

AGOTAMIENTOS DEL NO-OBJETO = BECKETT: UNA LECTURA HERMENÉUTICA DE *L'ÉPUISE* DE DELEUZE

EXHAUSTIONS OF THE NON-OBJECT = BECKETT:
A HERMENEUTIC READING OF DELEUZE'S *L'ÉPUISE*

Laia BADAL CASAS
Universitat de Barcelona
laiabadal24@gmail.com

Resumen: En este artículo analizamos el texto de *L'épuisé*, de Gilles Deleuze, desde la hermenéutica. Partimos de su definición de la figura del «agotado» en tanto que ser que desestabiliza la lógica hegemónica de las estructuras del lenguaje, y generamos un diálogo rizomático entre esta figura y el pensamiento de Deleuze convocando varias de las publicaciones y reflexiones de todo su recorrido. La reflexión sobre el lenguaje, sobre la literatura y el arte como espacios de *détournement* y de algunas bases del posestructuralismo abren paso finalmente al análisis de cuatro obras filmadas de Samuel Beckett, que ayudan a poner en práctica las teorías formuladas por Deleuze a la vez que friccionan con ellas desde su singularidad, y desde sus fórmulas particulares de agotamiento del lenguaje.

Palabras clave: Agotado. Gilles Deleuze. Devenir. Objeto = x. Samuel Beckett.

Abstract: In this article we analyse the text of *L'épuisé*, by Gilles Deleuze, from the point of view of hermeneutics. We start from his definition of the figure of the «exhausted» as something that destabilizes the hegemonic logic of the structures of language, and we generate a rhizomatic dialogue between this figure and Deleuze's thinking by summoning several of the publications and reflections of his entire career. The reflection on language, on literature and art as spaces of *détournement* and on some bases of post-structuralism finally give way to the analysis of four filmed works by Samuel Beckett, which help to put into practice the theories formulated by Deleuze while contrasting with them from their singularity, and from their own formulas of language exhaustion.

Keywords: Exhausted. Gilles Deleuze. Becoming. Object = x. Samuel Beckett.

Crear, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: 'posible, o me ahogo'. Solo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por el absurdo, en virtud del absurdo.

Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*

—Murphy, la vida entera es figura y fondo.

—Un vagar en busca del hogar —dijo Murphy—. Nada más.

Beckett, Samuel, *Murphy*

Consideraciones previas

Samuel Beckett, escritor y dramaturgo, ha sido estudiado y releído desde múltiples perspectivas. La ambigüedad de su obra, la imposibilidad de cerrar su sentido, la sospecha del lenguaje y su evolución permiten que se vuelva a él inagotablemente. En este trabajo estudiaremos la lectura que hace de él Gilles Deleuze en *L'épuisé* (*El agotado*), donde retoma las obras de Beckett para singularizarlas —territorializarlas— en el presente y hacer algo nuevo, subversivo:

Mi ideal, cuando escribo sobre un autor, sería no escribir nada que pueda afectarlo de tristeza o si está muerto, que lo haga llorar en su tumba [...] Pensar en él tan intensamente que ya no pueda ser un objeto, y que ya no pueda identificarme con él (DELEUZE, 2015).

Deleuze es un autor muy polifacético. No sólo por la evolución a lo largo de su trayectoria, sino también por las colaboraciones con Félix Guattari, que han llevado a los estudiosos a distinguirlo a menudo de un Deleuze «guattarizado»¹. A lo largo del recorrido, ha demostrado mucha atención hacia Beckett², y ha hablado de él en diversos contextos³.

Si bien se han hecho múltiples aproximaciones a Beckett desde la filosofía de Deleuze —o la de él y Guattari— desde los conceptos de «dispositivo», «máquina abstracta», o la unión entre literatura y filosofía⁴, aquí nos centraremos en entender *L'épuisé* a partir del diálogo entre este, el resto de las obras de Deleuze y la escritura de Samuel Beckett para ver, finalmente, como interpelan a nuestro presente. Así, pondremos en diálogo este texto, publicado en Éditions de Minuit en 1992 como apéndice de algunas obras de Beckett bajo el título *Quad et autres pièces pour théâtre*, con otros textos de Deleuze que definen conceptos⁵ aparentemente abstractos, desde la conciencia de que siempre se

1 Vid. «Prólogo» de José Luis Pardo en DELEUZE, 2003.

2 Vid. PARNET, C., DELEUZE, G., & BOUTANG, P.-A. (2004). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*. Editions Montparnasse.

3 Centralmente, en *Film, una película irlandesa* (en DELEUZE, 1993a) y en un fragmento de *La imagen-movimiento*, aparte de *L'épuisé*.

4 Vid. DOWD, 2007; BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism*; WILMER, S. E. & ŽUKAUSKAITE, Audronė. *Deleuze and Beckett; et al.*

5 Según él y Guattari en *Dos regímenes de locos*, la filosofía consiste en la creación de conceptos (2003: 341)

podrán trazar más relaciones o lecturas. La reactualización del texto en el presente, en el devenir, no busca agotar sus sentidos sino darles *vida*.

Es por esta voluntad de establecer el diálogo con el presente, de reactivar *L'épuisé* a partir de la *différance*⁶ con que nos interpela en tanto que sujetos contemporáneos, que nos basaremos en el método hermenéutico en tanto que abierto y atento a la singularidad de la cada lectura considerada como subjetiva, fenomenológica e inacabada.

Agotados y lenguaje

Para Deleuze, los personajes de Beckett ponen en práctica el «agotamiento». Si el «cansancio» es el que impediría a los personajes *realizar* las posibilidades, el agotado es aquel ya incapaz de *posibilitar* nada (actos, acciones, creaciones), pues acaba con las posibilidades mismas. Así pues, la *realización* funciona por el principio de *exclusión*, partiendo de una selección entre la variedad de posibles, y se sitúa en el *lenguaje*, entendido como el elemento que enuncia lo *posible* preparándolo para una *realización*. Por el contrario, el agotado no escoge; renuncia al *orden* de preferencias, a la *organización* de *objetivos*, al *significado*. Acoge lo *indiferenciado* y la unión de contrarios, y no funciona desde la disyunción exclusiva sino desde la *combinatoria*. Al no crear siquiera la posibilidad de realización, pues, tampoco niega la actividad; está siempre activo, pero en la negación de toda realización y, por tanto, en la *potencialidad* de todas las variaciones.

Los agotados de Beckett, según Deleuze, ponen en juego lo posible sin llegar a realizarlo. El agotado «se agota agotando lo posible» (DELEUZE, 1992) y se sitúa en el terreno de lo indeterminado. Esta figura parece retomar la fórmula de Bartleby —que Deleuze estudia en *La literatura y la vida*—, el «preferiría no hacerlo» que lo sitúa en un estado de resistencia pasiva, de la «no-preferencia» (DELEUZE, 1994: 27). Es al no elegir que elimina las posibilidades de realización y determinación (hecho que se refuerza, en el caso de Bartleby, por su falta de referencias y la aparición desde la nada). La fórmula desactiva todo acto de *habla* al ignorar la lógica de los presupuestos y la de la preferencia. De esta manera, los personajes de Melville muestran

un pensamiento sin imagen, una pregunta sin respuesta, de una lógica extrema y sin racionalidad. [...] No tienen nada de general, ni son particulares, escapan al conocimiento, rechazan la psicología [...] llevan todo el lenguaje al límite del silencio y la música (1994: 48).

Los personajes de las obras televisivas de Beckett, leídos desde Deleuze, parten de una indefinición parecida, que los hace *agotados* y *agotadores* de su propio entorno.

Literatura y devenir

Dentro del pensamiento de Deleuze, el funcionamiento de la figura del agotado se puede relacionar y complementar con la definición de «literatura» que desarrolla en *La literatura o la vida* (1994).

6 El término «différance» es definido en la conferencia *La différance* (DERRIDA, 1968) como lo que no se percibe, pero está ahí, la emergencia de una ausencia en el presente que inscribe en él su diferencia espectral a la vez que difiere de su contexto original. La palabra, creada a partir de la fusión de los vocablos «diferencia» y «diferido», apunta a una nueva forma de temporalización y espacialización.

Situándose en la línea literario-filosófica de Blanchot (1948), que veía en la literatura un espacio de negatividad, contradicciones y muerte, y de Foucault (1964), que ve en ella el espacio alternativo al de la lógica identitaria —o «monológica», en términos de Bakhtín y Kristeva—, Deleuze encuentra en la literatura la posibilidad de indefinición y la potencialidad de una nueva lengua, creada dentro del espacio literario como un camino indirecto, molecular, en constante proceso de *devenir* y en la que se pone de manifiesto la vida *en* las cosas: «Escribir es un asunto de devenir [...] que desborda cualquier materia viviente o vivida, [...] un paso de Vida que atraviesa lo viviente y lo vivido» (1994: 13).

En Deleuze, es esencial la noción de «devenir» entendida, por oposición a la «historia» en tanto que sucesión de sistemas o condiciones, como una coexistencia de los planes temporales, como un punto de fuga en el tiempo cronológico y monológico —«el *ahora* o el *presente* no es más que el resultado de las temporalidades divergentes del *aún no* y el *ya no* a un factor común» (PARDO, 2003: 28)— en el que se infiltra la vida, las posibilidades de lo *nuevo*.

Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de *una* mujer, de *un* animal o de *una* molécula: [...] tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población. [...] El devenir siempre está «entre» (14).

El concepto permite a Deleuze hacer filosofía desde fuera de las nociones de «sujeto» o «real», que en *L'épuisé* invalida mediante la «combinatoria». La combinatoria, en tanto que «arte o la ciencia de agotar lo posible, mediante disyunciones inclusivas» (1992), agota el objeto, «pero porque su objeto está agotado a su vez» (1992). Deleuze distingue lo «exhaustivo» —un intercambio de fórmulas matemáticas— de lo «exhausto» —la «persecución de lo informe como lo informulado» (1992)—, y ve en estos dos sentidos de agotamiento la condición de posibilidad, la abolición del «yo» y el «real». Eso conlleva un agotamiento de lo posible que imposibilita, en última instancia, el acontecimiento: «De un acontecimiento basta con mucho decir que es posible, puesto que no ocurre sin confundirse con nada y sin abolir lo real a que aspira. No hay más existencia que la posible» (1992). El acontecimiento, la existencia, el real y el tiempo presente se desplazan, pues, y se sitúan así en el lugar del «objeto = x».

Objeto = x

Contrariamente al agotado, Dios se presenta, en *L'épuisé* y en otros textos de Deleuze (vid. 1972, por ejemplo), como la imagen de lo originario, lo único, el conjunto de todas las posibilidades. Cuando el agotado no escoge y la disyunción se vuelve inclusiva, «Dios, el conjunto de lo posible, se confunde con la Nada, de la que cada cosa es una modificación» (1992). Dios está implícito en las obras de Beckett (este aspecto se ha teorizado a menudo, por ejemplo, en interpretaciones de la figura de Godot) pero no como centro o certeza. Dios se convierte en un objeto = x, un centro desplazado, una *problemática*.

Deleuze, en diálogo con Nietzsche y el estructuralismo, postula que la casilla vacía que deja Dios al morir —remitiendo a la conocida frase de Nietzsche— no debe ser ocupada por el hombre. Deleuze usa la noción de Foucault de la «muerte del hombre», del «hombre» como idea del ser racional, perfectible, originador e identidad legitimadora de discursos, sujeto de la Ilustración (FOUCAULT, 1997); una imagen que tanto Marx, Freud y Nietzsche como sus herederos han trabajado para deconstruir. En esta línea, pues, Deleuze propone dejar el lugar donde había estado Dios, y después el

«hombre», vacío, y es a eso que llamará «objeto = x» o «casilla vacía». El centro, pues, siempre es una problemática discontinua, que se aborda no como identidad sino como un devenir. Ese razonamiento es el que permite a Deleuze hablar del sujeto en tanto que desplazado y nómada, únicamente capaz de relacionarse con su propia casilla vacía desde las singularizaciones que lo diferencian de ella: «El sujeto es precisamente la instancia que sigue al lugar vacío [...] sujeto siempre nómada hecho de individuaciones, aunque impersonales, o de singularidades, aunque preindividuales» (1972: 596). El sujeto como tal, pues, solo existe a través de individuaciones, como una forma de ley derridiana (DERRIDA, 2002) que no existe en sí misma sino en sus concreciones imperfectas, las cuales siempre contienen un componente de *différance*. Siguiendo esta lógica, pues, la existencia absoluta, la unicidad o centralidad que podrían representar a Dios y, después, al sujeto cartesiano, se confunden con la nada, este presente siempre «entre»: un *devenir* sin *ser*.

Llevando más allá los postulados de muchos teóricos paradigmáticos del posestructuralismo y del psicoanálisis, Deleuze no sólo descentra al sujeto consciente, sino que propone dejar atrás cualquier noción de subjetividad, identidad, significante o cuerpo, y hablar de *individuaciones*, producidas por lo que llama «haccedad» o «eecedad»:

Contra todo personalismo, ya sea psicológico o lingüístico, provocan la emergencia de una «cuarta» persona del singular, no-persona, o *Ello* donde nosotros mismos y nuestra comunidad nos reconocemos mejor que en los intercambios vacíos de un Yo con un Tú. [...] la noción de sujeto ha perdido mucho interés en beneficio de las singularidades pre-individuales y de las individuaciones impersonales (2003: 314).

La *vida* se piensa desde la «inmanencia trascendental» en tanto que arraigada en la materia a partir de sus singularizaciones, pero no fijada ni organizada⁷ sino en flujo constante entre una y otra de las singularizaciones. Consiguientemente, la noción de «vida» no se piensa en relación con ningún sujeto u objeto sino consigo misma, y no está constituida por sujetos agentes sino por *agenciamientos*⁸ particulares con una Tierra, o «territorializaciones»⁹. Cabe remarcar que no solo la noción en sí es impersonal, sino que también lo son todos los agenciamientos¹⁰, en tanto que las singularizaciones se dan en lo que Deleuze y Guattari han llamado «máquinas abstractas» o «cuerpos sin órganos» (*vid.* DELEUZE y GUATTARI, 1972), pues esperan a ser llenados de funciones u objetos = x en devenir. Volvemos pues a la figura del agotado que, en tanto que inidentificable y sin funciones, encarna e

7 Recordemos que el cuerpo sin órganos se rige, para él y Guattari, por la estructura del impersonal en tanto que escapa de las determinaciones —las funciones orgánicas— que lo someterían a los micropoderes de la sociedad (*vid.* DELEUZE y GUATTARI, 1972).

8 El término «agenciamiento» remite a un tipo de relación entre varios elementos que no jerarquiza y que mantiene la singularidad irreductible de cada uno de los elementos; al agenciarse un sujeto con una tierra se entiende que no se confunden, que se construyen mutuamente a partir de las diferencias que inscriben uno en la otra y viceversa.

9 DELEUZE y GUATTARI (1995) utilizan las nociones de territorialización y desterritorialización —sólo pensables recíprocamente— para explicar cómo una singularización se crea en relación con una tierra, un espacio, pero al mismo tiempo lo excede, inserta un punto de fuga desterritorializador.

10 Entendiéndolas como la actualización de un elemento que retorna siempre de manera diferente, nueva: «se dice de la diferencia [...] El eterno retorno es el ser del mundo, el solo Mismo que pueda decirse del mundo, y con exclusión de toda identidad previa» (DELEUZE, 1998).

ilustra la función del objeto = x, en tanto que «agotado» en devenir y en tanto que cuerpo vacío de posibilidades.

La potencia de un impersonal —no como una generalidad sino como potencialidad de múltiples singularizaciones— es, para Deleuze, una de las características inherentes a la literatura: «la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir *Yo*» (1994: 17). Es por eso que la literatura abre paso a otra lengua, un *devenir-otro* de la lengua común, «un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante» (1994: 21). El escritor, según Deleuze, usa esa potencialidad impersonal para da voz a los que no la tienen, a las minorías sin identidad, y establece al hacerlo puntos de fuga del discurso monológico, lugares de conexión con la alteridad, con el devenir, que contribuyen al gesto *desterritorializador*:

[entre el escritor y la minoría hay un] *encuentro* en el que cada uno empuja al *otro*, lo arrastra en su línea de fuga, en una *desterritorialización* conjugada. La escritura se conjuga siempre con otra cosa que es su propio *devenir*. No hay ningún agenciamiento que funcione a partir de un único *flujo*. La escritura no es cuestión de imitación, sino de *conjunción* (1980: 53).

La imagen

Para entender este proceso y su relación con el estudio que realiza Deleuze sobre las obras filmadas de Beckett, así como para llegar a la noción de «imagen» que usará en *L'épuisé*, se hace pertinente ir un poco atrás en el pensamiento del autor, y analizar el modo en que la define en sus estudios de cine, donde la piensa en relación con la definición bergsoniana del sujeto. La imagen, en el proceso de encontrarse con el espectador, va cambiando de estatuto. En un punto cero, tenemos una *imagen-movimiento* —creada por el cine, y que derivará a *imagen-tiempo* al conquistar su autonomía y subordinar el movimiento al tiempo—, que solo se convierte en *imagen-percepción* al ser mirada, percibida, por el sujeto bergsoniano, en tanto que es singularizada. Después de este primer contacto se da el segundo paso, el *agenciamiento* por parte del sujeto de esta imagen, en que la imagen se transforma en *imagen-acción*. Esa última operación «no es ya la eliminación, la selección o el encuadre, sino la encorvadura del universo, de la que resultan, a la vez, la acción virtual de las cosas sobre nosotros y nuestra acción posible sobre las cosas. Es el segundo aspecto material de la subjetividad» (1983: 96). Faltaría solamente el tercer paso, y que se corresponde al tercer aspecto de la subjetividad: el paso a la *imagen-afección* (equivalente a la potencialidad singularizadora de un contexto), que es la que media entre las otras dos como una fuerza de movimientos exteriores, la que marca la «coincidencia del sujeto y el objeto en una cualidad pura» (100), sin convertirse en ninguna de las dos, como una potencia impersonal imposible de singularizar en una sola identidad. Es a partir de este proceso que todo ser vivo se convierte en un centro de indeterminación en el que coinciden estas tres imágenes sin resolver nunca su tensión.

Lo expuesto nos lleva al análisis de *Film* (1983: 101-107), donde Deleuze considera que Beckett, cuyos personajes distan mucho del sujeto cartesiano, encuentra en el cine la manera de desplazar la subjetividad y así «asciende hacia el plano luminoso de inmanencia, el plano de materia y su chapoteo cósmico de imágenes-movimiento» (39). Consecuentemente, analiza el escenario final de *Film*:

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 (1993a: 41).

La imperceptibilidad postulada es la oposición a la condición de «ser» ya que, según el principio de Berkeley a que remite *Film*, «ser es ser percibido», lo que dejaría el «imperceptible» en el estado de devenir.

Volvemos pues a la figura del *agotado* como la figura imperceptible, como impersonal situado en el devenir. Eso hace que, paradójicamente, el agotado no agote las posibilidades hasta un punto muerto, sino que las active de otra manera, ya alejada de la lógica de la percepción excluyente y, por tanto, del lenguaje instrumental de *selección*¹¹ o *exclusión* —a las que se pueden oponer la combinación o la sedimentación—. El agotado, en este sentido, es equivalente al insomne que está sentado, en tanto que figura situada permanentemente entre dos opciones: la de levantarse y la de estirarse, las cuales no llega nunca a realizar. Si el cansancio afecta a la acción, el agotamiento tiene la forma del recuerdo de un testimonio amnésico, y así se sitúa en un plano de inmanencia no localizable en la ordenación espacio-tiempo sino indeterminado, entre el sueño y la realidad, entre el presente y el recuerdo, y a la espera de la muerte: «El sentado es el testigo alrededor del cual gira el otro, desarrollando todos los grados del cansancio. Está allí antes de nacer, y antes de que el otro comience» (1992).

Las tres lenguas de Beckett

Los personajes de Beckett hablan o se construyen a partir de anotaciones teatrales, lo cual nos devuelve a la problemática del lenguaje: «El lenguaje nombra lo posible. ¿Cómo podría combinarse lo que no tiene nombre, el objeto = x?» (1992). El objeto = x, en tanto que problemática, tampoco se puede nombrar con el lenguaje cotidiano o identitario. Emerge pues la necesidad de generar otro lenguaje, que no se base en el paradigma de selección saussureano sino en una combinatoria no excluyente, donde un elemento no sirva para sustituir al otro sino para combinarse con él:

si la combinatoria tiene la ambición de agotar lo posible con palabras, es preciso que constituya un metalenguaje [donde] las palabras no propongan entonces lo posible con vistas a una realización, sino que den de suyo a lo posible una realidad que le sea propia, agotable (1992).

El concepto de «metalenguaje» nos induce pues a la necesidad de una segunda lengua —que funcionará como la literaria— que subvierta la lógica de la selección de posibilidades, y que es la que Deleuze ve en Beckett singularizada de una forma específica. Deleuze no se centra en la frase frecuentemente citada del primer Beckett, en la que expresa su voluntad de agujerear el lenguaje con el fin de tocar algo *real* —lo cual implicaría aún una distinción entre el real y el lenguaje, y la posibilidad de acceder, aunque sea subrepticamente, a un real puro y existente—, sino que detecta en su obra la coexistencia de tres lenguas regidas por la lógica combinatoria.

Así pues, la *lengua I*, o de los *nombres*, es aquella que agota lo posible mediante la combinación de palabras, que Deleuze define como «lengua atómica, disyuntiva, segada, entrecortada, en la que la enumeración reemplaza a las preposiciones, y las relaciones combinatorias a las relaciones

11 Deleuze (1993a: 189) opone la selección de la doctrina platónica, como un juicio a la legitimidad de las pretensiones, a la nietzschiiana, que se referiría a la potencia partiendo de la inmanencia.

sintácticas» (1992). Para agotar las palabras mismas, sin embargo, aparece la *lengua II*, hecha de voces, que produce lo que el filósofo llama «flujos mezclables»: «las voces son las ondas o los flujos que guían y distribuyen los corpúsculos lingüísticos. Cuando uno agota lo posible con palabras, corta y despedaza átomos, y cuando uno agota las palabras mismas, hace que se sequen los flujos» (1992). Desde esta división, Deleuze postula que, si las dos primeras narraciones de la trilogía de Beckett — *Molloy* y *Malone muere* — se basaban en el problema de los nombres, *El innombrable* — la tercera — agota precisamente los flujos ya que, en ella, el protagonista ya no está cansado de hablar, sino que cae en un silencio interno, «verdadero»; el silencio del sentado y no del durmiente.

La impersonalidad que alcanza la lengua en Beckett se muestra en la necesidad de los Otros — los objetos, los mundos, aquellos que no son el agotado y que funcionan para él como tierra o materia con la que *agenciarse* — necesarios para agotar las palabras: «Los Otros, es decir, los mundos posibles con sus objetos, con sus voces, que les dan la única realidad a la que pueden aspirar, constituyen «historias». Los Otros no tienen otra realidad que la que su voz les da en su mundo posible» (1992). Las palabras de los personajes de Beckett analizados emergen en el texto en el momento de ser necesariamente referidas a los Otros, que son propietarios de ellas, pues nunca es uno mismo el que habla sino el Otro, esta instancia o *flujo* entre el uno y el otro que agota los nombres.

Abolido lo real, pues, la generación de posibilidades para sostener algún tipo de existencia radica en la construcción de la nueva lengua, esta vez hecha de voces. En el terreno de esta nueva lengua — la lengua II — es donde aparecen las singularidades de Murphy, Watt y Mercier (protagonistas de las novelas homónimas), que abren el problema de las «series exhaustivas», y serán esas últimas las necesarias para agotar la lengua de las voces: «el problema de un devenir-otro en la escritura [remitiría] a un devenir-serial, a la repetición o a una disposición que resistiera sintácticamente las tácticas de aplastamiento» (MATTONI, 1994: 11). Esta forma de agotamiento se sustenta en el riesgo de caer en la aporía, una serie inestable de todos los agotados que se resuelve, según Deleuze, en un *límite* de la serie, no situado en el infinito de los términos o del sujeto sino *en cualquier lugar, entre dos voces o en las variaciones de la voz*. De ahí, esta serie inestable nos permite hablar de la lengua, siempre desplazada, como de objeto = x. La lengua ya no se sitúa entre los sujetos y la realidad sino en un ir y venir entre lo inestable y lo agotado, entre la alteridad y una ipseidad — la otredad dentro de uno mismo —, entre la lengua de lo posible y la literaria, entre la vida y la muerte; recordemos que el agotado se definía, también, por permanecer sentado esperando a la muerte.

La *espera* es un motivo que regresa a menudo en Beckett — en *Waiting For Godot*, en el *Ghost Trio*, en los múltiples personajes esperando ser desencallados en el tiempo — y nos sitúa siempre en el espacio de inmanencia indefinida desde el cual Deleuze piensa sus obras. La espera en tanto que espacio donde se sitúa la *vida*, pero siempre en relación con la *muerte*. La vida y la muerte quedan combinadas, pues, dentro de la figura del agotado, que las mantiene desplazadas, en tanto que objetos = x, con tal de no seleccionar a ninguna de las dos.

La *lengua III* es la que comprende los límites ya no tan solo de las *series* sino también de los *territorios* en tanto que siempre desplazados e inmanentes a la vez, dado que están arraigados en las singularizaciones de la vida y estas siempre se dan en el devenir. Por ende, la *lengua III* se corresponde a los «límites inmanentes que no dejan de desplazarse, hiatos, agujeros o desgarrones de los que uno no se daría cuenta, atribuyéndolos al mero cansancio, si no crecieran de repente para acoger algo que viene del afuera o de otro lugar (1992). Agotadas las palabras y los flujos, entramos en un régimen en el que «todo es visto, no dicho» (BECKETT, 2000: 262) y en el que emerge, por lo tanto, la *Imagen*

pura, ya sea visual o sonora. Sin embargo, «es muy difícil hacer una imagen pura [...] alcanzando el punto en el que ésta surge en toda su singularidad sin conservar nada de personal, tampoco de racional, y accediendo al indefinido» (1992). Si todo signo remite a una imagen y la imagen va asociada al signo (*vid.* 2003: 185), la construcción de una imagen pura tendería a escapar —probablemente sin terminar de realizar nunca la acción— de la dependencia del signo. Tal como lo explica Shérer al leer a Deleuze, «por medio de una subversión de la imagen, ubica la impresión, el acontecimiento, la propia imagen (que se piensa en la imagen cinematográfica) fuera de las capturas del sujeto y de sus reducciones, arrojándolas al flujo inmanente de la vida» (SHÉRER, 2012). La imagen es entendida no como un objeto sino como un proceso, y el gesto que realizan el arte, la pintura y la música es el de «hacer una imagen» en el plano de la inmanencia y el devenir.

Según afirma Deleuze en *L'épuié*, «La imagen es un pequeño ritornelo, visual o sonoro» (1992). El *ritornelo* es definido, por Deleuze junto con Guattari, como «todo conjunto de materia de expresión que traza territorio y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales» (DELEUZE Y GUATTARI, 1995: 328). Es decir, aquel motivo situado entre el espacio de lo que Deleuze llama «transcendencia» —la indefinición absoluta— y el de la inmanencia, que acoge el diálogo constante entre territorialización y desterritorialización, pues cada singularización se agencia con una tierra, una materia, y al momento de hacerlo siembra en ella puntos de fuga, límites inmanentes, caos (1995: 317-358). La imagen, en tanto que ritornelo, funciona según la lógica de la territorialización, esto es, necesita ser singularizada en el terreno de la inmanencia; «es preciso que la imagen pura se inserte en el lenguaje, en los nombres y las voces» (1992), ya sea desde el silencio o desde unas voces que se convertirán en imagen verbal en el acto de habla de los narradores-presentadores beckettianos. La voz de Beckett, en esta línea, devendrá la especificidad de su obra de televisión en tanto que «secreto de su ensamblaje»: «una voz pregrabada para una imagen que cada vez va cobrando forma» (1992).

Hay, sin embargo, otro elemento exterior al lenguaje y con el que funciona la *lengua III*: el *espacio*. El espacio debe ser siempre uno «cualquiera, abandonado, inafectado, aunque esté geométricamente determinado en su integridad. El espacio cualquiera está poblado, recorrido, es incluso el mismo que poblamos y recorreremos, pero se opone a todas nuestras extensiones seudocualificadas» (1992). El espacio ya no toma la forma de un ritornelo visual o sonoro sino la del ritornelo motriz, de posiciones y las caminatas. Las caminatas, los desplazamientos que propone Beckett (contra las convenciones del teatro como se había entendido hasta entonces) agotan el espacio. Así, el agotamiento toma un nuevo sentido, el de «agotar las potencialidades de un espacio cualquiera» (1992).

Más aún, el espacio es anterior a la realización de los eventos y contiene su energía potencial, del mismo modo que la imagen contiene una energía preparada para estallar, detonar. En este contexto, la imagen se inscribe en este punto de fuga caótico, destructor¹², desterritorializador; se inscribe en el tiempo desde las coordenadas de la *duración*, porque dura solamente el tiempo que la miramos. Resulta de ello que la energía de la imagen es disipativa, en tanto que efímera: «Capta todo lo posible para hacerlo estallar. Cuando se dice «he hecho la imagen» es que esta vez se ha acabado, ya no hay posible» (1992).

12 A menudo Deleuze identifica la posibilidad de vida con la lucha, esa chispa subversiva y productiva (opuesta a la guerra, que considera una negatividad).

Correspondiendo a estas consideraciones, Deleuze detecta en las obras de Beckett estas cuatro maneras de agotar lo posible: la formación de series exhaustivas de las cosas (asociada a la *lengua I*), el secamiento de los flujos (la *lengua II*), la extenuación de las posibilidades del espacio (la *lengua III*) y la disipación de la potencia de la imagen (también la *lengua III*). El agotamiento beckettiano, según Deleuze, va de las novelas al teatro, y desarrolla su operación propia en las obras de televisión al obligar a las palabras a convertirse en imagen, movimiento, canción, poema. Por consiguiente, y partiendo de los conceptos expuestos, Deleuze analiza en la segunda parte de *L'épuié* cuatro obras televisivas de Beckett.

Beckett cuadrado

Quad (1981), una obra sin diálogos, propone un cuadrado delimitado; en términos de Deleuze, un *espacio cualquiera* cerrado y globalmente definido. Los personajes, identificables por el color, la luz, el sonido o el movimiento, no tienen más definición que la que les proporciona el espacio, en la que se mueven como objetos. Son «personajes inafectados en un espacio inafectable» (1992) que siguen un *ritornelo motriz* en forma de *serie*. Hay un orden, un curso continuo y un conjunto que «hacen del movimiento algo más inexorable cuanto mayor es su falta de objeto» (1992). La obra funciona como un balé hecho de gestos disonantes, hiatos, puntuaciones. Esta configuración, para Deleuze, supone en *Quad* un agotamiento del espacio, pues no tan solo los personajes se cansan en la realización de los movimientos, sino que exploran además todas las combinaciones posibles del espacio hasta el punto de agotarlo. Así, a la vez que se agotan, los personajes agotan el centro del cuadrado (el objeto = x), que es donde radican todas las potencialidades para que *algo se realice*, o para que *algún lugar realice* ese algo, y lo agotan precisamente esquivándolo, desplazándolo. Deleuze postula como único acontecimiento posible —en el espacio de la obra— el encuentro de los personajes en el centro, y es precisamente eso lo que Beckett impide: el centro es esquivado como si albergara alguna especie de peligro. Hay pues un desencaje que transforma lo agotado —el centro del espacio— en un objeto = x , haciendo así que el propio agotamiento esté en el lugar de la problemática.

De *Quad* pasamos al *Ghost Trio* (1976) —homónimo de la pieza de Beethoven en la que se basa—, que ya no agota el espacio desde el desplazamiento de los personajes sino desde lo sonoro: la voz y la música. Deleuze analiza como el segundo movimiento del trío de Beethoven —el que acompaña toda la obra— se compone, descompone y recompone con dos motivos o *ritornelos*. Ya la obra de Beethoven tiene una dimensión fantasmagórica y repetitiva, que genera una *superficie sonora* de líneas melódicas y armónicas, recorrida por un movimiento continuo «obsesionante y obsesivo» (DELEUZE, 1992) hecho a base de vibratos y motivos cortos que van volviendo. Sin embargo, Deleuze detecta en la pieza musical un elemento de desorden, de fuga, que agujerea la superficie sonora, expresado en el *trino* o la *fluctuación* del piano. La disonancia hace emerger una dimensión fantasmal al trío, que remite al *silencio* sin llegar a caer en él, y que nos sitúa en el plano del *entre*: entre la vida y la muerte, en una temporalidad de *espera* —la voz añadida por Beckett nos cuenta que la figura del escenario está allí a la espera de alguien, una «her» que podría ser una persona o la propia muerte—.

El agotamiento del espacio en el *Ghost Trio* comienza, según Deleuze, con la fragmentación con que se determina el escenario grabado a partir de los diversos elementos que hay: los rectángulos de una puerta, de la ventana, de un espejo y de la paleta. No obstante, esta fragmentación es solo «*el primer paso de una despotencialización* del espacio por vía local» (1992), pues ella misma permite una nueva conexión o singularización. Esta singularización se hace eco de los recursos típicos del

cine —recordemos que hablamos de «obra televisada», y no de «película»—, que consisten en un seguido de posiciones entre los que oscila la cámara. Los planos de la cámara se van alternando sin buscar una continuidad, a partir de los cortes sin enlazar y oscilando entre los tres puntos cardinales en los que no hay cámara. Esta fragmentación hace evidente la apertura de tres potencialidades en el espacio, correspondientes a cada uno de los puntos cardinales en los que hay el espejo con la paleta, la ventana y la puerta. Es precisamente como potencialidades del espacio que lo agotan, pues hacen evidente el vacío que hay entre ellas, remarcado por el salto súbito de la cámara de una a otra. Esta constitución del espacio diegético como un enlace fantasmagórico de hechos es lo que Deleuze considerará en su análisis el segundo paso de la despotencialización.

Para Deleuze, aún hay una última fase de despotencialización, que se corresponde con la presencia de la voz femenina del *Trío* —que lo diferencia de las obras anteriores de Beckett—. La voz no remite a ningún sujeto, es fantasmagórica, se inscribe en la obra como una *lengua III* que agota las posibilidades del lenguaje: «la voz agota lo posible al mismo tiempo que el espacio extenua sus potencialidades» (1992). Deleuze se fija en la discontinuidad estructural de la voz: su condición de grabación de un referente incorpóreo, su distancia con el espacio en el que solo aparece como una forma de narradora, directora o ley, siempre desplazada. No obstante, esta separación constitutiva de la voz funciona como una «nueva forma de disyunción inclusiva» (1992), en tanto que contiene varios puntos de anclaje sin llegar a decantarse por ninguno de ellos. Sigue, además, la estructura discontinua del espacio, los huecos del cual equivalen en ella a silencios. Es aquí donde entra la música en discordia: «En este plano del fantasma se abalanza la música, conectando los vacíos y los silencios, conforme a una línea de cresta como un límite al infinito» (1992). La música, como un *ritornelo* desterritorializado que se territorializa, conecta los huecos del espacio y de la voz con el límite —potencial en todos ellos— que remite al caos, al punto de fuga, al infinito. Este punto de fuga es presente en toda la obra sin llegar a resolverla nunca: el protagonista, en los desplazamientos y en el propio agotamiento, no espera la llegada de una mujer sino la de *la muerte* —propone Deleuze—, la conversión hacia el silencio al que guía la música de Beethoven. Un agotamiento previo ha hecho imposible cualquier realización; ya desde el inicio el espacio contenía la imposibilidad de la llegada de la figura femenina esperada —que siempre será postergada, desplazada—, pues se constituía como un espacio fuera del orden del tiempo lineal, en el devenir de una espera irrealizable, o a la espera de la orden de poner fin a todo. La obra, tanto para Deleuze como para Beckett, se sitúa *entre* el silencio y la música, *entre* la vida y la muerte.

No solo esto; hay un momento del *Ghost Trio* en que se produce otra forma de agotamiento: la de la imagen de la «figura» —Beckett la llama así— principal. Se corresponde al momento en el que la figura se mira en el espejo, y que para Deleuze implica un agotamiento de la propia imagen. El espejo refleja, según el teórico, la *idea* del *rostro* —entendido como algo producido, una imagen desligada del cuerpo¹³— del protagonista en una expresión de «delirio»¹⁴. Nos dice que «ha hecho la

13 Vid. PAGOTTO, 2010; o la definición siguiente, en *El antedipo*: «El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo [...] y debe ser sobre-codificado por algo que llamaremos Rostro» (DELEUZE & GUATTARI, 1972: 176).

14 Deleuze (1994) distingue entre un «delirio» concebido como una enfermedad social que emerge cada vez que una clase se establece como pura y dominante, y otro «delirio» en proceso, no monológico, que es el que emerge en la literatura.

imagen», una imagen pura sin objeto o cuerpo, que se define por ser un proceso efímero, ilustrado por Deleuze como equivalente a la sonrisa del gato sin boca de Lewis Carroll.

La importancia del rostro conecta con el análisis de *...but de clouds...* (1977), otra obra televisada en que el personaje femenino, según Deleuze, funciona como un rostro vacío, como si la figura no tuviera cabeza. El rostro que vemos se presenta como una imagen, que asociamos a una voz que recita los versos finales del poema «The Tower» de Yeats, y que es inseparable del momento de su propia disipación, su fin, el agotamiento. En esta obra, Deleuze observa la distinción entre un mundo físico —la extensión cuantificable del escenario y de la periferia iluminada— y un mundo mental: el centro oscuro. El espacio mental, en tanto que vacío oscuro que funciona como un objeto = x, toma la forma de un santuario espiritual que abre posibilidades de creación de una imagen mental. La inmovilidad del cuerpo físico del personaje permite agotar las posibilidades del espíritu, donde se da el movimiento en forma de imagen, la construcción de la cual es lo que permite salir del plano del «espacio cualquiera». Al mismo tiempo, el esfuerzo intelectual que, según Deleuze, implica elevar cualquier elemento al «estado indefinido» con el fin de «hacer una imagen», contiene dentro de sí la potencialidad del fracaso, de tal forma que tanto la imagen visual de las nubes que se muestran como la imagen sonora de la voz oída conviven con la potencialidad, dentro de sí, de su propia extinción. Es esta combinación con el plano de la extinción final lo que agota definitivamente la imagen, el espacio y cualquier posible, y condena el final de la obra a la oscuridad, aquí sí, a la muerte esperada.

Es su condición de obras de televisión, según Deleuze, lo que permite a las obras de Beckett «armar una imagen», dentro de la cual los personajes funcionarán como «supermarionetas» —el término que usa Gordon Craig¹⁵ para referirse a la antítesis del autor racional y con pleno dominio del escenario—, y que daría a la cámara la posibilidad de crear artificialmente a partir de unas condiciones ajenas a lo que Deleuze llama «movimientos del espíritu», fuera ya de la lógica de la presencia, de las identidades o de la realidad objetiva.

Esto también se puede observar en *Nacht und Träume* (1983), que nos devuelve al análisis inicial de la relación entre el agotado y el insomne. En *Nacht und Träume* también se «hace una imagen», pero esta vez con un personaje que no tiene voz y que encarna la figura del insomne deleuziano. El insomne se sitúa tras el agotamiento lógico y el fisiológico, y tiene unos sueños que ya no buscan, como los del dormido, realizar las posibilidades, sino agotarlas. Los sueños del insomne, como las imágenes, deben fabricarse en el «mundo del espíritu» (Deleuze, 1992). El insomne se sueña a sí mismo en la posición, pero le hacen falta las manos de alguien otro que interviene sobre su cuerpo *sentado*. Esta imagen, de una «intensidad desgarradora» (1992), se acaba disipando y abre paso a una imagen sonora: la voz del chico que esboza un ritornelo de la pieza de Schubert que da nombre a la obra. El ritornelo, reducido a una voz que se extingue, se agota hasta el silencio. Otra vez, nos encontramos con el agotamiento de un espacio que queda suspendido en el devenir entre silencio y música, entre presencia y voz, entre vida y muerte.

15 Vid. CRAIG, Edward Gordon (1911): «The Über-Marionette». En *On the Art of the Theatre*. Núm. 81-85. London: Heinemann.

Conclusiones

Cuando Byung-Chul Han (2017) describe el modelo de hiperproductividad y la demanda de rendimiento del modelo socioeconómico contemporáneo, lo asocia a un sujeto constantemente cansado, autoexplotado, siempre al límite ante el exceso de trabajo y la necesidad de hiperpositividad en la construcción de su propia identidad y en la dinámica del consumo —también lo desarrolla Mark Fisher (2016) desde una perspectiva más analítica—. Ante eso, Han se suma a una larga tradición, que él recupera desde Giorgio Agamben, basada en las posibilidades subversivas de la inoperancia, de la renuncia a la hiperproductividad y a la demanda de identidad; la reivindicación de un sujeto bartlebiano que agota las posibilidades mismas del sistema.

La recuperación de Deleuze nos permite ver cómo el arte puede participar de la erosión de la lógica del rendimiento a partir de su propuesta, al final de *L'épuisé*, de leer el agotamiento de las palabras, el lenguaje y el espacio por parte de Beckett como un gesto esencialmente artístico —o musical— en tanto que transforma los elementos que toca en un «indefinido» ni general ni particular, en un «devenir». En el mismo apartado, Deleuze abre otro interrogante; se ha analizado cómo la obra televisiva actúa a partir de la música y la visión, pero ¿se podría agotar los lenguajes desde las propias palabras? Quizás en la poesía —para Deleuze, la «música propia de la poesía leída en voz alta y sin música» (1992)— es donde Beckett consigue perforar con palabras la superficie del lenguaje, en esta «folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi —» (BECKETT, 2000: 272) que le permite encontrar el punto de fuga de la estructura lingüística y artística. Esta distinción, en el contexto actual de omnipresencia de la imagen (GUARDIOLA, 2018), nos lleva a preguntarnos hasta qué punto las imágenes pueden presentarse de manera crítica y no inmediatamente consumible, y hasta qué punto la recuperación de un lenguaje artístico, hermenéuticamente complejo y autoreflexivo, puede contribuir a agotar las posibilidades de un contexto regido por la hiperpositividad (HAN, 2017:27).

Recuperamos, pues, de Deleuze y de Beckett, el intento común de desgarrar, de agotar *algo* para pensar la vida más allá de la inmediatez hiperpositiva de la sociedad del consumo. Es en la línea de este intento que el devenir-presente de este trabajo reterritorializa en nuestro contexto el Beckett de Deleuze, el Deleuze de Beckett, el Beckett de Beckett y el Deleuze de Deleuze, a partir de una lógica combinatoria que los mantiene en el devenir constante de sus propias significaciones. Nuestro objetivo no ha sido cerrar la lectura de ninguno de ellos, sino desvelar este punto de fuga desde el cual, todavía hoy, tanto la obra del uno como la del otro se inscriben intempestivamente en nuestro presente. Sus textos e imágenes buscan agotar las lógicas que aún siguen vigentes en nuestro presente, pero no lo hacen desde un cansancio nihilista sino desde un arraigo a la vida intempestiva, a la tierra en tanto que agenciamiento y no identificación, y a una forma de escritura —de palabras e imágenes— que no las hace excluyentes con la impersonalidad, la muerte y el silencio. Sus escrituras hacen de nuestro tiempo un objeto = x, un tiempo agotado, no en tanto que presentista o sin historia (FISHER, 2016), sino en tanto que mundo en devenir.

Referencias bibliográficas

- ARDOIN, Paul (2015). «Deleuze's Monstrous Beckett: Movement and Paralysis». *Journal of Modern Literature*, Vol. 38, Num. 2. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.38.2.134>>.
- BECKETT, Samuel (2000). *Obra poética completa*. Edición de Jenaro Talens. Madrid: Hiperión.
- (2006). *The Complete Dramatic Works*. London, Faber and Faber.
- (director). (2008). Samuel Beckett: 'He Joe' und andere Filme für den SDR [DVD]. Absolut Medien.
- BLANCHOT, Maurice (1948). «La literatura y el derecho a la muerte», a *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros, 2007.
- DELEUZE, Gilles (1972). «¿En qué se reconoce el estructuralismo?», en François CHÂTELET (ed.), *Historia de la filosofía* (IV), Barcelona: Espasa Calpe. 1976
- (1983). *La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós. 1984
- (1985). *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós. 1987
- (1992). *El agotado*. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. A página web: *Imperceptible Deleuze*. Disponible en <<http://imperceptibledeleuze.blogspot.com/2016/05/el-agotado.html>>
- (1993a). *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 2016.
- (1994). *La literatura y la vida*. Prólogo de Silvio Mattoni. Argentina, Alción Editora.
- (1998). Extraído de *Diferencia y repetición*. *Júcar*, Madrid, 1988, p. 388-390. Disponible en: <<https://imperceptibledeleuze.blogspot.com/search/label/Diferencia%20y%20Repetici%C3%B3n>>.
- (2015). «Restituir la alegría». A: *Ciclo de conferencias, los conceptos de Deleuze*. Disponible en: <<https://ciclodeleuze.wordpress.com/2015/07/20/ciclo-de-conferencias-los-conceptos-de-deleuze/>>.
- (2003). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1974-1995)*. Introducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2007.
- DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix (1972). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2020.
- (1995). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez Valencia: Pre-Textos, 2020.
- DELEUZE, Gilles, & PARNET, Claire (1980). *Diálogos*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- DERRIDA, Jacques (1968). *La diferencia / [Différance]*. Escuela de Filosofía: Universidad ARCIS.
- (2002). «Ante la ley». *U.C.B. Teoría Literaria*. <<https://emakbakea.files.wordpress.com/2018/10/derrida-ante-la-ley.pdf>>.
- DOWD, Garin (2007). *Abstract Machines. Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi.
- ETCHEGARAY, Ricardo (2013). «La filosofía política de Gilles Deleuze». *Nuevo pensamiento*, vol. III. Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador. San Miguel: Buenos Aires. Editor responsable Juan Pablo E. Esperón.

- FISHER, Mark (2016). *Realismo capitalista, ¿no hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- FOUCAULT, Michel (1964). «Lenguaje y literatura». En *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.
- (1997). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México, D.F.: Siglo XXI.
- GENDRON, Sarah (2004). «A Cogito for the Dissolved Self: Writing, Presence, and the Subject in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze». *Journal of Modern Literature*, Marquette University. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/3831778>>.
- GUARDIOLA, Ingrid (2018). *L'Ull i la navalla : un assaig sobre el món com a interfície*. Barcelona: Arcàdia.
- HAN, Byung-Chul (2017). *La Sociedad del cansancio. Segunda edición ampliada*. Barcelona: Herder.
- IONICA, Cristina (2016). «Halting The Production of Repression, paradox-based humour, or, deleuze, guattari, beckett, and the schizo's stick». *ANGELAKI journal of the theoretical humanities* Vol. 21, n.º 2.
- JACQUES, V. (2006). «Lassitude et acharnement : promenade existentielle chez Beckett et Deleuze». *Horizons philosophiques*, 17(1), 13-30. Disponible en: <<https://doi.org/10.7202/802964ar>>.
- KRISTEVA, Julia (1967). «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela». En Desiderio NAVARRO (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana: UNEAC / Casa de las Américas, 1997.
- LUCERO, Guadalupe (2012). «Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze». *Revista Internacional de Filosofía*, n.º 55, pp. 121-141.
- MARTIN, Jorge (2010). «La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson». *ARETÉ Revista de Filosofía*, Vol. XXII, n.º 1, pp. 51-68.
- PAGOTTO, María Alejandra (2010). *Gilles Deleuze y Félix Guattari: Políticas del rostro*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, Argentina. En *Memoria Académica*. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5665/ev.5665.pdf>.
- SHÉRER, René (2012). «Sobre cuatro fórmulas que podrían resumir la filosofía deleuziana», dentro de *Miradas sobre Deleuze*. Editorial Cactus.
- ZIZEK, Slavoj (2006). *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-Textos.