

DOSIER

# Gestos, fórmulas y bloques de intensidad

Gestes, Formules et  
Blocs d' Intensité

Gestures, Formulas and  
Blocks of Intensity

Georges Didi-Huberman

ESCUELA DE ESTUDIOS SUPERIORES EN CIENCIAS SOCIALES, PARÍS, FRANCIA

\* Este texto es inédito y se escribió originalmente en francés, la traducción estuvo a cargo de la Dra. Eliza Mizrahi Balas. Las notas y referencias se asentaron tal como venía la versión de origen.



Figura 1. Romano anónimo, según un original griego del siglo III a. C., *Laocoonte y sus hijos*, hacia 50 d. C. (detalle). Mármol. Roma, Museo del Vaticano. Foto: Georges Didi-Huberman.

Hay visiblemente, en la *tensión* y en la *intensidad* específicas del Laocoonte (figura1), algo así como una *intención* claramente representada: el sacerdote de Apolo empeña toda su fuerza –dolorosa y desesperada– en liberarse de las serpientes que lo atacan. Si bien tiene la intención de salvar su pellejo y de ayudar a sus hijos, la leyenda nos cuenta que las serpientes pronto lo asfixiarán, incluso lo desmembrarán a él y a sus dos hijos. Admirablemente cincelado en el mármol helenístico, Laocoonte protesta desde entonces y a perpetuidad contra sus lazos a través de un *gesto afectivo* extraordinariamente vivaz, intenso, incluso podríamos decir inmediato. En todo caso espectacular. La fuerza de su torso, la musculatura de sus brazos, no podrán hacer nada: potencia sin poder. Fuerza del *pathos*: poder de ser afectado. He aquí lo que podría ofrecer una figura ejemplar para lo que bien nombró Paul Ricoeur “la desproporción del

sentimiento”, ese nudo de tensiones entre un *lazo* y un *conflicto* que enervan, a la imagen del antiguo grupo esculpido, toda expresión afectiva.

Paul Ricoeur, sabemos, hablaba de la afectividad sobre la base de la teoría husserliana de la intencionalidad. ¿Qué podemos deducir, a partir de esta teoría, sobre las relaciones entre intención e intensidad? Parecería, a primera vista, que Husserl, quien reflexionó mucho sobre la intención, hubiese hablado poco de la intensidad. Natalie Depraz, sin embargo, resaltó en los manuscritos sobre la temporalidad, que datan de los años 1929 a 1935, una articulación muy clara entre las dos nociones: la *temporalidad de la afección* se dice, se ha de constituir completamente como *intencional* según una modalidad cualitativa, es decir, *intensiva*. Husserl escribía:

El objeto [de la afección] tiene una penetración (*Eindringlichkeit*) más grande o menor, se desprende de igual manera más o menos, tiene una plenitud y una intensidad (*intensität*) intuitivas más o menos grandes; tiene una entonación sensible (*Gefühlsbetonung*) más o menos fuerte, “horizontes asociativos” (*“assoziative Horizonte”*) más o menos capaces de tener un efecto, etcétera. En consecuencia, toca (*es klopft*) a la puerta de la conciencia o del yo, con más fuerza o con más debilidad.

Por lo tanto, ahí donde el sentido común no vería más que pocas relaciones entre *intenciones* e intensidades, ese único pasaje de Husserl —con su vocabulario tan sorprendentemente “vivo” y concreto— nos muestra hasta qué punto el enfoque fenomenológico de los hechos afectivos se elaboró desde el principio a través del vínculo establecido entre temporalización e intensificación, como cuando Husserl, en el mismo conjunto de manuscritos (igualmente citados y traducidos por Natalie Depraz) escribía: “no sólo gozo de manera inmediata, sino que igualmente gozo adelantándome al futuro, gozo en la medida en que la persistencia futura (*künftige Verharren*) me afecta en el placer (*mich in lust affiziert*) con la misma intensidad (*in gleicher Intensität*) y se disfruta al mismo tiempo”.

\*

Pero, una cuestión de método se replantea aquí como en muchas ocasiones: ¿Frente a la contigüidad de estas dos palabras –todavía más parecidas en latín: *intentio* e *intensio*– tendríamos que discriminar o bien articular?, ¿habría que buscar las distinciones o bien descubrir las conexiones? En un contexto de largo plazo en el que la primacía filosófica fue concedida a la intencionalidad más que a la intensidad, como evidencian las síntesis históricas de Richard Sorabji o de Dominik Perler sobre la intencionalidad en la Edad Media, con frecuencia hemos optado, a causa de un tipo de tropismo escolástico de las divisiones, por el primero de esos dos métodos. ¿Acaso el trabajo conceptual no se ha hecho para eliminar los equívocos? En un artículo muy completo sobre la noción de *intentio* en Thomas de Aquino, el padre Henri Simonin, en 1930 –y antes del estudio más amplio sobre *lo intencional según Santo Thomas* de André Hayen–, llamaba a evitar la trampa de las palabras ambiguas; es decir, palabras con fronteras porosas: “El simple verbo latín *intendere* contiene dos nociones cercanas que hay que distinguir: *intentio*, tendencia, dirección hacia un objetivo, e *intensio*, intensidad, tensión. [...] Es necesario, entonces, definir la noción y saber siempre a cuál de las dos acepciones se refiere [para evitar], siguiendo la afirmación de Santo Tomás, [de] caer en el equívoco”.

Espontánea parece nuestra desconfianza respecto del equívoco, como cuando hablamos de “una persona equívoca” en el sentido en el que ella no inspira confianza alguna, capaz de mentir por completo y, sobre todo, de hacer el mal a escondidas. El equívoco sería entonces una suerte de “mal de ojo” para el pensamiento. Pero esta desconfianza es también una negación de la alteridad, una negación de la igualdad en el sentido que hay en todo equívoco un valor “igual” (*aequa*) de dos “voces” (voces) diferentes, aunque cercanas la una de la otra. Ninguna de ellas estará definitivamente en posición dominante: equívocas, tienen, por lo tan-

to, que dialogar, si no es que formar juntas una verdadera dialéctica. El equívoco —palabra empleada por primera vez en francés medieval en los tratados de versificación— ganará probablemente en fecundidad poética o en *apertura*, por tanto, en riqueza teórica, eso que habrá perdido en *discriminación* o en precisión de definición taxonómica. Una vez admitido que la intención husserliana perdería algo al encontrarse dividida en sus dos sentidos: gnoseológico y afectivo; podríamos tratar de comprender eso que se gana filosóficamente en experimentar los *pasajes* recíprocos entre los términos del equívoco que emparejan la *intentio* y la *intensio*.

Mucho antes de la era obsesiva de las distinciones escolásticas, san Agustín —el más “fenomenólogo”, sin duda, de los grandes teólogos— no había dejado de reflexionar sobre la dinámica, a la vez corporal y psíquica, inscrita en la palabra *intentio*: palabra que él emplea con frecuencia como la equivalencia de una *voluntas* entendida ella misma, de manera muy amplia, como “impulso del espíritu”, su facultad de desear o de buscar más allá de él mismo. En *De Genesi ad litteram*, por ejemplo, Agustín no dudaba en interrogarse sobre la potencia de ese deseo cuando las imágenes eróticas, en la imaginación, se revelan tan fuertes para el espíritu que “la carne se estremece (*caro... moveatur*) [hasta] expulsar (*emittat*) el líquido seminal por los órganos de la reproducción.” Jean-Luc Solère, en un estudio esclarecedor sobre las relaciones entre *intentio* e *intensio*, comentaba lo siguiente: “El objeto [y] su imagen impresa en el ojo, son entonces, por la conjunción efectuada por la *intentio*, superpuestos en una unidad fuerte, de manera que ver a uno es ver al otro: ‘*intantum coeunt unitaem*’ —unidad en donde, no obstante, se mantienen distintos sin confundirse—”.

La noción de *intentio*, para Agustín, se revela en todo caso inseparable de una teoría de la visibilidad: en *De Trinitate*; por ejemplo, la relación entre la “visión” (*visio*) y la “cosa” vista (*ipsa res*) se encontraba justamente mediatizada por el término de *intensio*, que puede designar tanto una “atención” espiritual como un deseo movido por la imaginación. Lue-

go, de manera extremadamente significativa, la *intentio* habrá terminado por ser integrada como un elemento esencial de la teoría agustiniana de la temporalidad. En particular, en el onceavo libro de las *Confesiones*, Agustín colocaba la *intentio* en un plano de una “insistencia” o de una durabilidad de las fuerzas del espíritu, comparables desde entonces a un sonido, o a un tono, que “resuena y resuena todavía” creando algo como un “espacio temporal” específico:

Insiste, mi espíritu (*insiste, anime meus*), y tensa sus fuerzas (*et adtende fortier*). [...] Ténsalas del lado donde blanquea el alba de la verdad. He aquí, por ejemplo, un sonido que viene de un cuerpo: él comienza a resonar, resuena, resuena de nuevo (*incipit sonare et sonat et adhuc sonat*), y se termina. Ya es el silencio, el sonido ha pasado, no hay más sonido. [...] De hecho, desapareciendo, se tensaba (*tendebatur*) en una suerte de espacio temporal (*in aliquod spatium temporis*).

Es así, que la *intentio* fue pensada por Agustín como *tensio*, *extensio* incluso *distensio* todas a la vez psíquicas, visuales y temporales: tantas “moliciones” propias a la potencia del alma cuando ella “se tiende” hacia sus objetos sensoriales, noéticos, imaginativos o afectivos. Jean-Luc Solère bien mostró que esta confluencia de la intención y de la tensión –de la tensitividad o intensidad– lejos de tener que ser dissociada, debía ser pensada en su movimiento de constante “desproporción” (por retomar aquí el término desarrollado por Paul Ricoeur). En Platón, por ejemplo, el *thymos* de la afección era dicho alternativamente “tendido” o “distendido”. En cuanto, a los estoicos, tenían una teoría intensiva del *tonos* en tanto que *tonalidad* (o sonido) producido por una *tensión* más o menos grande, a la imagen de la cuerda que se tensa sobre la lira. Tras lo cual y, dicho sea de paso, parecería inútil distinguir la emoción como “intención”, precisamente dirigida hacia un objeto, y la *Stimmung* en tanto que vaga “tonalidad afectiva” sin objeto: no habría entre las dos, más que

una diferencia de tensión, justamente. Incluso los escolásticos habían hablado de una *tensio* hacia el exterior propio del alma, y *definible*, a fin de cuentas, como *intentio*. Es simplemente, escribe Solère, que “estos diferentes términos y sentidos (*intentio*: intención cognitiva, intención voluntaria; *intensio*: intensificación) provienen en su origen, de la antigüedad, del mismo campo conceptual que el de la *tensio*”.

El verbo latino *tendere* significa a la vez el acto de *tender alguna cosa* (la mano, el ojo, la piel, un arco, una carpa, una red, una trampa...) y el acto de *tender hacia algo* (un deseo, un esfuerzo para el cual la mano y el ojo pueden ser de alguna utilidad). Llamábamos *tenta*, en plural, al sexo masculino «tenso», es decir erecto. Decíamos sobre todo *attendere* para significar una tensión o una atención del espíritu, e *intendere* por lo general en un sentido más físico y moral. Pero todo esto iba de la mano, por supuesto. Ambroise Paré, en el siglo xvi, utilizará la palabra *intención* –más tarde diremos *intensión*– para designar la acción quirúrgica de tensar los dos labios de una herida para acercarlos. En el siglo xvii, Pascal invocará la “dirección de intención” en su polémica con los jesuitas: un “método” descrito en la séptima carta de *Provinciales* como un “principio maravilloso”, tan poderoso como una doctrina teológica en el ámbito de la moral.

\*

Ahora bien, este “principio maravilloso” es también un drama. Puesto que cada una de nuestras intenciones no hace más que, según fuerzas y duraciones variables, tensarnos. Y, en consecuencia, de distendernos *de nosotros mismos*. ¿No estamos acaso “hechos de afectos”, esencialmente «tensos»? ¿no estamos, de cierta manera, a la imagen del pobre Laocoonte en lucha contra sus serpientes? Como la tensión es un concepto a la vez dinámico y morfológico –morfodinámico, deberíamos decir–, no es

de sorprenderse que en el ámbito de la estética se haya podido constituir, antes que el desarrollo de una fenomenología de lo sensible, un campo de batalla ejemplar para todo un pensamiento de la intensidad. Lessing en 1766, en su famoso *Laocoonte*, se comportó un poco como un teólogo escolástico. Había que reducir los equívocos, colocar cada cosa en su lugar y deducir de ello firmes jerarquías ontológicas. La afección de los “momentos extremos” del *pathos* no tenía que ser “presentada a los ojos”, sino solamente sugerida –lo que sólo la poesía era declarada capaz de hacer– para no “atar las alas de la imaginación” del espectador.

He aquí porque el *afecto por demasiado visible*, pintado o esculpido, fue rechazado del sistema de los valores estéticos pronunciados por Lessing: “Una boca abierta de par en par es, en pintura, una mancha, en escultura una cavidad, que producen el efecto más impactante del mundo, sin hablar del aspecto repulsivo que le confiere al resto del rostro torcido y gesticulante”. Las artes visuales sufrirían el defecto de que vemos casi siempre demasiado o no lo suficiente, mientras que “para el poeta, una vestimenta no es una vestimenta, él no esconde nada, nuestra imaginación ve a través. [...] Dicho de otra manera, sólo el poeta dispone de los medios para pintar con trazos negativos y fundir dos imágenes en una sola combinando los trazos negativos y positivos”. En fin, sólo el poeta sería capaz de representar el tiempo, por lo tanto, las intenciones –las afecciones–: “Está establecido, entonces, que el tiempo es el ámbito del poeta, al igual que el espacio es el del pintor”.

Pero este género de distinciones no sabría convenir a procesos –la afectividad, la imaginación, las imágenes mismas– cuya eficacia consiste precisamente en atravesar las fronteras y las “definiciones” de géneros de ser. Dos estilos filosóficos se enfrentan sobre este terreno (su debate no ha cesado hasta la fecha). De un lado, se construye una búsqueda de legitimidad que quiere definir los lugares respectivos de tal o cual fenómeno estético, todo aquello fundamentado –o fundado– sobre una *ontología*. Es la postura adoptada por Lessing, el cual sabemos fue apodado por

Wilhelm Dilthey “el gran legislador del arte”: esto nos da una estética de criterios, de lo que “es” o lo que “no es” el arte, la belleza, etcétera. Del otro lado, se aventura una búsqueda de la *intensidad* que interroga la potencia propia a tal o cual forma de arte sobre la base de una *experiencia* mucho más concreta y mucho menos juiciosa. Esta otra actitud, que despliega su estilo más intuitivo, incluso afectivo, no le sirven los criterios, las jerarquías o los organigramas definitivos de la ontología artística: se pone antes que nada ella misma, *a prueba*. De las obras no espera más que ser alcanzada y abrirse a su “poder de afectación”.

Esa fue, evidentemente, la posición de Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia* no comprometía solamente una toma de posición filológica en cuanto al pasado: ella manifestaba toda una exigencia filosófica dirigida al presente, incluso al futuro del arte y del pensamiento. Una exigencia de intensidad, tanto hacia las obras de arte como hacia al interior de su propio “poder de ser afectado”. Además, habría cierta ingenuidad en entender, en el ensayo de Nietzsche, la polaridad de Apolo y Dionisio bajo el ángulo de una simple oposición entre el dios legislador del arte (maestro de las musas) y el dios intenso de la fiesta (guía de las bacantes). Apolo también *trabajaba la intensidad*, ya sea que fuese bajo las cuerdas de su lira o sobre la única y cruel cuerda de su arco tendido. “¡Pero, he aquí que Apolo, escribe Nietzsche, no podía vivir sin Dionisio!” Este era su “eterno antagonismo”, es decir, su perpetuo *trabajo en tensión* que engendraba la fecunda –y afectiva– desproporción trágica: “La *desmesura* (*Übermab*) se desvelaba como la verdad; la contradicción (*Widerspruch*), la voluptuosidad nacida del dolor expresándose ellas mismas desde lo más profundo de la naturaleza”.

Es entonces que la intensidad deviene realmente primordial. Intensidad no como simple “aumento” de energía, sino en “tensión” de fuerzas que luchan las unas con las otras. Intensidad, por tanto, tendida por series de polaridades contradictorias en las cuales Nietzsche va a encontrar el concepto estético –y no lógico– a través de lo que él llama la “disonancia” (*Dissonanz*):

Este fenómeno original del arte dionisiaco (*Urphänomen der dionysischen Kunst*), tan difícil de entender, no podemos comprenderlo directamente ni aprehenderlo inmediatamente más que en el significado maravilloso de la disonancia musical (*in der wunderbaren Bedeutung der musikalischen Dissonanz*) –de la misma manera que, en general, la música, puesta en relación con el mundo, es la única capaz de proporcionar el concepto de lo que hay que entender por la justificación del mundo como fenómeno estético. El placer que engendra el mito trágico tiene el mismo origen que esta impresión del placer (*wie die lustvolle Empfindung*) que provoca, en música la disonancia.

La disonancia sería a la forma lo que un *síntoma* es a la función fisiológica normal, o lo que una *emoción* es al régimen habitual de nuestra buena conducta psíquica. En otras palabras, la estética nietzscheana de las intensidades no puede entenderse de otra manera que como una *teoría de las afecciones*, de lo que dan cuenta numerosos fragmentos póstumos de los años 1870. En ellos leemos, sustancialmente, que la disonancia sería la *forma de eso que nos afecta*, desde una experiencia que Nietzsche llama simplemente “el dolor” y que tiene como efecto deconstruir las representaciones o, al menos, de conferir a la representación en general un estatuto derivado, secundario, por estar tamizado por la idealización: “Considera la realidad de la disonancia en relación con la idealidad de la consonancia. El dolor es entonces productivo. [...] No obstante ¿podría ser que la realidad no es más que el dolor y la representación nace de eso?” Todo esto desemboca en una apertura fulgurante del punto de vista: una fragmentación de las fronteras donde la “conciencia” se creía protegida. Si lo real del dolor nos trastorna, nos afecta y exige su forma, entonces se habrá de admitir que una fuerza “inconsciente” está ahí en juego: “La fuerza inconsciente productora de formas (*die unbewubte formenbildende Kraft*) se muestra”, escribe Nietzsche, en el momento preciso en el que algo se crea, incluso se procrea, en la misma dinámica de una disonancia o de un *pathos*.

\*

Tal fue, en todo caso, la lección fundamental que Aby Warburg, en el campo de la erudición histórica y artística, habría dado, siendo uno de los primeros en deducir filosóficamente, en respaldar filológicamente y en prolongar sobre nuevos objetos de estudio en la larga trayectoria del arte occidental. Comprendemos que le fue necesario desde el inicio – siendo en 1889 en el marco del seminario de Carl Justi en la Universidad de Bonn donde él era estudiante– esbozar un *proyecto de crítica del Laocoonte a partir del arte florentino del Quattrocento*, tentativa de la que Michel Espagne útilmente restituyó el contexto intelectual. Se trataba no solamente de reformular de nuevo las líneas divisorias establecidas por Lessing entre poesía y pintura (ya que Warburg había visto bien, que en las pinturas de Botticelli también “una vestimenta no es una vestimenta”), sino además de sustituir una *fenomenología de intensidades* a toda ontología y a toda criteriología del arte. La noción de “fórmulas de *pathos*” –en las cuales juegan juntos eso que podríamos llamar “líneas de fractura” y “movimientos de intensidad”– habrá constituido el gran fruto teórico de esta lectura crítica del *Laocoonte*.

Hasta el otro extremo de su obra, en los años 1927-1929, cuando él elaboraba frenéticamente su atlas de imágenes *Mnemosyne*, Aby Warburg no cesó nunca de interrogar esos innumerables fenómenos de intensificación patética cuando son representados visualmente. Por ejemplo, la plancha 6 del atlas integra al *Laocoonte* él mismo, en un laberinto de relaciones –formales, de culto, históricas– donde se enfrentan los temas del rapto erótico (Proserpina), del sacrificio (Políxena) y de la “Ménade sacrificadora”; ésta representada bajo los rasgos, a la vez crueles y agraciados, de una ninfa que baila con un gran cuchillo alzado de una mano y el pellejo de un animal agarrado por la otra. *Laocoonte* dialogaba así con las figuras del deseo, así como con aquellas de la muerte, puesto que vemos también, sobre la plancha del atlas, nu-



Figura 2. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Lámina 6 (detalle). Londres, Archivo del Instituto Warburg. Copyright: The Warburg Institute

merosos personajes que bailan sobre las tumbas o altares de sacrificios figura 2).

Todas estas puestas en relación –estos montajes– tenían por función, a los ojos de Warburg, poner en evidencia ciertas discontinuidades iconográficas o cronológicas, “fracturas” sin embargo atravesadas, a la vez, de manera tectónica y fluida (como una circulación de lava por momentos subterránea y por otros explosiva) por una gran dinámica de “intensificación” (*Intensifikation*). Pocos meses antes de su muerte, el historiador, intentó redactar, entre el 27 de mayo y el 4 de julio de 1929,

una introducción general a su proyecto *Mnemosyne*. Al ser cuestionadas, desde el inicio, las *tensiones* que animan al sujeto en su relación con el mundo exterior, Warburg las resumía a una dialéctica fundamental entre la puesta en contacto y la puesta a distancia. Ahora bien, todo esto, afirmaba él, debe recurrir a “valores expresivos (*Ausdruckswerte*) conservados en la memoria” y constantemente *tendidos* por el deseo de darles una forma sensible.

Pero, ¿cómo se manifiesta una tal intención de *intensificar*? Esa es la gran pregunta a la cual Warburg quiso dotar de una analogía *estructural*, fundada sobre un principio lingüístico llamado “función suplementaria” y desarrollado en 1899 por el lingüista Hermann Osthoff:

Desde 1905, escribe Warburg, el autor [es decir él mismo] se vio alentado en tales tentativas del estudio de Osthoff sobre el carácter suplementario de las lenguas indo-germánicas: este estudio demostraba en substancia que un cambio de radical (*Wortstammwechsel*) podía operar en algunas formas de verbos conjugados y en el comparativo de algunos adjetivos sin afectar la identidad energética de la calidad o de la acción significada, aunque la identidad formal de la expresión lexical de base haya desaparecido. Al contrario: la aparición de una expresión que lleva un radical nuevo producía también una intensificación de la significación primera (*Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung*).

Estas últimas palabras agregadas de la mano de Warburg, el 10 de junio de 1929, sobre el manuscrito original (figura 3).

Intensificar llamaría, entonces, *a cambiar de raíz*. La lengua latina intensifica *bonus* en *melior* y *melior* en *optimus*: tres raíces lingüísticas diferentes se turnan entonces para intensificar la misma “significación primera”. Podríamos decir, haciendo referencia a otro texto de Warburg del mismo año, que en *El desayuno sobre la hierba* de Manet, habrá él también *intensificado* ciertos paradigmas figurativos tomados del antiguo *Juicio de París*, pero a condición —eso que escapa a menudo a los historiadores del arte en busca de las “fuentes” y continuidades únicas— de haber

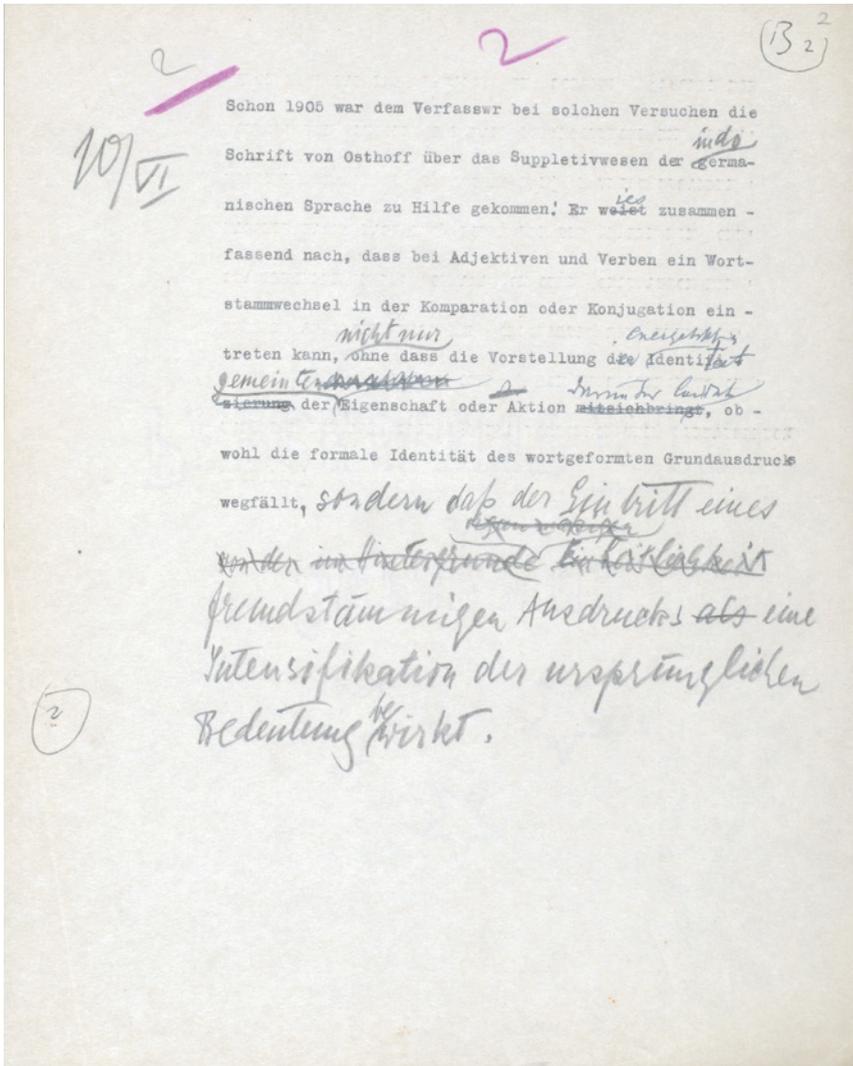


Figura 3. Aby Warburg, *Introducción al Atlas «Mnemosyne»*, 1929 (detalle). Texto mecanografiado original con las correcciones de Warburg (con la noción de «intensificación»). Londres, Archivo del Instituto Warburg. Copyright: The Warburg Institute

desarraigado algunos de sus componentes principales, simbólicos, sociales y culturales. He aquí lo que permitía a Warburg situar el problema de la intensidad sobre un plano más amplio, antropológica e históricamente hablando.

La expresión del *pathos* a través de sus “fórmulas” lingüísticas, figurativas o musicales, no debía entonces ser vista solamente como un fenómeno localizado, una fantasía de artista o una simple llamada al sentimentalismo: es en realidad, un vehículo fundamental para la *intensificación* de formas, entiéndase esta misma como un operador de *temporalización*, el famoso *Nachleben* o “supervivencia” a la que Warburg habrá escrutado la dinámica en la historia de las imágenes occidentales. Y lo que la “función suplementaria” permitía moldear mejor es que la temporalidad misma debía ser entendida a través de sus caminos de “desarraigos”, de *migraciones*, esos *Wanderungen* de los cuales Warburg buscaba desde el inicio restituir tanto la geografía como la historia: por ejemplo, cuando muestra en 1902 que el Renacimiento florentino pasaba por Flandes, o en 1912 que el arte ferrarés del Quattrocento suponía la influencia de una cultura astrológica “internacional” principalmente árabe.

Como en Nietzsche y como en Freud, la pregunta del *pathos* o de la afectividad en Warburg se formula entonces en términos de temporalidad, aunque fuese paradójica, como ya lo demuestran las erráticas búsquedas de sus *Fragmentos sobre la expresión* de los años 1888 a 1905. Un “hecho de afecto” ¿acaso no sería algo que surge de golpe, sin advertencia, que trastorna todo en un instante, un *acontecimiento*? E igualmente, ¿no sería algo que surge desde las profundidades de una memoria, de un tiempo sedimentado, pero siempre en movimiento, una *duración*? El punto de vista de la duración permite comprender que una *repetición* está en obra. El punto de vista del acontecimiento nos hace sensibles a la *diferencia*.

¿Cómo sorprenderse, entonces, de que Gilles Deleuze, en esa obra tan fecunda que es *Diferencia y repetición*, haya focalizado cierto número de

sus motivos de pensamiento alrededor de la afectividad y de la intensidad, como si todos esos problemas filosóficos fuesen fundamentalmente emparentados, indisociables? La decisión de interrogar en conjunto la intensidad, el afecto y la temporalidad no hubiera sido posible, sin duda, sin una lectura previa de esos *pensamientos de la potencia* que fueron las filosofías de Spinoza y de Nietzsche.

Deleuze osó escudriñar a contra corriente de toda su época “el devenir expresivo”, como él lo llamaba, y la cuestión de los afectos en Spinoza bajo el ángulo de la famosa pregunta: ¿Qué es lo que puede un cuerpo? Él escribía entonces: “La esencia no se hace más que uno con la potencia de actuar, la potencia de actuar no se hace más que uno con el poder de ser afectado”. Paralelamente, su lectura de Nietzsche le permitía establecer que toda significación proviene de una economía del *síntoma*, “síntoma que encuentra su sentido en una fuerza actual”, es decir, en una *intensificación de fuerzas*. “Una cosa tiene tanto sentido cuanto existen fuerzas capaces de apoderarse de ella”, escribía él en aquel entonces. Fuerza, cualidad, intensidad –temas comentados desde 1962 a propósito de Nietzsche–, todo esto habrá entonces permitido a Deleuze reinterpretar de nuevo la famosa “voluntad de poder” nietzscheana: “La voluntad de poder en su más alto grado, bajo su forma intensa o intensiva, no consiste en codiciar, ni en tomar sino en dar, en crear”.

Es justamente esta manera de comprender la voluntad de poder “como principio ‘intensivo’, como principio de intensidad pura” lo que habrá permitido a Deleuze desarrollar, en *Diferencia y Repetición*, una filosofía original de la intensidad. Esta partía de una afirmación primera según la cual toda diferencia es *intensidad* pues ella es de intensidad: “La expresión ‘diferencia de intensidad’ es una tautología. La intensidad es la forma de la diferencia como razón de lo sensible. Toda intensidad es diferencial, diferencia en ella misma”. Esto suponía, en un plano muy general, el doble rechazo de una filosofía del ser como de una filosofía de la nada: ni esencia eterna ni desaparición, pero eso que Deleuze llamaba

entonces *desaparición* o disparidad del mundo: “Llamamos *disparidad* este estado de la diferencia infinitamente desdoblada, resonando al infinito. La disparidad, es decir, la diferencia o la intensidad (diferencia de intensidad), es la razón suficiente del fenómeno, la condición de lo que aparece”.

Gilles Deleuze proponía, entonces, una suerte de fenomenología muy original, en el centro de la cual latía algo así como un corazón, según un ritmo de sístole y de diástole: la pulsación de los dos términos *intensio* y *extensio* (pulsación que, mucho más tarde, tomará la forma de la relación entre pliegue y despliegue). La extensión sería entonces el despliegue, la toma de forma, pero también la pérdida de fuerza, de la *intensidad diferencial* que Deleuze afirma “a la letra ‘inexplicable’”, porque ella está “esencialmente implicada”: inherente, inmanente. Ella manifiesta la potencia de una “profundidad compleja” llamada *spatium* y opuesta a toda medida cartesiana del espacio, a todo *extensum* que representa, en el fondo, sólo el efecto secundario o domestico: “La profundidad original es, en efecto, el espacio entero, pero el espacio como cantidad intensiva: el puro *spatium*. [...] Se muestra también que la profundidad y las distancias, en este estado de implicación, están fundamentalmente ligadas a la intensidad de la sensación. [...] La cualidad percibida supone la intensidad [que] es a la vez lo insensible y lo que no puede ser más que sentido...” Tantas paradojas fenomenológicas que acercarían aquí a Deleuze a un Erwin Strauss o, más cerca todavía de Henri Maldine, ya que ellos trabajaron juntos.

En todas estas páginas –intensas y difíciles– de *Diferencia y Repetición*, Deleuze invocaba la intensidad como un modo de existencia fundamental de la diferencia: “La objeción de lo Diferente”, escribía, para sugerir su poder de crear lo diverso, lo dispar, y, por lo mismo, toda aquello capaz de tomar sentido (ya que el sentido, a sus ojos, emerge de una diferencia, de una intensidad). Tres características fundamentales cualifican la intensidad en estas mismas páginas: primero, dice, ella “comprende lo

desigual en sí”. Ella es, entonces, *desproporcionada*, asimétrica, en perpetuo desequilibrio. Luego, surge como *afirmativa*, aunque fuese aberrante o sintomático, tal es su especie de alegría: “Ella hace de la diferencia un objeto de afirmación”. Con tal de acercarse más a Nietzsche para alejarse de Hegel, para quien diferencia y negación irían sin duda de la mano. Y finalmente, será dicha, de nuevo como *implicada*: “La intensidad es una cantidad implicada, envuelta. [...] En la intensidad llamamos *diferencia* a lo que realmente implica, envuelve”.

Es así como la intensidad diferencial nos implica, nos envuelve. ¿Acaso no resentimos tal “implicación intensa” en cada momento en el cual nos sentimos “invadidos” por un afecto? Constatamos en todo caso, en la trayectoria filosófica de *Diferencia y repetición*, que todas estas páginas sobre la intensidad habrán conducido, por una parte, a un *pensamiento del tiempo*, por otra —o, más bien, en el mismo movimiento— a un *pensamiento de lo sensible*. Deleuze, primeramente, comprendió la necesidad de regresar a su interpretación muy singular (y fecunda, sobra decirlo) del eterno retorno nietzscheano, que pudo haber sido su primera incitación a reflexionar sobre la intensidad: “Cuando decimos que el eterno retorno no es el regreso de lo Mismo, de lo Semejante, o de lo Igual, queremos decir que no presupone ninguna identidad. Al contrario, se dice de un mundo *sin identidad*, sin semejanza como sin igualdad. Se dice de un mundo cuyo mismo fondo es la diferencia, donde todo reposa en disparidades, en diferencias de diferencias que se repercuten al infinito (el mundo de la intensidad). [...] El eterno retorno no es ni cualitativo ni extensivo, él es intensivo, puramente intensivo. Es decir: él se dice de la diferencia”.

De ahí el llamado, siempre muy nietzscheano, a una *estética de las intensidades*: “Las intensidades son multiplicidades implicadas, ‘complejas’ hechas de relaciones entre elementos asimétricos. [...] Así mismo, la estética de las intensidades desarrolla cada uno de sus momentos [sobre la base de un] inconsciente de pequeñas percepciones como cualidades

intensivas [que] reenvía al inconsciente de las Ideas”. Es según la exigencia de una estética como tal que Deleuze, diez años más tarde, debía interrogar la pintura de Francis Bacon. Detectaba en ella un proceso, crucial a sus ojos, de intensificación figural comprendido como *captación de fuerzas*: “En arte, y en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar las fuerzas. Es por eso que, ningún arte es figurativo”. Nos encontramos –muy independientemente de un Clement Greenberg, con su modernismo a la americana– sobre el terreno de lo que podría llamarse “un nuevo *Laocconte*”, es decir, una nueva manera de pensar la *intensidad afectiva*, incluso patética; por ejemplo, cuando Francis Bacon asume su intención, como lo escribe Deleuze, de “pintar el grito”. Y no como anécdota sentimental, sino como “punto de vitalidad”, ahí donde surge el “poder de ser afectado” (figura 4).

Nuevo Laocoonte –hablo aquí de la imagen antigua y no del tratado de Lessing–, en efecto, esas cabezas volteadas, esas bocas arrojadas en primer plano, ese aplastamiento, ese desgarramiento o aplanamiento de los cuerpos y del espacio en la gestualidad del pincel, de la brocha o del cuchillo sobre el lienzo. La pintura de Bacon le permitió a Deleuze reformular su exigencia filosófica respecto a las intensidades. En sus observaciones recopiladas en 1981 por Hervé Guibert –tituladas “La pintura enciende la escritura”–, Deleuze se aventuraba libremente sobre el terreno de una intensidad afectiva de la imagen que no fuese sobre todo reducible a cierta fantasía, sentimental o individual, del artista. Es por eso que proponía distinguir una pintura de la *sensación* de toda puesta en escena “sensacional”. Es por eso que se atrevía a hablar de afectos cuidándose de no “cae[r] en la indeterminación, la efusión sentimental [o] la metafísica aplicada”. Hablaba entonces de una *catástrofe* como “matriz de la pintura”, figurada por la niebla de las líneas y de los colores. Finalmente, quiso concluir la entrevista distinguiendo la *emoción* de toda propensión narcisista a decir “yo”: “La emoción no dice ‘yo’. Usted mismo lo dice, estamos fuera de nosotros mismos. La emoción no proviene del

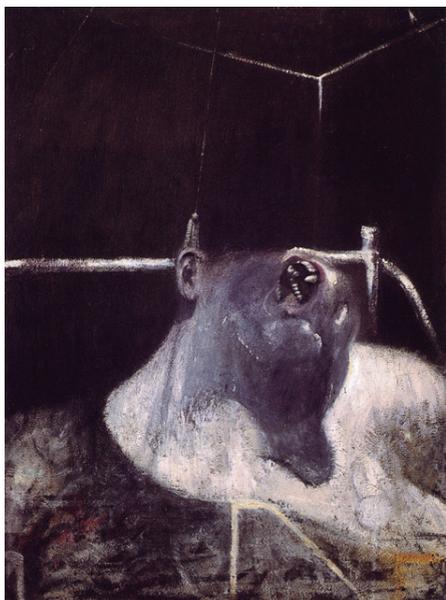


Figura 4. Francis Bacon, *Head I*, 1948. Óleo y tempera sobre cartón CR NUMBER 48-01. © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS . SOMAAP. 2021.»

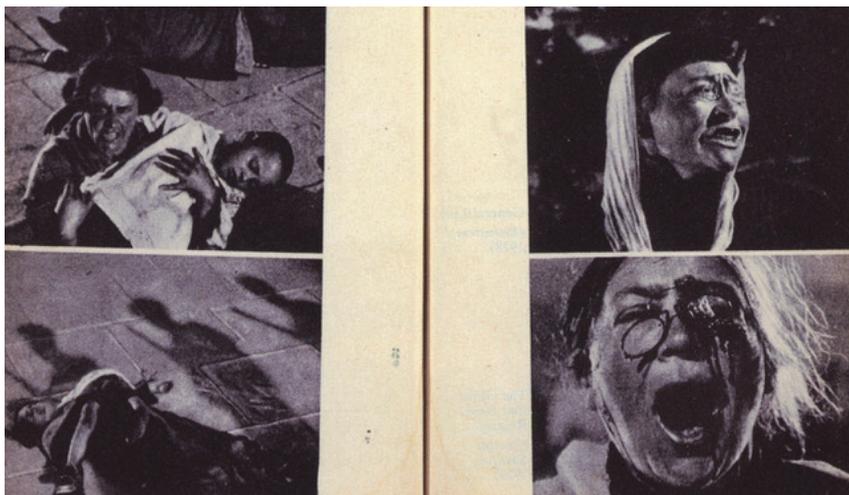


Figura 5. Roger Manvell, Fotogramas tomados de *Battleship Potemkin* por S. M. Eisenstein, 1944. Publicado en el Film, Harmondsworth, Penguin Books, 1944 (no paginado). Foto: Georges Didi-Huberman.

yo, sino del acontecimiento. Es muy difícil atrapar un acontecimiento, pero no creo que esa captura implique la primera persona. Más bien, haría falta recurrir, como Maurice Blanchot, a la tercera persona, cuando decimos que hay más intensidad en la proposición ‘el sufre’ que en ‘yo sufro’.

“El sufre” en efecto. E, incluso, “ellos sufren” un poco por todos lados en la pintura de Francis Bacon quien, como lo sabemos –especialmente gracias al estudio de Martin Harrison sobre el uso de la fotografía y del film en el trabajo del pintor–, buscaba sus “fórmulas de *pathos*” a través de toda la historia de la pintura, de la fotografía y del cine: Velázquez, Muybridge, Eisenstein (figura 5). Fue necesario entonces, con toda coherencia, que Deleuze regresara él mismo a esa *imagen-afección* en dos capítulos importantes de su obra sobre el cine. Pasajes en los cuales la “figura” (el rostro) era acompañado de una “forma” (el primer plano) –ella misma pensada como intensidad o, como dice Deleuze, “serie intensiva”–. Todo esto introducido, no por casualidad, a través del uso *patético* del primer plano en Eisenstein (particularmente en la famosa “línea ascendente de la tristeza” del *Acorazado Potemkin*). ¿Qué es entonces un “rostro intensivo”? Deleuze respondía que es eso que ha sido puesto en condición de “expresa[r] una Potencia pura”, o un deseo, o un afecto de amor-odio, etcétera.

Entonces, de regreso al afecto: El afecto es la entidad, es decir la Potencia o la Cualidad. Es una expresión: el afecto no existe independientemente de alguna cosa que lo exprese, aunque se distingue absolutamente de él. Eso que lo expresa es un rostro, o un equivalente del rostro (un objeto rostrificado). Y más allá: “Los afectos no tienen la individuación de los personajes o las cosas, pero ellos no se confunden sin embargo en la indiferencia del vacío. Ellos tienen singularidades que entran en conjunción virtual, y constituyen cada vez una entidad compleja. Son como puntos de fusión, de ebullición, de condensación, de coagulación, etcétera”. Hablar así no era más que una manera de contemplar el afecto

más allá del sentido obviado de tal o cual afección: a saber, como un acontecimiento “morfofodinámico” más largo e impersonal, en suma, que el sujeto al que él afecta.

Diez años más tarde, Gilles Deleuze y Félix Guattari quisieron dedicar el último capítulo de su libro *¿Qué es la filosofía?* a la misma pregunta, en una serie problemática titulada “Percepción, afecto y concepto”. Se trataba, antes que nada, de hablar de nuevo del arte bajo el ángulo de esa “estética de intensidades” inaugurada por Nietzsche. La obra de arte, según Deleuze y Guattari, debe ser capaz “de arrancar el afecto a las afecciones como pasaje de un estado a otro”. ¿Bajo qué formas lo arranca? Tres o cuatro nociones surgían al mismo tiempo, e incluso la copresencia podía a primera vista provocar paradojas. Primero hay un *acuerdo*: “Los acuerdos son afectos. Consonantes y disonantes, los acuerdos de tonos o colores son los afectos de música o pintura. Rameau subrayaba la identidad del acuerdo y del afecto”. El acuerdo reenvía a una *Stimmung*: a una atmósfera afectiva que se caracteriza de no tener ninguna frontera asignable, ya que el objeto y el sujeto se “pierden” ahí el uno en el otro.

El afecto deriva su potencia de eso que Deleuze y Guattari llaman *devenires*: segunda noción, fundamental puesto que temporaliza. Son “devenires no humanos” que los autores afianzan en una referencia a la fenomenología del “sentir” en Erwin Strauss como en la pintura de Cézanne.

El afecto no supera a las afecciones en menor medida que el percepto a las percepciones. El afecto no es el pasaje de un estado vivido al otro, sino el devenir no humano del hombre. Achab no imita a Moby Dick, y Pentesilea, no se “hace” la perra: no es una imitación, una simpatía vivida ni siquiera una identificación imaginaria. No es la semejanza, a pesar de que haya una semejanza. Pero precisamente es sólo una semejanza producida. Es más, una extrema contigüidad, en el enlace de dos sensaciones sin semejanza, o al contrario en el alejamiento de una luz que capta las dos en un mismo reflejo.

Ahora bien, a este afecto y a este devenir le corresponde un *fondo* –tercera noción convocada– capaz de proveer al acuerdo su espacialidad de implicación, de inmanencia y de emergencia. Tal es “la potencia del fondo capaz de disolver las formas, y de imponer la existencia de una zona tal, donde no sabemos más quien es animal y quien es humano, porque alguna cosa se erige como el triunfo o el monumento de su indistinción: así, Goya, o incluso Daumier, Redon”.

Eso que se erige entonces, fuese como un monumento de indistinción –así que lo vemos por todos lados en los grabados de Goya o en los dibujos de Victor Hugo–, será nombrado un “bloque”.

Precisamente, es la tarea de todo arte, y de la pintura, la música, no le quita menos a los colores y a los sonidos los acuerdos nuevos, los paisajes plásticos o melódicos, los personajes rítmicos que los elevan hasta el canto de la tierra y al grito de los hombres: eso que constituye el tono, la salud, el devenir, un bloque visual y sonoro. Un monumento no conmemora, no celebra algo que ha pasado, pero confía al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento siempre renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada.

Habremos entendido bien: se trata de un *bloque de intensidad*. La sensibilidad estética inaugurada por Nietzsche encuentra aquí su expresión contemporánea. Para que “los hechos de afectos” encuentren su forma y su temporalidad: su acontecimiento, pero también su duración, su memoria, su supervivencia. Su capacidad a surgir como *balizas* en nuestra “lucha siempre reanudada”.

## Notas por orden de aparición

- Paul Ricœur, “Le sentiment” [1959], en *À l'école de la phénoménologie* (París: Vrin, 1986 [éd. 2004]), 330-331.
- Natalie Depraz, “Temporalité et affection dans les manuscrits tardifs sur la temporalité [1929-1935] de Husserl”, *Alter. Revue de phénoménologie*, n° 2 (1994): 78-79.
- Richard Sorabji, “From Aristotle to Brentano: the Development of the Concept of Intentionality”, en *Aristotle and the Later Tradition*, H. Blumenthal y H. Robinson, dir. (Oxford: Clarendon Press, 1991), 227-259.
- Dominik Perler, *Theorien der Intentionalität im Mittelalter* (Fráncfort de Meno: Vittorio Klostermann, 2002).
- Henri D. Simonin, “La notion d'intentio dans l'œuvre de saint Thomas d'Aquin”, *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, XIX, n° 3 (1930): 447 y 461.
- André Hayen, *L'Intentionnel selon saint Thomas* (Brujas-París: Desclée de Brouwer, 1954).
- Augustin, *De la Genèse au sens littéral*. Livres VIII-XII, XII, 15, 31, Œuvres, XLIX, P. Agaësse y A. Solignac, (París: Desclée de Brouwer, 1972), 379. [Traducción al español: *Interpretación literal del Génesis*, trad. Claudio Calabrese (Navarra: Eunsa, 2006)].
- Jean-Luc Solère, “Tension et intention. Esquisse de l'histoire d'une notion”, en *Questions sur l'intentionnalité*, L. Couloubaritsis y A. Mazzù, dir. (Bruselas: Ousia, 2007), 82.
- Augustin, *La Trinité*. Livres VIII-XV, XI, 2, 2, Œuvres, XVI, P. Agaësse, (París: Desclée de Brouwer, 1955), 163. [Traducción al español: *La trinidad*, Obras completas, Vol. V, Trad. Luis Arias, (Madrid: BAC, 2006)].
- Augustin, *Les Confessions*. Livres, VIII-XIII, XI, 27, 34, Œuvres, XIV E. Tréhorel y G. Bouissou, (París: Desclée de Brouwer, 1962), 329. [Traducción al español: *Las confesiones*, edición bilingüe, Obras completas, Vol. II trad. Ángel Custodio Vega, (Madrid: BAC, , 2019)].
- Blaise Pascal, *Les Provinciales* [1656-1657], Œuvres complètes, J. Chevalier, ed. (París: Gallimard, 1954), 728. [Traducción al español: *Las cartas provinciales*, Luis Ruíz Contreras y Juan Bautista Bergua, trads. (Madrid: Ibericas, 2011)].
- Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* [1766], A. Courtin, trad., J. Bialostocka, rev. (París: Hermann, 1990), 56; 51, 72, 95 y 132. [Traducción al español: *Laocoonte*, Eustaquio Barjau, trad. (Madrid: Tecnos, 2015)].
- Wilhelm Dilthey, “Lessings ‘Laokoon’” [1877], en *Gesammelte Schriften*, XVII (Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1974), 103-104.
- Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872], Œuvres philosophiques complètes, I-1, G. Colli y M. Montinari, eds., P. Lacoue-Labarthe, trad. (París: Gallimard, 1977), 54-55 y 154. [Traducción al español: *El nacimiento de la tragedia*, Andrés Sánchez Pascual, trad. (Madrid: Alianza Editorial, 2012)].
- Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes* [1869-1872], Œuvres philosophiques complètes, I-1, G. Colli, ed. y M. Montinari, M. Haar y J.L. Nancy trads. (París: Gallimard, 1977), 281 y 462. [Traducción al español: *Fragmentos póstumos* Vol I (1869-1864), Luis F de Santiago Cuervos, (Madrid: Tecnos, 2010)].

Aby Warburg, *Entwurf zu einer Kritik des "Laokoons" an Hand der Kunst des Quattrocento in Florenz* [1889] (Londres: Warburg Institute Archive), III, 33.2.4.

Michel Espagne, "Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg", *Revue germanique internationale*, 19 (2003): 221-236.

Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002), 115-270. [Traducción al español: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Juan Calatrava, (Madrid: Abada, 2009)].

Aby Warburg, "Introduction à l'atlas Mnémosyne" [1929], en *L'Atlas Mnémosyne. Écrits*, II, S. Zilberfarb, trad. (Paris: L'Écarquillé-INHA, 2012), 54-55. [Traducción al español: *Atlas Mnemosyne*, Joaquín Chamorro, (Madrid: Akal, 2010)].

Aby Warburg, "Le Déjeuner sur l'herbe de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature" [1929], en *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929*, S. Zilberfarb, (Paris-Dijon: L'Écarquillé-Les Presses du réel, 2011), 125-137. [Traducción al español: *El almuerzo sobre la hierba de Manet. La función prefiguradora de las divinidades paganas en el desarrollo del sentimiento moderno hacia la naturaleza*, Lucas Risoto, (Madrid: Casimiro Libros, 2014)]

Aby Warburg, "L'art flamand et la Renaissance florentine" [1902], en *Essais florentins*, S. Muller, (Paris: Klincksieck, 1990), 137-157.

Aby Warburg, "Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare" [1912], en *Essais florentins*, 197-220.

Aby Warburg, *Fragments sur l'expression* [1888-1905], S. Müller, ed. y S. Zilberfarb, (Paris: L'Écarquillé, 2015).

Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1968), 205 [y en general p. 197-213]. [Traducción al español: *Spinoza y el problema de la expresión*. Horst Vogel, (Barcelona: Muchnick, 1990)].

Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (Paris: PUF, 1962 [ed. 1997]), 3-5 y 46-50. [Traducción al español: *Nietzsche y la filosofía*, Carme Artal, (Barcelona: Anagrama, 1871)].

Gilles Deleuze, "Conclusions sur la volonté de puissance et l'éternel retour" [1967], en *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*, D. Lapoujade, ed. (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002), 166-167 y 171. [Traducción al español: *La isla desierta y otros textos*, Luis José Pardo, (Valencia: Pre-textos, 2005)].

Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (Paris: PUF, 1968), 287-288, 293, 296-297; 292, 299, 301, 305, 311, 313 y 315. [Traducción al español: *Diferencia y repetición*, María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, (Buenos Aires: Amorrortu, 2002)].

Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris: Éditions de la Différence, 1981), 39 y 41. [Traducción al español: *Francis Bacon: lógica de la sensación*, Isidro Herrera, (Madrid: Arena libros, 2002)].

Gilles Deleuze, "La peinture enflamme l'écriture" [1981], en *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, D. Lapoujade, ed. (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003), 167-169 y 172.

[Traducción al español: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, José Luis Pardo, trad. (Valencia: Pre-textos, 2007)].

Martin Harrison, *Francis Bacon: la chambre noire. La photographie, le film et le travail du peintre* [2005], D. De Bruycker, trad. (Arles: Actes Sud, 2006), 88-97.

Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma 1* (París: Les Éditions de Minuit, 1983), 125, 128-130, 138 y 146. [Traducción al español: *La imagen-movimiento; estudios sobre cine 1*, Irene Agoff, trad. (Barcelona: Paidós, 1984)].

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (París: Les Éditions de Minuit, 1991), 155, 158, 160, 163-164 y 167. [Traducción al español: *¿Qué es la filosofía?*, Thomas Kauf, trad. (Barcelona: Anagrama, 2009)].

## Referencias

Augustin. *De la Genèse au sens littéral*. Livres VIII-XII, XII, 15, 31, Œuvres, XLIX. Traducción de P. Agaësse y A. Solignac. París: Desclée de Brouwer, 1972. [Traducción al español: *Interpretación literal del Génesis*. Traducción de Claudio Calbrese. Navarra, Eunsa, 2006].

\_\_\_\_\_. *La Trinité*. Livres VIII-XV, XI, 2, 2, Œuvres, XVI. Traducción de P. Agaësse. París: Desclée de Brouwer, 1955. [Traducción al español: *La trinidad*, Obras completas, Vol. V. Traducción de Luis Arias. Madrid: BAC, 2006].

\_\_\_\_\_. *Les Confessions*. Livres, VIII-XIII, XI, 27, 34, Œuvres, XIV. Traducción de E. Tréhorel y G. Bouissou. París: Desclée de Brouwer, 1962. [Traducción al español: *Las confesiones*, edición bilingüe, Obras completas, Vol. II. Traducción de Ángel Custodio Vega. Madrid: BAC, 2019].

Deleuze, Gilles. “Conclusions sur la volonté de puissance et l'éternel retour” [1967]. En *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*. Edición de D. Lapoujade. París: Les Éditions de Minuit, 2002. [Traducción al español: *La isla desierta y otros textos*. Traducción de Luis José Pardo. Valencia: Pre-textos, 2005].

\_\_\_\_\_. *Différence et Répétition*. París: PUF, 1968. [Traducción al español: *Diferencia y repetición*,. Traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002].

- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Éditions de la Différence, 1981. [Traducción al español: *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena libros, 2002].
- \_\_\_\_\_. *L'Image-mouvement. Cinéma 1*. París: Les Éditions de Minuit, 1983. [Traducción al español: *La imagen-movimiento; estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1984].
- \_\_\_\_\_. “La peinture enflamme l'écriture” [1981]. En *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. Edición de D. Lapoujade. París: Les Éditions de Minuit, 2003. [Traducción al español: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2007].
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche et la philosophie*. París: PUF, 1962 [ed. 1997]. [Traducción al español: *Nietzsche y la filosofía*. Traducción de Carme Artal. Barcelona: Anagrama, 1871].
- \_\_\_\_\_. *Spinoza et le problème de l'expression*. París: Les Éditions de Minuit, 1968. [Traducción al español: *Spinoza y el problema de la expresión*. Traducción de Horst Vogel. Barcelona: Muchnick, 1990].
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Les Éditions de Minuit, 1991. [Traducción al español: *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2009].
- Depraz, Natalie. “Temporalité et affection dans les manuscrits tardifs sur la temporalité [1929-1935] de Husserl”. *Alter. Revue de phénoménologie*, n° 2 (1994): 63-86.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Les Éditions de Minuit, 2002. [Traducción al español: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2009].

- Dilthey, Wilhelm. “Lessings ‘Laokoon’” [1877]. En *Gesammelte Schriften*, XVII. Gotinga: Vanderhoeck & Ruprecht, 1974.
- Espagne, Michel. “Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg”. *Revue germanique internationale*, 19 (2003): 221-236.
- Martin Harrison. *Francis Bacon: la chambre noire. La photographie, le film et le travail du peintre* [2005]. Traducción de D. De Bruycker. Arles: Actes Sud, 2006.
- Hayen, André. *L’Intentionnel selon saint Thomas*. Brujas-París: Desclée de Brouwer, 1954.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* [1766]. Traducción de A. Courtin, y revisión de J. Bialostocka. París: Hermann, 1990). [Traducción al español: *Laocoonte*. Traducción de Eustaquio Barjau, Madrid: Tecnos, 2015].
- Nietzsche, Friedrich. *Fragments posthumes* [1869-1872], *Œuvres philosophiques complètes*, I-1. Edición de G. Colli y traducción de M. Montinari, M. Haar y J.L. Nancy. París: Gallimard, 1977. [Traducción al español: *Fragmentos póstumos* Vol I (1869-1864). Traducción de Luis F. de Santiago Cuervos. Madrid: Tecnos, 2010].
- Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie* [1872], *Œuvres philosophiques complètes*, I-1. Edición de G. Colli y M. Montinari, traducción de P. Lacoue-Labarthe. París: Gallimard, 1977. [Traducción al español: *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2012].
- Pascal, Blaise. *Les Provinciales* [1656-1657], *Œuvres complètes*. Edición de J. Chevalier. París: Gallimard, 1954. [Traducción al español: *Las cartas provinciales*. Traducción de Luis Ruíz Contreras y Juan Bautista Bergua. Madrid: Ibericas, 2011].
- Perler, Dominik. *Theorien der Intentionalität im Mittelalter*. Fráncfort de Meno: Vittorio Klostermann, 2002.

- Ricœur, Paul. “Le sentiment” [1959]. En *À l'école de la phénoménologie*. París: Vrin, 1986 [éd. 2004].
- Simonin, Henri D. “La notion d'intentio dans l'œuvre de saint Thomas d'Aquin”. *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, XIX, n° 3 (1930): 447 y 461.
- Solère, Jean-Luc. “Tension et intention. Esquisse de l'histoire d'une notion”, en *Questions sur l'intentionnalité*. Dirigido por L. Couloubaritsis y A. Mazzù. Bruselas: Ousia, 2007.
- Sorabji, Richard. “From Aristotle to Brentano: the Development of the Concept of Intentionality”. En *Aristotle and the Later Tradition*. Dirigido por H. Blumenthal y H. Robinson. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Warburg, Aby. *Entwurf zu einer Kritik des “Laokoons” an Hand der Kunst des Quattrocento in Florenz* [1889]. Londres: Warburg Institute Archive.
- \_\_\_\_\_. “Introduction à l'atlas Mnémosyne” [1929]. En *L'Atlas Mnémosyne*. Écrits, II. Traducción de S. Zilberfarb. París: L'Écarquillé-INHA, 2012. [Traducción al español: *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquín Chamorro. Madrid: Akal, 2010.]
- \_\_\_\_\_. “Le Déjeuner sur l'herbe de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature” [1929]. En *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929*. Traducción de S. Zilberfarb. París-Dijon: L'Écarquillé-Les Presses du réel, 2011. [Traducción al español: *El almuerzo sobre la hierba de Manet. La función prefigurante de las divinidades paganas en el desarrollo del sentimiento moderno hacia la naturaleza*. Traducción de Lucas Riso. Madrid: Casimiro Libros, 2014].
- \_\_\_\_\_. “L'art flamand et la Renaissance florentine” [1902]. En *Essais florentins*. Traducción de S. Muller. París: Klincksieck, 1990.

\_\_\_\_\_. “Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare” [1912]. En *Essais florentins*. Traducción de S. Muller. París: Klincksieck, 1990.

\_\_\_\_\_. *Fragments sur l'expression* [1888-1905]. Edición de S. Müller y traducción de S. Zilberfarb. París: L'Écarquillé, 2015.