la estética deleuziana en tanto que es “el proceso por el que la base de la identidad, el suelo proverbial a los pies es erosionado, lavado como el lecho de un río hinchado la inundación, es inmersión”.⁵ La desterritorialización forma parte del plexo de conceptos estéticos que Deleuze emplea para referirse al momento en el que ocurre profundo hundimiento de la persona que se despliega afectiva y estéticamente, deviniendo puro afecto y pura sensación. Así, la unión entre el espacio cinematográfico y el ser humano que lo habita sufre un aislamiento donde la distinción entre uno y otro desaparece: la persona es paisaje, el paisaje es una persona que devino imperceptible y se ha mezclado con un espacio ineludible que lo absorbe todo. De esta manera, ya sea por medio del primer plano, del espacio cualquiera o del espacio-aliento, el cinematógrafo es capaz de capturar el momento en el que la persona pierde su individualidad y adquiere su rasgo de paisaje; es por ello que Deleuze basa su análisis sobre los espacios cualesquiera y espacios-aliento en el cine. Este proceso es análogo al devenir del artista en la creación pictórica, particularmente en el paisaje pictórico, donde el afecto baña por completo todo el cuadro al punto que el espacio deviene carente de individualidades: un bloque de sensación. El primer plano, al igual que el paisaje, se caracteriza por desnudar a las personas y extirparles su identidad, ligándolas totalmente al afecto que se expresa en la imagen-afección.

2. El primer plano y el rostro

¿Qué es un espacio cualquiera? Un espacio cualquiera [*espace quelconque*] deviene de un espacio que ha perdido su centralidad, que “ha salido de sus propia coordenadas” y ya no es tal o cual espacio.⁶ El espacio cualquiera es la condición de posibilidad de la imagen-afección. ¿Qué es la imagen-afección? “La imagen-afección es el primer plano, y el primer plano es el rostro”.⁷ Esto no quiere decir que la imagen-afección es el primer plano de un rostro, ni tampoco *del* rostro. La imagen-afección es el primer plano, y el primer plano es rostro. De esta manera Deleuze comienza a desmigajar la relación rostro-identidad: el rostro-primer-plano es un rostro que ha abandonado a su portador. Un retrato, por ejemplo, deja de ser la representación pictórica de fulano, mengano o sultana en el momento que expresa un afecto; cuando el rostro ha devenido primer plano, es decir ha devenido *el* rostro, es cuando el hecho pictórico es en sí mismo sensación y ha dejado de ser la captura de un individuo cualquiera.

En efecto, un rostro es la complementariedad de una unidad reflejante y reflexiva y de un micromovimiento que determina una intensidad. Dicho más simplemente: hay una superficie de rostrificación, una placa receptiva la cual es interpelada por distintos movimientos que demandan una respuesta⁸. Esto quiere decir

⁴ El término es ampliamente desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su texto *Mille Plateaux* (Mil Mecetas). Por ejemplo: “La desterritorialización del cuerpo implica una reterritorialización en el rostro; la descodificación del cuerpo implica una sobrecodificación por el rostro; el desmoronamiento de las coordenadas corporales o de los medios implica una constitución de paisaje. La semiótica del significante y de lo subjetivo nunca pasa por los cuerpos. Es completamente absurdo pretender poner en relación el significante con el cuerpo”. Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 186.

⁵ Buchanan, Ian et al. (Ed.), *Deleuze and Space*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 23.

⁶ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen-movimiento*, p. 251.

⁷ Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson y las imágenes*, p. 253.

⁸ Movimientos que serán a su vez imágenes [imágenes-movimiento].

que el rostro es una cara, un escorzo de la persona que al recibir el impacto de las fuerzas externas es modulado de una manera concreta. La respuesta de esta cara es el rostro. Dicha superficie es una unidad reflejante y reflexiva. Algo provoca una alteración en esta superficie cuyo reflejo es una respuesta, micromovimientos que determinarán intensidades. La superficie devino rostro. Por lo tanto, el rostro es “el producto de una operación de rostrificación por la cual la unidad reflejante y reflexiva subsume, se apropia de los rasgos intensivos que devienen desde entonces rasgos de rostridad. Y eso es un rostro: unidad cualitativa/intensiva”.⁹

El rostro puede hacer solo dos cosas: sentir y “pensar en”.¹⁰ El rostro ama u odia, pasa por una serie intensiva que crece y decrece; pero también piensa y admira, es una especie de polo–admiración donde se comporta como unidad cualitativa reflejante y reflexiva. Entonces, el rostro tiene dos rasgos que responden a sus dos accionares posibles: a) un rasgo de rostridad, los movimientos virtuales que recorren al rostro constituyendo una serie intensiva; y b) un contorno bajo el cual es unidad reflejante y reflexiva. Estas dos acciones (sentir y “pensar en”) constituyen una tercera acción: expresar las afecciones. El rostro expresa el afecto que lo recorre en su totalidad: aquello que el cuerpo siente y que lo atraviesa se evidencia en el rostro.

Así, el rostro será el primer plano siempre y cuando exprese afecciones, es decir, siempre que devenga rostro–afecto. Pero para que el rostro devenga rostro–afecto hace falta que pierda su carácter individual, es preciso que “abandone su apariencia individualizante”¹¹ para que surja el afecto puro. ¿Qué es, por lo tanto, un rostro? El rostro es un conjunto desordenado de rasgos materiales de rostridad y un contorno formal rostrificante: es una serie intensiva en la cual pueden “entrar” los rasgos de rostridad y es cualidad pura (unidad cualitativa).¹² Por un lado, el rostro es afecto pasional (yo siento) y por el otro es afecto intelectual (pienso en...). Entonces, el primer plano es el rostro en el que se transfigura y expresa una cualidad pura. La cualidad pura es la cualidad común (horror, desesperación, angustia, júbilo, amor, encanto) que desborda al rostro. Sin ir más lejos, aquello en lo que el rostro piensa es la cualidad *entre* rostro y cosa pensada, es decir que la cualidad pura se encuentra en el *entre* del rostro y la cosa, produciendo el movimiento *rostro–cualidad pura–cosa*.

El rostro entonces es reflejar y reflexionar [*reflechar*] y el rostro cinematográfico es rostro–reflejante en la medida que es un «rostro que piensa en...» y un «rostro que refleja la luz». Por lo tanto, en el cine pensar es “reflejar la luz”.¹³ La imagen–afección es el rostro y el rostro es el primer plano; el primer plano es la expresión del afecto. En otros términos, el primer plano es la “rostrización” o “facialización” de las cosas, porque cuando algo está en primer plano, deviene rostro. Esto no quiere decir que sólo los rostros aparecen en primer plano, sino que el primer plano es en sí mismo un rostro. Un rostro es la identidad de alguien y es el rol social de alguien, es lo que hace al individuo y lo que permite a los individuos comunicarse entre sí; el rostro de fulano, de mengano o de sultana es *un* rostro. Así, Deleuze señala enfáticamente que el primer plano *es* rostro y no *un* rostro.

¿Qué es un primer plano? (...) Imaginen un rostro que ha deshecho su triple aspecto. Ha deshecho todo, ha deshecho su apariencia y ha denunciado ese triple aspecto como pura apariencia. Ustedes me preguntarán qué es lo que queda. (...) O bien no queda nada, o bien un primer plano. En efecto, ¿qué es un primer plano? Vuelvo a comenzar: no hay primer plano *de* rostro porque el primer plano *es* el rostro. Preciso, avanzamos: sí, es el rostro pero en tanto ha deshecho una triple apariencia, en tanto ha deshecho su apariencia de individuación, su apariencia de socialización, su apariencia de comunicación. ¿Qué es lo que queda por debajo de esta triple apariencia? Nada más que un primer plano.¹⁴

El primer plano desnuda al rostro, le extirpa su carnalidad en un proceso de des–organización que diluye al individuo y le quita la capacidad de comunicarse y de mostrarse: el individuo deviene rostro–no–humano. El rostro y *un* rostro se distinguen en que el rostro es “esa placa nerviosa portaórganos [*porte–organes*] 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 cerrados”¹⁵ y *un* rostro es el que expresa un

⁹ Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson...*, p. 256.

¹⁰ Deleuze se refiere concretamente a la expresión anglicana “*I wonder*” con la que se expresa no sólo la reflexión “pienso en...” sino también el asombro, en la medida que “*wonder*” comparte la raíz con “*wonderful*” [maravilloso] (cf. Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson...*, p. 257).

¹¹ Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson...*, p. 271.

¹² Sobre las series intensivas y la intensidad en el espacio, cf. Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Madrid: Amorrortu editores, 2017, p. 333.

¹³ Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson...*, p. 300.

¹⁴ *Ibid.*, p. 308.

¹⁵ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen–movimiento...*, p. 132.

afecto, es pura potencialidad y carece de personalidad.¹⁶ Esta desnudez es esencial, puesto que el afecto es una afección sin rostro, completamente a–personal y de apariencia deshecha que refleja la “intensa potencialización de lo que va a suceder”.¹⁷ Por lo tanto, el primer plano–rostro expresa un afecto y deviene Entidad¹⁸, es abstraído de todas las coordenadas espacio–temporales y sufre un cambio absoluto. El primer plano–rostro cambia de dimensión porque se esboza en un espacio descoordinado y abstraído de los estados de cosas individuales. De esta manera, lo que distingue rostros necesariamente debe ser el afecto que expresan y no su individualidad (la cual significaría un estado de cosas y la pérdida de la potencialidad inherente al afecto). Lo que distingue un primer plano de otro es qué afecto evoca ese primer plano, no *de quién* es ese rostro. Entonces aquí Deleuze lanza una fórmula magnífica:

Diré que un afecto es siempre *singular* pero nunca individuado. Ni general ni individual. Entonces añadimos por el momento que el rostro en su desnudez, en su inhumanidad, es la expresión de un afecto puro, es decir de una esencia singular que no tiene nada que ver con una persona o un individuo.¹⁹

¿Qué es un afecto puro? Es una entidad que no existe, que no está aún encarnada sino que permanece en las sombras de la virtualidad o potencialidad, en un plano de total posibilidad, aguardando abordar un objeto y expresarse a través de él. El afecto puro es lo expresado en el primer plano, pero no es el primer plano ni tampoco es el rostro *del* primer plano. El afecto es el primer plano–rostro, es eso expresado allí pero no es ni el primer plano, ni el rostro, ni el individuo desnudo. Esto lleva a que “el afecto puro no se conecta a ninguna coordenada espacio–temporal, pero no por ello es eterno. Es lo que está fuera del espacio y del tiempo”.²⁰ El afecto puro ocurre en un espacio cualquiera. Este espacio se caracteriza por ser el hogar de lo posible, un plano de pura virtualidad que acoge singularidades impersonales que expresan lo posible; se trata del espacio que se dibuja cuando que decimos “allí hay un espacio” aunque no haya nada, aunque esté vacío.²¹

El afecto, entonces, es aquello expresado que literalmente no existe, “es como una pura esencia, esencia de lo trágico, esencia de lo cómico, esencia de esto y de aquello”.²² La imagen–afección, entonces, es la “potencia o cualidad consideradas por sí mismas, en tanto expresadas”²³ por el rostro o primer plano. Aquí Deleuze distingue muy claramente entre la actualización de un afecto y la individuación o encarnación de las cosas. Un estado de cosas supone necesariamente un espacio–tiempo determinado donde las conexiones entre las cosas son reales, encarnadas y sus efectos son acontecimientos contiguos y lógicos; los pinos del *bowling* se encarnan y se depositan erguidos en la madera para poder ser abatidos realmente por la bola que los embiste a toda velocidad. Cuando las cosas se encarnan y habitan un espacio determinado todo deviene real: “la cualidad pasa 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*” (énfasis añadido).²⁴ El primer plano–rostro se actualiza y no se encarna, preserva su pura potencialidad, necesariamente debe habitar un espacio descoordinado, un espacio cualquiera que de lugar a lo posible, a lo puro potencial. De esta manera, el primer plano expresa sin completar la encarnación, se actualiza en la expresión afectante que envuelve la capacidad de afectación del espectador. En suma, el afecto “es impersonal y se distingue de todo estado de cosas individuado: no por ello deja de ser *singular* y puede entrar en combinaciones o conjunciones singulares con otros afectos”,²⁵ el afecto es independiente de todo espacio determinado, es pura cualidad–potencia.

Por último, los afectos puros, al estar por fuera del espacio–tiempo, no pueden ser señalados con facilidad: decir “este afecto” o “el rojo de la manzana” para referirse a un afecto es inútil. Deleuze sugiere, en cambio,

¹⁶ Se recomienda contraponer las nociones de rostro que esboza Deleuze con relación a la imagen–afección con aquellas que desarrolla junto con Guattari en *Mil Mesetas*, p. 174.

¹⁷ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen–movimiento...*, p. 140.

¹⁸ La entidad es la Potencia o Cualidad que se expresa: “el afecto no existe independientemente de algo que lo expresa, aunque se distingue de él por completo. Lo que lo expresa es un rostro, o un equivalente de rostro, o incluso una proposición.” Deleuze, Gilles, *Cine I: imagen...*, p. 144.

¹⁹ Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson...*, p. 313.

²⁰ *Ibid.*, p. 314. Cf. Deleuze, Gilles, *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 2016, pp. 44–55. También se recomienda leer *Diferencia y repetición*, pp. 151–154, acerca de la frase “el tiempo salido ha salido de sus goznes”.

²¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen–movimiento...*, pp. 144–145.

²² Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson...*, 326.

²³ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen–movimiento...*, p. 144.

²⁴ *Ibid.*, p. 144.

²⁵ *Ibid.*, pp. 145–146.

expresarlos como existencias: “hay rojo”, “hay olor”, “hay miedo”. Así, Deleuze distingue afecto puro de la afectación.²⁶ El afecto es precisamente la cualidad pura que puede ser la cualidad de un sentimiento, la cualidad de una percepción (*ese* rojo) y la cualidad de una acción. Pero el afecto es independiente de su actualización en una percepción, en un sentimiento, en un comportamiento o acción. En su lección de cine del 7 de diciembre de 1982, Deleuze da un ejemplo muy pertinente: como el afecto es una posibilidad concebida como potencialidad²⁷ el afecto se actualiza en un estado de cosas. Pero el afecto, en sí mismo, es independiente del que esté o no actualizado. Esto es así, por ejemplo, con el filo [*coupant*] del cuchillo. El filo es el afecto del cuchillo, lo cual no es imposible, porque

Las cosas tienen afectos. Las personas tienen afectos. Evidentemente las cosas tienen afectos, puesto que el afecto es la cualidad considerada independientemente de su actualización en un estado de cosas. (...) He aquí que el cuchillo actualiza el filo del cuchillo tal como la flor actualiza el rojo de esa flor. El rojo de la rosa, *ese* rojo de *esa* rosa, *ese* rojo singular de *esa* rosa individual era un afecto común a la rosa y a mí. Y el filo del cuchillo es un afecto común al cuchillo y a aquél que lo usará, es decir, que actualizará ese afecto.²⁸

El filo del cuchillo es pura potencialidad, la cual es inacabable. El filo representa la capacidad de cortar y, a su vez, todo para lo cual el corte del cuchillo puede ser útil. Matar a alguien y cortar el pan habitan en el filo del cuchillo. Es entonces el afecto algo que nunca cesa de producirse, pero que a su vez nunca comienza a suceder. Es la suspensión del hacer, es puro *entre*. Esta consumación inacabable es lo que Deleuze llamará acontecimiento.²⁹ El afecto, por lo tanto, es aquella parte del acontecimiento que no se deja consumir, que no tolera ser actualizado en un estado de cosas, en un hecho.

Por lo tanto, el primer plano es el rostro extirpado de sus cualidades mundanas o cotidianas: el primer plano es un rostro desnudo que expresa un afecto o afectos: el rostro, en su desnudez e inhumanidad, es la expresión de un afecto puro y la manifestación de una esencia singular que está más allá de una persona o individuo. El primer plano expresa el temor, es el temor *del* rostro y no el temor *de un* rostro (no es el terror de Isabella Rossellini o Ingrid Bergman, por ejemplo).

Así, luego de este análisis preliminar, se obtienen las siguientes definiciones: a) el primer plano es expresión de una esencia singular o afecto puro; b) el afecto puro es una entidad, algo que literalmente no existe, que no está encarnado pero es siempre actualizable. El afecto puro es una entidad que no existe más allá de lo que expresa, el afecto puro existe, sí, actualizado en el primer plano, para luego ya dejar de estarlo, “una entidad es algo que no existe más allá de lo que expresa”.³⁰

Ahora bien, esto quiere decir que lo expresado está fuera del tiempo, más aún de la duración temporoespacial.

La imagen–primer plano es una imagen que se ha separado de cualquier coordenada, que fue extraída de todas las coordenadas espacio–temporales. Un punto es todo. Hacer primeros planos es el único medio de obtener tales imágenes (...) es una pura presentación de afecto. ¿Por qué? Quizás porque el afecto es igual: el afecto puro no se conecta a ninguna coordenada espacio–temporal, pero no por ello es eterno. Es lo que está afuera del espacio y del tiempo.³¹

El primer plano entonces quiebra el movimiento del rostro, extrae de él su humanidad. El rostro despojado de su individualidad, y que está fuera del espacio–tiempo, expresa el afecto puro. Por ejemplo, el rostro espantado se divide en un conjunto que Deleuze llamará “el fantasma” o “la entidad”. El espanto es lo expresado por el rostro espantado, que es la expresión: “se llama fantasma o entidad a toda cosa o ser (...) en tanto abstraído de toda coordenada espacio–temporal. Es un fantasma. Los fantasmas son rostros. Vivimos en los fantasmas”.³²

²⁶ Sobre la relación concepto, afecto y percepto se recomienda ver la clase del 13 de diciembre de 1983 en Deleuze, Gilles, *Cine III...*, p. 157.

²⁷ Algo aún no actualizado e independiente de su actualización pero actualizable, así como un espacio cualquiera o un espacio vacío (en tanto se refiere a su capacidad de albergar).

²⁸ Deleuze, Gilles, *Cine II: Los signos del movimiento y el tiempo*, pp. 133–134.

²⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *Cine II: los signos...*, p. 136.

³⁰ Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson...*, p. 314.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 316.

Esto es lo que hace que el primer plano sea una singularidad.³³ El rostro ha perdido sus funciones de individuación, y con ellas su humanidad. No obstante, un afecto no vale lo que otro, es decir, somos capaces de distinguir el espanto del amor, el terror de la valentía o coraje. Un rostro, el rostro individual, está en el «aquí-ahora», sujeto a la duración, pero el primer plano está por fuera de la duración porque ya no forma parte del continuo temporoespacial, lo evade completamente, nace y muere en la expresión del afecto puro; carece por completo de coordenadas. La singularidad del afecto es juntamente esto: que no existe por fuera de su expresión.

El afecto puro entonces es un estado flotante captado y expresado por el primer plano: “el afecto es lo expresado que literalmente no existe, es como una pura esencia, esencia de lo trágico, esencia de lo cómico, esencia de esto y de aquello”.³⁴ El afecto puede ser tres cosas: una potencia común a dos contrarios, como por ejemplo la dualidad aterrorador/aterroado, o puede ser también una cualidad común, un agresor y su víctima, o bien puede ser también una cualidad común a dos desemejantes, por ejemplo el asesino y el cuchillo. Lo importante aquí es que la singularidad del afecto se desprende de la entidad compuesta que remite a la singularidad, porque es de esa manera como se distinguen unos afectos de otros. El primer plano expresa un afecto, es el rostro del cual emerge un fantasma, este fantasma es una cualidad y es una potencia (cualidad-potencia). Un primer plano del cuchillo evoca el filo, cualidad-potencia, se sigue de un *paneo* que rompe la simetría de la toma y da otro primer plano, el rostro-terror, sigue en esta secuencia un rostro-violencia o rostro-pulsión. La cualidad-potencia aún no ha ocurrido pero la atmósfera es sofocante dado que las afecciones son expresadas.

3. El espacio cualquiera

¿Dónde se expresan estas cualidades-potencia? Es necesario un espacio que, al igual que el primer plano, esté fuera del espacio-tiempo y que carezca de coordenadas, que esté des-centralizado. La imagen-afección requiere de un espacio vacío de actualidades o de estado de cosas. Esto no quiere decir un espacio completamente vacío (es decir la nada misma), sino un espacio repleto de potencialidades: en esencia, la imagen-afección brota del espacio cualquiera: “El espacio cualquiera sería el elemento genético de la imagen-afección”.³⁵ El espacio-cualquiera “ya no tiene coordenadas, es un puro potencial, expone solamente puras potencialidades y cualidades, independientemente de los estados de cosas o *milieus* que los actualizan”.³⁶

El espacio cualquiera es un espacio perfectamente singular “que ha perdido su homogeneidad”,³⁷ es un espacio de conjunción virtual captado como puro lugar de lo posible. En este espacio se manifiesta la ausencia de vínculo, la riqueza de potencialidades o singularidades que son la condición previa a toda actualización o determinación. Es *en* el espacio cualquiera que la cualidad-potencia del afecto expresada por el primer-plano se expone. El espacio-cualquiera es el elemento genético de la imagen-afección porque existe sin coordenadas espacio-temporales, es un espacio, sí, pero un espacio indeterminado y que no comprende ningún estado de cosas. El espacio cualquiera se identifica con la cualidad-potencia porque es “inseparable de una simple potencialización”,³⁸ es pura potencialización de espacio. De este modo se puede afirmar su vacuidad, el espacio cualquiera es espacio-vacío en la medida que es pura potencia, que está repleto de cualidades-potencias aún no actualizadas y es espacio-desconectado en la medida que es un espacio des-centralizado y carente de fuerza cohesiva. Por lo tanto, el espacio cualquiera tiene dos límites: el espacio-vacío y el espacio-desconectado.

¿Cómo construir este tipo de espacio? Se pregunta Deleuze, ¿acaso en un estudio? ¿Fuera de él? “¿Cómo extraer un espacio cualquiera de un estado de cosas dado, de un espacio determinado?”.³⁹ Habrá tres principales maneras de obtener un espacio cualquiera. La primera será “llenarlo con sombras”, tal como lo hicieron los maestros del expresionismo alemán; aquí Deleuze recurre a su análisis del cine expresionista y el uso de la intensidad lumínica, a partir de la cual se logra la imagen-afección. Se trata de una “lucha entre la luz y la oscuridad” donde las sombras van de un lado a otro, transformándose y provocando zonas de brillo, estrías y neblinas que quiebran los contornos de los objetos.⁴⁰ Así, el espacio se potencializa, haciendo de él algo ilimitado.

³³ Sobre este tema, es pertinente confrontar con la definición de *haecceidad* que esbozan Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas...*, pp. 266-268.

³⁴ Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson...*, p. 326.

³⁵ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen-movimiento*, p. 156.

³⁶ Ronald, Bogue, *Deleuze on Cinema*, Nueva York, Routledge, 2003, p. 82.

³⁷ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen-movimiento*, p. 160.

³⁸ Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson...*, p. 341.

³⁹ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen-movimiento*, p. 163.

⁴⁰ Bogue, Ronald, *Deleuze...*, p. 81.

La segunda manera es a través de lo que Deleuze llama «abstracción lírica», es decir la alternancia entre lo actual y lo virtual que expresa la alternativa entre el estado de cosas en sí y la posibilidad. En la abstracción lírica la sombra expresionista deviene la fórmula “o bien...o bien”,⁴¹ la chance de poder superar o transformar este estado de cosas. De esta manera se instaura un espacio cualquiera virtual que no reside en las propiedades o cualidades mismas de los objetos o los espacios compuestos que se desordenan, sino en el espíritu del personaje que se encuentra “presa de una alternativa”.⁴² Este espacio cualquiera es el lugar donde se batirá un combate, el sujeto se alterna entre blanco y negro sin oponer uno y otro, no hay una dualidad impregnada de belicosidad sino que se trata de una alternancia que remite a modos de existencia posible. El *outcome* no es oponible a la manera de todo o nada, este plano de posibilidad dirime los “modos de existencia [posibles o virtuales] de la persona que elige”.⁴³ En definitiva, aquí el espacio cualquiera se construye a partir de la potencialidad inmanente en la elección, puesto que es una elección que no se define por la decisión a tomar ni por los motivos influyentes, sino “por su potencia de poder volver a empezar a cada instante, de recomenzarse a sí misma y de confirmarse así por sí misma, volviendo a poner en juego cada vez todo lo que está en juego”.⁴⁴ El espacio deja de estar determinado a raíz que ha pasado a ser el espacio cualquiera idéntico a la potencialidad del espíritu: “o bien elijo esto, o bien aquello; si A devengo—esto y si B devengo—esto—otro”. Esta decisión se puede renovar infinitamente, puesto que la alternancia es justamente la pura potencialidad que se actualiza en cada elección, sin necesariamente individuarse o encarnarse al no haber oposición entre las elecciones a tomar.

Por último, la tercera manera de construir el espacio cualquiera es a través del color, se trataría de un espacio—color que deviene espacio—cualquiera. Ciertas formas de colores—cine (o imagen—color) son capaces de directamente potencializar un espacio o de establecer un espacio cualquiera ya que el color tiene un carácter *absorbente*: “es la potencia apoderándose de todo lo que se pone a su alcance, o la cualidad común a objetos completamente distintos”.⁴⁵ El color es el afecto mismo, es la conjunción virtual de todos los objetos que el color capta: se forma un plano—color donde estallan todos los límites de los objetos o del estado de cosas; bañados por los tintes rítmicos del color, las cosas han devenido simplemente “rojo” (no “rojas”, puesto que entonces debería haber algo no—rojo en contraposición). Hay dos principales formas de imagen—color capaces de crear el espacio cualquiera: por un lado están los «colores-superficie» y los «colores-atmósfera». Los colores—superficie son aquellos colores uniformes y vivos —“el equivalente al alisado [*aplat*] en pintura”.⁴⁶ Los colores—atmósfera serán aquellos que se confunden con la atmósfera cinematográfica, así como se habla del período dorado de Gustav Klimt, o del lapislázuli de Vermeer, los *films* poseen matices distintivos que convergen con la atmósfera cinematográfica. Además, Deleuze menciona el «color-movimiento», por ejemplo el sonrojarse o el palidecer, o inclusive la viridiscencia de *El increíble Hulk*; sin embargo el espacio cualquiera surge de los primeros dos tipos de colores.

Cuando un color es empleado como superficie, o como atmósfera, éste opera una potencialización de espacio, es decir que “él mismo es cualidad—potencia que vale por sí”.⁴⁷ Así como el color hace al espacio cualquiera, la cualidad—potencia absorbe todo el espacio. Ahora bien, lo absorbe pero no lo ocupa, más bien hace posible la imagen—afección. En una escena de un asesinato el cineasta arroja el rojo por sobre toda la imagen y la superficie del grama es bañada de color: los ritmos son vibraciones de rojo, los contornos de las cosas son matices rojizos que navegan mares colorados de virtualidad. El rojo lo absorbe todo, inclusive la sangre. ¿Significa que la escena misma es la sangre? ¿Que todo es sangre? No necesariamente, lo rojo será la cualidad—potencia y la sangre es el estado de cosas de la cualidad que llamamos rojo; pero antes de que se encarne el estado de cosas, necesariamente ocurre que todo es rojo por igual. La absorción consiste, entonces, en una cualidad del color que absorbe los objetos de modo heterogéneo, los hunde en un “medio afectivo”.⁴⁸ De esta manera los espacios cualesquiera, en tanto que son espacios desconectados, son pensados como los colores que funcionan a la manera de afectos descontextualizados, es decir el color en sí mismo pierde sus coordenadas e inunda la imagen por completo, la absorbe. Un paisaje, por ejemplo, deviene primer plano en la medida que una gama lo atraviesa y reverbera en cada rincón.

⁴¹ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen—movimiento...*, p. 164.

⁴² *Ibid.*, p. 165.

⁴³ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁶ Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson...*, p. 344.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 346.

⁴⁸ Bogue, Ronald, *Deleuze...*, 81.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando además de ser un espacio cualquiera desconectado, el espacio también es un vacío? En ese caso se trata de lo que Deleuze llama «imagen–desierto», o también «imagen–ciudad». Estos espacios–cualesquiera devienen «espacios–vacíos directos», los cuales están ligados al afecto específico, por ejemplo en un espacio vacío el miedo deviene afecto. El espacio en sí mismo es afectado y aquellos sitios bien definidos o reconocibles desaparecen en función del espacio desconectado o espacio cualquiera directo. Estos espacios ya no son apropiados para la acción o situación determinada: “las ciudades de la pos–guerra, demolidas o en el medio de la reconstrucción, proveen dichos espacios en ellas mismas”.⁴⁹ El espacio desconectado es un espacio cuyas partes se empalman de manera indeterminada, es decir que el empalme se puede hacer de infinitas maneras, porque el empalme en sí mismo aún no está dado. El espacio vacío es un espacio que está vaciado alrededor del objeto, es un espacio donde el objeto parece estar flotando.

El espacio cualquiera llevado, a su vez, hasta el vacío. Más aún, pareciera que el espacio cualquiera obtiene aquí una nueva naturaleza. Ya no es, como hasta ahora, un espacio definido por partes cuyo ajuste y orientación no están determinadas de antemano y que pueden obtenerse de infinitud de maneras. Ahora es un conjunto amorfo que ha eliminado lo que sucedía y actuaba en él. Es una extinción o un desvanecimiento, pero que no se opone al elemento genético. Se ve a las claras que los dos aspectos son complementarios y que se presuponen recíprocamente: en efecto, el conjunto amorfo es una colección de lugares o de sitios que coexisten independientemente del orden temporal que va de una parte a la otra, independientemente de los ajustes y orientaciones que los personajes y la situación desaparecidos les daban. Hay, por tanto, dos estados del espacio cualquiera, o dos especies de «cualisignos»: cualisignos de desconexión, y de vacuidad. Pero, de estos dos estados siempre implicados el uno en el otro, diríase simplemente que uno está “antes” y el otro “después”. El espacio cualquiera conserva una sola y misma naturaleza: ya no tiene coordenadas, es un puro potencial, expone solamente Potencias y Cualidades puras, independientemente de los estados de cosas o de los medios que los actualizan (o que los han actualizado o van a actualizarlos, o ni lo uno ni lo otro, poco importa). Así pues, las sombras, los blancos, los colores son aptos para suscitar y constituir espacios cualesquiera, espacios desconectados o vaciados.⁵⁰

Dichos espacios o lugares, aparentemente vacíos pero huéspedes de la pura potencialidad, son la génesis de las afecciones o de las cualidades–potencia. Los espacios cualesquiera son espacios diferenciales, “son mucho más finos” que un rostro.⁵¹ Estos lugares son conservatorios de afectos aún desconocidos. No son espacios determinados ni actualizados, no hay estados de cosas. Los espacios cualesquiera son lugares que “no tienen otra función más que la de exhibir afectos, exhibir cualidades o potencias puras”;⁵² en estos espacios uno no logra orientarse, está por completo des–orientado: no tiene coordenadas. El espacio cualquiera es un espacio sin distancia, al nivel del suelo, un cero profundo en el que se hunden las cosas y se disparan hacia la superficie cuando son actualizadas. Estos espacios no tienen empalme y cada parte se vincula con otra por una multiplicidad de uniones posibles: la conexión puede lograrse de mil maneras. Las uniones que se han roto, por ejemplo, en una ciudad afectada por la bomba nuclear o la guerra química, o las uniones quebradas de la percepción y la sensación, “producen un espacio cualquiera acompañado por una sensación afectiva que carece de cualquier orientación subjetiva posible entre exterior e interior”.⁵³

Pero hay también otro tipo de espacio cualquiera, un espacio que no solo está vacío de estados de cosas, sino que está vaciado en sí mismo. Este espacio es la extinción de los afectos. Es el espacio “después de la actualización, después del acontecimiento”⁵⁴ que tanto predomina en el cine neorrealista y en el cine de Yasujiro Ozu. Luego del acontecimiento la cámara se estaciona y manifiesta la extinción: no existe el espacio vaciado más que por sus potenciales afectivos que lo abandonan. El acto de irse es lo que determina el vacío en sí mismo, que de otra manera sería de inmediato repleto por cualidades–potencia, es necesario que el afecto naciente fenezca.⁵⁵ Este tipo de espacio es la contra–cara del espacio desconectado, puesto que los cabos

⁴⁹ Paola, Marrati, *Gilles Deleuze: Cinema and philosophy*, trad. de Alisa Hartz Baltimore, The John Hopkins University Press, 2008, p. 61.

⁵⁰ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen–movimiento*, p. 174.

⁵¹ Deleuze, Gilles, *Cine II: los signos...*, p. 191.

⁵² *Ibid.*, p. 192.

⁵³ Buchanan, Ian, *Deleuze...*, 6.

⁵⁴ Deleuze, Gilles, *Cine II: los signos...*, 194.

⁵⁵ Deleuze ejemplifica con los primeros planos en *El reportero* de Antonini (1975), o con los campos vacíos de Yasujiro Ozu, los cuales son “voluntariamente insignificantes”.

suelos son aglomerados por el vacío absoluto que fomenta la muerte de la acción. Aquí también existe el primer plano pero bajo otro cariz, puesto que se trata de una naturaleza muerta cinematográfica: un cartel de neón del bar deshabitado se apaga y descansa en el fotograma por un tiempo indefinido, las voces que se aglomeraban y farfullaban alrededor se disipan y lentamente se desvanece la acción que se precipitaba sobre las pequeñas calles nocturnas. De esta manera se completa la desconexión del espacio cualquiera, puesto que el espacio vacío reúne las partes sueltas y las disuelve totalmente en la muerte del paisaje. El afecto sobrevive a esta muerte y termina por ocupar la vacuidad entera del espacio, de esta manera la imagen sigue siendo imagen-movimiento, a la manera que, por ejemplo, el movimiento impregna la *Canastta di frutta* de Caravaggio.

4. El espacio-aliento

(...) Ha de considerarse el terreno estético que corresponde a la noción de paisaje. La pintura china y japonesa invoca dos principios fundamentales: de un lado, la vida primordial, y el aliento vital que impregna todas las cosas en Uno, las reúne en un todo y las transforma conforme un movimiento de gran círculo o de espiral orgánica; de otro, el vacío mediano, y el esqueleto, la articulación, la juntura, surco o trazo quebrado que va de un ser a otro tomándolos en la cúspide de su presencia conforme una línea de universo. En un caso lo que cuenta es la reunión, diástole y sístole, pero en el otro, más bien la separación en acontecimientos autónomos todos ellos decisivos. En un caso, la presencia de las cosas está en su “aparecer”; en el otro, la presencia misma está en un “desaparecer”, como una torre cuya cima se pierde en el cielo y cuya base es invisible, o como el dragón disimulado tras las nubes.⁵⁶

El espacio cualquiera es el espacio que da nacimiento al primer plano, es decir al rostro y a la exposición de los afectos. El espacio-aliento va a ubicarse después de este suceso, va a ser propio de la imagen-acción y no de la imagen-afección. La problemática fundamental que deberá resolver este espacio es la des-fragmentación: “¿Cómo conecto un pedazo de espacio con otro?”⁵⁷ El espacio cualquiera es un espacio cuyas partes están en absoluta desarticulación y permiten la subsistencia de la virtualidad y lo posible. Es por ello que para pasar a la acción hace falta hacer una síntesis del espacio y efectuar una encarnación de lo virtual. La afección funciona como una “puerta de acceso a un plano profundo del espacio”⁵⁸ y la posibilidad del hecho se hunde en las cualidades-potencia que explotan en el primer plano, esta profundidad es el fundamento de los objetos extensos (es decir que están en el espacio y que son espacio) y sus cualidades. La acción es una síntesis, un “pliegue que envuelve y expresa todas las singularidades en el mismo acto en que se actualiza en una de ellas”.⁵⁹ Actuar es encarnar un mundo cargado de intensidades y virtualidades, individualizarlas y dar respuesta al medio que recubre al agente.

Sin embargo, el espacio aliento es el ambiente de la acción que dispone de lugar suficiente para que haya una respiración, gracias a la cual la posibilidad nunca desaparece por completo. Se trata de un espacio de donde la situación (el ambiente que suscita la acción) y la acción que va a modificar a la situación danzan de lado a lado al ritmo diástole/sístole.⁶⁰ De esta manera, el límite del espacio-aliento es el espacio vacío, porque la inhalación y la exhalación necesitan de la vacuidad, se hacen sobre ella: “el límite del espacio-aliento sería (...) el espacio cualquiera bajo la forma de espacio vacío”.⁶¹

En el espacio-aliento las figuras sufren ciertos desplazamientos o transformaciones y el espacio permanece como una constante que engloba todo. Las figuras “están sumergidas en el espacio euclidiano”⁶² y se imprimen en él. El espacio-aliento es un trazo único que une planos desconectados y los pliega uno sobre otros, y es gracias a esta superposición de planos que el agente puede reunir todos los datos necesarios para actuar, se trata del conocimiento completo de la topología del medio que reclama una acción: “comienzan por la ciudad, después el barrio, y después un área, un área donde se encuentra la persona buscada. Eso es el espacio-

⁵⁶ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen-movimiento*, pp. 262-263.

⁵⁷ Deleuze, Gilles, *Cine II: los signos...*, 299.

⁵⁸ Mc Namara, Rafael, “Filosofía del espacio y teoría de la acción”, *Revista internacional de filosofía*, v. XXIII, n. 2, 2018, p. 43.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen-movimiento...*, p. 263.

⁶¹ Deleuze, Gilles, *Cine II: los signos...*, p. 300.

⁶² *Ibid.*

aliento, el trazo único”.⁶³ Para Deleuze, el mayor representante del espacio–aliento es Akira Kurosawa, quien se sirve de varias herramientas para fabricarlo:⁶⁴

[Kurosawa] Comienza con un descenso vertical desde arriba hacia debajo de la pantalla. Algo, cualquier cosa desciende. Es un descenso potente de arriba hacia abajo. Por ejemplo, el mensajero que desde arriba desciende hacia abajo⁶⁵. Y este movimiento está como cruzado por un movimiento lateral de derecha a izquierda y un movimiento lateral de izquierda a derecha.

De allí que sea uno de los más grandes cineastas de la lluvia. (...) Es lo que ocupa el lugar del gran trazo vertical, es la componente del trazo único. ¿Qué ven en *Los siete samuráis*?⁶⁶ Cortinas de lluvia y los rufianes que son atrapados en la aldea, con las dos salidas cerradas.⁶⁷

De esto se trata la amplitud del espacio–aliento: el espacio constituye un gran círculo que se expande y contrae exponiendo la situación que demanda la acción. Esto propone, para Deleuze, una metafísica del cine, porque la acción (la actualización de las cualidades–potencia, la síntesis espacio–temporal) presupone una pregunta oculta cuyos datos se sumergen en el aliento de la situación que desborda el estado de cosas. Así, Kurosawa arroja una pregunta, a la que se le da vueltas reiteradas veces y que compone el primer acto de sus filmes, para luego ser sucedida por una respuesta que estalla en la acción y encarna el espacio. Tener conocimiento de los datos que permiten actuar frente a la pregunta es lo que en primer lugar ensancha el espacio y permite la respiración. ¿Qué son los datos? En este caso, Deleuze dirá que los datos son “los de un problema o una pregunta que está envuelta por la situación”.⁶⁸ Se trata de los datos pertenecientes no a la situación sino a una pregunta oculta *en* la situación. En Kurosawa el personaje debe indagar dentro de la situación y educir los datos de una pregunta desconocida y que subsiste en la situación o que está encerrada en ella.

“La «respuesta» no es únicamente la de la acción a la situación sino, más profundamente, una respuesta a la pregunta o al problema que la situación no era suficiente para esclarecer. (...) La urgencia de una situación, por grande que sea, es deliberadamente descuidada por el héroe, que ante todo quiere saber cuál es la pregunta aún más apremiante”.⁶⁹

Es preciso que el personaje arranque la pregunta de la situación y que descubra los datos de la pregunta secreta. Estos datos son lo único que permite responder la pregunta oculta, sin ellos “la acción misma no sería respuesta”.⁷⁰ Kurosawa desborda la situación hacia una pregunta y abstrae los datos de la situación, haciendo de ellos la pregunta que crea el espacio–aliento, donde las diversas situaciones expanden y achican el campo de lo posible. Así, se genera en sus filmes el desprendimiento de una pregunta cualquiera: “que hacen de ella, de todas maneras, una pregunta de Esfinge, de Bruja”.⁷¹

Un ejemplo de esto es la viñeta titulada *El túnel* del filme *Yume [Dreams]* de 1990. En ella, el protagonista *Yo* es interpelado por un perro con dinamita pegada en su cuerpo enrojecido que le enseña los dientes y lanza ladridos amenazadores. Primer problema que se le presenta. *Yo* avanza hacia la oscuridad, cubriendo su cuerpo con el aliento que respira en el trémolo de sus pasos. Segundo problema. Unos pasos se oyen detrás suyo. *Yo* se detiene y aguarda a ser encontrado por el espacio–onírico⁷² que ha devenido túnel umbroso. Un soldado brota de las tinieblas, su cara pálida y ojos oscurecidos intentan señalar que el tiempo ha devenido espacio, el túnel es una línea que atraviesa el devenir temporal y lo perfora, permitiendo que los seres se transfieran de un lugar a otro, de lo fantástico a lo natural y viceversa. Primer plano desgarrador: el espacio está lleno del afecto de la sorpresa, de la incomprensión, se dilata el espacio–aliento por sobre todo. *Yo* revienta. Le señala al soldado que ha muerto, que en efecto el soldado no debe añorar volver a su casa y acobijarse en los brazos de sus padres porque él ha muerto, *Yo* lo sostenía en el fragor de la batalla cuando sucedió.

⁶³ Ibid., 302.

⁶⁴ Ver por ejemplo la lucha de la anciana contra la tormenta en *Rapsodia en Agosto* (1993).

⁶⁵ Se refiere al film *Kagemusha* de 1980.

⁶⁶ *Schichinin no samurai*, 1954.

⁶⁷ Deleuze, Gilles, *Cine II: los signos...*, p. 303.

⁶⁸ Ibid., p. 304.

⁶⁹ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen–movimiento*, p. 266.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² Sobre el onirismo en Kurosawa, cf. Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen–movimiento...*, p. 267

El tiempo está quebrado y el espacio cualquiera recibe como un latigazo la racionalidad de Yo que debe conectarlo todo buscando explicaciones: el plano de lo posible de la afectación devino espacio–aliento que suscita una respuesta. Yo enfrenta la desgarradora situación del soldado impactado que no puede saber que muere. La aniquilación repentina provoca la sorpresa en el muerto que no alcanza a comprender que ya no está vivo. La cesura del tiempo, devenido espacio, se debe a la aniquilación mecánica. El soldado se retira y es sucedido por un pelotón, un pelotón entero que ha muerto de manera instantánea bajo las órdenes de Yo. Yo comprende que él es testigo de la muerte. La muerte como ruptura del devenir temporal necesita del testigo. Yo es quien hace al hecho. Morir es un hecho porque los que sobreviven corroboran la muerte de uno mismo. Yo estalla nuevamente, su vida es peor que la muerte ignorada porque está bañada por la culpa del superviviente que palpita la muerte continuamente. ¿Es mejor estar vivo? Yo encuentra la pregunta. Saber que los demás mueren y que necesitan de mi vida para saber que murieron sería la respuesta: la necesidad de estar vivo.

Es por ello que el espacio se dilata de tal manera que constituye un gran círculo que lo absorbe todo, lo toma todo, siendo él mismo un vacío que permite la respiración. El espacio–aliento es “atravesado lateralmente por un diámetro en que el héroe se sostiene y se desplaza”.⁷³ Este ensanchamiento del espacio, este aliento que se encarna en un trazo único que perfora la imagen–cine de Kurosawa con sus ascensos y descensos y sus movimientos laterales que brotan del espacio des–centralizado (el espacio cualquiera) desconectado equivale a una transformación *in situ*.

5. Conclusión: la disolución del individuo en el paisaje

A modo de conclusión, resta analizar la pérdida de identidad que sufre el individuo. Sea en el devenir primer plano–rostro en el espacio cualquiera, sea en el devenir paisaje en la totalidad circular del espacio–aliento, la cosa debe perder sus cualidades concretas o encarnadas para adquirir potencialidad de expresión. Un ejemplo de esto se puede encontrar nuevamente en el cine de Kurosawa, incluso en la película a la cual ya se ha hecho referencia. La quinta viñeta del *filme Dreams*, intitulada *Cuervos*, nos presenta a Yo como un estudiante de arte que se adentra en un cuadro de Vincent Van Gogh. Es la única viñeta donde la distinción entre los espacios (espacio encarnado–actual/espacio onírico–desconectado) es clara y donde el protagonista es preso de la ensoñación. El acto de entrar en un espacio más pequeño que se enmarca en un contexto puramente artístico tiene consonancias explícitas con la filosofía de Deleuze, particularmente la noción del espacio pictórico como un espacio vacío donde todo es posible:

Todo espacio artístico es un espacio vacío o un espacio desconectado (...) es un espacio cuyas partes se empalman de manera indeterminada, es decir que el empalme puede hacerse de una infinidad de modos. Es un espacio en el cual el empalme de las partes no está dado. (...) Aunque contenga el objeto, no deja de ser un espacio vacío. Es un espacio vacío alrededor del objeto. No es un espacio poblado, no es un medio, es como si el objeto flotara en un vacío.⁷⁴

Asimismo, Deleuze refiere en varias ocasiones la actitud de Paul Cézanne frente al paisaje, quien expresa su interés por representar el motivo y las sensaciones: un paisaje humano pero sin un ser humano dentro.⁷⁵ El espacio del cuadro se transforma en un espacio *hodológico*, o vivido, donde las figuras pasan de ser pintadas/fantásticas a ser de “carne y hueso”. Yo se encuentra con unas mujeres lavando ropa en el lecho de un río y observa a lo lejos los trigales siendo peinados por el viento, haciendo a la respiración del cuadro tangible. Eventualmente da con Van Gogh, quien se encuentra sumergido entre los pastizales intentando realizar una suerte de convergencia pictórica: el punto justo entre el rayo solar y su inspiración, que Kurosawa representa con el movimiento enérgico y desesperado de la locomotora. Yo, al ser estudiante de arte, no solo está fascinado por la presencia de Van Gogh (quien parece no estar en absoluto interesado por su compañía, lo cual representa otro nivel más de hundimiento afectivo) sino que busca desesperadamente la pregunta. Finalmente, da con ella: ¿Qué ilustra la figuración pictórica? ¿Qué espacio representa el pintor?

Cuanto más quebrada es la representación, mejor. El espacio es perforado por el pintor, quien con sus pinceladas horadantes habita en el vacío del cuadro, llenándolo continuamente de cualidades–potencia hasta que captura a una de ellas y realiza el hecho pictórico. Van Gogh es absorbido por la respiración de sus propios

⁷³ Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen–movimiento*, p. 266.

⁷⁴ Deleuze, Gilles, *Cine III...*, p. 247.

⁷⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 2019, pp. 164–202.

cuadros y termina como parte del paisaje. Yo lo pierdo de vista e intenta desesperadamente reencontrarlo, pero Van Gogh se disuelve en el vacío, ha abandonado el espacio y lo ha vaciado totalmente.

En esta escena, el ojo ha penetrado el corazón del lienzo, dando lugar a una captura de *travelling*⁷⁶, la cual Vincent ya había elaborado como perspectiva acelerada, y que permaneció como un recurso a ser redescubierto por el cine. El mundo se baña en el cerebro, en la forma de paisajes mentales, paisajes que la mano debe capturar con colores (...) tales son las emociones, los afectos de nuestro sistema nervioso que ordenan la percepción de los paisajes y los ponen en perspectiva. La emoción es la regulación de las imágenes, la intensidad capaz de esclarecerlas o activar sus zonas borrosas.

La emoción es una fuerza que afila la percepción, aun cuando activa los gestos con los cuales el pintor golpea el lienzo con pinceladas desordenadas, puñetazos aplicados a la velocidad de la luz. Esta es la única manera en la que el pintor es capaz de atrapar la vida viva, a la manera de un trabajo viviente, una membrana cerebral en la cual la diferencia entre el afuera y el adentro se desvanece. Las emociones poseen el paisaje con todo el poder de los nervios que se elongan mientras la totalidad de la naturaleza se dirige a un sueño, hacia una imagen mental cargada con la afirmación del riesgo más pesado, la locura de quien convierte su cuerpo en un estudio de pintura.⁷⁷

El espacio cualquiera, al igual que el espacio–aliento, desarticula la coherencia orgánica de la persona que lo habita; se trata de espacios que hospedan los afectos y devenires no–humanos, tejen el plano de lo posible. Kurosawa muestra enfáticamente cómo la persona no puede evitar desmigajarse y colapsar ante la potencia del paisaje, transformándose ella misma en un paisaje impersonal que consiste de afecciones y singularidades que lo llenan todo y que permiten, asimismo, la síntesis de la acción. De este modo, el *filme* de Kurosawa ejemplifica el proceso de *desterritorialización* y de absorción atmosférica que propulsan los primeros planos y los espacios cualesquiera. Este proceso es clave para la estética deleuziana, debido a lo cual el análisis de estos espacios en los cuales nacen los primeros planos y los afectos puros es pertinente para obtener una completa comprensión del espacio pictórico que alberga los seres de sensaciones: los afectos y los preceptos:

Las sensaciones, preceptos y afectos, son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de preceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.⁷⁸

Por lo tanto, los afectos son precisamente “estos devenires no humanos del hombre como los preceptos”,⁷⁹ son los paisajes no–humanos de la naturaleza en los que la individualidad de las personas se ha diluido absolutamente y ha devenido la expresión pura de las sensaciones. Así, la persona desterritorializada no es *en* el mundo sino que ha devenido mundo: el afecto no es el paso de un estado vivido a otro sino más bien “el devenir no humano del hombre”.⁸⁰ Es de esta manera que el primer plano es la representación exacta de este devenir, puesto que el rostro deviene afecto y representa la pérdida total de los rasgos individuantes del ser humano concreto. Esta zona de indeterminación es la formación de un bloque, al cual Deleuze llama “bloque de sensación”, que es característico de la creación artística y, sobre todo, del hecho pictórico.

Este trabajo deja abiertas múltiples líneas de investigación sobre este tipo de suceso no sólo en el cine, sino también en el arte pictórico, la escultura, o incluso la danza (la cual es definida por Deleuze como “la pronominalización del movimiento” o el despojo de la personalidad o individualidad del movimiento).⁸¹ El primer plano no pertenece sólo al lenguaje cinematográfico, como tampoco el paisaje solamente al pictórico, sino que hay una analogía entre la desterritorialización del primer plano y aquella del paisaje, puesto que ambos espacios desnudan a la persona absorbiéndola. Por lo tanto, quedan asentadas las bases para una ulterior investigación que plantee la hipótesis del paralelismo entre el espacio cualquiera y el plano de composición como la condición de posibilidad de la expresión de los afectos.

⁷⁶ Técnica cinematográfica donde la cámara es montada sobre unos rieles y luego trasladada hacia o desde el objeto que se desea filmar.

⁷⁷ Gregory, Flaxman (Ed.), *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema* Minnesota. Minnesota University Press, 2000, p. 75.

⁷⁸ Deleuze, Gilles, *¿Qué es la filosofía?...*, 165.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 170.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁸¹ “[...] Me dirán ustedes que el baile es movimiento. Bien, sí, pero, ¿qué movimiento? Lo veremos más tarde, digo sólo la hipótesis: es un movimiento despersonalizado, pronominalizado, separado de su móvil. Es un movimiento devenido movimiento de mundo”. Deleuze, Gilles, *Cine III: verdad y tiempo, potencias de lo falso*, p. 331.

Referencias bibliográficas

- Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, Nueva York, Routledge, 2003.
- Buchanan, Ian et al. (Ed.), *Deleuze and Space*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009.
- Deleuze, Gilles, *Cine II: los signos del movimiento y el tiempo*, Buenos Aires, Cactus, 2011.
- Deleuze, Gilles, *Cine I: la imagen—movimiento*, Barcelona, Paidós, 2013.
- Deleuze, Gilles, *Cine II: la imagen—tiempo*, Barcelona, Paidós, 2016.
- Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Madrid: Amarrortu editores, 2017.
- Deleuze, Gilles, *Cine III: verdad y tiempo, potencias de lo falso*, Buenos Aires, Cactus, 2018.
- Deleuze, Gilles, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2019.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas*, Valencia, Pre—textos, 2002.
- Flaxman, Gregory (Ed.), *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema*, Minnesota, Minnesota University Press, 2000.
- Mc Namara, Rafael, “Filosofía del espacio y teoría de la acción”, *Revista internacional de filosofía*, v. XXIII, n. 2, 2018, pp. 40–58.
- Marrati, Paola, *Gilles Deleuze: Cinema and philosophy*, trad. de Alisa Hartz, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2008.