

Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze

Exhausted Language: Beckett through Deleuze

GUADALUPE LUCERO*

Resumen: Nos proponemos recorrer aquí algunas de las líneas de fuerza que permiten vincular la obra de Samuel Beckett con la estética desarrollada en los escritos de Gilles Deleuze. Para ello dedicaremos un primer apartado a las relaciones entre Beckett y la filosofía, para hacer patente allí la afinidad con algunas de las fuentes fundamentales de la filosofía deleuziana, como Nietzsche, Spinoza y la distancia con aquel que se constituye como uno de sus «enemigos» filosóficos: Martin Heidegger. Plantearemos luego algunos puntos de referencia en relación con el vínculo entre Deleuze y literatura en general, para abordar por último la específica interpretación que se hace de Beckett en los textos dedicados exclusivamente a su obra.

Palabras Clave: Deleuze, Beckett, lengua, agotamiento.

Abstract: The aim of this paper is to present different perspectives of the relationship between Samuel Beckett's works and Deleuze's aesthetics. The first section will show some aspects of Beckett's rapport to philosophy, in order to find affinities with some of the most important sources of Deleuzian thought — Nietzsche and Spinoza— and simultaneously state a distance from Heidegger, one of Deleuze's philosophical enemies. Finally, we propose some topics concerning the Deleuzian connection with literature, and specially his interpretation of Beckett.

Key Words: Deleuze, Beckett, language, exhausted.

1 Intersecciones: Beckett y la filosofía

Para los filósofos de la segunda mitad del siglo XX, particularmente para aquellos de la así llamada «tradición continental», la figura de Beckett condensa muchos de los tópicos que han atravesado la relación entre literatura y filosofía. Adorno hubiera querido dedicar su póstuma *Teoría Estética* a Beckett. Y no nos resulta sorprendente, ya que para el filósofo alemán su obra condensa el carácter negativo que caracterizó el modelo que él mismo vislumbraba para el arte de su tiempo. Denegación de la palabra poética que es paralela a la denegación

Fecha de recepción: 5 de julio de 2011. Fecha de aceptación: 9 de febrero de 2012.

* Universidad de Buenos Aires – CONICET. Profesora de Filosofía (Universidad de Buenos Aires), Master en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo (Universidad Autónoma de Barcelona), Becaria doctoral del CONICET. Docente en el área de filosofía y estética en el Instituto Universitario Nacional del Arte y en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo: guadalucero@yahoo.com.ar

de una subjetividad dadora de sentido¹. Encontramos ecos de esta crítica de todo carácter *afirmativo* en el lenguaje poético, de su operación de des-fundamentación y deconstrucción, de la imposibilidad de encontrar allí un sujeto pleno que enuncia, en Blanchot, Derrida, Foucault, entre otros. *Beckett and Philosophy*, editado en 2002 por Richard Lane, reúne una serie de ensayos que nos orientan en este sentido, ya que los autores reencuentran una y otra vez los temas comunes que permiten acercar los ejes centrales de la filosofía francesa y alemana del siglo XX a la obra del autor irlandés.²

Este aire de familia entre la filosofía y la literatura beckettiana, encuentra un paralelo más implícito que explícito en el acercamiento del propio Beckett a la filosofía.

El artículo de P. J. Murphy «Beckett and the philosophers»³, que busca zanjar esta cuestión, indica que el estudio de las relaciones (y las diferencias) entre los textos beckettianos y la filosofía es relativamente reciente. Murphy desarrolla una pequeña historia del vínculo en la que señala al menos tres momentos. En primer lugar, la lectura que podría considerarse «existencialista», expuesta en la introducción de Martin Esslin a *Samuel Beckett: a collection of critical essays*.⁴ Este punto de vista consideraba que la literatura beckettiana ponía en juego el problema de la existencia humana. Sin embargo, adolece de una interpretación de los personajes de Beckett que los considera alegorías de personajes o problemas humanos reales, antes que la problematización del sujeto en sí mismo en tanto que sujeto de la enunciación. La fórmula sartriana que rezaba que «la existencia precede a la esencia», debería ser reformulada de modo que la expresión preceda a la existencia. En segundo lugar, la lectura que Murphy considera deudora del post-estructuralismo, y particularmente del derridiano. Como ejemplo de esta línea interpretativa Murphy menciona el trabajo de Thomas Trezise, *Into the breach: Samuel Beckett and the ends of literature*.⁵ Las fuentes críticas que sostienen este ensayo conducen de Bataille a Derrida, pasando por Blanchot, para mostrar que la fascinación por el fracaso, por la autocancelación y la tramitación de la *nada* como modo de minar toda expresión, convertiría a Beckett en un antecesor del deconstructivismo antes que en un exponente del existencialismo. Por último, una lectura que parece plantear una tercera vía entre la afirmación existencialista del hombre y la negación total del autor, es la que sostenía ya a principios de los 80 Iain Wright en «‘What matter who’s speaking?’ Beckett, the authorial subject and contemporary critical theory»⁶ que encuentra en la deconstrucción permanente del lenguaje la deriva hacia la pregunta fundamental que parece acosar a Beckett: «¿quién habla?», es decir, la necesidad de reformular el problema del sujeto.

1 Cf. T. W. Adorno, *Teoría estética. Obra completa Vol. 7*, Trad. Jorge Navarro, Madrid, Akal, 2004, «Dialéctica de la integración y «punto subjetivo»», pp. 48-49, «Epílogo del editor», p. 485.

2 Cf. R. Lane, *Beckett and Philosophy*, London, Palgrave, 2002. El libro, dividido en tres secciones, dedica, luego de una sección introductoria, un apartado a la filosofía francesa, cuyos artículos ponen en diálogo la literatura beckettiana con Derrida, Foucault, Deleuze, Badiou y Merleau-Ponty, y otro a la filosofía alemana, dedicado a Adorno, Habermas, Heidegger y Nietzsche.

3 P. J. Murphy, «Beckett and the philosophers» en J. Pilling [ed.], *The Cambridge companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, pp. 222-239.

4 Cf. M. Esslin [ed.], *Samuel Beckett: a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, Introduction.

5 T. Trezise, *Into the breach: Samuel Beckett and the ends of literature*, Princeton university Press, 1991.

6 I. Wright, «‘What matter who’s speaking?’ Beckett, the authorial subject and contemporary critical theory», *Southern Review: Literary and Interdisciplinary Essays*, Churchill, Australia, 1983, 16 (1), p. 5-30.

No es casual que una crítica corrosiva del sujeto sea la consecuencia de la lectura atenta de las grandes filosofías de la modernidad. De acuerdo con Murphy, si atendemos a las primeras novelas, *Murphy* y *Watt*, el eje de sus lecturas filosóficas parece centrarse, por un lado en Demócrito, particularmente en relación con la existencia del vacío, y especialmente en la estela del cartesianismo, incluyendo aquí autores fundamentales de la tradición moderna como Spinoza y otros más bien marginales como Geulincx. El autor encuentra en el capítulo 6 de *Murphy* las huellas más evidentes del spinozismo beckettiano, que atravesará toda su obra en relación con el concepto de *conatus*⁷. A su vez, *Watt* parece remitir, junto con los juegos de palabras (*Kant/Knott — Can't- Can not*), a algunas cuestiones kantianas particularmente cercanas a la *Crítica del juicio*. Más allá de su admiración explícita por Schopenhauer, y de acuerdo con Murphy, Beckett será a menudo más kantiano que schopenhaueriano.⁸ Respecto de esta referencia es interesante que, en los poemas, encontremos una mención explícita a Kant en relación con un problema propio de la *Crítica del juicio*: aquel del sentimiento de lo sublime y la posibilidad de un goce negativo en la catástrofe, cuya condición de posibilidad es el estar a salvo⁹:

ainsi-a-t-on beau
 par le beau temps et le mauvaise
 enfermé chez soi enfermé chez eux
 comme si c'était d'hier se rappeler mammouth
 le dinothérium les premiers baisers
 les périodes glaciaires n'apportant rien de neuf
 la grande chaleur du treizième de leur ère
 sur Lisbonne fumante Kant froidement penché
 rêver en générations de chênes et oublier son père
 ses yeux s'il portait la moustache
 s'il était bon de quoi il est mort
 on n'en est pas moins mangé sans appétit
 par le mauvais temps et par le pire
 enfermé chez soi enfermé chez eux

7 La noción spinoziana de *conatus*, (esfuerzo o potencia) refiere al esfuerzo de la cosa por perseverar en su ser (Cf. B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, FCE, México, 1996, III, 7-8). De acuerdo con la lectura que Deleuze realiza de Spinoza, el grado de potencia (*conatus*) implica una capacidad de afectación, y por ello «el *conatus*, en una segunda determinación [es decir, luego de su determinación como esfuerzo por perseverar en la existencia], es tendencia a mantener y a abrir al máximo la capacidad para ser afectado» G. Deleuze, *Spinoza. Filosofía práctica*, Tusquets, Barcelona, 2001, p. 121. Es esta relación entre una tendencia a mantener las condiciones de existencia y a la vez una máxima capacidad de afectación la que nos permitirá trazar el puente entre Deleuze y Beckett más adelante.

8 Cf. P. J. Murphy, «Beckett and the philosophers», op. cit., p. 235.

9 Cf. I. Kant, *Crítica del juicio*, §28, en *Prolegómenos a toda metafísica por venir. Observaciones sobre lo bello y lo sublime. Crítica del Juicio*, Trad. M. García Morente, México, Porrúa, 1973.

El poema corresponde a una serie de 12 poemas escritos entre 1937 y 1939 y editados en 1946.¹⁰ Es decir, es contemporáneo a la escritura de *Murphy* y fueron editados poco después de *Watt*. No es casual entonces que la referencia kantiana que parece asediar *Watt* aparezca también aquí. El poema retoma, a través de un tema caro a los autores de la Ilustración, como el terremoto de Lisboa¹¹, el problema de la impasividad kantiana. Esta impasividad se vincula íntimamente con aquel reiterado *estar encerrado en uno mismo*, encierro que pasa del singular al plural, como sucede con la concepción moderna de la subjetividad.

Más allá del gran trabajo de *desvelamiento* de las referencias filosóficas implícitas en las primeras novelas que realiza Murphy, dos filósofos de la tradición moderna parecen ser las fuentes más referidas por el propio Beckett: Descartes y Schopenhauer. Ambos tienen en común el gesto de suspensión, ya sea a través de la duda como a través de la reducción del ser a la voluntad, entendida ésta como impulso vital. Para Schopenhauer el hombre, y el mundo, son meros fenómenos de la voluntad, objetivaciones o individuaciones posibles, que se encuentran sujetos a la voluntad fundamental. En el hombre la huella de la voluntad es el deseo, que nos conmina a una vida de sufrimiento (como consecuencia de la constante imposibilidad de saciarlo). La vía de escape para esa vida de sufrimiento es el camino ascético de aniquilación de la voluntad y del deseo.

La relevancia de Descartes, junto con la de Dante, es señalada por Pilling en «The literary background to Beckett»¹², cuestión que se patentiza en su primer poema, *Whoroscope*, de 1930. El poema respondía a un concurso de poesía sobre el tema del Tiempo, y curiosamente Beckett elige como voz poética del poema a Descartes. Tomando una serie de anécdotas basadas en *La vie de M. Descartes*, una antigua biografía del filósofo escrita en el siglo XVII por Adrien Baillet, el poema parece escribirse contra la propia filosofía cartesiana. El título nos sugiere un juego de palabras entre *whore-horoscope-who*. En las notas al poema, Beckett elige destacar respecto de su personaje que

le gustaba su tortilla hecha con huevos incubados de ocho a diez días; el resultado, esté más o menos tiempo bajo la gallina, dice él, es desagradable.

Manténía oculta su fecha de nacimiento, por lo que ningún astrólogo pudo hacer su horóscopo.

El ir y venir del huevo madurándose le servía de entretenimiento.¹³

Observar la maduración del huevo, seguir los límites de su podredumbre. El huevo siempre ha sido una metáfora del origen, origen que Descartes elige observar y ocultar. La referencia al horóscopo nos conduce al tema del concurso, el tiempo. El horóscopo, la previsibilidad del futuro, se encuentra hibridado por el *whore (puta)*, nueva referencia al origen pero también a su carácter prostituido. El *quién (who)* que enuncia se encuentra atrapado en el *whore*, en su origen bastardo y se proyecta, observa (*scope*) desde allí. El tiempo suspen-

10 S. Beckett, *Obra poética completa*, Edición trilingüe, Traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 2000, p. 146.

11 El impacto que generó este episodio llevó, por ejemplo, a Voltaire a escribir *Cándido o del optimismo*, como modo de refutar el lema leibniziano que rezaba que este es «el mejor de los mundos posibles».

12 Cf. J. Pilling, *Samuel Beckett*, London, Routledge, 1976, p. 132.

13 S. Beckett, *Whoroscope* (Notas del autor), en *Obra poética completa*, ed. cit., p. 281.

dido entre ese quién, su proyectarse y el vínculo entre un tiempo cuya previsibilidad tiene un origen bastardo sirve de escenario para el monólogo interior que despliega el poema, género que era evidentemente caro a Descartes.

Vemos que la problemática cartesiana no es una mera referencia satírica. El pilar de la filosofía cartesiana, y de la filosofía llamada «moderna», es la postulación del sujeto como fundamento de todo conocimiento posible, sujeto que en la formulación de las *Meditaciones metafísicas* se encarna en el *cogito*. Sin embargo, no es tanto en la postulación del fundamento y su caracterización donde encontraremos las huellas del cartesianismo beckettiano, sino en el modo de acceso a semejante postulación. En la primera meditación Descartes lleva adelante un particular método que lo conducirá a su verdad primera, y que conocemos como la duda hiperbólica. Las consecuencias de la duda hiperbólica son las que parecen anudarse en el poema. No el salvador hallazgo del fundamento, del origen, sino su carácter necesariamente maloliente, su vínculo con el huevo en mal estado que deleita a Descartes. En lugar de *cogito ergo sum, fallor, ergo sum*. El argumento extremo del genio maligno permite arribar a la conclusión de que aún siendo continuamente engañado, existo.¹⁴ Es decir, el engaño es el fundamento del sujeto cartesiano, y será Nietzsche quien llegue a una conclusión sorprendentemente similar. Ese fundamento, ese origen, sobre el que gira el poema a través de las preguntas «¿qué es esto?», «¿quién es?», aparece desvelado como origen fallido. Sin embargo es necesario extraer sus consecuencias, es necesario «incubarlo» y también comerlo.

Nietzsche ha señalado que la duda hiperbólica se olvida de algo. Descartes no duda lo suficientemente bien¹⁵ porque algo se escapa: lo que se salva de la duda es el lenguaje. El *cogito* no es sino un momento fallido. Es necesario también dudar del lenguaje que nos permite afirmar el *cogito*. Si bien las críticas nietzscheanas al *cogito* se encuentran en un texto de madurez, *Más allá del bien y del mal* (1886), la duda sobre el lenguaje comienza en sus escritos tempranos, fundamentalmente en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873). En «Dante...Bruno...Vico...Joyce», Beckett indica que «el peligro reside en la claridad de las identificaciones»¹⁶. Se trata de una duda nietzscheana, aquella que duda de la relación entre conceptos y mundo, y particularmente, del engaño que puede suscitar la claridad de los conceptos a la hora de acercarse al mundo.

14 Es necesario señalar que el vínculo de Beckett con las *Meditaciones metafísicas* va más allá del argumento central del *cogito*. Es posible encontrar en los primeros párrafos de *El innombrable*, antes de que el personaje anuncie que no hará más pausas (Cf. S. Beckett, *L'innommable*, París, Minuit, 2002, p. 31), un compendio de motivos cartesianos, entre los que podemos mencionar la referencia a la observación de los hombres con sombrero y piloto, de los que no podemos afirmar efectivamente si son hombres o no (Cf. R. Descartes, *Meditaciones metafísicas*, «II meditación», en *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Trad. de M. G. Morente,

Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp.128-129), a la que parece referirse Beckett a propósito de la confusión respecto de quién está debajo del sombrero, si Molloy o Malone (Cf. *L'innommable*, ed. cit., p. 10); o cuando se hace referencia a lo que se observa *distinta* o *confusamente*, en función de cómo se presentan los objetos del mundo en relación con la posición del sujeto (Cf. *L'innommable*, ed. cit., p. 17).

15 Respecto de la continuidad Nietzsche-Descartes ver P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996, pp. XV-XXVIII.

16 S. Beckett, «Dante...Bruno...Vico...Joyce» en *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, 1983, p. 19.

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.¹⁷

Nietzsche abordaba este carácter excesivamente convencional de la palabra, en una línea similar a la de Mauthner, autor al que parecen referir muchas de las concepciones beckettianas del lenguaje ya desde la época del ensayo sobre Proust. Hijo de la Viena de fin de siglo, Mauthner desarrolló una crítica del lenguaje que se acerca a las hipótesis nietzscheanas.

En su artículo «Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language»¹⁸, Linda Ben-Zvi señala ocho puntos que permitirían corroborar la influencia de Mauthner en Beckett: 1) Pensar y hablar son la misma actividad: cuya consecuencia implica que si las palabras no son signos de conocimiento sino de desconocimiento, tampoco el silencio del pensamiento es un refugio posible; 2) Lenguaje y memoria son sinónimos: uno y otra están atravesados por la vaguedad de las palabras; 3) Todo lenguaje es metáfora: del mismo modo que en Nietzsche, el vínculo entre la palabra y su referente en el mundo es el resultado del acto metafórico fundamental que determina la nominación; 4) No hay absolutos: es decir que no hay conocimiento último que pueda ser afirmado; 5) El yo es contingente y es efecto del lenguaje: esto significa que el yo no se expresa como sujeto individual, sino sólo ya como un nosotros que no es más que el lenguaje mismo; 6) La comunicación entre los hombres es imposible; 7) El único lenguaje debería ser simple: quizás en el sentido de una apelación a la sobriedad y que corroboramos en Beckett en el rechazo del estilo e incluso en el paso al francés como despojo de la propia lengua; 8) Las formas más altas de la crítica son la risa y el silencio: es decir el límite mismo del lenguaje. Esta constatación nos conduce a dos lecturas posibles. Una lectura trágica, donde el vaciamiento del sujeto y del sentido del lenguaje nos lleva a una visión del sinsentido. Lectura de la suspensión y de la no afirmación, en una línea heideggeriana y también derridiana de pensamiento. Pero a la vez una lectura cómica, donde en el límite del decir y del sujeto queda aún una potencia impersonal que se acerca al silencio como afirmación última. Esta es, quizás, la que se puede seguir de la línea nietzscheana-deleuziana de pensamiento.

Encontramos el vínculo explícito con la crítica nietzscheana del lenguaje en la lectura que Beckett hace de Giambattista Vico. La poesía es primera respecto de la filosofía, porque el vínculo entre mundo y lenguaje es ante todo un vínculo metafórico, creador, más cercano al canto que al concepto. Beckett indica que «[e]l carácter figurativo de la poesía más antigua debe ser contemplado (...) como la evidencia de un vocabulario carcomido por la pobreza e inhábil para conseguir la abstracción»¹⁹. Pero, y he aquí la raíz que a través de Beckett nos permite unir a Nietzsche con Vico: «Considerando el axioma de los escolásticos: «*Niente è*

17 F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1994.

18 L. Ben-Zvi, «Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the limits of Language» en Bloom, Harold (ed.), *Samuel Beckett. Modern Critical Views*, New York, Chelsea House, 1985.

19 S. Beckett, «Dante...Bruno...Vico...Joyce» ed. cit., p. 24.

nell' intelletto che prima non sia nel senso» la poesía sigue siendo la primera condición de la filosofía y de la civilización.»²⁰ Recordemos que en este carácter primigenio del lenguaje poético también se afirma Heidegger en su lectura de Hölderlin: «la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje».²¹ Sin embargo, la lectura beckettiana de Vico rechaza a la vez dos formas de entender el origen del lenguaje: por un lado, el lenguaje como regalo divino, como nominación divina; por otro, el lenguaje como mera convención. Esta línea es la que nos permite avanzar desde una interpretación más heideggeriana de Beckett hacia una lectura deleuziana o nietzscheana. Para Heidegger la palabra poética es esencialmente «donación»²² y por ello «el lenguaje primitivo es instauración de ser»²³. Si atendemos a su conferencia de 1929 «¿Qué es metafísica?», contemporánea al texto beckettiano que venimos de analizar, podemos, quizás groseramente, decir que el ser no se manifiesta sino como la nada entre los entes.²⁴ Si el lenguaje poético es instauración de ser, porque hace patente el ser del ente, debemos decir que la poesía muestra el ser del ente en tanto que señala una ausencia o una nada, puesto que en lugar de expresar muestra, diciéndose sólo a sí mismo, el vacío que sostiene todo decir cotidiano. Este problema se acerca a aquel tratado en la «Carta alemana», donde reencontramos su reformulación beckettiana. Hay que desgarrar el lenguaje para mostrar la nada que hay detrás. Nombrar implica señalar la ausencia. En el lenguaje cotidiano la palabra *vale* por la cosa, pero en términos poéticos el lenguaje no señala esa realidad sino el hiato que lo separa de las cosas. Esa nada, por otra parte, parece ser el objeto más propio del poeta, como parece señalar la referencia a Goethe: «es mejor escribir NADA que no es escribir en absoluto», y también la incomodidad con la lengua en tanto que «velo que debe ser descorrido para alcanzar las cosas (o la Nadidad) que se encuentra tras él»²⁵. Ahora bien, la cuestión, como veremos, es siempre *cómo alcanzar* esa esencia u objeto común de la palabra poética. La palabra poética no es aquí pensada como *instauración*, sino como herramienta destituyente del lenguaje cotidiano: «Como no podemos eliminar el lenguaje de una vez, al menos debemos hacer todo lo que contribuya a su caída en descrédito»²⁶. Y el camino elegido es menos el de la búsqueda de un nombrar primigenio que el del humor y el absurdo, reírse de las palabras a través de las palabras. Se trata de hacer manifiesto el fracaso del lenguaje. Justamente no es el carácter divino de la nominación lo que a Beckett le preocupa, sino este carácter azaroso, pobre, en el origen del lenguaje.

2. Más allá del lenguaje: literatura y devenir

En el primer capítulo de su libro *Deleuze et l'art*, «Cartographies de l'art: d la littérature à l'image», Anne Sauvagnargues señala las tensiones de una cartografía cuyos puntos de referencia definen los hitos cronológicos que determinan cambios fundamentales en

20 *Ibid.*

21 M. Heidegger, «Hölderlin y la esencia de la poesía» en *Arte y poesía*, México, FCE, 2001, p. 140.

22 *Ibid.*, pp. 138- 139.

23 *Ibid.*, p. 140.

24 Cf. M. Heidegger, «¿Qué es metafísica?» en *Hitos*, Madrid, Alianza, 2000.

25 S. Beckett, «German letter» en *Disjecta*, ed. cit., p. 171.

26 *Ibid.*, p. 172.

el pensamiento deleuziano sobre el arte: 1- un momento inicial en el que es preeminente el encuentro con la literatura —período que comprende desde *Proust y los signos* (1964) hasta la *Lógica del sentido* (1969)—; 2- un giro «pragmático» a partir del trabajo junto con Guattari, que le permite explorar nuevas lógicas de la interpretación no sólo ya literarias, sino también pictóricas, musicales, cinematográficas, etc. —el punto de inflexión estaría dado aquí por *Kafka. Por una literatura menor* (1975)—; 3- por último, una semiótica de la creación que caracteriza sus últimas obras —evidentemente a partir de *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1981)—.²⁷

El interés por la literatura atraviesa de cabo a rabo la producción deleuziana. Pero esta presencia ininterrumpida está marcada por un progresivo acercamiento de la literatura a los modos de hacer de las artes no-discursivas. Tempranamente, en *Proust y los signos* (1964), el análisis de la obra literaria está dominado por un interés en cierta lógica del signo, pero de un signo irreductible a toda lectura semiológica o lingüística. Se trata de un progresivo paso de la interpretación hacia la semiótica, pero donde la semiótica de las artes no-discursivas es encontrada a través del análisis literario. Es en *Kafka. Por una literatura menor* (1975), escrito junto con Félix Guattari, donde por primera vez se hace patente el paso de la interpretación como clave del análisis literario hacia la semiótica. El encuentro con Guattari determina una nueva lectura *clínica* de las obras, determinada por una lógica sintomatológica de cuño nietzscheano. La clínica se vincula con la experimentación artística porque funciona como una afectología, es decir el análisis de las potencias de afectar y de ser afectado presentes en las obras. El vínculo foucaultiano con cierta crítica de la clínica permite abordar una lógica del margen que, si en Foucault se desplegaba en el ámbito de la sexualidad, aquí, en el caso del arte, se extenderá fundamentalmente a los márgenes sensoriales y psíquicos. La marginalidad del arte es su carácter de menor, y es en esa línea anómala donde se inscribe su potencia de variación. Es aquí precisamente donde Spinoza viene a encontrarse con Nietzsche. Para Spinoza el arte no puede separarse del dispositivo social de dominación que lo engendra. En este sentido, los signos requieren de un análisis crítico, en tanto se encuentran ya en sistemas de codificación. Es necesario exponer las relaciones de dominación en las que estos signos se insertan y que incluso refuerzan. Se trata de mostrar, a través de una lectura inmanente del signo, las relaciones de fuerzas que lo determinan y por medio de las cuales produce efectos. Si el signo no es ya una unidad de sentido abstracta, sino la expresión de una fuerza, la semiótica exige una pragmática antes que una hermenéutica.

Si bien podemos leer este recorrido cronológicamente, es importante señalar la insistencia a lo largo de toda la obra de Deleuze de una ontología de las relaciones de fuerzas, sostenida desde *Nietzsche y la filosofía* (1962) hasta *Foucault* (1986). En este sentido, el paso de la literatura a la imagen no sucede en detrimento de la literatura, sino que reenvía a ésta a una semiótica no lingüística como clave de lectura, semiótica extraída del encuentro con las artes no discursivas. La teoría nietzscheana de la interpretación entendida como relación de fuerzas, se mantiene entonces como base de la semiótica de la sensación que primará en la interpretación del arte de los últimos escritos deleuzianos. Al hacer pasar a Nietzsche por el tamiz spinoziano, es posible comprender el vínculo entre aquella semiótica como

27 Cf. A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005.

relaciones de fuerzas y el arte para la vida. La insistencia literaria, aún atravesada por los estudios de otras artes, se confirma en los últimos escritos de los años '90. *Crítica y clínica* (1993), compila una serie de artículos centrados en el análisis literario, y a su vez, *L'épousé* (1992), dedicado a la obra de Beckett que, aún cuando se detenga en las obras para televisión cuya edición acompaña, busca dar cuenta de todo un «sistema» de la literatura beckettiana.

En el prólogo a *Crítica y clínica*, Deleuze nos anticipa este nuevo abordaje hibridado de la literatura, cuestión que nos permitirá luego comprender el enfoque con el que se acerca a la obra de Beckett en *L'épousé*:

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 a través de las palabras, 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.²⁸

Lo que es común a la literatura y las artes no discursivas es la posibilidad de acceso a unas experiencias sensoriales y mentales liminares, que nos enfrentan al límite de lo posible y de lo vivible.²⁹ Por ello se trata, dice Deleuze, de un «atletismo», el modo como un cuerpo es a la vez pasivo respecto de las fuerzas que lo tensan y activo en tanto busca escapar a esa mera afectación y devenir afectación de sí mismo.³⁰ Esta afectación no debe leerse como un trabajo de introspección individual, psicológico, sino como el devenir uno mismo impersonal: «la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo».³¹ Esto es lo que implica el *delirio* de la lengua puesto en acto en la literatura. Se trata de entrar en un *devenir*, término específico que en Deleuze implica un movimiento de desterritorialización, de abandono de toda estructuración identitaria para ingresar en una zona de indiscernibilidad con un afuera que nunca es cruzado, sino siempre ampliado. Devenir implica siempre un movimiento de minorización, y esto significa que no se abandona una lengua mayor, materna, dominante, para invertir el sentido de la dominación, para dar centralidad a una lengua dominada, sino que los movi-

28 G. Deleuze, *Crítica y clínica*, Trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 9.

29 Cf. G. Deleuze, «La literatura y la vida» en *Crítica y clínica*, ed. cit., p. 11.

30 Cf. *Ibid.*, p. 12, y especialmente el capítulo III de *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Trad. de Isidro Herrera, Madrid, Arena, 2005.

31 G. Deleuze, «La literatura y la vida», ed. cit, p. 13.

mientos de minorización implican un trabajo de transvaloración sobre la lengua mayor.³² En las entrevistas grabadas junto a Claire Parnet, editadas en video luego de la muerte de Deleuze como *Abécédaire*, Deleuze indica que cuando el escritor se embarca en la tarea de la escritura, necesariamente se embarca en una enunciación colectiva. Nunca se trata de los problemas privados sino de llevar el lenguaje a un límite en el que se toca con lo otro, con su propia imposibilidad. Y este tocarse con la imposibilidad del lenguaje es lo que lleva a Deleuze a decir que el escritor escribe «por», «en lugar de», por ejemplo, el animal. «El animal coincide con el objeto por excelencia del cuento, según Kafka: tratar de encontrar una salida, trazar una línea de fuga»³³. Ese límite no debe mantenerse como frontera, es necesario abismarse en ese umbral hasta borrar y hacer indiscernible el límite, o, para decirlo con otras palabras, volver inhumana la escritura. «Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación (...) tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población.»³⁴

3. La lectura deleuziana de Beckett

En la obra deleuziana encontramos innumerables referencias a la literatura beckettiana, pero sólo dos textos íntegramente dedicados a su análisis³⁵. El primero fue publicado junto con la edición de obras para televisión de S. Beckett —*Quad; ...que nuages...; Nacht und Träume*— en 1992³⁶. El segundo se encuentra en *Crítica y clínica* y es un análisis de *Film* que retoma y varía el análisis que de dicha película encontramos en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*³⁷.

Detengámonos en primer lugar en «La mayor película irlandesa ('Película' de Beckett)». Deleuze expone el análisis de la película en forma de un problema matemático. La *historia del problema* está determinada por el modo como abordaba Berkeley la cuestión de la percepción: ser es ser percibido. Pero en el paso de Berkeley a Beckett algo ha cambiado. Beckett es para Deleuze quien «ha agotado todas las dichas del *percipere* y del *percipi*»³⁸, y por ende es necesario buscar una nueva solución al problema. Se describen entonces tres avatares de la percepción: el ser percibidos por otros, el encontrar que incluso los objetos pueden devenir sujetos percipientes, y por último la percepción de uno mismo. Para llegar a este tercer momento, que Deleuze llamará *Afección*, el personaje encarnado por Buster Keaton necesita vaciar la habitación en la que se encuentra. No sólo es necesario vaciarla de seres vivos —los animales—, también es necesario vaciarla de todo objeto que pueda

32 El bilingüismo beckettiano podría comprenderse bajo esta lógica. El paso al francés es voluntario y puede leerse como resistencia a las expectativas de la tradición literaria de una lengua en particular.

33 Cf. G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975. p. 54.

34 *Ibid.*

35 Respecto de la presencia de Beckett fuera de los estudios específicamente dedicados a su obra ver T. S. Murphy, «Only Intensities Subsist: Samuel Beckett's *Nohow On*» en I. Buchanan and J. Marks [eds.], *Deleuze and Literature*, Edinburgh University Press, 2000, pp. 229-250.

36 G. Deleuze, «L'épuisé» en S. Beckett, *Quad*, París, Minuit, 1992.

37 Cf. G. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 2*, Trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 101-107.

38 G. Deleuze, «La mayor película irlandesa. ('Película' de Beckett)» en *Crítica y clínica*, ed. cit. p. 40.

generar perspectivas. Por último, también se rompen las fotografías, es decir, hay que deshacerse de las imágenes, de los recuerdos, de toda memoria. El espacio de la habitación se sale así de la cadena espacio-temporal para convertirse en un espacio vacío. Aunque algo permanece, el sujeto y la mecedora.

El sujeto y la mecedora constituyen los elementos del tercer momento, momento de la afección. En el vaivén de la mecedora el sujeto debe enfrentarse a la percepción de sí, al movimiento pendular de la autoafección. Reconocemos aquí un motivo beckettiano ya presente en *Whoroscope* y que atraviesa gran parte de la producción poética entre *Film* y *Rockaby*, donde se plasma con mayor efectividad. En *Roundelay*, por ejemplo, el vaivén de las olas que podemos presuponer como escenario del poema, se acopla al giro de la ronda y al ir y venir de una percepción auditiva:

on all that strand
 at end of day
 steps sole sound
 long sole sound
 until unbidden stay
 then no sound
 until unbidden go
 steps sole sound
 long sole sound
 on all that strand
 at end of day

En este texto la presencia del sujeto es un efecto de la percepción. Pero el poema se espeja sobre sí mismo al repetirse en el sonido anulado. Este movimiento de vaivén en relación con el estado mental de autoafección nos permitirá comprender el desplazamiento hacia la imagen y el espacio en *L'épuisé*.

L'épuisé parte de la distinción entre el *agotado* [épuisé] y la noción de fatiga o cansancio. Quien está cansado «no dispone de ninguna posibilidad (subjettiva): no puede por ende realizar la más mínima posibilidad (objetiva)». ³⁹ Es decir, quien está cansado, fatigado, no puede ya efectuar ninguna posibilidad. Desde este punto de vista quien está cansado *agota* la realización, ya no *hace* nada. Mientras que, «el agotado agota todo lo posible» ⁴⁰, es decir, el agotamiento se *ejerce* sobre la posibilidad misma. No es que el agotado no pueda *actuar*, *realizar*, sino que el agotado no puede viabilizar ninguna posibilidad. Cuando el narrador de *El innombrable* dice: «Que se me pida lo imposible, eso quiero, ¿qué otra cosa se me podría pedir?», ⁴¹ está marcando la diferencia fundamental entre las posibilidades —aún cuando no se realicen— y el agotamiento de toda posibilidad que nos deja en el límite mismo de lo posible y lo imposible, y por lo tanto entre lo vivible y lo invivable. El horizonte del agotado deja de ser el de la posibilidad, su horizonte es sólo el de lo imposible.

39 G. Deleuze, «L'épuisé» en S. Beckett, *Quad*, París, Minuit, 1992, p. 57. Traducción y cursiva mía.

40 *Ibid.* p. 57.

41 S. Beckett, *L'innommable*, París, Minuit, 1992, p. 85. Trad. mía.

Para comprender el alcance de esta diferencia es necesario abordar la cuestión de la posibilidad desde el punto de vista lógico-filosófico. Cuando en filosofía se postula el conjunto de todas las posibilidades, nos referimos necesariamente a uno de los tantos matices de la idea de Dios. Sólo a través de una lógica del fundamento podemos formular el conjunto de los posibles, determinados justamente por alguna determinación de ese fundamento. El mundo de los posibles no es sino el mundo derivado de esta potencia divina, y por ello corresponde al universo del cansancio o de la fatiga. Llevamos adelante nuestras posibilidades, nuestros proyectos, nuestros objetivos, vivimos una vida consecuencia de esa potencia lógico-divina. El cansancio adviene cuando cumplimos los designios del mundo de las posibilidades.

Sin embargo, hemos vinculado a Beckett con una lógica de desfundamentación, del abismo, de la crítica del origen. ¿No estamos, entonces, ante una deriva posible de la muerte de Dios, aquella que toma el gesto de la teología negativa para pensar la imposibilidad de afirmar? ¿No se trata quizás de la apuesta por una ontología negativa? La lectura deleuziana de Beckett busca impugnar esta vía. La acción de *agotar* se dirige no ya a las posibilidades que la lógica del fundamento nos ofrece, sino a la noción misma de posibilidad. Nos referimos a aquello que antes de hacer cualquier cosa, antes de actuar efectivamente en el mundo, antes de proyectarse fenomenológicamente en el mundo, está ya *agotado*. Lo que importa es qué pasa con esos cuerpos, con ese espacio, una vez que se han agotado las posibilidades⁴². Cuál es la potencia de esos cuerpos y esos espacios más allá de las posibilidades actualizables.⁴³ Pero aquí habría que preguntar: ¿qué es entonces, concretamente, aquello que debe ser agotado en primer lugar? ¿En qué sentido podemos abordar la posibilidad para dirigir nuestra crítica?

La respuesta no es sorprendente y nos permite pensar por qué Beckett sirve aquí para desarrollar este argumento deleuziano. Para Deleuze lo posible se enuncia en el lenguaje. El lenguaje cotidiano enuncia lo posible entendido en términos de objetivos, de proyectos. El modo de ser de esta enunciación está determinada por la necesidad de pensar opciones, exclusiones, preferencias. Lo posible se determina, hegelianamente, oponiéndose a otras opciones. Cuando se *realiza* algo, no importa lo que sea, se excluye otra cosa. Ahora bien, ¿qué se excluye? Lo que *no se realiza*, es decir lo que en la posibilidad queda sólo como posibilidad y no como horizonte efectivo de acción. Entonces el cansancio tiene como origen este recorrido de disyunciones excluyentes, que indican siempre junto con el *hacer* aquello a lo que se opone ese hacer. El cansancio, la fatiga, afecta a la *acción*.

Por el contrario, el agotado se encuentra en la *no realización* de las posibilidades, y por lo tanto en un estadio anterior o al menos distinto de aquel que nos ata a la decisión de las posibilidades y las exclusiones. Se renuncia a toda preferencia, pero entonces se renuncia a la acción orientada por medio de objetivos o sentidos. Es importante distinguir aquí la apuesta beckettiana de aquella de las «abstracciones» en las vanguardias del siglo XX.⁴⁴ Por ello

42 Es en este punto donde reencontramos el matiz spinoziano de Beckett.

43 Cf. J. Rajchman, *The Deleuze connections*, London, MIT Press, 1998, p. 125.

44 Como señala Dowd, no se trata de una búsqueda equivalente al cuadro blanco o la página blanca. Si hay abstracción debe entenderse en el sentido particular que Deleuze y Guattari dan a ese término por ejemplo en la noción de «máquina abstracta». Respecto de este punto ver G. Dowd, *abstract Machines: Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2007, pp. 56-67..

esta lógica nos acerca a la estructura de Bartleby, el personaje de Melville, que no rechaza la acción determinada sino que se mantiene en la abstención del *preferiría no hacerlo*.⁴⁵ Del mismo modo describía Deleuze el rol del testigo en el cine de posguerra, rol de los niños en el neorrealismo italiano, en el que el testigo sólo podía *ver, oír, ser* afectado, pero no podía ya responder, no podía ya *reaccionar* y devolver así él mismo una afección sobre el mundo, una acción sobre el mundo.

Ahora bien, esta *no realización* de las posibilidades no es equivalente al hundimiento en un caos indiferenciado. Antes que con un sujeto pasivo, nos encontramos ante un sujeto activo, pero frente a la nada. Deleuze dice que «estamos cansados de tal o cual cosa, pero agotados, de nada». ¿No es esta la clásica definición heideggeriana de la angustia?

En el «ante qué» de la angustia se hace patente el «no es nada ni en ninguna parte». La insistencia del «nada» y el «en ninguna parte» intramundanos quiere decir fenoménicamente: *el «ante que» de la angustia es el mundo en cuanto tal*. La absoluta insignificatividad que se denuncia en la «nada» y el «en ninguna parte» no significa ausencia del mundo, sino que quiere decir que los entes intramundanos carecen tan absolutamente en sí mismos de importancia, que únicamente gracias a esta *insignificatividad* de lo intramundano se impone el mundo en su mundanidad.⁴⁶

En la angustia, para Heidegger, los entes se nos tornan indiferentes, no estamos angustiados por tal o cual cosa, más bien tememos tal o cual cosa. Pero nos angustiamos ante la indiferenciación, ante la suspensión de la determinación de los entes en cuanto tales. Será necesario determinar cuál es la diferencia aquí entre el concepto de agotamiento en Deleuze y el de angustia en Heidegger. Ya que tanto la suspensión del vínculo con los entes concretos como la suspensión de las determinaciones espacio-temporales es lo que quizás podríamos encontrar en gran parte de la producción beckettiana, desde el personaje de *El innombrable* que suspende tanto el vínculo con los objetos y con el espacio que lo rodea, hasta *Quad*, donde el espacio se construye contra su determinación espacio-temporal, es decir contra su determinación como espacio *encarnado*.

Para dar con esta diferencia entre ambas posturas es necesario detenerse en la caracterización de ese *ante qué* de la angustia y del agotamiento. Para Deleuze, en la figura del agotamiento las disyunciones subsisten, pero se afirman en su distancia «indescomponible, ya que no sirven nada más que para permutarse».⁴⁷ La disyunción permite mantenerse en la posibilidad infinita sin necesidad de *decidirse*, sin necesidad de cortar y realizar una cosa y no otra. Esto permite pensar las pequeñas modificaciones al interior de una posibilidad, que hacen que las disyunciones sean inclusivas, que sucedan al interior de la posibilidad que en lugar de afirmar y cortar, se divide a sí misma. De allí el gusto por las lógicas combinatorias, por el agotamiento de todas las variables de un posible, todas las combinaciones, todos los modos de permutabilidad.

45 Cf. G. Deleuze, «Bartleby o la fórmula» en *Crítica y clínica*, ed. cit.

46 M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, Trad. de José Gaos, México, FCE, 1997, §40, p. 207.

47 G. Deleuze, «L'épuisé», ed. cit, p. 59.

La cuestión central, para Deleuze, es que en Beckett se busca recorrer exhaustivamente las series, es decir, agotarlas: «la combinatoria es el arte o la ciencia de agotar lo posible, a través de disyunciones inclusivas»⁴⁸. Ahora bien, ¿por qué es necesario un «agotado», es decir, un personaje él mismo agotado para llevar adelante este trabajo exhaustivo? Evidentemente, porque es aquel que no persigue ya ningún objetivo, ningún sentido. Y he aquí su carácter antifenomenológico.

El agotamiento se lleva adelante en diferentes niveles. Un primer nivel es aquel de las palabras. Deleuze indica que el lenguaje nombra lo posible. El lenguaje será sólo un primer nivel, porque luego será necesario agotar aquello que no tiene nombre, «el objeto = X».⁴⁹ Entonces el primer nivel, nivel del lenguaje, es aquel que Deleuze llamará *lengua I*:

[S]i la combinatoria tiene la ambición de agotar lo posible con palabras, es necesario que constituya un metalenguaje, una lengua muy especial, de tal modo que las relaciones entre objetos sean idénticas a las relaciones entre palabras, y que las palabras, por lo tanto, no coloquen ya lo posible en relación con una realización, sino que den ellas mismas a lo posible una realidad que le sea propia, justamente agotable (...) Llamemos *lengua I*, en Beckett, a esta lengua atómica, disyuntiva, cortada, hachada, donde la enumeración reemplaza las proposiciones, y las relaciones combinatorias reemplazan las relaciones sintácticas: una lengua de nombres.⁵⁰

Es decir, un primer nivel del proceso de agotamiento es aquel que sucede en el lenguaje. Los nexos sensorio-motores que articulan las acciones sobre el mundo se rompen. Nos quedan series, objetos que ya no entran en relaciones de acción y afección entre sí, que dejan de ser útiles, dejan de estar a la mano, disponibles para el uso, para convertirse en objetos que establecen líneas de contigüidad antes que de consecuencia. Conexiones y... y... y... antes que *esto... entonces...* Pero una vez agotado el nivel de la acción, de la conexión predicativa que calcaría las relaciones entre objetos sobre las relaciones entre las palabras, será necesario agotar las palabras mismas. Y entonces nos encontramos en un segundo nivel que Deleuze llamará *lengua II*:

No es ya la de los nombres, sino la de las voces, que no procede ya por medio de átomos combinables, sino a través de flujos que pueden mezclarse. Las voces son las ondas o los flujos que orientan y distribuyen los corpúsculos lingüísticos.⁵¹

Una vez reemplazadas las proposiciones por series, es necesario dirigirse a los flujos que circulan entre los elementos de la serie. Una vez que se agota el mundo de los objetos como elementos actuantes a través de su reducción a palabras, es necesario volverse sobre su emisión, sobre el Otro que habla en las palabras. La Lengua II es la que encontramos en *El innombrable*, cuando el silencio interviene no sólo como efecto de la mera fatiga, sino de las perplejidades para encontrar la última palabra. En los videos del *Abécédaire*, el tema

48 *Ibid.* p. 61

49 *Ibid.* p. 65.

50 *Ibid.* p. 66.

51 *Ibid.* p. 66 [Trad. mía]

elegido por Claire Parnet para la letra «B» es la bebida. Allí Deleuze nos brinda un curioso paralelo entre esta última palabra y el último vaso del bebedor. El bebedor busca alcanzar el último vaso. ¿Qué quiere decir esto? Alcanzar el último vaso que le permite recomenzar nuevamente, el último vaso que toque el límite de lo que su cuerpo puede, pero que no vaya más allá, que no termine destruyéndolo. Se trata de alcanzar los límites de lo que es vivible para el bebedor, y por lo tanto se trata de agotar la capacidad de su potencia. Los narradores beckettianos, incluso cuando escupen muchas palabras, buscan la última palabra⁵². Para Deleuze la gran teoría de *El innombrable* es la del círculo que conforman las diferentes voces de los personajes cuyos amos difieren de ellos mismos. El círculo o la serie no termina en el infinito, sino en cualquier parte, a través de algo que sucede entre dos términos, entre dos voces. Entonces es necesario aquello que Deleuze llama *Lengua III*:

que no refiere ya el lenguaje a objetos numerables y combinables, ni a voces emisoras, sino a límites inmanentes que dejan de desplazarse, hiatos, agujeros o desgarraduras de las que no se dará cuenta, que podrían atribuirse a la mera fatiga si no crecieran de golpe a fin de acoger algo que viene del afuera o de otra parte. [...] Esa cosa vista, u oída, se llama Imagen, visual o sonora, siempre que se la libere de las cadenas con las que la sostienen las otras dos lenguas.⁵³

Deleuze reencuentra en su análisis de Beckett un problema propio, el de la imagen, imagen como aquello que implica un estadio posterior o superador del lenguaje en tanto que objeto privilegiado de la lingüística. Porque lo que importa de la imagen no es nunca su contenido, sino su tensión interna, que será comprendida en términos de fuerzas. A propósito de Francis Bacon Deleuze decía que se trataba de «pintar las fuerzas», pero para ello era necesario deshacerse de los clichés, rasgar, agujerear la tela. Eso mismo nos indica a propósito de Beckett: «desatar el pegoteo de las palabras, desecar la fuga de las voces, para desengancharse de la memoria y de la razón, pequeña imagen alógica, amnésica, casi afásica, así como se sostiene en el vacío, también tiembla en lo abierto.»⁵⁴ 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.

Una vez definidos estos tres «momentos», Deleuze los vincula específicamente a la obra de Beckett: la Lengua I sería aquella de las novelas, la de las enumeraciones y las lógicas combinatorias; la Lengua II se deslizaría entre las novelas; es aquella de las voces de los otros, las voces entre las cuales el «yo» de la novela no puede hablar y no puede más que hablar. Encuentra su punto central en *El innombrable* y también impregna las obras de teatro. Pero es recién en las obras de televisión donde la Lengua III, la lengua de la imagen pura, parece desarrollarse plenamente.

52 Cf. M. Bryden, «Deleuze Reading Beckett» en R. Lane, *Beckett and Philosophy*, ed. cit.

53 *L'épuisé*, p. 70.

54 *Ibid.* p. 72.

4. La lengua III y la noción de imagen-afección

Deleuze nos dice que «ese afuera del lenguaje no es sólo la imagen, sino la ‘vastedad’, el espacio»⁵⁵. Este movimiento hacia el espacio debe leerse en sintonía con la caracterización del *espacio cualquiera* en los libros sobre cine⁵⁶, ya que ese espacio es caracterizado como «espacio cualquiera, desafectado, inafectado, aunque esté geoméricamente determinado por completo».⁵⁷ Es decir, no encarnado, no actualizado como *tal* espacio, sino espacio poblado de afectos puros. Los espacios cualesquiera son ante todo *espacios desconectados, espacios vaciados*.⁵⁸ Son aquellos que empiezan a poblar los films de posguerra, ya sea porque las ciudades en ruinas brindan «tejidos urbanos ‘desdiferenciados’, vastas zonas desafectadas», como también porque los personajes mismos se encuentran imposibilitados de *actuar* en esos espacios. Se encuentran por ello en un estado de errancia, a través del cual dejan emerger «unos espacios cualesquiera en los que se desplegaban los afectos modernos de miedo, des- preocupación, pero también frescura, velocidad extrema y espera interminable»⁵⁹.

En la taxonomía de imágenes desarrollada en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, la imagen-afección ocupa el lugar intermedio entre la imagen-percepción y la imagen-acción. No es una imagen determinada por la acción que desencadenará, tampoco la imagen de la percepción inmediata, del encuentro inicial con el afuera. Es la imagen interna que detenida un instante muestra el proceso, el movimiento mental, que luego devendrá ejecución activa. Es por eso que en el segundo tomo, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*⁶⁰, Deleuze reencuentra en la imagen-afección la semilla de la imagen-tiempo, imagen que, a diferencia de la imagen-movimiento — que nos da el tiempo de forma indirecta, por medio de una representación —, nos da una presentación directa del tiempo, una imagen pura. Recordemos que en el análisis de *Film*, caso ejemplar para describir la taxonomía de imágenes, la imagen-afección no se encuentra en el medio, sino al final, en el momento en el que, borradas todas las miradas, borrados todos los objetos, el personaje libera el encuentro puro con su sí mismo. La *imagen-afección* trata de ese intervalo, de ese pliegue donde el sujeto capta la acción que se ha ejercido sobre él y «decide» la reacción que responderá a dicha acción. La imagen afectiva por excelencia será el primer plano cinematográfico. Nos detendremos someramente en su análisis, ya que nos permitirá comprender la caracterización del espacio cualquiera, y con ella, la caracterización de la Lengua III en el estudio sobre Beckett.

El primer plano tiene una íntima relación con el primer plano de rostro, pero no se reduce solamente a él. Deleuze distingue en el primer plano dos polos: a) por un lado una serie intensiva que agrupa un conjunto de pequeños movimientos virtuales, movimientos que Deleuze llamará intensos expresivos; b) por otro lado una unidad reflejante y reflejada, una placa perceptiva donde estos movimientos se inscriben, el marco que limita los micro-

55 *Ibid.* p.74.

56 Consideramos que es más bien en los textos cinematográficos que en el libro sobre Bacon, donde se encuentran las claves para comprender el sentido de la imagen. En este sentido nos alejamos de la lectura que de este texto realiza A. Uhlmann en *Samuel Beckett and the philosophical image*. (Cf. A. Uhlmann, *Samuel Beckett and the philosophical image*, New York, Cambridge UP, 2006, pp. 52-54 y 31-35)

57 *L'épousé*, p. 74

58 Cf. G. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, ed. cit., p. 174.

59 *Ibid.*, pp.174-175.

60 G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1985.

movimientos y que les da unidad. El Rostro representa esta placa nerviosa que sacrifica su movilidad global a favor de la expresión de pequeños micromovimientos locales. Vemos este uso del rostro en obras como *Play*, en el que los cuerpos inmovilizados habilitan un uso de los rostros como puntos de paso del discurso, y especialmente en *Not I*, donde el recorte sobre la boca la rostrifica. Así, el discurso impersonal que pasa a través de ella se encarna en la serie de micromovimientos y expresividad extrema desatada gracias a la excesiva limitación de las condiciones de movilidad. Estos dos polos se pueden poner en relación con las nociones de *affectio* y *affectus* spinozianas, tal como las interpreta Deleuze en sus escritos sobre Spinoza: «La *affectio* nos remite a un estado particular de un cuerpo afectado que implica la presencia del cuerpo afectante, mientras que el *affectus* remite al paso de un estado a otro distinto.»⁶¹ Es decir, la *affectio* remite a estado percipiente propiamente dicho, mientras que el *affectus* es el cambio de estado en el sujeto como consecuencia de dicha afección. De algún modo el *affectus* supone la *affectio*, es decir la imagen o idea del cuerpo afectante, pero «no se reduce a ella, es de una naturaleza distinta, puramente transitivo y no indicativo o representativo, y se experimenta en una duración vivida que engloba la diferencia entre dos estados.»⁶² Si bien esta lectura del afecto depende de la teoría bergsoniana del movimiento, es importante ver cómo nos lleva un poco más allá.

Deleuze construye sus libros sobre cine apoyándose en dos temas bergsonianos: las tesis sobre el movimiento y las hipótesis de *Materia y memoria*⁶³. Uhlmann indica que Deleuze debe ir más allá de Bergson para acceder a la imagen pura, ya que necesita superar la imagen bergsoniana como recorte y por lo tanto como representación intencionada, es decir como representación *para*.⁶⁴ Si bien, ateniéndonos a *Materia y memoria*, y fundamentalmente al concepto bergsoniano de «hábito» esto es cierto, Deleuze intenta «deducir» la imagen pura de la descripción bergsoniana del movimiento desarrollada en *La evolución creadora*, descripción que por otra parte se ajusta a la noción de pensamiento. La primera tesis bergsoniana sobre el movimiento nos indica que el movimiento no se remite al espacio recorrido, la distancia entre un estado y otro, sino al acto mismo de recorrer, a la vivencia de la duración. «Lo que llama duración es el paso de un corte a otro, el paso de un estado a otro. El paso de un estado a otro no es un estado. Y eso es un estatuto de lo vivido extraordinariamente profundo. La duración es el paso vivido de un estado a otro, tan irreductible a un estado como a otro.»⁶⁵ Entonces, en relación con los dos polos del primer plano de rostro como imagen privilegiada de la imagen-afección, diríamos que el primer aspecto, reflejante, donde el rostro es placa de inscripción, es el momento de la afección, mientras que la serie intensiva que involucra un cambio en la potencia es el momento del afecto. Estos dos polos pueden a su vez abordarse desde otra perspectiva. Se trata de pensar el primer polo reflejante como el mínimo de movimiento para un máximo de unidad reflejante y reflejada en el rostro; es lo que Descartes llama «admiración»: «Cuando nos sorprende el encuentro de un objeto por vez primera, y juzgamos que es nuevo, o muy diferente de lo que antes conocíamos, o bien,

61 G. Deleuze, *Spinoza: Filosofía práctica*, Trad. de A. Escotado, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 63

62 *Ibid.*

63 Los textos bergsonianos que sirven de fuente a Deleuze en los estudios sobre cine son especialmente aquellos que el autor reuniera en su selección de textos de Bergson publicada como *Mémoire et vie* en 1966.

64 Cf. A. Uhlmann, op. cit., cap. 1.

65 G. Deleuze, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, p. 80.

por suponer que debe de serlo, esto hace que lo admiremos o quedemos extrañados ante él. Y como esto puede ocurrir antes de reconocer por cualquier medio si este objeto nos es o no conveniente, me parece que la *Admiración* es la primera de todas las pasiones.»⁶⁶ Por otro lado tenemos un máximo de solicitaciones, impulsos, que componen una serie intensiva expresada por el rostro. Es el *deseo*, una de las seis pasiones principales para Descartes. Evidentemente no se trata del deseo tal como lo abordaríamos actualmente después de Freud. Sin embargo, es interesante mencionar que la primera característica que le otorga Descartes es la *agitación*. A su vez, resulta irreductible a la presencia del objeto. Se vincula más bien a cierta proyección futura en donde es necesario obtener determinado objeto o hacer «durar» algo conseguido: «La pasión del deseo es una agitación del alma causada por los espíritus, que la disponen a querer para el futuro las cosas que se representan como convenientes. Así, no se desea solamente la presencia del bien ausente, sino también la conservación del presente; y además la ausencia del mal, tanto del que ya se tiene como del que se cree que podemos sufrir en el futuro».⁶⁷

La imagen-afección encontraba dos casos típicos: la imagen-rostro y los espacios cualesquiera. En este segundo caso los afectos se refieren a estados de cosas y a personas, pero no se confunden con ellos. El afecto excede el sistema de las cosas presentes y las personas individuales. Deleuze comienza el capítulo 7 de *La Imagen-movimiento*, «La imagen afección: cualidades, potencias, espacios cualquiera», con un ejemplo del film *Lulú* de Pabst:

Están Lulú, la lámpara, el cuchillo del pan, Jack el destripador: personas supuestamente reales con sus características individuales y sus roles sociales, objetos con sus usos, conexiones reales entre estos objetos y estas personas; en suma, todo un estado de cosas actual. Pero también están lo brillante de la luz en el cuchillo, lo afilado del cuchillo bajo la luz, el terror y la resignación de Jack, el enternecimiento de Lulú. Estas son puras cualidades o potencialidades singulares, puros «posibles» en cierto modo.⁶⁸

En *Lógica del sentido*⁶⁹ Deleuze desarrolla su teoría del acontecimiento inspirada en la filosofía estoica. Desde este punto de vista los acontecimientos se podrían igualar a los afectos, que constituyen lo expresado en el estado de cosas actual. Son los efectos, pero unos efectos muy especiales, que remiten a sí mismos, constituyendo un plano o una dimensión suplementaria en la imagen que puede independizarse de las cosas y las personas en sus conexiones reales. Para diferenciar las conexiones reales entre las cosas del plano de los afectos, Deleuze hablará de conjunciones virtuales entre éstos. Entonces, hay dos caras del afecto: en tanto se lo actualiza en un estado de cosas; y en tanto remite a otros afectos en conjunción virtual. Los afectos no existen fuera de los estados de cosas que los actualizan, pero aún así, tienen algo de excesivo con respecto al mundo físico, algo que las cosas y las personas no pueden aprehender ni actualizar.

66 R. Descartes, *Tratado de las pasiones del alma*, 2ª parte, art. 53, Barcelona, RBA, p. 116.

67 *Ibid.*, 2ª parte, art. 86, p. 131.

68 G. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, ed. cit., p. 151.

69 G. Deleuze, *Lógica del sentido*, Trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1989.

Entonces, si en primer lugar se trataba de agotar lo posible por medio de enumeraciones, de combinaciones, luego de agotar las palabras por medio de la remisión a las voces y a sus flujos, por último se tratará de agotar las potencias de los espacios cualesquiera.

En el estudio sobre Beckett, Deleuze parece avanzar un poco más sobre la cuestión del espacio cualquiera, asimilando su funcionamiento, así como también el de la imagen en general, al del ritornelo: «Un modo de andar no es menos ritornelo que una canción o una pequeña visión coloreada»⁷⁰. De algún modo, imagen, canción, espacio, permiten pensar por fuera de todo contenido «la captación loca de energía a punto de estallar».⁷¹ El carácter efímero de la imagen tiene su correlato en un espacio absolutamente restringido, como en *Quad*. Entonces la Lengua III es la que propiamente se equipara a la definición de arte que Deleuze propondrá junto con Guattari en *¿Qué es la filosofía?*⁷²: la creación de un bloque de sensación que encierra un afecto, una Imagen en este sentido fuerte, Imagen a la que se accede desterritorializando las palabras y el lenguaje, llevándolo a sus agujeros y sus silencios: una imagen «no es una representación del objeto sino un movimiento en el mundo espiritual».⁷³

Para la pintura hacer la imagen significa mostrar el vacío, pero en tanto que se hace patente de ese modo la *visibilidad* en sí, en música se trata de lidiar con el silencio, pero para mostrar lo *audible* en sí. Con las palabras no pasa otra cosa. Podemos comprender el sentido de *Comment dire* como poema que cierra y sintetiza quizás el camino beckettiano. El balbuceo de *Comment dire* hace patente no el sinsentido, sino la *decibilidad* en sí misma. Pero para que surja es necesario agotar los caminos del cómo decir, la locura balbuceante del decir. Deleuze decide terminar su ensayo con una referencia al poema. Al respecto nos dice que se trata de «pequeños segmentos que se agregan sin cesar en el interior de la frase para llegar a romper la superficie de las palabras».⁷⁴ Romper la superficie de las palabras, llegar a la locura del decir, al delirio pero también a la fuga, concepto deleuziano que explica los movimientos de desterritorialización. Entrar en una línea de fuga que, como sucede a menudo con la música, es también una línea de abolición. En el estudio introductorio a la edición de la *Obra poética completa*, Jenaro Talens indica que la poesía abre y cierra la obra de Beckett. Si recordamos el carácter erudito, reconcentrado de sentido y de trans-textualidad de *Whoroscope*, y lo comparamos con el ascetismo extremo de *Comment dire*, vemos que en cierto modo se cumple el proceso descrito por Deleuze, aquel del progresivo agotamiento, de las fuentes eruditas en primer lugar, de la lengua materna en segundo lugar, de las palabras mismas, del lenguaje en tanto que lengua del otro, alcanzando finalmente este momento liminar en el que el poema parece dar acceso al límite mismo de todo decir, a la última palabra que coincide necesariamente con el agotamiento de la potencia misma de escribir y de lo vivible.

70 *L'épuisé*, p. 75.

71 *Ibid.* p. 76.

72 G. Deleuze y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993.

73 *Ibid.*, p. 96

74 *Ibid.* p. 105

Bibliografía

- T. W. Adorno, *Teoría estética. Obra completa Vol. 7*, Trad. Jorge Navarro, Madrid, Akal, 2004.
- S. Beckett, *Obra poética completa*, Edición trilingüe, Traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 2000.
- *L'innommable*, París, Minuit, 2002.
- *Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, 1983.
- L. Ben-Zvi, «Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the limits of Language» en Bloom, Harold (ed.), *Samuel Beckett. Modern Critical Views*, New York, Chelsea House, 1985.
- H. Bergson, *Memoria y vida* (textos escogidos por Gilles Deleuze), Madrid, Alianza, 2004.
- M. Bryden, «Deleuze Reading Beckett» en R. Lane, *Beckett and Philosophy*, ed. cit.
- G. Deleuze, *Lógica del sentido*, Trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1989.
- *Spinoza: Filosofía práctica*, Trad. de A. Escotado, Barcelona, Tusquets, 2001.
- *Crítica y clínica*, Trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1996.
- *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Trad. de Isidro Herrera, Madrid, Arena, 2005.
- *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 2*, Trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1984.
- *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1985.
- «L'épuisé» en S. Beckett, *Quad*, Paris, Minuit, 1992.
- *En medio de Spinoza* (edición de clases), Buenos Aires, Cactus, 2003.
- G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975. p. 54. [Hay edición española: *Kafka. Por una literatura menor*, Trad. J. Aguilar Mora, México, Era, 1978]
- *¿Qué es la filosofía?*, Trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993.
- R. Descartes, *Meditaciones metafísicas*, en *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Trad. de M. G. Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- *Tratado de las pasiones del alma*, 2ª parte, art. 53, Barcelona, RBA.
- G. Dowd, *Abstract Machines. Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2007.
- M. Esslin [ed.], *Samuel Beckett: a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965.
- I. Kant, *Crítica del juicio en Prolegómenos a toda metafísica por venir. Observaciones sobre lo bello y lo sublime. Crítica del Juicio*, Trad. M. García Morente, México, Porrúa, 1973.
- M. Heidegger, «Hölderlin y la esencia de la poesía» en *Arte y poesía*, México, FCE, 2001.
- «¿Qué es metafísica?» en *Hitos*, Madrid, Alianza, 2000.
- *El ser y el tiempo*, Trad. de José Gaos, México, FCE, 1997.
- R. Lane, *Beckett and Philosophy*, London, Palgrave, 2002.
- P.J. Murphy, «Beckett and the philosophers» en J. Pilling [ed.], *The Cambridge companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge UP, 1994.
- T. S. Murphy, «Only Intensities Subsist: Samuel Beckett's *Nohow On*» en I. Buchanan and J. Marks [eds.], *Deleuze and Literature*, Edinburgh University Press, 2000, pp. 229-250.
- F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1994.

- J. Pilling, *Samuel Beckett*, London, Routledge, 1976. B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, FCE, México, 1996.
- J. Rajchman, *The Deleuze connections*, London, MIT Press, 1998.
- P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996.
- A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005.
- T. Trezise, *Into the breach: Samuel Beckett and the ends of literature*, Princeton university Press, 1991.
- A. Uhlmann, *Samuel Beckett and the philosophical image*, New York, Cambridge UP, 2006.
- I. Wright, «'What matter who's speaking?' Beckett, the authorial subject and contemporary critical theory», *Southern Review: Literary and Interdisciplinary Essays*, Churchill, Australia, 1983, 16 (1), p. 5-30.

