

Deleuze y Beckett: la imagen como agotamiento de la palabra¹

Deleuze and Beckett: The Image as Exhaustion of the Word

CATARINA POMBO NABAIS

ccnabais@ciencias.ulisboa.pt

(CENTRO DE FILOSOFIA DAS CIÊNCIAS - UNIVERSIDADE DE LISBOA - PORTUGAL)

TRADUCCIÓN: SOLANGE HEFFESSE Y GONZALO SANTAYA

Recibido el 4 de julio de 2023 – Aceptado el 24 de octubre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.69498/ri.2024.19.514>

¹ Originalmente publicado como Pombo Nabais, Catarina, “Deleuze et Beckett: l’image comme épuisement du mot”, en Pombo, Olga y Guerreiro, António (orgs.), *Da civilização da palavra à civilização da imagem*, Lisboa, Fim de Século Edições, 2013, pp. 99-117.

Catarina Pombo Nabais es Licenciada (Universidade Clássica de Lisboa) y Doctora en Filosofía (Université Paris VIII), bajo supervisión de Jacques Rancière, obteniendo la máxima distinción para una tesis doctoral en Francia. Es autora de *Gilles Deleuze: Philosophie et Littérature* (L'Harmattan, Paris, 2013), prologado por Rancière y traducido al inglés por Ronald Bogue para Rowman & Littlefield (Nueva York, 2020), y co-autora (junto con Boris Groys) de *Towards Self-Design. Philosophical Conversations* (Coimbra University Press, Coimbra, 2022); organizó también el libro *Processos criativos nas ciências e nas artes. A questão da participação pública* (Afrontamento, Lisboa 2021). Es investigadora del Departamento de Historia y Filosofía de la Ciencia de la Universidad de Lisboa y miembro del Centro de Filosofía de las Ciencias de esa Universidad. Ha conducido diferentes proyectos de investigación sobre temáticas vinculadas con filosofía del arte, la ciencia y la tecnología, y dirige tesis doctorales. Cuenta también con un postgrado en Curaduría de Arte de la Universidade NOVA de Lisboa, y ha desarrollado tareas de curaduría en distintas exhibiciones y festivales.

RESUMEN: Desde *Diferencia y repetición*, Deleuze quiere liberar al espíritu de su relación con la representación. Sin embargo, este programa contenía una formulación paradójica. Deleuze propone una nueva imagen del pensamiento, la cual no es otra que la de un pensamiento sin imagen. Todo el combate en contra de "la filosofía de la representación" nos obligaba a pensar el pensamiento sin representar nada, a buscar una imagen del pensamiento que, en tanto pensamiento sin imagen, no fuera ella misma una imagen. Esta ceguera atraviesa todo el trabajo de Deleuze en los años 70, donde no encontramos ninguna teoría de la imagen, ni ninguna tentativa de construir cualquier imagen de un pensamiento sin imagen. Podríamos decir que aquello que fascinó a Deleuze en la experiencia del cine, a comienzos de los años 80, fue precisamente la posibilidad de producir imágenes del pensamiento, e imágenes de un pensamiento sin imagen. Recién en *El agotado* la actividad del espíritu es presentada como la creación de imágenes. Mientras que en los libros sobre cine el espíritu está sobre la pantalla, es decir, que él es el movimiento y el tiempo de las imágenes, en el análisis de las piezas para televisión de Beckett, sin embargo, el espíritu es más bien algo que se cumple en la cabeza de personajes agotados.

PALABRAS CLAVE: Deleuze – Beckett – Imagen – Pensamiento - Representación

ABSTRACT: Since *Difference and Repetition*, Deleuze aims to free the spirit from its relationship with representation. Nevertheless, this program contained a paradoxical formulation. Deleuze proposed a new image of thought, one that is none other than the image of thought without an image. The entire struggle against the "philosophy of representation" compelled one to conceive of a thought without representing anything, to seek an image of thought which, as a thought without an image, was not an image in itself. This blindness permeated all of Deleuze's work in the 1970s where there is no theory of the image nor any attempt to construct any image whatsoever of a thought without an image. One could say that what fascinated Deleuze, in the experience of cinema, at the beginning of the 1980s, was precisely the possibility of producing images of thought, and images of a thought without an image. It is only with *The Exhausted* that the activity of the spirit is presented as the creation of images. Instead of an image of a thought without images. While in the books about cinema, the spirit is on the screen, i.e., it is the movement and time of images, in the analysis of Beckett's television plays, the spirit is something that takes place within the minds of the exhausted characters.

KEY WORDS: Deleuze – Beckett – Images – Thought - Representation

Es sabido que, en *Diferencia y repetición*, Deleuze quería reeditar el programa de un pensamiento sin imagen. Este programa, en sí mismo, contenía una formulación paradójica. Deleuze se proponía una nueva imagen del pensamiento, la cual no es otra cosa que la imagen de un pensamiento sin imagen. La fórmula parecía contradictoria desde su propia formulación. Había que abolir la imagen clásica del pensamiento, es decir, refutar el presupuesto según el cual pensar es una cuestión de imágenes, la actividad de acceder a una imagen, a una representación cualquiera. Sin embargo, esta nueva comprensión del pensamiento debía hacerse no a partir de un concepto, sino de una nueva imagen del pensamiento. Se hacía necesaria entonces una nueva imagen del pensamiento capaz de mostrarlo como un pensamiento sin imágenes.

Y, sin embargo, en *Diferencia y repetición*, las descripciones de aquello que sería un pensamiento sin imágenes estaban dedicadas, no a diseñar imágenes del pensamiento, sino a la presentación de los conceptos de “Idea”, de “problema”, de “síntesis del tiempo”, de “series disyuntivas”. Todo el libro es un viaje monumental a través de los aspectos que, desde Platón y Aristóteles, son reconocidos como atributos fundamentales del acto de pensar, tales como hacer la diferencia, plantear problemas, actualizar las síntesis del tiempo, elaborar el espacio puro. Pero, de este viaje, Deleuze no proponía ninguna imagen. Nada se veía de esta nueva figura del pensamiento. Sin duda, este engeguement se comprendía dentro del programa mismo de *Diferencia y repetición*. Todo el combate contra la “filosofía de la representación” nos forzaba a pensar el pensamiento sin representar nada, a buscar una imagen del pensamiento que, en tanto que pensamiento sin imagen, no fuera ella misma una imagen.

Este enceguecimiento ha atravesado todo el trabajo deleuziano de los años 70. No se encuentra en *El anti-Edipo*, en *Kafka*² o en *Mil mesetas* ni una teoría de la imagen, ni una tentativa de elaborar alguna imagen de un pensamiento sin imagen. No es sino hasta el comienzo de los años 80 que Deleuze vuelve al concepto de imagen. Puede decirse que aquello que ha fascinado a Deleuze, en la experiencia del cine, fue precisamente la posibilidad de producir imágenes del pensamiento, e imágenes de un pensamiento sin imagen. En una entrevista sobre los dos volúmenes de su obra sobre el cine, Deleuze dice:

Algo raro me impresionó en el cine: su inesperada aptitud para manifestar, no el comportamiento sino la vida espiritual (al mismo tiempo que los comportamientos aberrantes); la vida espiritual no es el sueño o la fantasía, que siempre fueron callejones sin salida del cine, sino más bien el dominio de la decisión fría, de la comprensión absoluta, de la elección existencial. [...] En suma, el cine no se limita a introducir el movimiento en la imagen, lo introduce también en el espíritu. La vida espiritual es el movimiento del espíritu.³

Con el cine, Deleuze descubre imágenes que hacen ver la actividad del pensamiento, pero justamente de un pensamiento que no tiene ninguna relación con imágenes. Como dice en esta entrevista, la vida del pensamiento, la vida espiritual, no es una vida compuesta de sueños o fantasmas, sino una vida que decide, se empeña, hace elecciones existenciales. El entusiasmo de Deleuze por las imágenes, sean las imágenes-movimiento, sean las imágenes-tiempo, es quizá la expresión del descubrimiento de que existe una forma de arte donde es posible hacer no solamente imágenes del pensamiento, sino sobre todo imágenes de un pensamiento sin imágenes. Puede incluso decirse que este entusiasmo expresa también y ante todo el entusiasmo de alguien que viene de sobrepasar sus propios callejones sin salida: los de la teoría del sueño y del fantasma, que, desde la *Presentación de Sacher-Masoch*, *Diferencia y repetición*, y *Lógica del sentido*, acechaban el concepto de pensamiento. En efecto, el sueño y

² N. de lxs T: la autora se refiere a *Kafka*. *Por una literatura menor* (1975), escrito por Gilles Deleuze y Félix Guattari.

³ Deleuze, Gilles, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, París, Minuit, 2003, p. 264 [*Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, trad. José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2007, pp. 255-256]. De aquí en más se utiliza la sigla DRF.

el fantasma han sido considerados por Deleuze como callejones sin salida del cine, que únicamente una ontología de las imágenes y una taxonomía de los signos ópticos, cinéticos o sonoros han podido resolver.

Los libros sobre el cine son pues el momento de reconciliación de Deleuze con el mundo de las imágenes, tras haber abandonado la teoría de las imágenes y de lo imaginario que organizaba su concepto de “fantasma” en los años ‘60 y que marcó, por la negativa, toda su crítica de la imagen durante los años ‘70. Con su libro sobre Francis Bacon (1981) y los dos volúmenes sobre el cine (1983 y 1985), la imagen retorna. Pero es con Beckett que la imagen adquiere un estatuto privilegiado. El libro sobre Beckett es el momento de la apoteosis de la imagen. La imagen surge allí por un proceso de agotamiento del lenguaje.

1. Las cuatro formas de agotamiento del lenguaje

El agotamiento del lenguaje que Deleuze señala en Beckett no implica una lectura posmodernista que sentencia el fin de la escritura. Esto sería confundir el fin de la escritura con la poética del fin. Por el contrario, Deleuze quiere construir, a partir del trabajo de Beckett, una teoría del lenguaje que lleve las funciones de designación y de manifestación a su fin, conservando su dimensión de significación. El rasgo central de esta teoría del lenguaje del fin se caracteriza por una relación especial entre el plano de lo enunciado y el de la enunciación.

De acuerdo con Deleuze, el agotamiento del lenguaje se hace en tres niveles, y a cada nivel corresponde una lengua específica: una lengua de las palabras, una lengua de las voces y una lengua de las imágenes. De la misma manera, a cada nivel de la lengua corresponde un tipo de agotamiento de lo posible.⁴ La singularidad poética de Beckett pasaría por la densidad, al mismo tiempo escénica y literaria, del agotamiento de estas lenguas casi artificiales, y por muchas maneras de hacer la experiencia de lo posible. Hay que subrayar que

⁴ La teoría de la imagen en *El agotado* no se comprende sin el retorno de Deleuze a una metafísica de lo posible, cosa que siempre rechazó. Para un análisis más detallado de estas modulaciones del pensamiento deleuziano, cf. Pombo Nabais, Catarina, *Gilles Deleuze: Philosophie et littérature*, París, L'Harmattan, 2013.

este agotamiento de las lenguas que habita todo lenguaje no conduce a un “más allá”⁵ del lenguaje. El límite de las cosas, del mundo, de las voces de los Otros, del espacio, de la imagen, es un límite que no se hace sino por el lenguaje. “El límite no está por fuera del lenguaje, él es su afuera: está hecho de visiones y audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles”.⁶ Por el lenguaje puede accederse a las visiones y a las audiciones, a las imágenes puras que se elaboran como efecto último del agotamiento del lenguaje. Como dice Deleuze en *Crítica y clínica*:

También existen una pintura y una música propias de la escritura, como efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras. Vemos y oímos a través de las palabras, entre las palabras. Beckett hablaba de “perforar agujeros” en el lenguaje para ver u oír “lo que se esconde detrás”.⁷

Según Deleuze, el lenguaje es para Beckett la percepción del mundo, pero de un mundo no lingüístico de colores y música, un mundo de imágenes puras que no se percibe sino en tanto que disipación de las imágenes: las visiones y las audiciones. Es un mundo que se escucha y se ve, pero solamente por y detrás del lenguaje. Agotar el lenguaje, más precisamente, para dar a ver el mundo que se elabora como el afuera de un lenguaje agotado.

Primeramente, se trata de volver imposible una lingüística de la nominación, agotando la correspondencia entre las palabras y su designación. En la nominación, la cual es siempre una remisión a mundos posibles, las cosas se presentan al sujeto como series realizables. Por el contrario, cuando el sujeto las nombra de una manera arbitraria, indiferente o, mejor, cuando la nominación ha sido abolida, entonces ya no hay relación asignable entre los nombres y las cosas. Los nombres devienen átomos de series disyuntivas que ya no nombran nada. El agotamiento del lenguaje de las designaciones es una ausencia de lógica, donde toda acción deviene sin causa ni finalidad. La renuncia a toda designación no significa, sin embargo, una caída en lo indiferenciado. El agotamiento no es una pasividad sino una acción. Es acción del no, activación a nada (*rien*), actividad

⁵ N. de lxs T: las comillas fueron añadidas por lxs traductorxs.

⁶ Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, París, Minuit, p. 9 [*Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 9]. De aquí en más se utiliza la sigla CC.

⁷ *Ibidem*.

de la nada (*néant*) de toda preferencia.⁸ “Uno se activa, pero para nada. Uno estaba fatigado de algo, pero agotado, de nada”.⁹ Toda realización es una elección entre posibles, una disyunción exclusiva (“me pongo los zapatos para salir y las pantuflas para quedarme”). Agotar lo posible pasa pues por el agotamiento de esta elección, lo cual significa volver inclusiva a la disyunción (“zapatos, se queda, pantuflas, se sale”). La combinatoria, el simple juego de las permutaciones y las disyunciones, es lo que constituye la acción del agotado. Él se activa para nada, únicamente para la combinatoria como vacío absoluto.

Según Deleuze, Beckett inventa una lengua artificial para la escena, en la que los nombres no tienen ninguna relación con las cosas y en la que las frases no representan nada. En esta Lengua I, la lengua de las cosas, hay dos modos de agotamiento. Primero, la enumeración reemplaza la proposición. En escena, los personajes de Beckett o bien utilizan objetos cualesquiera sin ninguna relación con su acción, o bien designan objetos que no corresponden a aquello que enuncian. La serie de los objetos deviene independiente de la serie que los designa. La serie de los atributos se autonomiza también. Nombres y atributos devienen conjuntos aleatorios de singularidades flotantes. Esto permite la construcción de secuencias combinatorias de objetos, nombres, atributos, que los personajes realizan.

Bajo una segunda forma, como señala Deleuze, Beckett conduce esta lengua de las cosas a su límite asintáctico, una lengua donde los nombres y los atributos ponen en juego las posibilidades según reglas gramaticales. Relaciones combinatorias reemplazan relaciones sintácticas. El agotamiento de la lengua se hace así por una combinatoria vacía, es decir, una combinatoria que instaure una nueva forma de conexión: la disyunción inclusiva, cuyos términos, desprovistos de significación o de valor, no sirven sino para permutarse. Hay que subrayar que, de acuerdo con Deleuze, la combinatoria beckettiana no juega el rol de la unidad de contradictorios, y no es indiferenciada. En tanto disyunción inclusiva, ella es un conjunto

⁸ N. de lxs T: las palabras entre paréntesis en idioma original fueron añadidas por lxs traductorxs. Así ocurre en todos los casos siguientes en los que vuelva a aclararse entre paréntesis y en cursiva el término original traducido del francés o del inglés.

⁹ Deleuze, Gilles, “L’Epuise” en Beckett, Samuel, *Quad et autres pieces pour la télévision (Trio du Fantôme, ... que nuages..., Nacht und Träume)*, París, Minuit, 1992, p. 59. De aquí en más se utiliza la letra E.

de Nada (*Rien*). Ella es vacía, porque es una nada (*néant*) de posible. Está agotada en sí misma, y no subsiste sino en tanto que vacío o juego de agotamiento. Ella es una actividad sintáctica de nada.

Se combina el conjunto de variables de una situación a condición de renunciar a todo orden de preferencia y a toda organización de objetivos, a toda significación. [...] Sin embargo, no se cae en lo indiferenciado o en la famosa unidad de los contradictorios [...]. Las disyunciones subsisten, e incluso la distinción de los términos es cada vez más cruda, pero los términos disjuntos se afirman en su distancia indescomponible, porque no sirven para nada más que para permutar.¹⁰

Lo que cuenta es la permutabilidad de los términos, el simple juego de la combinatoria. De ahí el agotamiento, puesto que lo que hay que hacer es agotar las combinatorias, agotar todo lo posible de nada, la permutabilidad total, “para terminar aun”, en un movimiento de variación infinita donde siempre hay que acabar. El fatigado agota la posibilidad porque pone en juego una combinatoria en tanto realizable. Pero la combinatoria del agotado es una nada, una nada de posibles.

Por ello, según Deleuze, Beckett debe inventar un metalenguaje que establece ya sea el léxico, ya sean las estructuras combinatorias de esta lengua de nombres que se tornaran independientes de las cosas. Y este metalenguaje tiene un doble efecto: escénico y literario. Asegura el procedimiento del agotamiento del lenguaje en el enunciado, transformando a cada personaje en una repetición al infinito de un mundo cerrado, e inventa una poética de los nombres a la deriva, nombres sin anclaje, puras fusiones sonoras.¹¹ Este primer metalenguaje, o lengua I, es una lengua “atómica, disyuntiva, cortada, troceada, donde la enumeración reemplaza a las proposiciones, y las relaciones combinatorias, a las relaciones sintácticas”.¹² La relación entre las cosas y los nombres está cortada. Las cosas y los nombres devienen átomos, distintos unas de otros e indescomponibles en sí

¹⁰ E, p. 59.

¹¹ “Deleuze compone a ambos (el fatigado y el agotado) en una fabulación teórica y construye a partir de los personajes de las ficciones de Beckett aquello que es a la vez una teoría del lenguaje y una teoría del proceso artístico, de la invención lingüística” (Joubert, Claire, “La Question du Langage: Deleuze à l’épreuve de Beckett”, *Théorie-Littérature-Enseignement*, n°19, “Deleuze-Chantier”, 2001, p. 37).

¹² E, p. 66.

misimos. En la lengua I, la combinatoria consiste en el juego entre los nombres y las cosas, combinables, pero en tanto que términos atómicos, sin ninguna relación de conexión entre sí. La lengua I es así la primera tentativa de agotamiento del lenguaje por las palabras. Se trata de agotar la posibilidad de la relación entre las cosas y las palabras, es decir, la posibilidad de la enunciación del tipo sujeto-predicado. Agotando esta relación, se agota la significación misma, la clasificación lingüística de las cosas. Palabras y cosas devienen dos mundos paralelos, combinables pero independientes en su atomicidad. “Las palabras, desde entonces, no proponen ya lo posible a una realización, sino que dan ellas mismas a lo posible una realidad que le es propia, precisamente agotable”.¹³

En *El agotado*, Deleuze da varios ejemplos de este tratamiento de la lengua en Beckett: “breves segmentos que se yuxtaponen sin cesar al interior de la frase”,¹⁴ la “desligazón” y la “puntuación de dehiscencia”.¹⁵ Se trata de llevar a la lengua hasta los límites de lo inarticulado, de lo incomprensible o del sinsentido. Deleuze subraya las repeticiones casi obsesivas de Beckett, así como los aumentos y permutaciones de términos. Hacer agujeros en la lengua, borrar las palabras, elaborar “rasgos que tamicen la frase para reducir sin cesar la superficie de las palabras”.¹⁶ O, más aún, como Deleuze indica en “Esquizofrenia y sociedad”: “Así son las secuencias de Beckett: piedras-bolsillo-boca; un zapato-una cazoleta de pipa-un paquetito blando indeterminado-una tapadera de timbre de bicicleta-la mitad de una mula”.¹⁷

El segundo nivel de agotamiento del lenguaje concierne a la dependencia entre lo enunciado y aquel que lo enuncia. Entre la voz que se escucha y la acción que ella enuncia se crea una distancia, una incompatibilidad. Beckett inventa, según Deleuze, una segunda lengua artificial, que sería la lengua II, la lengua de las voces, “que no procede ya con átomos combinables, sino con flujos mezclables. Las voces son las ondas o los flujos que conducen y distribuyen

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ E, p. 105.

¹⁵ E, p. 104.

¹⁶ E, p. 106.

¹⁷ “Esquizofrenia y sociedad”, en DRF, p. 19 (trad. cast.: p. 42).

corpúsculos lingüísticos”.¹⁸ Hay que liberar a las voces de los sujetos que hablan, dejar a los sonidos devenir objetos sin propietario. Las voces pierden su carácter personal de enunciación de nombres y devienen un flujo sin relación con aquello que sucede y con aquel que lo enuncia.

La lengua II se construye sobre la base de la lengua de los nombres, e intenta ir más lejos: tiene por finalidad el agotamiento de las palabras mismas. La lengua I recorta átomos, pero sin embargo, ella permite aún combinaciones posibles. Pero la lengua II, al agotar las palabras mismas, los átomos, los “corpúsculos lingüísticos”, vuelve por ello imposible los flujos de estas combinaciones posibles. Es una lengua que corta el flujo de átomos, sin dejar subsistir más que el silencio. La lengua II quiere verdaderamente acabar con las voces para alcanzar el silencio. La pregunta que la trabaja es: “¿Cuál será la última palabra, y cómo reconocerla?”.¹⁹

Finalmente, el tercer nivel es el de la lengua de las imágenes. Sin duda, las lenguas I y II, la lengua de las cosas y la de los mundos privados, tienen sus dominios propios de imágenes. Están incluso sobrecodificadas en esos dominios. Las imágenes, visuales o sonoras, habitan de un modo intrínseco las series de objetos y las series de voces. Nombrar es siempre prefigurar la posibilidad de un objeto correspondiente. Ocurre lo mismo con las memorias evocadas en la voz de cada personaje. Ellas tienen una profundidad melancólica; aportan recuerdos privados. La lengua de los nombres y la de las voces se enganchan a una cierta forma de imágenes. Deleuze considera esta presencia (de objetos o de memorias) en la lengua como un trabajo de la imaginación. Hay una imaginación combinatoria, una imaginación serial en la lengua I, y hay una imaginación narrativa, una imaginación de las historias privadas, en la lengua II. La primera es, como él dice, “contaminada de razón”, la segunda, “contaminada de memoria”. Acceder a las imágenes puras, a las imágenes que no remiten a objetos ni a mundos posibles privados, es pues liberar a la lengua de imaginaciones, es desencadenar las palabras y las voces de las series prefiguradas de los objetos y de los recuerdos. Las palabras devienen series exhaustivas que se combinan aleatoriamente y las voces no remiten ya a ninguna subjetividad sino que

¹⁸ E, p. 66.

¹⁹ E, p. 67.

adquieren un estatuto ontológico autónomo, como recuerdos sin sujeto o historias sin contenido.

Este algo visto, u oído, se llama Imagen, visual o sonora, a condición de liberarla de las cadenas bajo las cuales la mantenían las dos otras lenguas. No se trata ya de imaginar un todo de la serie con la lengua I (imaginación combinatoria «contaminada de razón»), ni de inventar historias o inventariar recuerdos con la lengua II (imaginación contaminada de memoria).²⁰

La imaginación combinatoria y la imaginación mnémica asfixian la imagen. Ellas la repliegan sobre objetos e historias. Como dice Deleuze: “es muy difícil desgarrar todas estas adherencias de la imagen para alcanzar el punto «Imaginación Muerta Imagina» (*Imagination Morte Imaginez*)”.²¹

Deleuze es muy explícito en aquello que concierne al estatuto de las facultades en la cuestión de la imagen pura: no hay ningún lugar para la imaginación, ni para la imaginación relacionada a la razón ni para aquella que es llenada por la memoria. La primera, que caracteriza a la lengua I de Beckett, es una imaginación combinatoria que debe imaginar el todo de la serie para hacerlo corresponder a las palabras y así agotar las series de combinaciones. La segunda, que habita la lengua II, es decir, la lengua de los Otros como mundos posibles que se expresan en los enunciados, se manifiesta como un poder de ficcionar intrigas entre personajes, de inventariar asuntos. Se trata de una imaginación que no es, pues, una facultad de la razón sino una facultad de los recuerdos, de la memoria. Pero la imagen debe luchar con la muerte de estos regímenes de la imaginación que habitan las lenguas I y II. Por eso, la imagen no es jamás el producto de una imaginación. Ella no surge sino por el agotamiento de toda forma de imaginación.

Se comprende mejor por qué hay que agotar las cosas a través de combinatorias y, luego, agotar las voces por una voz sin interioridad. Hay que llevar hasta el agotamiento a los mundos posibles que están inscritos en los nombres por una lógica asintáctica, y

²⁰ E, p. 70.

²¹ E, pp. 70-71. (N. de lxs T: Ese es el título de un relato publicado por primera vez en francés en 1965, incluido en el volumen *Têtes mortes* de 1972. Una versión en castellano se encuentra en Beckett, Samuel, *Relatos*, trad. Moix, Ana María, de Azúa, Félix y Talens, Jenaro, Buenos Aires, Tusquets, 2010, pp. 155-158).

agotar los mundos posibles que cada Otro expresa, desechando las voces, vaciándolas de toda expresión, de toda subjetividad. No se puede hacer imagen sino después de haber anulado las formas de la imaginación que están acopladas a los nombres y a las voces. La combinatoria de las cosas, así como el vaciamiento de las voces preparan un único proceso: matar a la imaginación, liberar la imagen.

Solo en este momento, al hacer la imagen pura, se justifica verdaderamente la necesidad de agotar las palabras y las voces. Este era el único modo de liberar el lenguaje de la imaginación, desencadenarlo de las falsas imágenes, de las imágenes ancladas a las cosas y a los mundos subjetivos. Purificar el lenguaje de su función de designación agotando la relación entre las palabras y las cosas, purificar el lenguaje de su función de manifestación agotando la relación entre la voz y los recuerdos, todo para purificar el lenguaje de la imaginación y, así, liberar la imagen pura. Más allá de las lenguas I y II, que liberaban el lenguaje del peso de la imaginación, se abre la lengua III, la lengua de la imagen.²²

La imagen pura no es ni racional ni personal. Ella no da a ver ni cosas organizadas por léxicos, ni voces contaminadas por relatos. La imagen pura es indefinida, ella está “en estado celeste”.²³ La imagen que Deleuze quiere hacer nacer en Beckett es una imagen espiritual. Deleuze presenta la imagen pura a partir de un punto de vista paradójicamente kantiano: la imagen se define por su forma (tensión interna).

La imagen no se define por lo sublime de su contenido, sino por su forma, es decir, por su “tensión interna”, o por la fuerza que moviliza [...] para desengancharse de la memoria y de la razón, pequeña imagen alógica, amnésica, casi afásica, a veces,

²² “Lengua de los límites entre las lenguas, de aquello que se mantiene en el intersticio entre las voces, haciendo pasar de la una a la otra, y creando una suerte de zona de indiscernibilidad entre una y otra. Lengua de la inmanencia donde se desgarran las presencias de las voces. Pero se trata entonces de una inmanencia que es límite antes que plano. [...] Entonces aparece un espacio en el que las cosas han perdido sus coordenadas y sus pertenencias. Ya no posibilidades de cosas, como en la lengua I, tampoco de Otros, de voces y mundos posibles como en la lengua II, sino una imagen sin sujeto, que es «una vida y nada más», «entre-momento», a-subjetiva, para retomar expresiones del último texto sobre la inmanencia. Imágenes desconectadas que atestiguan lo impersonal” (Vinciguerra, Lucien, “Peindre le Cri, Peindre la Promesse”, en *Rue Descartes, Immanence et Vie*, n°20, mayo de 1988, p. 118).

²³ E, p. 71.

manteniéndose en el vacío, a veces temblando en lo abierto. La imagen no es un objeto sino un “proceso”.²⁴

Del formalismo de Kant, Deleuze conserva solamente la dimensión de la forma. Pero es sobre todo la condición estética de la forma, es decir, en tanto que, de un lado, es el resultado de la falla de las facultades de la imagen, como realidad sin contenido, presentación del hecho de que hay un irrepresentable y, del otro lado, como violencia interna al campo trascendental, tensión entre las facultades en su proceso para representar aquello a lo que no puede acceder la representación. La imagen que, según Deleuze, Beckett quiere crear sobre la escena, se obtiene también por un devenir sublime del juego de las facultades. Una vez liberada de su anclaje en las cosas, la lengua de la razón, la lengua de los nombres y enunciados, entra en deriva.

Esta misma debacle se produce con la facultad de la memoria. Cortada de las voces, desenraizada de los mundos posibles de los Otros, la memoria desaparece. Sobre las ruinas de la razón y la memoria, sobre las ruinas de la imaginación (sea la que dobla la razón dando a ver objetos, sea la que está pegada a la memoria), la imagen surge. Ella se da entonces en una condición pura, sin lógica, sin memoria, casi sin palabras –“alógica, amnésica, casi afásica”–. Sin contenido, sostenida solamente por sus fuerzas internas, por su estatuto de punto de tensión entre las facultades en catástrofe, la imagen no existe sino en un espacio vacío, en un espacio que se define por su relación a nada, por su apertura a lo abierto. Es en este sentido, pues, que Deleuze puede presentar a la imagen como un “proceso”. Ella no existe sino en tanto que fuga, en tanto que se evade a las facultades que la asfixian, que la aprisionan en las cosas, en los mundos posibles, en las narraciones, en la imaginación. Ella es una imagen sublime o, mejor, lo sublime del proceso de hacer la imagen. La tensión interna, es decir lo sublime de la forma de la imagen, expresa los vectores de los conflictos de las facultades unos con otros. Deleuze retorna entonces al tema de lo sublime para señalar allí su condición de imagen sin contenido. Es un sublime de la forma en tanto que configuración de las fuerzas que están en tensión al interior de las facultades. Y, puesto que es dinamismo, conflicto interno, la forma es la fuerza misma que permite a la imagen liberarse de las facultades. Deleuze propone entonces la imagen (en lugar de la

²⁴ E, p. 72.

imaginación contaminada de memoria o razón) como siendo en sí indefinida, “pero estando completamente determinada”.²⁵

Deleuze retoma las dimensiones no representativas de la teoría de lo sublime. Como el aparecer del hecho de la imposibilidad de aparecer que caracteriza la experiencia de lo sublime en Kant, la imagen pura no es sino un aparecer vacío. Pero Deleuze va más lejos. La violencia que descubre en el juego de las facultades, y que fuerza al pensamiento a pensar aquello que no puede ser pensado, es ahora puesta al servicio de la producción de la imagen sublime. Deleuze ve esta violencia como el proceso que conduce a la tensión interna que constituye la forma de la imagen. Él puede ahora decir que la imagen pura no es sino esta tensión interna, no es sino aquello que presenta como “energía potencial”, una energía que no existe sino como inminencia de un estallido.

Una imagen tal que se mantiene en el vacío por fuera del espacio, pero también a distancia de las palabras, de las historias y los recuerdos, acumula una fantástica energía potencial que ella hace detonar al disiparse. Lo que cuenta, en la imagen, no es el pobre contenido, sino la loca energía captada próxima a estallar.²⁶

Todo el proceso de agotamiento se revela como el dispositivo necesario para producir esta energía potencial que se condensa en la imagen pura. Y, sin embargo, esta imagen pura no es nada en sí misma, es sin contenido, no manifiesta nada. Ella no es, a su vez, más que energía, no es sino esta captura de energía que va a extraer de las palabras, de las voces, del espacio. Es un dispositivo de vampirismo de las cosas, de las memorias, de los lugares de encuentro puestos al servicio de una realidad puramente inmaterial, al servicio de una imagen pura, de una energía potencial cuyo único fin es hacerse estallar para disiparse, detonando esa energía acumulada. No es excesivo afirmar que la imagen pura que Deleuze descubre

²⁵ E, p. 74.

²⁶ E, p. 76. Como muestra Tom Conley, Deleuze parece definir la imagen solamente por el espacio: “Deleuze llama «imagen» al movimiento de estos límites inmanentes [...]. Tan pronto como Deleuze describe lo que es una imagen [...] la distingue de sus cualidades extensivas.” Pero esta definición espacial de la imagen no está ahí sino para estallar: “la transformación de la «subjetividad» es menos un movimiento en el espacio que una invención de una eliminación del espacio” (Conley, Tom, “The Film Event. From Internal to Interstice”, en Flaxman, Gregory (ed.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2000, p. 308).

en las piezas de Beckett es su última y definitiva formulación de lo sublime kantiano. Puesto que se define, desde el punto de vista de su contenido, por su no representación, y desde el punto de vista de su fuerza, por su energía potencial, por su tensión interna próxima a disiparse, la imagen pura es el punto focal de todas las facultades, de todas las posibilidades, de todas las potencialidades, de todos los poderes. Ella es el lugar en el que el mundo entero conspira para devenir espíritu, el lugar donde todas las cosas nombradas, todas las memorias narradas, todos los espacios atravesados urden su propia disipación al servicio de una pura energía potencial.

2. “Extenuar las potencialidades del espacio”

A la imagen pura, producida sobre las ruinas de la imaginación, de la razón y de la memoria, le falta por lo tanto un plano de existencia. Inmaterial, sin anclaje en las facultades y sin relación a las palabras y a los Otros, ella se disipa al momento mismo de su aparición. Según Deleuze, podemos encontrar en Beckett procedimientos escénicos para hacerla presente, para darle lugar de existencia. Es necesario entonces, paradójicamente, inscribir la imagen pura dentro de las capas de lenguaje de donde ella había sido arrancada por agotamiento. Deleuze descubre dentro de ciertas experiencias de silencio, o de modelaciones bizarras de voces que hacen historias impersonales, sin intimidad, sin mundos posibles privados, el proceso para traer de vuelta a la imagen pura al interior del lenguaje.

Sin embargo es necesario que la imagen pura se inserte dentro del lenguaje, dentro de los nombres y las voces. Y he aquí que a veces eso será dentro del silencio. [...] A veces es una voz plana muy particular [...] que describe todos los elementos de la imagen por venir, pero a la que todavía le falta la forma.²⁷

Así, los personajes de Beckett hablan melancólicamente de recuerdos que no les pertenecen, o guardan silencio ante las visiones que los golpean, pero de las cuales ellos ignoran el contenido. La imagen pura entonces desciende al escenario, se encaja en las frases, se deja sorprender en la profundidad de las historias falsamente privadas. Y, por lo tanto, la imagen siempre se escapa del lenguaje.

²⁷ E, p. 73.

Al borde de su disipación, ella se deja decir en los nombres y en las voces pero para garantizar su exterioridad frente al lenguaje.

Esta no pertenencia de la imagen pura a un lenguaje en donde ella, sin embargo, no cesa de hacerse inscribir, depende de su relación paradójica con el espacio. En las piezas de Beckett, como la imagen pura, el espacio es el afuera del lenguaje. Deleuze lo subraya: “ese afuera del lenguaje no es solamente la imagen, sino la «vastedad» (*vastitude*), el espacio.”²⁸ Para trabajar sistemáticamente ese doble afuera del lenguaje, más allá de la lengua I, la de las palabras, y de la lengua II, la de las voces y las historias, Beckett ha creado una tercera y última lengua escénica, justamente aquella de la imagen, la cual incluye también al espacio. Para Deleuze es ahí que se juega lo fundamental de todo el proceso de agotamiento. Se trata de conducir la imagen a su condición puramente espiritual a través de un doble movimiento espacial: en primer lugar su inscripción en un espacio cualquiera, para alcanzar, por agotamiento del espacio, su existencia mental absoluta. La lengua III es entonces la de la imagen a la que le falta todavía su forma y del espacio como vastedad o espacio cualquiera. Es necesario señalar que “del mismo modo que la imagen debe acceder a lo indefinido, estando del todo completamente determinada, el espacio siempre debe ser un espacio cualquiera, desafectado, inafectado, aunque esté geoméricamente determinado por entero.”²⁹

De la misma manera que es necesario liberar la imagen de las palabras y las voces, de manera de no confundir a la imagen pura ni con la imaginación combinatoria de cosas, ni con la imaginación mnémica de mundos posibles de recuerdos que se anclan en las voces, es necesario ahora liberar la imagen del espacio. El proceso de Beckett, según Deleuze, es siempre el mismo: el agotamiento. Es necesario agotar el espacio para liberar la imagen.

Deleuze distingue en Beckett tres modos de agotamiento del espacio como procesos intrínsecos al espacio mismo. El primero es por la fragmentación del espacio (que se encuentra, por ejemplo, en *Trio*).³⁰

²⁸ E, p. 74.

²⁹ E, p. 74.

³⁰ N. de lxs T.: La autora se refiere a *Trio du Fantôme*, una de las cuatro piezas para televisión a las que el escrito de Deleuze acompaña (trad. cast. “Trío fantasma” en Beckett, Samuel, *Teatro reunido (Eleutheria, Esperando a Godot, Fin de partida, Pavesas, Film)*,

El segundo, es por movimientos incompletos o fragmentarios, como el pasaje negro y oscuro que solo muestra vacío entre sus elementos (es el caso de *Quad*).³¹ El tercero, por neutralización del espacio, el cual, sobre el fondo de una voz murmurante, ella misma devenida neutra, blanca, sin intención ni resonancia, deviene un espacio cualquiera, sin dimensiones. Esto es lo que encontramos en *Trio*. Y, como lo dice Deleuze, “es el último paso de la despotenciación –un paso doble, ya que la voz seca lo posible al mismo tiempo que el espacio extenua sus potencialidades”.³²

3. La imagen sublime

Deleuze ve entonces en Beckett un laboratorio único para pensar la condición estética de la imagen al interior de las artes del espectáculo. Es cierto que el teatro no existe más que en la medida en que alguna cosa aparece, que alguna cosa se da a ver, a escuchar, a sentir. Pero, casi desde su nacimiento, el teatro trabaja en la manifestación de otra cosa que no aparece a los sentidos. Esta otra cosa está ligada a otras formas de experiencia u otras visiones. Así que siempre hay una imagen (mental, ideal) que sobrevuela la escena. Y la condición estética del espectáculo será precisamente esa relación (*rapport*) entre la imagen visible y la imagen invisible.

Beckett trastorna esa división entre lo visible y lo invisible en el escenario. Por las diferentes capas de visibilidad de la escena, y por las diferentes lenguas que él ha inventado para agotarlas una a una, él busca imágenes. Hay imágenes físicas de actores, de objetos en escena, de la luz, de la música. Pero estas imágenes están ahí para darnos a ver en flagrante delito personajes que se están preparando para hacer otras imágenes. Ellas son imágenes que concentran, no cosas o historias, sino la energía. Estas últimas imágenes que Beckett quiere dar a ver no son ni del orden de la representación ni del orden de lo visible. Porque estas imágenes no existen más que al momento de su disipación, son imágenes puras, sin contenido, sin significación. Ellas no se ven, ni se imaginan, ni se contemplan en

trad. José Sanchis Sinisterra, Ana María Moix y Jenaro Talens, Buenos Aires, Tusquets, 2017, pp. 441-448).

³¹ N. de lxs T.: *Quad* es otra de las piezas comentadas por Deleuze (trad. cast.: *ibid.*, pp. 483-486).

³² E, p. 90.

un ejercicio de simbolización. Ellas devienen existencias puramente formales, en tanto que tensión interna de fuerzas.

Dentro de este método de agotamiento de todas las visibilidades para absorberlas, para almacenarlas en la imagen pura, Beckett adopta eso que Deleuze llama un retorno a las teorías poscartesianas, según las cuales “ahora hay dos mundos, uno físico y uno mental, uno corporal y uno espiritual, uno real y uno posible”.³³ La imagen pura se sitúa en el mundo mental. No porque sería el doble subjetivo del mundo físico, su representación para una conciencia. Ella pertenece desde siempre al mundo mental en la medida en que ella es un acontecimiento (*événement*) que se produce, no en el mundo real, sino en el mundo posible. Ella no tiene relación alguna de representación o de evocación de memorias. Ella es presencia a sí de sí misma, dentro del mundo mental. Para subrayar bien esta autonomía de la imagen pura frente al mundo de los cuerpos, Deleuze presenta a la imagen como una realidad del dominio del espíritu. Como él le dice, “esto es precisamente la imagen: no una representación de un objeto, sino un movimiento en el mundo del espíritu. La imagen es la vida espiritual”.³⁴

Según Deleuze, en sus piezas para la televisión, lo que está en juego en el trabajo de Beckett es justamente una disipación del poder mimético de la imagen. Beckett toma a cargo la televisión, ese medio que aparentemente es el más dependiente de la imagen, pero para construir un nuevo teatro, un teatro del espíritu. “Eso que es llamado un «poema visual», un teatro del espíritu que se propone, no desenrollar una historia, sino elaborar una imagen [...]. Sólo la televisión, según Beckett, cumple con estas exigencias.”³⁵ La pregunta entonces es: ¿cómo hacer un teatro del espíritu? ¿Cómo hacer con las imágenes sobre una pantalla una imagen pura, una imagen sin contenido, pura energía? Esa es toda la cuestión de una estética de lo sublime que Beckett retoma, según Deleuze. ¿Cómo constituir como objeto de experiencia a aquello que no tiene contenido, visual, sonoro, táctil u otro, aquello que no se da más que como imposibilidad de aparecer?

³³ E, p. 95.

³⁴ E, p. 96.

³⁵ E, p. 99.

Deleuze transforma el tema de lo irrepresentable en el tema de la autodisipación de la imagen sublime. El movimiento por lo sublime, por lo elevado, por el camino preciso de la ascesis, es el movimiento que “eleva” a la persona a un estado indefinido, es similar al movimiento que conduce, en Kant, a las facultades a la catástrofe, ante la pretensión de elaborar una imagen de lo infinito de las Ideas de la Razón. Como en la tradición de lo sublime, Deleuze presenta al proceso para hacer una imagen pura como una disciplina del espíritu. Comprendemos entonces por qué Deleuze puede decir que, al último momento de este movimiento del espíritu, se elabora una imagen, una “imagen sublime”. E incluso él dice que, cuando esa imagen sublime aparece, como tensión espiritual última, lo es para desaparecer inmediatamente. Se impone aquí una cita larga de Deleuze:

No es fácil hacer una imagen. No es suficiente con pensar en cualquier cosa o en cualquier persona. [...] Es necesaria una oscura tensión espiritual, una *intención* (*intension*) segunda o tercera como decían los autores de la Edad Media, una evocación silenciosa que sea también una invocación e incluso una convocación, y una revocación, porque ella eleva la cosa o la persona al estado indefinido: *una* mujer [...]. Novecientos noventa y ocho sobre mil, fallamos y no aparece nada. Y cuando lo logramos, la imagen sublime invade la pantalla, rostro femenino sin contorno, y a veces desaparece inmediatamente, en el mismo aliento, a veces se demora antes de la desaparición [...]. Y, en tanto que movimiento espiritual, ella no se separa del proceso de su propia desaparición, de su disipación, prematura o no. La imagen es un suspiro, un aliento, pero en expiración, en vía de extinción. La imagen es eso que se sale, se consume, una caída (*chute*). Es una intensidad pura, que se define como tal por su altura, es decir, su nivel por encima de cero, que ella no describe más que cayendo.³⁶

Deleuze no duda en retomar no solamente toda la gramática kantiana de lo sublime, sino también todo el léxico de la teología negativa para hablar de esta aparición de esta cosa “en estado indefinido” que es la imagen. Para hacer la imagen, se debe pasar por una inmensa disciplina de lo no-dicho, la cual va de la evocación silenciosa hasta casi la convocación y la revocación.³⁷ Nos ejercitamos en lo

³⁶ E, pp. 96-97.

³⁷ “El silencio es la forma no-extensiva (*unextended*), intensiva, virtual del lenguaje. Buscando decir ese silencio que viene en la estela de las palabras, los narradores de Beckett encarnan lo abierto, paradoja generativa de un lenguaje en el cual la diferencia entre

sublime a través de estas oscuras tensiones espirituales. Y, por lo tanto, la aparición de la imagen pura no está garantizada. Ella no llega más que excepcionalmente. Solamente cuando uno triunfa –y Deleuze no explica jamás en qué podría consistir ese triunfar. Luego, él dice: “la imagen sublime invade la pantalla”. Y esta imagen es sublime porque ella es sin forma, es un acontecimiento (*événement*) como aquel de la sonrisa sin boca o, como en *Los días felices*,³⁸ “rostro femenino sin contorno”. Es un movimiento espiritual que finaliza en la imagen sublime, pero para conducirla a su disipación, porque esta imagen no es más que el proceso que la conduce de su aparición a su propia desaparición, de lo posible que se agota, a un más allá de lo posible.

La imagen se disipa al mismo momento de su aparición porque ella está en el límite de todo lenguaje. “Cuando uno dice: «hice la imagen» es porque esta vez está terminada, *ya no hay más posible*”.³⁹ La imagen es el punto último del agotamiento de lo posible. Este movimiento en escalada es, según Deleuze, un movimiento de refinamiento (*épurement*), una purificación de la esfera personal y del mundo de lo real, casi hasta el mundo de lo posible, es decir, al mundo del espíritu donde la imagen pura va a elevarse para disiparse. Esta debe despotenciarse, es decir, debe romper con sus lazos a su “imagen” dogmática, para alcanzar un nivel más alto: el espíritu. Y ahí estamos dentro de un más allá de lo posible. “La imagen concentra una energía potencial que ella produce en su proceso de autodisipación. Ella anuncia que el fin de lo posible está cerca”.⁴⁰ Este fin está siempre ya ahí, sin que nadie lo sepa, y por lo tanto ella aún no ha tenido lugar. Todo posible está ya agotado antes de nacer.⁴¹

el hablar (*speaking*) y el silencio se vuelve imperceptible”. Murphy, Timothy S., “Only Intensities Subsist: Samuel Beckett’s *Nohow On*” en Buchanan, Ian y Marks, John (eds.), *Deleuze and Literature*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2000, p. 245.

³⁸ N. de Ixs T.: Beckett, Samuel, *Los días felices/Happy Days* (Edición bilingüe), Rodríguez-Gago, Antonia (edición y trad.), Madrid, Cátedra, 2006.

³⁹ E, p. 78.

⁴⁰ E, p. 98. “Es la intensidad dentro de una imagen ella misma intensiva, que se desvanece al extenderse, porque la intensidad se disipa deviniendo imagen. Nacimiento y muerte coinciden en esta imagen que uno no puede más que repetir. Por lo tanto, no hacemos la experiencia de lo posible como tal, o de lo posible como potencia, más que en su caída o su agotamiento: se trata también de «agotar lo posible»”. Zourabichvili, François, “Deleuze et le possible: De l’involontarisme en politique”, en Alliez, Eric (dir.) *Gilles Deleuze: une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson, 1998, p. 344.

⁴¹ Cuando Deleuze habla de la loca energía de autodisipación de la imagen, está pensando en el caos de *¿Qué es la filosofía?* ¿Hacer una imagen es la misma cosa que hacer

En un orden progresivo, Deleuze nos conduce de este modo del agotamiento del lenguaje de las cosas al agotamiento del lenguaje de las voces, luego del agotamiento del espacio al agotamiento de la imagen. Deleuze puede por lo tanto decir, como resumen del proceso de Beckett: “el agotado es el exhaustivo, el secado, el extenuado y el disipado”.⁴² El agotamiento consiste en todos esos procesos: de precisión (agotamiento –*exhaustion*– de nombres), de sequía o de atomización (secar las voces), de fatiga absoluta, de ir hasta casi el límite (extenuar el espacio) y de consumación y de desaparición –*disparition*– (disipar la imagen). El agotamiento es por lo tanto un proceso de atomización por la precisión, a la manera de llevar a su objeto casi al límite de sus fuerzas, casi a su disipación en la imagen pura. Y las cuatro piezas de Beckett para la televisión serían ellas mismas, en sus combinatorias, diferentes planos de esas cuatro dimensiones, el agotamiento escénico de ese proceso de agotamiento en escena. Como dice Deleuze, “*Quad* será Espacio con silencio y eventualmente música, *Trio du Fantôme* será Espacio con voz presentadora y música, ...*que nuage*...⁴³ será Imagen con voz y poema. *Nach und Träume*⁴⁴ será Imagen con silencio, canción y música.”⁴⁵

Conclusión

El texto de *El agotado* establece una relación nueva entre el pensamiento y la imagen. A esa dimensión del pensamiento como creación de imágenes Deleuze la llama “espíritu”. El espíritu se manifiesta como creación de imágenes pero estas imágenes no existen más que

un concepto? O bien, es justo lo contrario: ¿hacer la imagen es introducir el caos en lo real, hacer los agujeros, los hiatos, para llegar a ver las visiones? “Más aún, la imagen permanece inseparable del movimiento por el cual ella se disipa de ella misma [...]. La imagen visual es impulsada por la música, imagen sonora que corre (*court*) a su propia abolición. Ambas van hacia el final, todo posible agotado.” (E, p. 94). Veamos el paralelismo de esta afirmación de *El agotado* con “El cerebro es la pantalla”: “Me gustan los autores que reclaman que se introduzca el movimiento en el pensamiento [...]. ¿Cómo no reencontrar el cine que ha introducido el «verdadero» movimiento dentro de la imagen? [...] Íbamos directo de la filosofía al cine.” (DRF, p. 263, trad cast: p. 255). El mismo movimiento que rompe al pensamiento, el movimiento del caos, también vuelve a entrar (*rentre*) en la imagen y hace saltar a las cadenas sensorio-motrices.

⁴² E, p. 78.

⁴³ N. de lxs T: otra de las obras para televisión comentadas (“... Sólo nubes...” en Beckett, Samuel, *Teatro reunido*, op. cit., pp. 449-455).

⁴⁴ N. de lxs T: la cuarta pieza comentada en *El agotado* (trad. cast.: *ibid.*, pp. 493-494).

⁴⁵ E, p. 79.

sin contenido, ellas son puras formas en proceso de autodisipación. Es cierto que en la idea de la imagen pura descubrimos ese antiguo combate contra la reducción del pensamiento a la imagen. Como en *Diferencia y repetición*, Deleuze quiere liberar el espíritu de su relación con la representación, él busca una comprensión del pensamiento que la presente sin imagen. Y, por lo tanto, hay algo radicalmente diferente entre el pensamiento sin imagen de *Diferencia y repetición* y un pensamiento que crea imágenes puras de *El agotado*.

Si bien la extenuación de los nombres y el proceso de secarse de las voces liberan al lenguaje y al pensamiento del peso de las cosas y de las memorias, liberando la escena de todas las facultades de la representación y, entonces, liberando a la escena de la imagen, la imagen es, por lo tanto, el momento último, el objeto extremo del trabajo escénico. Como hemos visto, el agotamiento de las cosas, de los mundos posibles interiores, así como el agotamiento del espacio son los dispositivos exigidos para hacer, no una imagen de cosas, de situaciones, de gestos, pero de todas formas una imagen. En efecto, esta imagen, totalmente depurada de todo anclaje en las cosas, es todavía una imagen. Deleuze podría haber elegido otro nombre para indicar esta realidad. Él define a este objeto que llegamos a hacer en la escena, aunque muy raramente, como puramente espiritual. Él es creado desde cero, ficción absoluta. Tiene como forma una tensión interior y su modo de existencia es virtual. Este producto del espíritu es energía potencial.

Únicamente en *El agotado*, como hemos visto, y después en *¿Qué es la filosofía?*, la actividad del espíritu es presentada como la creación de imágenes. El movimiento del espíritu culmina en la creación de imágenes puras en autodisipación. En los libros sobre cine hay imágenes de pensamiento pero el pensamiento no es una actividad de producción de imágenes. Al contrario, las imágenes son realidades autónomas que, ya sea como imagen-movimiento, ya sea como imagen-tiempo, introducen al movimiento y al tiempo en el pensamiento. La imagen es capturada por el pensamiento, ella se introduce en él y lo fuerza a pensar. Y la actividad del espíritu que el cine captura en estas imágenes no tiene nada que ver con la creación de imágenes. El espíritu que se expresa a través de las imágenes que vemos sobre la pantalla, es un espíritu donde la actividad es la decisión, la terquedad y la elección.

El teatro de Beckett pone en escena el movimiento del espíritu en un acto flagrante de hacer imágenes. La puesta en escena es ya una

puesta en imagen en su sentido representativo. Así como también en el cine, en el teatro también estamos delante de imágenes. Las primeras en primer lugar son capturadas por las cámaras, montadas, compuestas y luego proyectadas sobre la pantalla. Las imágenes del teatro son dadas en vivo, se basan en la simultaneidad de su aparición y de su captura por el ojo del espectador. En el caso de las piezas de Beckett que Deleuze analiza, hay un excedente (*surplus*) en las imágenes. Más que teatrales, las imágenes que Beckett pone en escena son imágenes cinematográficas, capturadas en primer lugar por un ojo plural detrás de cámaras fijas.

Ahora bien, son exactamente estas piezas para televisión que Deleuze analiza. Y es para mostrar en ellas que el tema central es hacer ver, por las imágenes, a los espíritus que no se preparan más que a crear imágenes. En *El agotado*, Deleuze acompaña varios niveles de este acto de hacer imágenes. Tenemos, de un lado, la imagen en escena que el espíritu del espectador capta como su propio movimiento espiritual, y, del otro, las imágenes de personajes agotados cuyo espíritu busca hacer imágenes. Como en los análisis del cine, Deleuze puede prescindir en *El agotado* completamente del espectador. Para Deleuze, el ojo del espectador no existe más que en las imágenes sobre la pantalla de una televisión que fija los movimientos sobre el plano. Las imágenes sobre la pantalla son por lo tanto el movimiento mismo del espíritu, el pensamiento-cerebro y, al mismo tiempo, aquello que esas imágenes nos dejan ver son los espíritus en vías de hacer imágenes. Con *El agotado*, en lugar de una imagen del pensamiento sin imagen, tocamos imágenes del pensamiento, las cuales no existen más que en tanto que ellas hacen imágenes.

En los libros sobre cine el espíritu está en la pantalla, es decir que él es el movimiento y el tiempo de las imágenes; sin embargo, en el análisis de las piezas para televisión de Beckett, el espíritu es en cambio cualquier cosa que se logra en la cabeza de personajes agotados. Y ese espíritu de los personajes se manifiesta como la actividad de hacer las imágenes. Pero estas imágenes, al contrario de aquello que pasa con el cine, no tienen ninguna correspondencia material. Ellas no existen más que en el proceso de su autodisipación en tanto que energía potencial.

Bibliografía

- Conley, Tom, “The Film Event. From Internal to Interstice”, en Flaxman, Gregory (ed.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2000.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, París, Minuit, 1993 [*Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1996].
- , *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, París, Minuit, 2003. [*Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, trad. José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2007].
- , “L’Epuisé” en Beckett, Samuel, *Quad et autres pieces pour la télévision (Trio du Fantôme, ... que nuages..., Nacht und träume)*, París, Minuit, 1992.
- Joubert, Claire, “La Question du Langage: Deleuze à l’épreuve de Beckett”, *Théorie-Littérature-Enseignement*, n°19, “Deleuze-Chantier”, 2001.
- Murphy, Timothy S., “Only Intensities Subsist: Samuel Beckett’s *Nohow On*” en Buchanan, Ian y Marks, John (eds.), *Deleuze and Literature*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2000
- Pombo Nabais, Catarina, *Gilles Deleuze: Philosophie et littérature*, París, L’Harmattan, 2013.
- Vinciguerra, Lucien, “Peindre le Cri, Peindre la Promesse”, *Rue Descartes. Immanence et Vie*, n°20, mayo de 1988.
- Zourabichvili, François, “Deleuze et le possible: De l’involontarisme en politique,” en Alliez, Eric (dir.), *Gilles Deleuze: une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson, 1998.