

DELEUZE, BECKETT  
Y EL TEATRO DEL AGOTAMIENTO

· *Nicolás Perrone* ·

**Nicolás Perrone**

Universidad Nacional de Cuyo  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

**Deleuze, Beckett y el teatro del agotamiento**

DOI: 10.36446/be.2023.63.333

**Resumen**

El presente artículo aborda uno de los textos menos trabajados de Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, donde el filósofo analiza cuatro piezas teatrales-televisivas de Samuel Beckett y despliega la problemática del agotamiento de la palabra en la obra del dramaturgo irlandés. Este agotamiento es pensado por Deleuze en relación con cuatro elementos: las cosas, la voz, el espacio y la imagen. Desde nuestro punto de vista, entendemos que este trabajo evidencia la última figura con que el filósofo piensa el teatro y su devenir ante la imagen audiovisual. Los elementos que se ven agotados en las piezas de Beckett son el índice, además, de un tipo de teatralidad que implosiona la representación dramática en favor de un devenir hacia la imagen.

**Palabras clave**

Teatralidad; Imagen; Representación; Lenguaje; Disipación

**Deleuze, Beckett, and the Theater of Exhaustion****Abstract**

This paper deals with one of Gilles Deleuze's least addressed texts, *L'Épuisé*, in which the philosopher analyzes four theatrical-television pieces by Samuel Beckett and deals with the problem of the exhaustion of the word in the work of the Irish playwright. This exhaustion is seen by Deleuze in relation to four elements: things, voice, space and image. From our point of view, we understand that this work shows the last figure with which the philosopher thinks about theater and its transformation facing the emergence of audiovisual images. The elements that Beckett exhausts in his pieces are also a sign of a type of theatricality that imploded the dramatic representation in favor of a development towards image.

**Keywords**

Theatricality; Image; Representation; Language; Dissipation

Recibido: 20/04/23. Aprobado: 27/05/23.

*L'Épuisé* (1992) es un texto breve, compuesto por Deleuze a propósito de cuatro piezas que el dramaturgo irlandés Samuel Beckett había preparado para televisión: *Ghost Trio* (1975), *...but the clouds...* (1976),<sup>1</sup> *Quad* (1981)<sup>2</sup> y *Nacht und Träume* (1982).<sup>3</sup> La producción de Gilles Deleuze en relación al teatro y la teatralidad no es abundante, aunque sus consideraciones son relevantes y coherentes con su proyecto filosófico. Encontramos estas referencias en la introducción de *Différence et répétition* (1968) y en *Un manifeste de moins* (1979), quizás el texto más importante sobre la temática. Allí, el filósofo aborda la poética del director italiano Carmelo Bene y plantea su teatro como una crítica a la representación desde las ideas de sustracción de los elementos de poder, de variación continua de los componentes teatrales y desde la aminoración de la lengua. En *L'Épuisé* se presentan algunas preocupaciones similares a las de *Un manifeste de moins*, pero con algunos matices diferenciales que llevan el problema mucho más allá. Si en el texto sobre Bene Deleuze interroga al teatro desde la idea de sustracción de los elementos de poder, con el fin de producir una aminoración que ponga todo en estado de variación continua, en el trabajo sobre Beckett, el filósofo analiza

<sup>1</sup> Versiones audiovisuales, supervisadas por el mismo Beckett, pueden verse en: <https://bit.ly/3NLemDK>

<sup>2</sup> Véase <https://bit.ly/3NJ8oDh>

<sup>3</sup> Véase <https://bit.ly/46fg5Iz>

puntualmente el fenómeno del agotamiento de todas las posibilidades, cuestión que coloca al teatro en un interrogante acerca de su propia posibilidad y de su exclusiva propiedad.

Ahora bien, ¿por qué Beckett se interesa por una escritura que se desplace de lo teatral hacia el dispositivo televisivo? ¿Cuál es la motivación que lleva a Deleuze a poner su mirada sobre estas piezas y no otras? Como dijimos, el acercamiento del pensador al teatro se da desde la perspectiva de una crítica a la representación. En el caso de la obra de Beckett, se da una estética del agotamiento generalizado, dentro de la cual se puede ver el devenir del teatro hacia una especie de borramiento de los cimientos dramáticos clásicos, los cuales ya no operan en el orden representativo de una trama lineal ni con personajes que detentan identidades favorecedoras del despliegue de un orden aristotélico y teleológico de la obra. En este sentido, hay una reducción total de ese régimen dramático. Gran parte de esta poética se ampara en una desconfianza radical respecto de la palabra y en una revisión de su capacidad para desarmar el sistema estandarizado del lenguaje. Esto se encuentra presente en toda la obra del dramaturgo y es, al mismo tiempo, lo que justifica su indagación en las posibilidades de una escritura destinada al dispositivo audiovisual televisivo. “La televisión, en las condiciones que le asigna Beckett, viene a ‘deshacer’ el ‘asedio’ de las palabras” (Mengue 1994: 281; 2008: 412). En este sentido, Deleuze considera que esta investigación beckettiana es parte de un proceso que se extiende a lo largo de su obra y tiene una desembocadura en el dispositivo que le ofrece la televisión: “nace en las novelas y los cuentos, pasa por el teatro, pero es en la televisión donde realiza su operación propia” (Deleuze 1992: 79).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Salvo indicación contraria en las referencias bibliográficas o en el citado mismo, todas las traducciones son propias.

Es decir que la televisión le ofrece un horizonte donde el lenguaje juegue con su silencio, sus desviaciones, sus borraduras.

En este artículo, analizamos exclusivamente el ensayo *L'Épuisé* para destacar los elementos teatrales que se desmiembran a partir de las piezas de Beckett, con el objetivo de comprender que esta teorización del filósofo responde a una lectura de la teatralidad que ha abandonado por completo los caracteres representacionales. En este sentido, entendemos que el teatro produce un desvío hacia la imagen como un modo de superación de cierto esquema dramático.

### 1. EL AGOTAMIENTO Y SUS MODALIDADES

Las piezas escritas por Beckett indagan las posibilidades de un dispositivo (el soporte audiovisual) que agote la primacía de las palabras. Es allí donde se puede resolver “la dificultad particular de ‘perforar agujeros’ en la superficie del lenguaje, para que aparezca por fin ‘lo que está agazapado detrás’” (Deleuze 1992: 103; trad. propia). No se trata de suponer que en el revés de la palabra se halle un sentido originario, sino de mostrar el sin fondo sobre el que estas se apoyan. Las operaciones de agotamiento, que veremos en adelante, dejan al descubierto un proceso de vaciamiento de la palabra. Esta se encuentra cargada de significaciones, referencias, memorias e intenciones. Toda una superposición de capas que, en algún punto, se cimientan, anquilosan y trazan un límite más allá del cual se dificulta el paso. Deleuze observa que el trabajo beckettiano intenta desatar un encorsetamiento en el que la palabra pone al lenguaje. En este sentido, entendemos que tal clausura es la misma que aquella que acontece en el teatro cuando se queda adherido al régimen de la pura representación. De este modo, los experimentos realizados por la escritura de Beckett aportan una perspectiva en la cual el teatro se diluye en rela-

ción con su dispositivo de representación y se desplaza hacia la imagen teatral. El ensayo del dramaturgo es una puesta en marcha de una disolución de la palabra en las posibilidades de la imagen audiovisual y, en este sentido, una intromisión de un escenario liminal que sacude la posibilidad misma del teatro.

Gilles Deleuze comienza su texto apelando a la figura del agotado, la cual debe ser distinguida del fatigado. “El agotado es mucho más que el fatigado” (Deleuze 1992: 57). Este último se caracteriza por carecer de la potencia para realizar lo posible, es decir, la fatiga consiste en la imposibilidad de lograr una efectuación. La realización de lo posible implica una determinación de objetivos y preferencias, y esto se expresa en un lenguaje que da cuenta de tales intenciones. “El lenguaje enuncia lo posible, pero preparándolo para una realización” (Deleuze 1992: 58). Se hace tal cosa para conseguir tal otra, es decir, se establece un orden en relación con fines. De acuerdo con Deleuze, la realización de lo posible opera a partir de la exclusión, dado que siempre que se determina un orden de preferencias, otro tanto queda fuera de esa determinación. Esos objetivos van cambiando y reemplazándose unos a otros. Se trata, entonces, de una disyunción excluyente. Esta dinámica produce, con el tiempo, la fatiga. De acuerdo con esto, la variación se efectúa mediante el intercambio de términos que se excluyen mutuamente: o bien acontece una cosa, o bien la otra, pero nunca se realiza todo lo posible. De allí que se produzca la fatiga, como el efecto de una imposibilidad de realizar todo lo posible y por el reemplazo constante de una preferencia por otra. En otras palabras, lo que fatiga es la relación con lo real. Si bien el fatigado no puede realizar lo posible, aún conserva todas las posibilidades, pero estas no pueden realizarse por el cansancio inherente al objeto.

El agotado, en cambio, es más radical. Su propiedad se asienta en el agotamiento de lo posible como tal. El agotamiento no se produce en

la fatiga de la realización, sino que ya se está agotado antes de toda posibilidad de realización. No hay un objeto particular que produzca el agotamiento (como en el caso de la fatiga), sino que se agota por nada. “Muy distinto es el agotamiento: se combina el conjunto de variables de una situación, a condición de renunciar a todo orden de preferencias y a toda organización de fines, a toda significación” (Deleuze 1992: 59). Esto quiere decir que el agotamiento no se produce por la repetición de una actividad, sino por nada. Hay una ausencia de significación en el orden de los términos, porque estos no están encaminados a un fin particular. Los términos solo marcan una distancia entre sí, y no por un esquema de preferencias. Solo subsisten dividiéndose a sí mismos. De modo que la disyunción permanece, pero en este caso es inclusiva. La combinatoria de elementos implica la permutación entre ellos, pero sin un objetivo que los organice. Lo que se da es una renuncia al orden de los fines. Por lo tanto, lo que se produce es el agotamiento de todo lo posible.

A partir de aquí, Deleuze se pregunta cuáles son las modalidades para agotar lo posible. Encuentra que hay cuatro formas: constituir series exhaustivas de cosas, secar los flujos de voces, extenuar el espacio y disipar la imagen (véase Deleuze 1992: 78). Nos detendremos, a continuación, en este esquema.

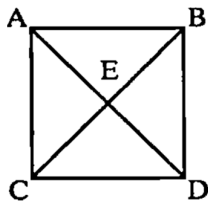
## 2. AGOTAMIENTO DE LAS COSAS

El agotamiento de las cosas indica una doble implicancia del término agotado. Este tiene que ver con lo exhaustivo y lo exhausto (en realidad, aquí Deleuze está pensando en el término *exhausted* del inglés). Ambos están íntimamente imbricados en el agotamiento de lo posible. Se trata, en este caso, de comprender el alcance de una combinatoria. “La combinatoria es el arte o la ciencia de agotar lo posible, mediante disyunciones inclusivas” (Deleuze 1992: 61). Esto quiere

decir que se establecen series de cosas, combinaciones entre cosas y, también, acciones en forma de disyunción incluyente. No se conforman estas series en virtud de un objetivo, pues este ha desaparecido. La combinatoria es una suerte de programa carente de sentido. En tanto tal, conlleva una conformación exhaustiva de las series, es decir, se constituye con enorme precisión una especie de exploración que intenta agotar todas sus posibilidades. Asimismo, la combinatoria implica el estar exhausto, un agotamiento total de lo posible. Podemos ver todo esto en la obra *Quad*. En ella, Beckett plantea un espacio escénico configurado por un cuadrilátero por el que circulan cuatro actores siguiendo una serie de desplazamientos muy estrictos. El dramaturgo da las siguientes indicaciones:

Los actores (1, 2, 3, 4) andan por el área dada, cada uno siguiendo su trayecto.

Área: cuadrada. Longitud de lado: 6 pasos.



Trayecto de 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA

Trayecto de 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB

Trayecto de 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC

Trayecto de 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD.

(Beckett 1984: 291; 2019: 483)

Aquí Beckett señala las diferentes alternativas de combinación de los desplazamientos. Están planteadas de forma exhaustiva. Se exploran todas las combinaciones de manera inclusiva. Dicha exhaustividad provoca el agotamiento. Se anulan todos los posibles en la medida en

que se ha descartado el orden de preferencias. Como señala Jean-Frédéric Chevallier, la inclusión tiene ese doble sentido: “se agotan todas las posibilidades de movimiento y, por eso mismo, no solamente se empuja la conjunción a su máxima potencia [...], sino también se la vuelve inclusiva, pues se la experimenta *realmente*” (Chevallier 2015: 85). De este modo, Deleuze quiere indicar que estas operaciones (teatrales) que Beckett pone en funcionamiento, intentan desarmar la estructura causal del lenguaje; y este desanclaje se logra por medio de la disyunción incluyente, cuya lógica da cuenta de un orden de multiplicidad no jerarquizado (su forma es:  $y...y...y...$ ). Para Deleuze, como expone en *Pourparlers*, “la Y no es ni siquiera una conjunción o una relación particular, sino que entraña todas las relaciones; donde hay Y, hay relación, no únicamente porque la Y desequilibra todas las relaciones, sino porque desequilibra el ser” (Deleuze 1990: 72-73; 1996: 61). De modo que la combinatoria, en Beckett, desestabiliza el orden de la identidad en el lenguaje, pues la elevación de la combinación a su máxima potencia no es una exposición de la cantidad, sino de la multiplicidad y de toda relación posible, que se encuentra, en consecuencia, agotada y desprendida del orden de la designación.

En este punto, Deleuze reconoce que la combinatoria agota su objeto porque este está agotado a su vez. Asimismo, alude a un uso específico de la lengua, pues en la obra del dramaturgo la combinatoria agota lo posible con una suerte de metalenguaje, donde las relaciones de las cosas se identifican con las relaciones de las palabras (tal como puede verse en el texto de *Quad*, el cual podría leerse como una suerte de guion técnico). “Llamamos *lengua I*, en Beckett, a esa lengua atómica, disyuntiva, cortada, triturada, donde la enumeración reemplaza a las proposiciones, y las relaciones combinatorias a las relaciones sintácticas: una lengua de nombres” (Deleuze 1992: 66). Esta “lengua I” es la lengua de las combinatorias, donde las palabras no

hablan de lo posible en cuanto a su realización, sino que agotan todo lo posible en tanto tal. En otros términos, de lo que se trata en esta lengua es de desplazar la función designativa del lenguaje. La relación entre las palabras y las cosas no es la designación, sino que aquellas constituyen series exhaustivas y alógicas. De esta manera, los nombres devienen átomos que constituyen series precisas y pormenorizadas, pero que no designan nada. Estas series disyuntivas, se caracterizan solo por sus átomos permutables; es decir que las palabras ya no representan las cosas. De allí que el lenguaje se triture y agote. Catarina Pombo Nabais afirma que este metalenguaje tiene un doble efecto: “escénico y literario. Asegura el proceso de agotamiento del lenguaje en el enunciado, transformando cada personaje en una repetición infinita de un mundo cerrado e inventa una poética de nombres a la deriva, nombres sin anclaje, puros flujos sonoros” (Pombo Nabais 2012: 103). En rigor, estos procedimientos son explorados por Beckett, primeramente, en sus novelas. Pero también se trasladan al teatro. Por ejemplo, en *Play* (1963), uno de los personajes (cabe aclarar que los “personajes” son impersonales: mujer 1, mujer 2, hombre) comienza uno de sus parlamentos (el cual, luego, será repetido hacia el final, permutando algunos términos) con una concatenación no causal de palabras: “Sí, paz, asumida, completa, todo el dolor, todo como si... nunca hubiese existido, vendrá... (*hipo*)... perdón, esto no tiene sentido, oh, ya lo sé... no obstante, asumida, paz- quiero decir... no solo por todas partes, sino como si... nunca sucedió...” (Beckett 1984: 148; 2019: 384). Beckett, por tanto, juega con el lenguaje y su límite asintáctico y agramatical, empujándolo hacia su fisura.

### 3. DESECACIÓN DE LA VOZ

Una segunda modalidad de agotamiento de lo posible corresponde a la desecación de la voz. Esto tiene que ver con otro tipo de metalenguaje, “una *lengua II*, que no es más la de los nombres, sino la de las

voces, que ya no procede con átomos combinables, sino con flujos mezclables. Las voces son las ondas o flujos que guían y distribuyen los corpúsculos lingüísticos” (Deleuze 1992: 66). Si antes el agotamiento de lo posible se producía con las palabras, esto es, a través de su reducción a formas atómicas y su posterior combinación exhaustiva, ahora se agotan las palabras mismas en su imposibilidad de constituir enunciados. Por lo tanto, esta lengua II atañe a las voces, entendidas como aquellos canales que son capaces de transportar el flujo de las palabras en enunciados significantes. Aquí esto se vuelve imposible. La relación entre el enunciado y lo que este enuncia se copta, entre ambos se produce un hiato. La voz que habla simplemente pone en distribución los corpúsculos lingüísticos, pero no es ya la voz de un sujeto. Esta ha perdido su carácter personal y es tratado como un flujo asubjetivo. De modo que las palabras mismas se agotan en cuanto ya no pueden ni siquiera construir series combinables. Deleuze señala que esto comienza a cobrar importancia en la obra del escritor irlandés a partir de su novela *L'innommable* (1953), donde el silencio toma una posición ejemplar en el proceso de agotamiento de lo posible, hasta alcanzar su corolario en las piezas teatrales-televisivas. Se trata de un secamiento de los flujos de voces. Hablar se vuelve agotador. Justamente por eso, el silencio se vuelve una constante. La voz queda abolida en la presencia del silencio.

En *Quad* ni siquiera hay voz, solamente movimientos silentes, acompañados de percusión; puro espacio y silencio. En *Ghost Trio*, la voz aparece en una función presentadora. Es simplemente un flujo externo que no expresa relaciones enunciativas, sino que presenta los objetos de la escena, mientras la cámara los muestra. El pasaje de un objeto a otro, o de un sector del espacio a otro, se da en la pura fragmentación. Lo que la voz logra con esto es mostrar los innumerables hiatos que el agotamiento de la palabra produce. El pasaje se da entre vacíos. La fragmentación y el vacío perduran en *...but the clouds...*,

donde la voz deviene poema; esta pronuncia los últimos versos de un poema de W. B. Yeats, que dan título a la obra, a la vez que articula otros textos poéticos que no tienen que ver con la acción. La voz es un flujo anodino que se superpone a la imagen y a la oscuridad. En *Nacht und Träume*, el personaje está totalmente desprovisto de voz y el silencio ha agotado todo flujo vocal; la obra es pura imagen silente con superposiciones esporádicas de los últimos compases del *lied* de Schubert que da título a la pieza.

Ahora bien, para producir un agotamiento de las palabras, es necesario referirlas a aquellos que las pronuncian. Hay alguien, indeterminado, que emite flujos de voces, que pueden distinguirse o mezclarse entre sí. Deleuze (véase 1992: 67-68) entiende que este Otro no es un sujeto personal cuya función es la enunciación, sino que el Otro es quien emite, deja escapar, secreta algún flujo vocal. Pero el mismo flujo de voz es impersonal. Deleuze enfrenta esta apuesta beckettiana a la idea del Otro como un portador propietario de la palabra. Aquí se trata también de un orden de lo posible, pero en este caso “los Otros son *mundos posibles*, a los que las voces confieren una realidad siempre variable, según la fuerza que tienen, y revocable, según los silencios que expresan” (Deleuze 1992: 67). El mundo de los Otros cobra consistencia cuando con la voz constituye una realidad, una historia. Este orden de lo posible, de la palabra de un Otro como lo posible, como su historia, también se agota cuando los flujos que las ponen en movimiento se secan. Para Deleuze es necesario liberar las voces de los sujetos que hablan, es decir, hacer que estas se transformen en flujos sonoros que carecen de un referente personal al cual atribuir las. El silencio es el medio más utilizado para este desplazamiento, pero también emplea la estrategia de la fragmentación, la superposición musical, el tono neutro e inafectado de las voces, etc.

Una vez que Deleuze ha mostrado que el lenguaje sufre un agotamiento al no referirse más ni a los objetos que se enuncian en el discurso, desplazados por una “lengua I” (combinatoria exhaustiva de series), ni a las voces que articulan la historia, desplazadas en una “lengua II” (que seca los flujos), aparece una “lengua III”, la cual refiere los “límites inmanentes que no cesan de desplazarse, hiatos, agujeros o desgarros, de los que no nos daríamos cuenta, atribuyéndolos a la mera fatiga, si no crecieran de repente para acoger algo que viene desde afuera o de otra parte” (Deleuze 1992: 69-70). Es decir que, aquí, se piensa un afuera del lenguaje, entendiendo por esto las hendiduras y vacíos en los que este se ve envuelto, que lo desvían de la función designativa. En la lengua III confluyen la imagen y el espacio en relación a un lenguaje que se desvía. De algún modo se perfila un aspecto inmanente que no tiene que ver con la representatividad del lenguaje, sino con aquello que solamente se presenta. Es en este sentido que esta lengua III corresponde al espacio y la imagen, pues da cuenta de una espacialidad cualquiera, en la que los personajes no pueden más que agotar las posibilidades del mismo y, así, solo queda la imagen como lo único presente pero que, a su vez, también se escapa, como veremos a continuación.

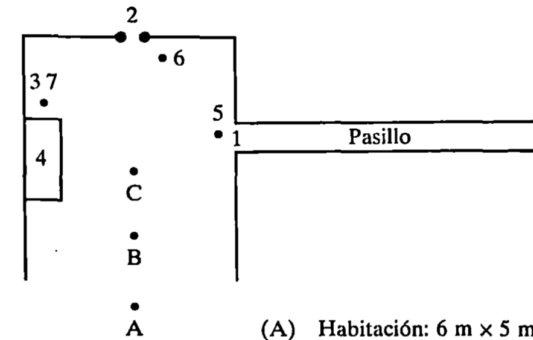
#### 4. EXTENUACIÓN DEL ESPACIO

La extenuación del espacio es el tercer modo de agotamiento de lo posible que describe Deleuze. En este caso, el espacio pierde todo carácter referencial. Se trata de una espacialidad cualquiera, una extensión no significativa. En este sentido, “el espacio aparece a quien lo recorre como un ritornelo motriz, posturas, posiciones y andares” (Deleuze 1992: 75). Esto quiere decir que la espacialidad se constituye como el *locus* de una distribución de movimientos que tienden a agotarlo paulatinamente. La forma de recorrerlo es repetitiva y gestual, la marca de un andar sin rumbo o sentido. Simplemente se trata de

explorar las potencialidades espaciales en un nivel en el que estas no estén determinadas por las palabras. El uso del espacio es en tanto espacio y nada más. No hay una instrumentalización del mismo en cuanto significativo. Se encuentra simplemente emplazado; en cierto modo, abandonado e inafectado. Allí es donde radica su extenuación. “Agotar el espacio consiste en extenuar su potencialidad, haciendo imposible cualquier encuentro” (Deleuze 1992: 83). Así, el espacio se determina en función de nada, es decir, al desaparecer la lógica dramática de la trama, los personajes y la representación, aquel no se pone en función del dispositivo dramático, sino que es simplemente un espacio cualquiera, un desierto que se agota a sí mismo. Dado este orden de cosas, el espacio tiene un doble aspecto: ser un espacio cualquiera y ser, a la vez, la vastedad. Como el desierto, es el sitio abierto donde no hay referente y, por tanto, tan solo agotamiento.

En estas obras, Beckett suele determinar el espacio de forma geométrica. En *Quad* es un cuadrado, en *Ghost Trio* una suerte de rectángulo, en *...but the clouds...* un círculo. En todos ellos, su uso va agotándolo hasta sus últimas posibilidades. En el caso de *Quad*, por ejemplo, la extenuación del espacio se vincula con la determinación de series exhaustivas, se da a través de ellas. Como vimos más arriba, en esa pieza Beckett dispone todas las posibilidades de desplazamiento por el cuadrilátero que configura el escenario, explicitando series de movimientos entre los puntos del cuadrado. El espacio es recorrido por líneas rectas y diagonales y por velocidades hasta consumir los posibles tránsitos espaciales. En *...but the clouds...*, por su parte, hay un círculo circunscripto por la iluminación. A su alrededor se constituyen puntos de entrada y salida delimitados por la oscuridad. El espacio se recorre ingresando y saliendo del círculo, al tiempo que una voz en *off* narra imágenes fragmentarias y el plano del rostro de una mujer se superpone a lo anterior. Una vez que termina la secuencia, se repite todo en un *tempo* continuo. Es decir que el espacio se agota y se refuerza su

extenuación en la repetición. En *Ghost Trio*, por su parte, aparecen las siguientes indicaciones técnicas:



1. Puerta.
  2. Ventana.
  3. Espejo.
  4. Jergón.
  5. F sentado a la puerta.
  6. F sentado a la ventana.
  7. F sentado a la cabeza del jergón.
- A. Posición de plano general.  
 B. Posición de plano medio.  
 C. Posición de primer plano de 5 y 1, 6 y 2, 7 y 3  
 (Beckett 1984: 247; 2019: 441-442)

Además de establecer el espacio en forma rectangular, Beckett da indicaciones estrictas de la posición de los planos en relación a los sectores y objetos. De modo que, en este caso, los desplazamientos espaciales están, más bien, determinados por la cámara. Es decir que la extenuación no depende del cuerpo que la recorre, aquí la figura de un hombre que opera acciones muy sutiles. En este caso, el rectángulo no es estrictamente tal, ya que una de sus caras está abierta. Es



el lugar que ocupa la cámara. De modo que el espacio no está agotado porque esté cerrado y se lo recorra hasta sus últimas posibilidades, sino que la cámara lo circunda y lo consume en la imagen. Al mismo tiempo, tal agotamiento está sustentado por la superposición de otro de la misma clase: el de la voz desecada. Pues, en esta pieza, la palabra se encuentra extremadamente fragmentada en la forma de una voz en *off* que presenta, que enumera y que describe los elementos espaciales y nada más.

En las tres obras mencionadas, asimismo, la extenuación del espacio implica un ritornelo motriz. En *Quad*, este ritornelo está determinado por el espacio cualquiera e inafectado por el cual transitan los cuerpos. En este caso, se trata de meros recorridos de un vértice a otro del cuadrilátero. Es decir que es necesario la construcción de una serie y un orden que se despliegue en un espacio cerrado, para agotarlo por completo. Aquí el ritmo está determinado por la manera en que ese orden exhaustivo se emplaza. La serie combinada marca relaciones de velocidad y precipitación, entradas y salidas, apariciones y desapariciones. No hay objeto del recorrido, sino tan solo el ritornelo motriz, un *continuum* de movimiento que forma series, combinaciones y extenua el espacio. En *...but the clouds...*, por su lado, el espacio circular, determinado por la luz, es un lugar cualquiera que no es estrictamente recorrido, sino habitado por imágenes que aparecen en la claridad y desaparecen en la oscuridad; esto demarca una secuencia que se superpone a una voz inafectada, en *off*, que luego de cumplida la secuencia de imágenes, enuncia la repetición de todo. Esta repetición se despliega en un *continuum* que funciona como el corolario del agotamiento, transponiendo la circularidad del espacio en la circularidad de la repetición. En *Ghost Trio*, el ritmo y la repetición de lo que acontece en el espacio están marcados por la fragmentación de este último. Esta segmentación se determina por el movimiento de la cámara que captura primeros planos de los

elementos y sectores del escenario, al tiempo que la voz en *off* los describe y la música se superpone a ellos. De modo que el ritornelo motriz y el agotamiento del espacio se dan en la imagen, la cual marca la espacialidad como sucesión o empalme de partes, como conexión entre vacíos insondables (véase Deleuze 1992: 88).

En definitiva, el agotamiento, en este nivel, acontece por la instrumentación de tres estrategias: por un lado, la fragmentación del espacio en un uso asignificante y como mera vastedad; por otro, la fragmentación de los movimientos y desplazamientos en la forma de un ritornelo motriz; finalmente, la neutralización del espacio por la superposición de una voz, a su vez neutra y anodina, que lo vuelve un espacio cualquiera, arreferencial. Todo esto señala que el agotamiento atañe, también, a la imagen, y que esta se encuentra involucrada de manera ineludible en el agotamiento de lo posible y en la supresión del esquema dramático. La operación de agotamiento del espacio, justamente, es lo que le permite a Beckett liberar la imagen.

## 5. DISIPACIÓN DE LA IMAGEN

La última modalidad de agotamiento que describe Deleuze se da en la disipación de la imagen. Aquí el filósofo piensa esta última como la constitución de un afuera del lenguaje, lo que categoriza como lengua III. En efecto, esta lengua se define por la producción de una imagen con el espacio (poniendo especial atención a ese “con”). Hay una imbricación entre ambos; el espacio aparece y es visible en tanto imagen. Pero a esta última hay que hacerla. No es la imagen de un espacio, pues este se encuentra agotado. No se trata, por tanto, de vincularla a un objeto, sino de entender su carácter procesual. En este sentido, Deleuze destaca que la imagen no corresponde a la lógica de la lengua I, pues no refiere conjuntos de cosas ni series; tampoco se alinea con el proceso de la lengua II, dado que no se ancla en la producción de una

memoria ni es la imagen de un recuerdo o una historia. En su lugar, la lengua III bosqueja el ámbito de un desvío, el quiebre de las adherencias que la imagen puede tener en relación con los índices de referencialidad. Por tanto, la imagen da cuenta de un afuera del lenguaje y, para el filósofo, en la obra beckettiana, es algo tanto visual como sonoro. A propósito de esto, Deleuze afirma lo siguiente:

Es que la imagen no se define por lo sublime de su contenido, sino por su forma, esto es, por su 'tensión interna', o por la fuerza que moviliza para producir el vacío u horadar agujeros, desapretar el dominio de las palabras, secar la exudación de la voz, para liberarse de la memoria y de la razón, pequeña imagen alógica, amnésica, casi afásica, que unas veces se mantiene en el vacío y otras se estremece en la intemperie. (Deleuze 1992: 72)

No es el contenido lo que determina la imagen, pues esta no corresponde al régimen del querer decir. Más bien, ella aparece en el juego dinámico de las fuerzas inmanentes que se ponen en tensión sobre la escena (o, en este caso, más estrictamente sobre el montaje audiovisual). De modo que la imagen no es “de alguna cosa”, pues “no se refiere a un Todo que le sería exterior” (Chevallier 2015: 112). Lo que hace es desviarse del contenido hacia la expresión y, en ese desvío, producir una hendidura en el seno del lenguaje. Este, para Deleuze, adolece cuando el canal de la lengua está impregnado de adherencias significantes, recuerdos o historias; las hendiduras sobre su núcleo desanudan los umbrales de las palabras. La imagen irrumpe y se inserta también en los nombres y voces, pero deshaciendo su unidad; deja de ser representación.

La lengua III, que reúne las palabras y las voces con las imágenes, se presenta, entonces, en las piezas teatrales-televisivas de Beckett, como una manera de dislocar la representación dramática. Deleuze

(véase 1992: 73-74) señala que la voz se deshace en la imagen en diferentes operaciones. A veces se transmuta en silencio, el lenguaje verbal se hunde en un vacío total, tal como ocurre en *Quad o Nacht und Träume*. Otras veces aparece de manera fragmentaria, en la forma de un término, un verso perdido entre el montaje que se repite, como puede apreciarse en *...but the clouds...* También la voz adquiere un carácter anodino, frío, neutral, preexistente, como cuando se muestra en la forma de una presentadora en *Ghost Trio*, cuya función es puramente descriptiva de la imagen venidera. Finalmente, la voz puede devenir una imagen musical cuando es acompañada por un *lied*, como en *Nacht und Träume* o aparecer en el ritmo de un poema, como en *...but the clouds...*

En este orden de cosas, Deleuze indica que la potencia propia de la imagen radica en su condición efímera, en su desaparición en cuanto se produce. “La energía de la imagen es disipativa. La imagen acaba rápido y se disipa, porque ella misma es el medio para acabar. Capta todo lo posible para hacerlo estallar” (Deleuze 1992: 77). La duración de una imagen es sumamente limitada. Ella misma se vuelve furtiva ante la mirada. En este sentido, la imagen se hace en cuanto se desvía y huye. Para Deleuze “hacer la imagen” es estar frente a su extinción. Apenas se produce, ya ha desaparecido. Es esa disipación lo que la hace horadar el lenguaje. Este se quiebra en tanto es desplazado por una imagen que desaparece. En este sentido, esta última da cuenta del agotamiento; ya no hay posible alguno en la lógica de la imagen disipativa. Las palabras, entonces, encuentran su límite. Así, la imagen se caracteriza por su intensidad. No es figurativa, sino que da cuenta de lo que pasa y se desgrana. En cierto sentido, aquí resuena la idea que Deleuze desarrolla sobre la figura en la pintura de Francis Bacon (véase Deleuze 1984: 92; 2009: 99). Él hace un tratamiento de la imagen que produce una deformación al punto tal de deshacer

todo lo figurativo y narrativo y dejar un resto que está aún moviéndose hacia su desaparición: la figura. Deleuze muestra allí que, en el caso beckettiano, la imagen se produce por un movimiento de fuerzas. En el agotamiento, esas fuerzas están en la potencia autodisipativa de la imagen, que huye constantemente.

En *Nacht und Träume*, por ejemplo, la imagen está en constante aparición y disipación. Tiene la misma lógica del sueño: fugaz, fragmentario, nebuloso. Beckett aprovecha el dispositivo audiovisual para mostrar la literalidad del lenguaje en la construcción de una imagen sin metáfora. En este caso las imágenes aparecen y desaparecen casi al mismo tiempo. Un personaje, el soñador, está inmóvil sobre una mesa. Sobre esta imagen se superpone otra, sonora, del canto de los últimos compases del *lied* de Schubert que da nombre a la obra. Esta imagen ya es la del sueño. Cuando esta se disipa, aparece otra imagen, nebulosa, sobre la esquina superior derecha de la pantalla. Una imagen de otro individuo y de unas manos extrañas que se le acercan desde el frente. Toda esta secuencia se repite, con pequeñas variaciones, como el ritornelo mismo de la melodía. Hasta que todo se funde en un negro final. En esta pieza, la energía de la imagen está en la intensidad fugaz de su aparición. Y es inaprensible, como el sueño que muestra. Desde el punto de vista de los conceptos que hemos expuesto de Deleuze, observamos que la imagen se define aquí por su forma. Esta es furtiva y la huella de una intensidad. No hay una narración que se desarrolle. La lógica de la lengua III quiebra lo racional y lo personal del lenguaje. ¿Qué representan estas imágenes? ¿Cuál es su contenido y su referente? Nada, ninguno; son imágenes en su disipación. ¿Quién el sujeto que sueña? ¿Quién es el soñado? Nadie, un individuo cualquiera. ¿Dónde está el personaje? ¿Dónde transcurre el sueño? En un lugar cualquiera, desértico, inafectado,

como el personaje mismo, que no es ya el sujeto de una individualidad personal. De acuerdo con esto, Beckett presenta lo que puede considerarse una imagen pura.

La imagen pura aparece, según Deleuze, como una forma de conjurar lo meramente racional y lo personal de la lengua, esto es, las cosas organizadas en la sintaxis de la lengua o las voces contaminadas por historias. Se trata de liberar las adherencias de la imagen para presentar lo puramente visual o sonoro. Hacer que la imagen aparezca en su singularidad. Como señala Chevallier, “hacer una imagen es esto: una forma práctica de considerar la inmanencia y la literalidad en el teatro –el escenario deviene un mundo sin metáfora” (Chevallier 2015: 113). Deleuze muestra constantemente su preferencia por posicionarse más allá de la metáfora, como en *Différence et répétition*, cuando señala que Kierkegaard y Nietzsche no consideran la repetición en sentido metafórico (véase Deleuze 1968: 12-13; 2006: 27) o en *L’Anti-Cedipe*, cuando expone, junto a Guattari, que las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos no son metáforas (véase Deleuze y Guattari 1972: 50 y 100; 2010: 47 y 90). El lenguaje escénico, en este sentido, se desprende del régimen de la significación y encuentra en la imagen una forma de presentar el mundo desnudo de metáforas y representaciones de sentidos decodificables.

En este orden de cosas, Deleuze indica que la imagen pura es una imagen espiritual. “La imagen es precisamente eso: no una representación de objeto, sino un movimiento en el mundo del espíritu” (Deleuze 1992: 96). Esto recuerda nuevamente a *Différence et répétition*, cuando Deleuze indica un doble movimiento en el teatro del pensamiento: de la *physis* y la *psyché*, y que la repetición se experimenta con trazos en el espacio de fuerzas puras que actúan sobre el espíritu (véase Deleuze 1968: 18-19; 2006: 34-35); este teatro del pensamiento, cuyo anclaje

está en Kierkegaard y Nietzsche, le permite pensar en una nueva imagen del pensamiento, alejada de la representación o, como él mismo denomina en esa época, un pensamiento sin imagen. Chevallier (véase 2015: 23-24) señala que esto da cuenta de un movimiento que se interpreta como una coreografía que potencialmente pone en movimiento la psiquis de un espectador y, por eso, tiene importancia para el mundo del teatro, en sentido de una poética. Asimismo, en una entrevista recogida en *Deux régimes de fous*, Deleuze apunta que su interés por la imagen cinematográfica radica en cómo esta introduce el movimiento en el pensamiento, lo cual entiende como una suerte de vida del espíritu. Inmediatamente vincula esto con la idea de la pantalla como un cerebro y del cine como un encadenamiento de circuitos cerebrales (véase Deleuze 2003: 263-264; 2007: 255-256). De modo que esta idea de la imagen vinculada a la “vida espiritual” o mental, aparece frecuente y fragmentariamente en la filosofía del autor. No obstante, su trabajo más profundo se encuentra a partir de los textos de los años '80; en los estudios sobre cine, las imágenes tienen una autonomía tal que ellas producen un pensamiento propio, o más específicamente, introducen el movimiento y el tiempo en el pensamiento. En cambio, en *L'Épuié*, el estatuto de la imagen tiene otro carácter, pues la actividad del “espíritu” se conjuga en la creación de imágenes puras en autodisipación. Esto también es destacado por Catarina Pombo Nabais (véase 2012: 115-117), quien señala que la puesta en escena es un movimiento del espíritu, nombre que designa una dimensión del pensamiento que se da en el acto de crear imágenes, de frente y en directo a un espectador.

Ahora bien, a partir del agotamiento del espacio, es decir, de la consideración escénica espacial como un espacio cualquiera e inafectado, la imagen se vuelve pura o “espiritual” porque es dirigida hacia lo exclusivamente mental. En otros términos, con la lengua III, De-

leuze remarca que las operaciones de agotamiento en la obra de Beckett conducen al desprendimiento de la imagen respecto a las cosas y las voces. Aquella no se define por su referencia a los objetos, ni procede de una imaginación combinatoria; tampoco está determinada por la referencia personal de la voz, ni se origina en una imaginación fabuladora de historias. De allí que Deleuze indique que la imagen se define, más bien, por su forma. La imagen está integrada en el espacio a la vez que el espacio lo está en ella. De modo que la imagen no es del espacio, sino con él, y al presentar un espacio agotado aquella es bosquejada, pero inmediatamente se disipa. La imagen, entonces, desmiembra el orden mimético y en su aparición es una presencia a sí misma en el mundo mental y como el acontecimiento que ella misma produce.

Las imágenes no pertenecen al ámbito de la representación, pero tampoco están confinadas al orden de lo totalmente invisible, pues estas existen en cuanto se disipan. De modo que la imagen no corresponde con una operación de simbolización que permita verla con un sentido codificable. Es, más bien, un orden formal de la imagen sin contenido, un orden de la tensión interna de fuerzas. De lo que se trata es de hacer que la imagen aparezca en un devenir, garantizando una apertura que profundiza las singularidades. “Es lo que hemos llamado un ‘poema visual’, un teatro del espíritu que se propone, no ya desplegar una historia, sino trazar una imagen” (Deleuze 1992: 99). Con las piezas teatrales-televisivas, Beckett configura este teatro donde Deleuze observa que se disloca la representación mimética, pero al mismo tiempo, se transforma la cuestión de lo irrepresentable en la de la autodisipación de la imagen.

## 6. EL DEVENIR IMAGEN DEL TEATRO

Las piezas que Deleuze analiza tienen la particularidad de mostrar una dislocación del esquema dramático tradicional, y la representación mimética es acechada por la presencia de la imagen. El agotamiento y sus modalidades muestran aspectos de la teatralidad que, en consonancia con las poéticas no realistas y experimentales, evidencian un desplazamiento de los elementos teatrales. Este teatro del agotamiento indica que, ante el asedio de las palabras, es posible configurar una lengua donde la imagen perfora el sistema de lenguaje que estructura el drama. Producidos estos agotamientos, la representación se desplaza hacia la presentación de una imagen en constante disipación; por lo cual, la teatralidad se abre hacia una lógica completamente diferente y desentendida del dispositivo representacional mimético. Desde esta perspectiva, entendemos que el acercamiento a estas dramaturgias indica el último estadio en que Deleuze puede pensar el teatro como una práctica que fractura la representación. En *Différence et répétition* lo había señalado en relación a una imagen del pensamiento que considera el movimiento real y la dramatización del concepto; en *Un manifeste de moins*, lo piensa como parte de una poética que sustrae los elementos de poder del teatro (entre ellos la representación) en favor de la variación continua y el devenir menor de los elementos teatrales; en *L'Épuié*, la cuestión se dirime en el agotamiento de ciertos aspectos que dejan a la imagen como *locus* de lo teatral.

Otro aspecto que motiva a Deleuze a interesarse por el Beckett de este tipo de piezas escritas para televisión tiene que ver con que, en ellas, se produce más que en ninguna de sus otras obras teatrales una borratura del sujeto. En estos trabajos, el dramaturgo deviene más impersonal que nunca. La noción tradicional de personaje se disuelve por completo. Esto responde a un decantado, fruto de un proceso de

desintegración de los elementos convencionales del teatro. Deleuze interpreta las funciones del silencio o los usos extracotidianos, fragmentarios y anodinos de la voz, como una modalidad de volver impersonal la imagen teatral. En este caso, determinadas estrategias escénicas conducen a la producción de una imagen impersonal y pura, no anclada en la razón ni en la imaginación, alógica y no fabuladora. Pero es precisamente esta impersonalidad la que devuelve la imagen al lenguaje, un lenguaje fisurado. En la obra de Beckett, Deleuze observa que la imagen se inserta en el lenguaje agotando sus posibilidades. Dicho de otro modo, el agotamiento de los mundos posibles, hace que la imagen sea la imagen de la nada, la apertura de lo abierto. El lenguaje queda desposeído de su función de designación, lo cual transmuta su forma en la de una imagen sin metáfora.

Las piezas de Beckett, entonces, se caracterizan por plantear una arreferencialidad de la imagen. Respecto a esto, Flore Garcin Marrou (2015: 260) considera que la concepción de la imagen que Deleuze expone en *L'Épuié* está inspirada por Henri Bergson, particularmente en su obra *Durée et simultanéité*, donde el filósofo discute sobre la teoría de la relatividad de Einstein y explica que, en su física, el mundo se constituye por líneas de luz, a diferencia de las líneas geométricas y rígidas de la física antigua. Esta concepción de la luminosidad hace pensar a Deleuze en la imagen como un efecto de luz y no vinculada a una cosa. De modo que la imagen no está objetivada en la cosa, ni es referencial. Tampoco depende del ojo de un espectador que la observe y objetive como tal. Es decir que tampoco depende de una conciencia. A su vez, la autora considera algo que señalamos antes: la relación con la idea de figura en Bacon. El pintor utiliza una estrategia de aislamiento de la figura, por medio de determinaciones geométricas: óvalo, cubo, paralelepípedo (véase Deleuze 2009: 13-15). Al quedar la figura aislada, se pierde toda forma figurativa, narrativa y representativa de la misma. En este caso, la imagen aparece

como determinaciones de fuerzas que dan presencia a la sensación pura. Algo similar ocurre con Beckett. Hemos visto que, en algunas piezas, la escena está circunscrita por un rectángulo, cuadrado o círculo; espacios con los que conjura el régimen de la representación y extrae la imagen pura. De allí que Beckett dé lugar, con estas operaciones, a la lógica de una lengua III. Podemos ver, entonces, que Deleuze se aleja de toda línea fenomenológica acerca de la imagen. Al pensar sobre la imagen pura, prescribe que esta no se determina por su referencia a las cosas ni por una conciencia que esté dirigida hacia ella. Es una imagen que surge desde las ruinas de la razón, la memoria y la imaginación.

Por otro lado, Chevallier (véase 2015: 92-96) observa que el agotamiento también atañe al espectador. En primer lugar, el espectador hace un gran esfuerzo por llevar a cabo lo posible. En este caso, se produce un agotamiento dado en la exhaustividad de este esfuerzo, es decir, en el intento de alcanzar los presentes posibles se empeña y produce mayor esfuerzo. Lo que esto genera, según Chevallier, es una potencia anclada en el mismo acto del empeño y no tanto en las conexiones que efectivamente puede realizar, ya que, en definitiva, estas son esquivas. En segundo lugar, luego de producidos todos sus esfuerzos, el espectador renuncia. Esta abdicación del empeño por realizar lo posible (abandonado porque se agotó) hace que se libere una tensión. De algún modo, el comentarista piensa que esa renuncia desarma la relación significado-significante, y libera la tensión hacia un orden de otro tipo, orden que Deleuze remarca en una lengua de la imagen. En tercer lugar, el agotamiento produce un estado de disponibilidad. Una vez que el espectador ha liberado la tensión, queda en un estado distendido que lo dispone a una apertura, a una escucha y receptividad que se dirige a la obra de un modo diferente. No se trata ya de conjugarla en una totalidad, sino de estar ante lo posible de manera conectiva (disyunción incluyente: *y...y...y...*). En este

sentido, el espectador está integrado al dejar nacer la inclusión. Por tanto, aparece una multiplicidad de puntos singulares. Ahora bien, si pensamos en esta integración, podemos inferir que el agotamiento es un proceso constante e intensivo, y que reconfigura la distancia entre el espectador y la imagen audiovisual (de las piezas teatrales-televisivas) o entre la sala y el escenario (en el caso más específicamente teatral). Asimismo, este proceso es sumamente radical en tanto que lo que se agota es la nada; uno se agota por nada, no hay objeto o un algo que agote a alguien. Entonces, tal desarrollo abre un espacio de destello de lo acontecimental, donde se produce un hiato en la superficie del lenguaje y su desplazamiento posterior hacia la imagen.

De acuerdo con esto, podemos considerar que el aspecto disipativo de la imagen es propio, también, de la teatralidad. La producción de una imagen teatral se caracteriza por su desaparición al mismo tiempo que se produce. La imagen es fortuita y furtiva en el teatro. Es muy interesante que los elementos fundamentales del agotamiento, es decir, los que producen un horadamiento del lenguaje en la lengua III, sean para Deleuze la imagen y el espacio en una imbricación indisociable. Desde nuestro punto de vista, las poéticas teatrales no realistas producen dispositivos de visibilidad que hacen confluír la teatralidad en la imagen. Las sucesivas dislocaciones de la representación, materializadas en diferentes operaciones teatrales, de acuerdo a la singularidad de la obra y sus hacedores, muestran un desplazamiento de la representación hacia la presentación. Consideramos que esto último es posible mediante una producción de lo teatral en tanto experimentación de los agenciamientos que desvían el lenguaje de su cauce designativo hacia formas en las que la presencia del cuerpo escénico habla con otra voz. Allí aparece la imagen teatral con toda su potencia disipativa.

Podemos ver que en Deleuze esta imagen teatral se presenta en la disipación misma de la imagen, esto es, en la visión y audición. Él reitera que la imagen es tanto visual como sonora en estas piezas teatrales-televisivas. Nosotros consideramos que esta cualidad disipativa puede ser enriquecida teniendo en cuenta otro aspecto fundamental de la imagen teatral: la disipación de la imagen en el cuerpo. En estas piezas, el cuerpo, como presencia de la imagen teatral, aparece en una perpetua huida. Todo esto deja al descubierto un resto que, al no representar, es pura imagen. No obstante, este cuerpo-imagen, o esta imagen teatral, detenta una presencia que se disipa en el acto mismo de su producción. De modo que la imagen teatral, en tanto cuerpo, es una presencia intensiva y el destello de una huida.

## 7. CONCLUSIONES

El teatro del agotamiento aparece con una cuádruple raíz: exhaustivo respecto a las cosas, desecado respecto a la voz, extenuado respecto al espacio y disipado respecto a la imagen. Con estas operaciones, Deleuze quiere dar cuenta de un ejercicio de consunción del lenguaje en la obra beckettiana. El dramaturgo irlandés evidencia, a lo largo de su trabajo, una aversión cada vez mayor a la palabra, en tanto esta se encuentra excesivamente sedimentada de sentidos, referencialidades, identidades y formas personales. Sin embargo, los límites del lenguaje solo pueden sortearse a través del lenguaje, en un ejercicio de hendir su superficie. Para superar el ahogamiento que producen las palabras, Beckett ensaya procedimientos donde estas son desplazadas por la ausencia, el silencio, la función presentadora y enumeradora, el ritmo musical, el susurro, la inexpressión del tono. Todo ello en virtud de perforar la superficie del lenguaje, lo cual culmina en la constitución de un teatro del agotamiento.

Las modalidades de agotamiento que describe Deleuze ponen en evidencia una figura de la teatralidad que ha soltado los lazos con el esquema tradicional de la representación dramática. En este sentido, algunas funciones como la trama o el personaje se desplazan. Y, sobre todo, el esquema estructurante de la representación se diluye. Asimismo, la teatralidad deviene hacia la imagen. Esto implica una lógica diferente, dentro de la cual la teatralidad se define por la presentación, es decir, por la presencia intensiva de cuerpos que no representan miméticamente nada, sino que presentan una imagen en permanente disipación. Esta figura de lo teatral da cuenta de otra posibilidad de pensar la teatralidad, donde Deleuze encuentra una zona intersticial entre el teatro y la imagen audiovisual. Por lo tanto, ese espacio ambiguo, desde nuestro punto de vista, constituye un devenir imagen de la teatralidad, esto es, una figura poética que se desvincula de la estructura dramática y dialoga con otras poéticas teatrales de índole experimental y performática. Con esto, el lenguaje queda conjurado en el agotamiento y la representación teatral se diluye en la imagen.

## REFERENCIAS

- BECKETT, Samuel (1984), *Collected shorter plays* (Nueva York: Grove Press). [Teatro reunido, trad. de Jenaro Talens, Barcelona: Tusquets, 2019].
- \_\_\_\_ (1992), *Quad et autres pièces pour la télévision suivies de L'Épousé par Gilles Deleuze* (París: Éditions de Minuit).
- BENE, Carmelo y DELEUZE, Gilles (1979), *Superpositions* (París: Éditions de Minuit) [*Superposiciones*, trad. de Pablo Ariel Ires, Buenos Aires: Cactus, 2020].
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2015), *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation* (Besançon: Les Solitaires Intempestifs).

- DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et répétition* (París: Éditions de Minuit) [*Diferencia y repetición*, trad. de María Silvia Delpy y Hugo Becacece, Buenos Aires: Amorrortu, 2006].
- \_\_\_\_ (1979), “Un manifeste de moins”, en Bene y Deleuze (1979: 87-131) [“Un manifiesto de menos”, trad. de Pablo Ariel Ires, en Bene y Deleuze (2020: 13-37)].
- \_\_\_\_ (1984), *Francis Bacon. Logique de la sensation* (París: Éditions de la Différence) [*Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. de Isidro Herrera, Madrid: Arena Libros, 2009].
- \_\_\_\_ (1990), *Pourparlers* (París: Éditions de Minuit) [*Conversaciones (1972-1990)*, trad. de José Luis Pardo, Valencia: Pre-Textos, 1996].
- \_\_\_\_ (1992), “L'Épuisé”, en Beckett (1992: 58-99).
- \_\_\_\_ (2003), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)* (París: Éditions de Minuit) [*Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, trad. de José Luis Pardo, Valencia: Pre-Textos, 2007].
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie* (París: Éditions de Minuit) [*El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de Francisco Monge, Buenos Aires: Paidós, 2010].
- GARCIN MARROU, Flore (2015), “Gilles Deleuze, le théâtre et sa politique. L'idée d'une déreprésentation théâtrale”, en Jdey (2015: 243-263).
- JDEY, Adnen (dir.) (2015), *Gilles Deleuze. Politiques de la philosophie* (Genebra: Métis Presses).
- MENGUE, Phillip (1994), *Gilles Deleuze ou le système du multiple* (París: Kimé) [*Deleuze o el sistema de lo múltiple*, trad. de Julián Manuel Fava, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008].
- POMBO NABAIS, Caterina (2012), “Deleuze et Beckett: l'image comme épuisement du mot”, en Pombo y Guerreiro (2012: 99-117).
- POMBO, Olga y GUERREIRO, António (org.) (2012), *Da Civilização da Palavra à Civilização da Imagem* (Lisboa: Fim de Século).