

Samuel Beckett por Gilles Deleuze

Acontecimiento y construcción de posibles



Solange Aurora Heffesse

Traducción de Sabrina Silvestrin

Fecha de recepción: 11/05/2022

Fecha de aceptación: 05/08/2022

Resumen:

Samuel Beckett y Gilles Deleuze son dos de las figuras más cautivantes del siglo XX. Sus afinidades se dan en torno a problemáticas tales como la repetición, el hábito, la disolución de las identidades y la carencia de sentido en nuestra experiencia del mundo y de la alteridad. El cruce entre ambos permite, por el lado de los estudios deleuzianos, reconsiderar el lugar que ocupa la negatividad en el marco de su filosofía afirmativa o “de la alegría”, hallando en Beckett cierta productividad de la *impotencia*, la imposibilidad y el silencio. Por el lado de los estudios beckettianos, se habilita el punto de vista que considera un vitalismo y un constructivismo que se desprende de su obra, alejándonos de lecturas que la convierten únicamente en una reflexión filosófica acerca de la nada. Primero, se analizará la concepción general de la literatura que Deleuze presenta en *Crítica y clínica* (1993), signada por el propósito beckettiano de “horadar agujeros” en la superficie del lenguaje para mostrar lo que hay detrás, confrontándonos con los límites del lenguaje y de nuestros posibles. De esta manera, para Deleuze la escritura literaria busca ampliar lo visible, lo audible, lo vivenciable en cada época. Luego, seguiremos de cerca aquellos textos de Deleuze que abordan directamente a Beckett, desplegando el entramado de su lectura a partir de algunas “fórmulas” poético-filosóficas en las que puede plasmarse su proyecto estético. Para eso, tomaremos como guía a la noción de *acontecimiento* y a la interrogación por el sentido del *devenir-imperceptible*, haciendo hincapié en los análisis deleuzianos de *Quad* y *Film*.

Palabras clave: Acontecimiento, Beckett, Deleuze, Devenir-imperceptible, Negatividad, Posibles, Vitalismo

Samuel Beckett by Gilles Deleuze: event and construction of possibles

Abstract:

Samuel Beckett and Gilles Deleuze are two of the most relevant names of the 20th century. They share similarities concerning several problems, such as repetition, habit, the dissolution of identities and the lack of meaning in our experience of the world and of otherness. The crossing of the two opens up new perspectives both in Deleuzian and Beckettian studies. On the side of Deleuze, it permits us to reconsider the place of negativity within his affirmative, “joyous” philosophy. Because Deleuze finds in Beckett a certain productivity of *impotence*, impossibility and silence. On the side of Beckett, this encounter opens up the point of view of the vitalism and the constructivism that can be found in his work, taking distance from some interpretations that turn his work solely into a philosophical consideration of nothingness. First, we will study Deleuze’s general conception of literature, as it is presented in *Critique and clinique* (1993), which is marked by the beckettian purpose of “making holes” in the surface of languages in order to show what lies behind the words. Literature confronts us with the limits of language and of our possibles. In that way, it seeks to broaden what is visible, audible, and livable in each time. Then we will follow closely Deleuze’s reading of Beckett drawing on the texts where he directly addresses him. We will unfold the main lines of that reading referring to a series of poetic and philosophical “formulations” in which his aesthetical project can be resumed. In order to accomplish so, we will follow the notions of the event and becoming-imperceptible, focusing on Deleuze’s analysis of *Quad* and *Film*.

Key words: Event, Beckett, Deleuze, Becoming-imperceptible, Negativity, Possibles, Vitalism

*Hay un profundo vínculo entre los signos, el acontecimiento y la vida, el vitalismo.
Es la potencia de una vida no orgánica, la que puede tener lugar en la línea
de un dibujo, en una línea de escritura o de música. Los organismos mueren,
pero no la vida. No hay obra que no deje a la vida una salida,
que no señale un camino entre los adoquines.
(Deleuze: 1996a, p. 202)*

Si bien falta la evidencia para sostener que efectivamente se hayan encontrado, Samuel Beckett y Gilles Deleuze compartieron un entorno de pensamiento y el interés por ciertas tradiciones filosóficas y narrativas.¹ Se vieron envueltos por preocupaciones comunes: la disolución de las identidades -fragmentarias y frágiles-, la temporalidad, las relaciones que pueden establecerse -discurso mediante- con el mundo y con los otros, y las sensaciones de irrealidad que se tienen ante dicha alteridad. Sin duda son dos de las figuras más cautivantes del siglo XX (aún cuando pertenezcan a generaciones diferentes). Los dos pretenden mostrar el rotundo fracaso de la representación a la hora de dar cuenta de la conformación de sentidos y de nuestras experiencias acerca del mundo. Tal encuentro entre ambos, podemos, entonces, producirlo nosotros.

¿Por qué sería interesante hacerlo? Por el lado del deleuzianismo, considero que así se abre camino a una perspectiva que permite reconsiderar el lugar que ocupa la negatividad

1. Entre ellas, Hume, Bergson, Spinoza, Nietzsche, Leibniz, Vico, Proust, y muchos más.

en su filosofía vitalista –cuando no pocas veces se la considera únicamente como una filosofía de la alegría y de lo afirmativo– (Culp: 2016, p. 2; Pál Perbart, 2016, p.8).² Sorprende cómo, leyendo a Beckett, Deleuze le otorga cierta productividad a lo negativo: a la impotencia, a la imposibilidad, al silencio. Por otro lado, desde el punto de vista de los estudios beckettianos, su acercamiento a Deleuze nos permite interrogar cuál es el vitalismo que se desprende de sus obras, para abordarlas desde el punto de vista de la positividad que destilan sus personajes (a condición de que sea un vitalismo despojado de todo privilegio de lo humano). Sus “personajes” son indefinibles como tales: meros “existentes”, máscaras de nombres prestados, seudónimos de lo anónimo (Janvier; 1969, p. 41; p. 108). Sujetos “larvarios” suspendidos entre la pasividad y la actividad (Deleuze: 2009, pp. 131-132) o bien, “deshechos de humanidad” (Deleuze: 2011, p. 68). Proponemos alejarnos de aquellas lecturas que equiparan la obra beckettiana solamente con una conceptualización filosófica acerca de la nada (Žukauskaitė: 2015, p. 72). Pretendemos enfocar el tipo de *constructivismo* que deviene posible y que Deleuze encuentra en Beckett –algo que aparece en los dos, aún cuando aquello que es producido nunca es un sujeto estable y bien determinado–, y no atender solamente al aspecto disolutivo de la subjetividad –quizás más frecuentemente trabajado por la literatura bibliográfica, y en el que también coinciden–. Si pudiéramos adivinar en estas construcciones beckettianas algo así como una “naturaleza humana”, esta sería una naturaleza fragmentada, desprovista de toda fortaleza y de su rol fundante tradicional. Parodia invertida del *conatus* spinozista,³ diseminada en pequeños actos cotidianos, marcada por su debilidad y definida por su impotencia (por lo que *puede* y no puede hacer), tal como la enuncia Winnie:

“¡El pelo! (Pausa) ¿Me he cepillado y peinado el pelo? (Pausa) Puede que sí. (Pausa) Normalmente lo hago. (Pausa) Es tan poco lo que uno *puede* hacer. (Pausa) Que se hace todo. (Pausa) Todo lo que se puede. (Pausa) Típicamente humano. (Pausa) La naturaleza humana. (Comienza a inspeccionar el montículo, levanta la cabeza) La debilidad humana. (Vuelve a inspeccionar el montículo, levanta la cabeza). La debilidad natural.” (Beckett: 2006, pp. 147-149)

La mención de Deleuze por parte de Beckett, hasta donde entiendo, no está documentada. En cuanto a la obra de Deleuze, los personajes beckettianos reaparecen muchas veces. La importancia de dichas referencias crece teniendo en cuenta que para Deleuze las fuentes (literarias, filosóficas o científicas) nunca son algo meramente exterior: se incorporan a su propia filosofía, como un material para su desarrollo conceptual. En cuanto a Beckett, éste interviene en la constitución de algunos ejes característicos del pensamiento deleuziano: las repeticiones que conforman al hábito en *Diferencia y repetición* (1968), la concepción del deseo como proceso maquínico en *El anti-Edipo* (1972), la noción de agenciamiento en *Mil mesetas* (1980), por citar algunos.

Pero Deleuze le dedica específicamente a Beckett dos ensayos breves. El principal es *Lépuisé* (1992), introducción a sus piezas televisivas, donde Deleuze sistematiza la obra del escritor irlandés, refiriéndose a sus cuentos, poemas, novelas, piezas teatrales, de televisión y cinematográfica (Lucero: 2012, p. 12). Luego, el análisis de *Film* –único cortometraje de Beckett, filmado en 1964–, que desarrolla en *La imagen-movimiento. Estudios*

2. Pál Perbart enuncia esta crítica a los estudios deleuzianos: “Veo a los “deleuzianos” a la luz de una fórmula con la que Toni Negri nombró una vez a Deleuze: como un sacerdote de la alegría. Y a Deleuze eso lo incomodaba. Por eso el “deleuzianismo” como una especie de sacerdocio de la alegría tiene sus peligros; y no es que eso no esté en Deleuze, está, pero de otra manera. Creo que en Deleuze hay muchos momentos en los que habla por ejemplo de cosas como la apatía, el agotamiento, el dolor, la tristeza. (...) Tal vez podríamos empezar a pensarlo conceptualmente.” (Pál Perbart; 2016, p. 8)

3. La noción de *conatus* se define en la Proposición VI de la Tercera parte de la *Ética* de Spinoza como el esfuerzo de cada cosa por “perseverar en su ser” (Spinoza: 2000, p. 132). En tanto se esfuerzan por desintegrarse tanto como de sostenerse en la existencia, podría decirse que los personajes de Beckett llevan a cabo una suerte de cumplimiento de este principio. (Un lugar de su obra que da cuenta explícitamente del spinozismo beckettiano es el capítulo 6 de *Murphy*, Beckett: 1970, pp. 86-90). En la lectura de Spinoza que hace Deleuze, el *conatus* define un grado intensivo de potencia que será la esencia del modo finito existente, y que se traduce en una capacidad de afectar y de ser afectado (Deleuze: 2006, pp. 119-127).

sobre cine I (1983), y en los cursos correlativos de Vincennes, editados en Argentina por Cactus (*Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, 1982-1983). Ese análisis reaparece en *Crítica y clínica* (1996), ahora titulado “La mayor película irlandesa («Película» de Beckett)”. En estos estudios, Deleuze señala el problema principal para comprender la obra de Beckett el *devenir imperceptible*, o bien, “cómo llegar a no ser percibido y a no percibir” (Deleuze: 2011, p.46). Además, en *Crítica y clínica*, Deleuze se refiere a Beckett reiteradamente, para delinear su concepción de la literatura en general, comprendiéndola como intrínsecamente ligada a la salud y la vida.

“La literatura se presenta (...) como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro (...), pero goza de una irresistible salud pequeña producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, *irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles*. De lo que ha visto y oído, el escritor regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados. ¿Qué salud bastaría para liberar la vida allá donde esté encarcelada por y en el hombre, por y en los organismos y los géneros?” (Deleuze; 1996, pp. 14-15, énfasis añadido)

Ese costado vitalista y optimista de la empresa convive con la vertiente blanchotiana del pensamiento de Deleuze, según la cual la escritura no cesa de implicar al escritor en extrañas relaciones con la muerte. Porque, al decir de Blanchot, “la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo” (Deleuze: 1996, p. 13; y Blanchot: 1969a, pp. 140-141). En la cita elegida ya se enuncian varios problemas que para Deleuze son comunes a los grandes escritores, y que él encuentra paradigmáticamente en la obra de Beckett. Principalmente, la noción de agotamiento, la cuestión de lo irrespirable, la incansable búsqueda de salidas con relación a la opresión (esa salud de hierro, dominante, que se contrapone a la pequeña). Para Deleuze, la escritura literaria no produce formas, sino que se confronta a lo informe. Así abre paso a nuevos *devenires* o potencias por las que el hombre –comprendido como organismo⁵ y como figura del poder, mayoritaria por excelencia– se deshace, des-estructura o desterritorializa: devenir-mujer, devenir-animal, devenir-niño, devenir-imperceptible... Se da lugar a la producción de imágenes, visuales o auditivas, que amplían el margen de lo que a cada momento, al nivel de lo colectivo, puede ser visto u oído. El escritor o la escritora producen un corrimiento en lo que desde una determinada época se puede decir, pensar, enunciar. Lo que se ve y las maneras en las que se habla dejan de ser las mismas,⁶ posibilitando la creación de nuevas realidades. Porque para Deleuze “se trata de fabricar lo real, no de responderle” (Deleuze: 1996, p. 165).

Aquí se revela como central una disputa por el lenguaje, por las palabras a utilizar. Deleuze resume este propósito plenamente político de la literatura citando lo que puede considerarse un imperativo beckettiano: *horadar agujeros* en la superficie del lenguaje para mostrar lo que hay detrás (Deleuze: 1992⁷, p. 103). Así, Beckett sortearía su desconfianza con relación a las palabras y al lenguaje, ese “elemento frágil que lleva a un continuo fracaso para el descubrimiento y, por lo tanto, para el conocimiento del mundo”, el cual, sin embargo, “debe ser forzado a decir, llevándolo hacia la repetición,

4. Aquí resuena aquello que Beckett dice de Joyce, pero que bien podría aplicarse a sí mismo: “la forma es contenido, el contenido es forma.” (Beckett: 2008, p. 38 Beckett).

5. Deleuze confronta esta noción de organismo con el “cuerpo sin órganos” que toma de la obra de Antonin Artaud, en *El anti-Edipo y Mil mesetas*.

6. Este aspecto remite a la lectura que Deleuze hace de Foucault, donde sostiene que Foucault pone en evidencia las condiciones de enunciación y de producción de subjetividades y resistencias de cada época –y sobre todo, del momento actual del que son contemporáneos-. (Deleuze: 1987, pp. 137-158).

7. Las traducciones de esta obra son propias.

al murmullo y a un cierto vaciamiento de sentido” (Margarit; 2003, pp- 87-88). De este modo, Deleuze plantea su concepción de la literatura recurriendo a Beckett:

“El problema de *escribir*: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de ver y de oír: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio exterior.

El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles. También existen una pintura y una música propias de la escritura, como existen efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras. Vemos y oímos (...) entre las palabras. Beckett hablaba de «horadar agujeros» en el lenguaje para ver u oír «lo que se oculta detrás». De todos los escritores hay que decir: es un vidente, es un oyente, «mal visto mal dicho», es un colorista, un músico.” (Deleuze: 1996, p. 9)

Esa experiencia ambigua de los límites del lenguaje que tiene lugar en la literatura pone en cuestión cuáles son esos límites implícitos en nuestros posibles: lo expresable y lo vivible entre las palabras, las visiones y audiciones contenidas en lo que vivimos.

* * *

Todo parece girar en torno a una cuestión de oxígeno, a una cuestión de vida: “Lo posible, o me ahogo”, se exclama (Deleuze y Guattari; 2008, pp. 213-215). Esta sería una de las marcas de lo que Deleuze entiende por *acontecimiento*. Siempre se trata de fenómenos de videncia:

“como si una sociedad viese de repente lo que tenía de intolerable y viese al mismo tiempo la posibilidad de algo distinto. Es un fenómeno colectivo del tipo “Lo posible, que me ahogo...”. Lo posible no preexiste al acontecimiento sino que es creado por él. Es cuestión de vida. El acontecimiento crea una nueva existencia, produce una nueva subjetividad (nuevas relaciones con el cuerpo, con el tiempo, con la sexualidad, con el medio, con la cultura, con el trabajo...)”. (Deleuze y Guattari; 2008, p. 213)

El acontecimiento es “apertura de lo posible”: la construcción de nuevas esferas en las que abunde el oxígeno (Deleuze y Guattari; 2008, p. 213). Como decíamos, no se trata de *responderle* a lo real y nada más, sino de *fabricarlo*, producirlo como una nueva realidad. Eso mismo sostiene Deleuze en *Lépusé*: “De un acontecimiento alcanza y sobra con decir que es posible, ya que no ocurre sin confundirse con nada y sin abolir la realidad a la que aspira. No hay más existencia que la posible” (Deleuze; 1992, p. 59). Es decir que todo lo que es, es necesario. Por eso, para Deleuze la obra de Beckett aparece como un spinozismo *encarnizado*, despiadado, feroz, donde la necesidad se marca en los cuerpos, voces y espacios (Deleuze; 1992, p. 57). El acontecimiento crea, fabrica, encarna *posibles*: nuevas existencias y nuevas relaciones con lo dado,⁸ que derivan de una *construcción*, siguiendo procedimientos determinados.

8. Aquí Deleuze toma distancia de la crítica a la noción de posible que formula en *Diferencia y repetición*, donde la considera una abstracta y negativa, en un sentido peyorativo (Deleuze; 2009, pp. 320-321).

La noción de acontecimiento que invocamos –con sus dos caras, una actualizada en palabras y cosas concretas, otra que se confunde insistentemente con la nada, sosteniéndose en una bruma de indeterminación que las rodea – nos permite evidenciar el linaje que se esboza entre tres fórmulas distintas (así las llama Deleuze, cual si fueran de magia o de alquimia). Primero, la fórmula por la que Deleuze sistematiza la obra de Beckett en “El agotado” (*agotar lo posible*, siendo “el agotado” tanto el sujeto que experimenta dicho afecto como el objeto que se verá sometido a la operación de agotamiento, Wasser: 2012, p. 125). Esta fórmula puede ser leída como el anverso de una segunda, tanto más conocida: “Sean realistas: pidan lo imposible” (Cohn-Bendit, Sartre, y Marcuse: 1969, p. 91). ¿Se trata de pedir o más bien de crear? Ambas, quizás: “«Que me pidan lo imposible, me parece bien, ¿qué otra cosa podrían pedirme?»” (Deleuze: 1992, p. 57; Beckett: 2016, p. 62). Así se abre justamente “El agotado” citando al narrador de *El innombrable*, y trazando para lo posible un horizonte que es el de la *imposibilidad* como límite interno, ni positivo ni negativo.

Estas dos fórmulas se entretajan con una tercera, que nuevamente acarrea una lógica de la imposibilidad que logra sumir toda particularidad o preferencia en la indeterminación. Una fórmula que agota a su manera el lenguaje, inscribiéndolo en un “nihilismo sin negación”. Esta es la que aparece en la novela corta de Melville: “Preferiría no hacerlo” (Deleuze: 1996, pp 111-114), “la beckettiana fórmula de Bartleby.” (Deleuze: 1992, p. 60). Para Deleuze, esta fórmula destruye el doble sistema de referencias propio del lenguaje (y así, su comunicabilidad), desconectando a las palabras de las cosas y de los actos que ellas realizan (Deleuze: 1996, pp 116-118). Fórmula de la comunidad imposibles, del insociable, inasimilable a cualquier sociedad. ¿Es este el camino hacia el devenir-imperceptible?

Un linaje más profundo que la aparente contradicción (al menos entre las dos primeras) se teje entre estas tres fórmulas (Moyano: 2018, pp. 53-72).¹⁰ Agotar lo posible viene a ser pedir/imaginar/construir lo imposible –sin dejar de ser realista– y suspender toda preferencia, imposibilitando cualquier acción o elección dirigida por fines preconcebidos que se proyectan sobre el mundo. Agotar lo posible es entonces mostrar que *otra realidad es posible*.

Volcando la frase insignia de Mayo del 68’ a la lógica beckettiana que Deleuze describe en “El agotado”, cabe preguntarse si lo que en ella se pide o se crea es del orden del agotamiento o del cansancio y la realización. Porque justamente, el texto comienza marcando la diferencia entre estas dos lógicas: *agotar* lo posible excede al mero estar fatigado o cansado, así como al *realizar*.

“El cansado ya no dispone de ninguna posibilidad (subjética), no puede por lo tanto realizar la más mínima posibilidad (objetiva). Pero ésta última permanece, porque nunca se realiza todo lo posible, e incluso se lo hace nacer a medida que se lo realiza. El cansado agotó solamente la realización, mientras que el agotado agota todo lo posible. El cansado ya no puede realizar, pero el agotado ya no puede posibilitar. (...) Se agota agotando lo posible, e inversamente. Agota aquello que *no se realiza* en lo posible”. (Deleuze; 1992, pp. 57-58)

Cuando la realización se agota, ya no puede llevarse a cabo nada más. La realización supone una planificación: elecciones entre opciones disponibles en el plano de la acción.

9. Este aspecto del acontecimiento remite a lo *virtual*, una de las nociones principales de la ontología deleuziana: reales sin ser actuales, las Ideas-problemas virtuales son el principio genético de la experiencia real (y no solo de la experiencia posible, como sucedía con Kant). Cf. Deleuze: 2009, p.314 y “La inmanencia: una vida...” (Deleuze: 2008, pp. 347-351), donde Deleuze pone en relación al concepto de inmanencia y de lo virtual con la noción de vida.

10. Contrariamente a nuestra hipótesis, el autor plantea una oposición entre la fórmula de Mayo del 68’ y la de “El agotado”.

Elegimos proyectos, metas, procediendo por exclusión (cada opción excluye a las otras), y apoyándonos en un lenguaje que nos permite enunciar lo posible como tal, y que al hacerlo, lo dispone para su realización. En cambio, en el agotamiento la posibilidad nunca se realiza del todo. Se *pide*, esto es, se pretende crear o construir algo que a la mera vista es del orden de lo imposible. Y se lo engendra como posibilidad en su mismo ejercitar. *Agotar* es anterior a las posibilidades mismas determinadas como tales (“se está agotado antes de nacer”, Deleuze; 1992, p. 58).

En ello se opera por disyunciones que devienen inclusivas, en las que se renuncia a todo principio de organización extrínseco, afirmando la distancia entre términos inseparables, pero suspendiendo cualquier significado o sentido de una elección (sin caer tampoco en la indiferencia). En el mecanismo de la *disyunción inclusiva*, “todo se divide pero en sí mismo, y Dios [el conjunto de todas las posibilidades realizables ya dadas, según la lógica de la realización] se confunde con la Nada, de la que cada cosa es una modificación” (Deleuze; 1992, p. 60). *Modos* o modificaciones de la potencia divina en el spinozismo beckettiano irónicamente negativizado, en el que toda manifestación de una posibilidad va acompañada de lo imposible como límite que lo determina, y que se crea al agotarse (Wasser: 2012, p. 128).

Deleuze dice que la subjetividad que acompaña estos procesos de agotamiento no es pasiva ni indiferente, sino que se trata de una *abstención* activa con respecto a la acción: “se es activo, pero para nada. Se estaba cansado de algo; agotado, de nada” (Deleuze; 1992, p. 59). Esto permite sostener al conjunto de las posibilidades como infinitamente suspendidas en lo posible, sin excluirse ninguna. Así son, para Deleuze, los personajes de Beckett: “juegan con lo posible sin realizarlo.” (Deleuze; 1992, p. 60).¹¹ Siguen la lógica de una *combinatoria* (“la ciencia o el arte de agotar lo posible, por disyunciones inclusivas”, Deleuze; 1992, p. 61), una combinación sistemática de variables. Combinando series de errores y agonías, acciones y posturas, haciendo un inventario de todas éstas, Beckett *muestra cómo* alcanzar la más extrema disolución del yo (Blanchot: 1969b, pp. 153-170). El ejemplo que otorga Deleuze es la agonía de Malone (Deleuze: 1992, pp. 62-63; Beckett: 2019, pp. 7-11). La exhaustividad con respecto a los términos no ocurre sin el agotamiento psicológico, lo cual señala una coincidencia entre lo agotante y el agotado (Deleuze; 1992, p. 62). Coincidencia de la pasividad más extrema como punto de origen de cualquier actividad.¹²

El análisis que hace Deleuze de la pieza televisiva *Quad* (1981, Beckett: 2017, pp. 483-486) resulta un claro ejemplo de este procedimiento de agotamiento en el marco de una ciencia combinatoria que construye lo posible. Se trata de una especie de ballet orquestado por el que cuatro figuras humanas (distinguidas únicamente por el color de sus túnicas, que las cubren de pies a cabeza), dibujan la combinación de trayectorias que marcan un cuadrado formalmente determinado en el espacio (cuatro vértices y un punto central de desviación “E”). Sus lados consisten de seis pasos. Los personajes cumplen en serie todas las combinaciones posibles de entradas y salidas delimitando ese espacio, y evitando su centro (el punto “E”). Deleuze dice que se trata de “personajes inafectados en un espacio inafectable. *Quad* es un ritornelo esencialmente motriz, que tiene por música el roce de los calzados” (Deleuze; 1992, pp. 80-81). La serie de recorridos sigue

11. Deleuze se refiere como ejemplo a Molloy chupando las piedras y pasándolas de lugar en sus bolsillos (Beckett: 2010, pp. 94-97), y a la de las galletitas que Murphy come en el parque (Beckett: 1970, pp. 78-79).

12. Esa subjetividad paradójica, sostenida entre lo activo y lo pasivo, es la que Deleuze lee en Beckett, según *Diferencia y repetición*: “En todas sus novelas, Samuel Beckett ha descrito el inventario de los atributos a los cuales sujetos larvarios se entregan con fatiga y pasión: la serie de los cantos rodados de Molloy, los bizcochos de Murphy, las pertenencias de Malone (...). Sin duda, una de las intenciones más profundas de la nueva novela es la de alcanzar, más acá de la síntesis activa, el campo de las síntesis pasivas que nos constituyen (...). Y en todas sus fatigas componentes, en todas sus autosatisfacciones mediocres, en sus presunciones irrisorias, en su miseria y en su pobreza, el yo disuelto canta todavía la gloria de Dios, es decir, de lo que contempla, contrae y posee.” (Deleuze: 2009, p. 132).

un orden determinado y su curso es continuo. El centro es el umbral por el que podría darse “la única posibilidad de acontecimiento”, (Deleuze; 1992, p. 82, énfasis añadido): punto centrífugo de quiebre o hiato por el que las figuras se repelen, el único punto en el que estas podrían encontrarse. Vuelve a distinguirse la realización del cuadrado que *cansa* (la relación de los “personajes” con sus vértices), con relación al agotamiento que los *agota* (por relación con el centro). En ese punto central radica la *potencialidad* del espacio como tal. Lo que la obra dramatiza es precisamente la imposibilidad de ese encuentro, la despotencialización de ese espacio. “Agotar el espacio es extenuar la posibilidad, convirtiendo en imposible todo encuentro”. (Deleuze; 1992, p. 83).

Deleuze distingue tres “lenguas” por las cuales se produce el agotamiento beckettiano en pos de un estilo cada vez más despojado en el uso de la palabra –pues cabe recordar la desconfianza de Beckett con respecto a ellas. La Lengua I (de los nombres y las series), es la lengua de las enumeraciones, que combina mediante la palabra a los términos nombrados, generando series de términos permutables entre sí. (Deleuze; 1992, pp. 65-66). Las enumeraciones reemplazan a las proposiciones y las relaciones combinatorias entre átomos u objetos nombrados reemplazan a las relaciones sintácticas, afectándose así la referencialidad del lenguaje y su capacidad de guiarnos en nuestro actuar en el mundo. Se agota lo posible con palabras, y así se interrumpe la lógica de la realización.

Pero para “agotar las palabras mismas” se necesita un segundo metalenguaje, la Lengua II (de las voces y las historias personales o colectivas que se narran con esas voces). La Lengua II dirige la atención al Otrix como emisor/x de esos flujos de voces que circulan entre las palabras y las series. Las palabras se revelan ahora como secreciones de un lenguaje siempre extranjero (Deleuze; 1992, p. 67). Agotar las palabras en este segundo nivel vendría a ser como “secar” esos flujos. Someterse a ese punto de vista del/la Otrix, que deviene “propietario” en el hablar (puesto que cuenta con *sus* palabras y *sus* objetos, para construir historias que expresan los *mundos posibles* por los que nos veremos envueltos, Deleuze; 1992, p. 68).

Finalmente, Deleuze plantea que hay una insuficiencia si nos detenemos en estas dos lenguas, puesto que su uso en la construcción de series puede ser continuado hacia el infinito –de los términos o de las voces-, con lo cual el límite permanece como algo siempre exterior. Esta falencia se supera en una tercera dimensión de la Lengua de Beckett: la Lengua III (“un lenguaje de imágenes, imágenes resonantes y colorantes”, Deleuze; 1992, p. 72). En ella el límite deja de estar en el infinito de los términos o de las voces: pasa a ser un límite que se multiplica en cualquier parte, al modo de pequeñas variaciones, convirtiéndose en “límites inmanentes que no dejan de desplazarse”. (Deleuze; 1992, p. 69).¹³ En la Lengua III tiene lugar la emergencia de algo de otro orden: una Imagen que viene del afuera, “visual o sonora, siempre que se la libere de las cadenas con las que la sostienen las otras dos lenguas” (Deleuze; 1992, p. 70).

“Ya no se trata 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), aunque la crueldad de las voces no deje de traspasarnos con recuerdos insoportables,

13. Resulta ilustrativa de este procedimiento la construcción poética de *Cómo decir* (publicado por primera vez en 1989). Deleuze señala que en este poema se despliega el delirio del decir, un estilo que es el de la “perforación y proliferación” de tejidos que desgarran la superficie del lenguaje (Deleuze; 1992, p. 105). Cito un breve fragmento:

(...)
cómo decir –
esto –
este esto –
esto de aquí –
todo este esto de aquí – (...)” (Beckett, 2000, pp. 271-273)

historias absurdas o compañías indeseables. Es muy difícil arrancar todas esas adherencias de la imagen (...). Es muy difícil hacer una imagen pura, no contaminada, nada más que una imagen, alcanzando el punto en el que ésta surge en toda su singularidad sin conservar nada de personal, tampoco de racional, y accediendo a lo indefinido (...). *Una mujer, una mano, una boca, unos ojos...*, blanco y negro..., un poco de verde con manchas de blanco y de rojo (...).” (Deleuze; 1992, pp. 70-71)

Lo que se busca construir es esa Imagen pura, efímera, al límite de lo sensible: “pequeña imagen alógica, amnésica, casi afásica, que a veces se mantiene en el vacío y otras se estremece en lo abierto” (Deleuze; 1992, p. 72). En ese objetivo, *hacer una Imagen*, por más mínima que sea, coinciden las artes literarias, pictóricas y musicales. La imagen es lo que dichas artes deben producir. Para Deleuze, la imagen nunca se define “por lo sublime de su contenido, sino por su forma, es decir, por su «tensión interna»,” a la que comprende en términos de fuerzas: “la fuerza que moviliza para hacer el vacío o abrir agujeros, aflojar la opresión de las palabras, secar la supuración de las palabras, para librarse de la memoria y de la razón” (Deleuze; 1992, p. 72). Esta imagen es entonces un *proceso*, por el cual la misma deberá reinsertarse entre las series de palabras, nombres, voces. Algo que logra por distintos caminos: sea creando una detención o un silencio en las palabras, sea introduciendo otros términos en las series, o tendiendo a hacer del habla un poema (aproximando, en la lengua, a la música y al color). La Lengua III es el *devenir imagen* de las palabras (Deleuze; 1992, p. 79).¹⁴ Reconecta palabras y voces con su afuera, que consiste tanto en imágenes como en la “vastitud” del espacio: “un espacio cualquiera, abandonado, inafectado, aunque esté geoméricamente determinado en su integridad” (Deleuze; 1992, p. 74), indefinido y sin embargo *poblado*, cuya potencialidad es anterior a su cualificación extensiva y también a la realización de los acontecimientos que tuvieran lugar en él (Deleuze; 1992, p. 76, recordemos el ejemplo de *Quad*). “Así, pues, hay cuatro maneras de agotar lo posible: formar series exhaustivas de cosas, secar los flujos, extenuar las potencialidades del espacio, disipar la potencia de la imagen”. (Deleuze; 1992, p. 78).

Luego, Deleuze remite estos niveles de la Lengua beckettiana a los distintos momentos de su obra: la Lengua I corresponde especialmente a las novelas; la Lengua II se encuentra en las novelas –en particular *El innombrable* (1953), bisagra para Deleuze en cuanto a las preocupaciones del autor–, y en las obras de teatro y de radio; y la Lengua III atraviesa los demás formatos para encontrar en las piezas para televisión “el secreto de su ensamblaje, una voz pregrabada para una imagen que cada vez va cobrando forma” (Deleuze; 1992, p. 74). La inferioridad de las palabras solo podrá remontarse con este último uso poético del lenguaje (siguiendo distintos procedimientos en cada una). Teniendo en cuenta que para Deleuze el cine –en tanto ontología de la imagen– es una disciplina que piensa con imágenes, recurriremos a su análisis de la única película de Beckett, para ponerlo en relación con lo que hasta aquí hemos definido como Lengua III.

* * *

Film de Beckett (Beckett: 2017, pp. 507-551, protagonizada por Buster Keaton),¹⁵ es a los ojos de Deleuze una película ejemplar, porque en ella Beckett presenta el camino

14. “La imagen pura es lo que permite hacer saltar la representatividad del lenguaje; este es de algún modo el sentido de la estética deleuziana: pasar de la representación a la presentación pura. Es necesario que el nivel de las voces, el de la Lengua II, se desterritorialice a su vez acosado por cierta musicalidad, por una suerte de devenir imagen, sonora o visual” (Lucero: 2012, p. 135).

15. En lo que sigue no tengo en cuenta las diferencias entre las indicaciones de Beckett y el producto final de la filmación, porque Deleuze tampoco lo hace. Cf. Uhlmann: 2004, pp. 90-106.

hacia la *extinción* de las imágenes cinematográficas, partiendo de una serie de convenciones simples. ¿En qué sentido? Lo que se agota en este caso es la taxonomía de las imágenes que Deleuze propone en sus estudios sobre cine.¹⁶ Y esto da lugar a la emisión de *afectos*: el horror de ser percibido y de no poder cesar de percibir. Aquí encontramos una cuarta fórmula para completar nuestro linaje beckettiano de fórmulas filosóficas: “ser es ser percibido” (*ese est percipi*): “grito de guerra” que lanza Berkeley “a finales del SXVII e inicios del SXVIII” (Deleuze: 2011, p. 46). Este es el *problema* que dramatiza la película: “¿es posible escapar a la percepción? ¿Cómo volverse imperceptible?” (Deleuze: 1996, p. 40). En palabras de Beckett, lo que muestra el film es la “búsqueda del no-ser en fuga de la percepción extraña descomponiéndose en la inevitabilidad de autopercepción” (Beckett: 2017, pp. 508). La película (muda, salvo por un “shhhhh”) muestra una *fuga*: la persecución de *O* (*object*) por *E* (*eye*, que coincide con el ojo de la cámara), dividida en tres momentos:

“Los tres momentos que Beckett distingue son: la calle, la escalera, la habitación (...). Nosotros proponemos una distinción diferente: la imagen-acción, que agrupa la calle y la escalera; la imagen-percepción, para la habitación; y, por último, la imagen-afección para la habitación ocultada y el aletargamiento del personaje en la mecedora”.
(Deleuze: 2018, pp. 101, nota 29)¹⁷

Desde el comienzo notamos que hay algo espantoso en el hecho de ser percibido (tal es para Deleuze la *condición* del problema, Deleuze: 1996, p. 40). Pero Beckett indica que el clima del film no debe ser ominoso sino más bien “cómico e irreal. *O* debe provocar risa todo el tiempo por su forma de moverse” (Beckett: 2017, pp. 509). La convención de Beckett indica que el personaje no experimenta “la angustia de ser percibido” en tanto que *E* no supere los 45° por su espalda (su “ángulo de inmunidad”, Beckett: 2017, pp. 508-509). El primer momento (imagen-acción) está conformado por dos instancias: la huida horizontal –*O* corre pegado al muro para protegerse en el ángulo de inmunidad– y la huida vertical, por las escaleras. Los rostros encontrados allí devuelven a *O* una expresión atemorizada (la pareja en la calle y la anciana en la escalera). De esta última postura vertical la acción culminará en la opuesta, con el personaje recostado sobre la mecedora (tercer momento), agotándose así la verticalidad postural del personaje. (Deleuze: 2011, pp. 67-68). En ese sentido, la película ilustra un “principio beckettiano”:

“estar sentado es mejor que estar de pie pero estar acostado es mejor que estar sentado. Sin embargo, existe una ley del mundo inhumano: tienes que moverte. (...) Lo que se puede llamar un desperdicio, un desecho de humanidad, es también una conquista fantástica, conquista del mundo sin verticalidad. (...) Desde ese momento la cuestión ya no es la de la inmovilidad, sino la de *cómo alcanzar el plano de inmanencia*, como reunirse con el chapoteo universal”.
(Deleuze: 2011, pp. 68, subrayado añadido).

En el segundo momento (la habitación, imagen-percepción), notamos que toda percepción deviene doble. Tanto la percepción de *O* hacia la habitación, como la de *E*, a espaldas de *O* (contando ahora con un margen de 90°, es decir, pudiendo alcanzar los 45° por cada lado). Solo al final nos enteraremos que *O* y *E* son el mismo “personaje” desdoblado:

16. Me refiero a los sub-tipos de Imagen-movimiento: Imagen-acción, Imagen-afección e Imagen-percepción. En el análisis de *Film* que encontramos en *La imagen-movimiento*, Deleuze altera el orden de las mismas, dejando para el final a la Imagen-afección, que en su exposición operaba como mediación entre las otras dos (Deleuze, 2011, p. 100).

17. Deleuze señala que estos tres tipos de imágenes son especificaciones de una Imagen-movimiento madre, y que esa especificación se produce cuando ésta entra en contacto con una imagen privilegiada que proviene de un centro de indeterminación. Luego hace corresponder a su vez, a cada una, con un tipo de planos cinematográficos: la Imagen-acción y el plano medio, la Imagen-afección y el primer plano, y la Imagen-percepción y el plano de conjunto. (Deleuze: 2018, pp. 104-107).

uno que huye y el otro que persigue, un rostro atemorizado y otro inquisitivo. En este momento queda “suprimida toda percepción extraña, animal, humana, divina”, toda posibilidad de generar otras perspectivas perceptuales, incluso la de objetos y fotografías -memoria/recuerdos- (Beckett: 2017, pp. 508). *O* vacía la habitación de todas estas cosas: “oclusión de ventana y espejo, expulsión del perro y el gato, destrucción de imagen de Dios, oclusión del loro y del pececillo (...) inspección y destrucción de fotografías” en la mecedora (Beckett: 2017, pp. 519). Extingue la percepción de percepción. Luego, “sólo subsiste el Balancín en el centro de la habitación, porque, mejor que cualquier cama, es el único mueble (...) que nos coloca en suspenso en medio de la nada (vaivén)” (Deleuze: 1996, p. 42), un elemento casi sagrado según Deleuze en la obra de Beckett.

Finalmente, en el tercer momento, *O* se adormece en la mecedora. Ahora *E* logra superar el ángulo de inmunidad para colocarse frente a *O*, mostrando por primera vez su rostro y su parche en el ojo. Se alcanza así la imagen-afección:

“La cámara-percepción aprovecha la circunstancia (...). Entonces revela lo que ella es, percepción de afección, es decir percepción de sí a través de sí, *puro Afecto*. (...) Así pues era eso lo espantoso: que la percepción fuera de uno a través de uno, «insuprimible» en ese sentido. (...) Se apagará también, pero al mismo tiempo que muere el movimiento del balancín, y que muere el personaje. ¿Acaso no es eso lo que hay que hacer, dejar de ser para volverse imperceptible (...)?”. (Deleuze: 1996, pp. 42-43)

Antes, al ser percibido, los demás personajes encontrados se mostraban horrorizados, experimentando el afecto que Beckett llama “la angustia de ser percibido”. Pero solo cuando esta se vuelve percepción de sí por sí es que alcanzamos el punto de consumación o cumplimiento de dicho afecto, el cual es a su vez una consumación del principio berkeleyano: momento del *puro Afecto* en palabras de Deleuze. La autopercepción se abre al abismo de lo imperceptible porque se verifica ella misma *imposible* (nadie puede observar su propio rostro directamente) al mismo tiempo que *inescapable*. Se trata de un momento de *despersonalización*. Dejar de ser percibido vendría a ser entonces la muerte: alcanzar la inmovilidad, la oscuridad (Deleuze: 2018, p. 103). Esto es lo que se sugiere al final de la película, en la continuidad del balanceo por el que ya no subsistirá un sujeto que lo experimente, sino tan solo el primer plano de un ojo que lagrimea. Sin embargo, no resulta claro en la película hacia dónde se dirige la progresiva extinción de imágenes que ella presenta. En el análisis de Deleuze, como anticipamos, este momento de auto-afección no consistiría en un retorno a la materia inerte, sino el acceso a mostrar algo de ese plano virtual de inmanencia siempre excesivo con respecto a lo real-actualizado, al que se refiere tantas veces como a una Vida:

“nada acaba en Beckett, nada muere. (...) Cuando el personaje muere, como decía Murphy, es que está empezando ya a moverse mentalmente. Se encuentra *tan a gusto como un tapón de corcho flotando en el océano embravecido*. (...) Hasta el presente ha desaparecido a su vez en un vacío que ya no comporta oscuridad, en un devenir que ya no comporta ningún cambio concebible. La habitación se ha quedado sin paredes, y libera en el vacío luminoso un átomo, *impersonal y sin embargo singular, que ya no tiene más Sí mismo para distinguirse o confundirse con los demás*. Volverse imperceptible es la Vida, «sin cesar ni condición», alcanzar el chapoteo cósmico y espiritual”. (Deleuze: 1996, p. 43)

La Vida es ese vaivén de la mecedora que nos sostiene en movimiento, en medio de la nada, “tan a gusto como un tapón de corcho flotando en el océano embravecido”.

* * *

18. Ver por ejemplo *Rockaby* (primera edición: 1982, Beckett: 2017, pp.467-476) o *Murphy*, donde el vaivén de la mecedora podría considerarse-anacrónicamente- como una superación de la cama en la que yace Malone.

Aquí Deleuze parece estar realmente produciendo imágenes –bellísimas– con su escritura. Son palabras que dan oxígeno. Y sin embargo, la conclusión que transmiten es bastante amarga: pareciera ser que lo que Deleuze y lo que Beckett persiguen es una suerte de retorno místico a un estado de beatitud espiritual contemplativa, o de inmanencia divina. ¿Cómo comprender ese devenir-imperceptible que siempre se sustrae a la actualización, que nos vuelve singulares y al mismo tiempo indistinguibles de los demás? ¿Es realmente un *dejar de ser* y nada más?

En sus cursos sobre cine, Deleuze retoma la noción de *acontecimiento* tal como es presentada por Blanchot, a partir de la diferencia entre la muerte (sustantivo, la que llega) y el morir (verbo, que no acaba de ocurrir, Blanchot: 1969a, pp. 75-145). Lanza entonces lo que podríamos considerar como una quinta fórmula, poética y filosófica, en este entramado del deleuzianismo beckettiano: “*La parte del acontecimiento que su consumación no puede realizar*” (Deleuze: 2011, p. 135, en cursiva). Dice allí Deleuze que la muerte otorga la estructura de todo acontecimiento en tanto ésta es doble (pues consiste en dos mitades, la actualizada y la irrealizable). Es esta segunda mitad, desbordante y excesiva, la que Deleuze pretende alcanzar, y con la cual entiende que Beckett logra perforar la superficie de la lengua “para mostrar lo que hay detrás”: la dimensión del puro afecto que se puede conectar con lo virtual. Pero Deleuze toma distancia con respecto a Blanchot (quien piensa sólo en la muerte), porque para él también hay otros acontecimientos que exhiben ese doble carácter:

“Yo creo que es dramatizar un poco las cosas, porque Blanchot tiene la idea de que solo la muerte tiene eso. Pero una vez más, el cuchillo de pan lo tiene. La mesa lo tiene. Cada uno de nosotros lo tiene. ¡Cualquiera lo tiene! Es incluso lo que hace a la grandeza de cada uno, o su oportunidad de no ser olvidado, la posibilidad de ser, cada uno de nosotros, un acontecimiento. Es que al mismo tiempo que algo se actualiza en nosotros –esa es nuestra parte más perecedera–, hay algo que quizás entonces está mucho más ligado a una muerte imperecedera, a una muerte que no termina: esa parte del acontecimiento que desborda su actualización”.
(Deleuze: 2011, p. 135)

Esta valoración positiva de la muerte, asociada al acontecimiento, a la impersonalidad y a la posibilidad de devenir como cualquier otrx, no cesa de aparecer, tanto para el caso de Deleuze como para el de Beckett, como un enigma abierto.

Bibliografía citada

- » Beckett, S. (1970) *Murphy*. Barcelona: Lumen.
- » Beckett, S. “Cómo decir” en (2000). *Obra poética completa*. Madrid: poesía Hiperion.
- » Beckett, S. (2006). *Los días felices* (Edición bilingüe). Madrid: Ediciones Cátedra Letras Universales.
- » Beckett, S. (2008), *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- » Beckett, S. (2010) *Molloy*. Alianza: Madrid.
- » Beckett, S. (2017) *Teatro reunido: Eleutheria, Esperando a Godot, Fin de partida, Pavesas, Film*. Buenos Aires: Tusquets.
- » Beckett, S. (2019). *Malone muere*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- » Blanchot, M., (1969a) *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- » Blanchot, M. (1969b) *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila Editores.
- » Cohn-Bendit, D., Sartre, J. P. y Marcuse, H. (1969) “Las paredes hablan” en *La imaginación al poder*. Buenos Aires: Ediciones Insurrexit.
- » Culp, A. (2016). *Dark Deleuze*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- » Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- » Deleuze, G. “L’épousé” en Beckett, S. (1992) *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris: Minuit.
- » Deleuze, G. (1996a) *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
- » Deleuze, G. (1996b), *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- » Deleuze, G. (2006) *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets.
- » Deleuze, G., “La inmanencia: una vida...”, en Deleuze G. (2008). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia: Pre-textos, pp. 347-351.
- » Deleuze, G. (2009). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Deleuze, G. (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- » Deleuze, G. (2018). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- » Deleuze, G., y Guattari, F. “Mayo del 68’ nunca ocurrió”, en Deleuze, G., *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia: Pre-textos, pp. 213-215.
- » Janvier, L. (1969). *Beckett par lui-même*. Bourges: Editions du Seuil.
- » Lucero, G., “Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze”, en (2012), *Daímon Revista Internacional de Filosofía*, nº 55, pp. 121-141.
- » Margarit, L. (2003). *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires/Madrid: Atuel.

- » Moyano, M. “Beckett. Una imagen imperceptible” en (2018), *Aisthesis*, N° 64, 2018, pp. 53-72.
- » Pál Perbart, P. (2016). *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta limón.
- » Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta.
- » Uhlmann, A. (2004). “Image and Intuition in Beckett’s “Film”, en *SubStance*, Vol. 33, N° 2, pp. 90-106.
- » Wasser, A. (2012). “A Relentless Spinozism: Deleuze’s Encounter with Beckett”, en *SubStance*, Vol. 41, N°1, pp. 124-136.
- » Žukauskaitė, A. “Deleuze and Beckett Towards Becoming-Imperceptible” en (2015). Wilmer, S. E. y Žukauskaitė, A. *Deleuze and Beckett*. London: Palgrave Macmillan, pp. 60-77.