

La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson

Jorge Martin

Universidad de Buenos Aires

Resumen: En *La imagen-movimiento* y en *La imagen-tiempo* Deleuze presenta una filosofía del cine basada en el pensamiento de Henri Bergson. En el presente artículo desarrollaremos la concepción del movimiento y de la imagen del filósofo de la *durée* y el modo en que Deleuze se apropia de estas nociones para la hermenéutica del fenómeno cinematográfico. A modo de ejemplificación y siguiendo a este último, recurriremos a *Film*, de Samuel Beckett, obra en la cual se refleja la imagen-movimiento tal como es en sí misma.

Palabras clave: imagen, movimiento, tiempo, duración, cine

Abstract: “The Movement-Image. Deleuze and the Beckett-Bergson relationship”. In *The Movement-Image* and in *The Time-Image* Deleuze presents a philosophy of cinema based on the thought of Henri Bergson. This paper will develop the conceptions of movement and image of the philosopher of the *durée* and the way in which Deleuze makes these notions his own for the hermeneutics of the cinematographic phenomenon. As an example and following the latter, the paper refers to *Film*, by Samuel Beckett, film in which the movement-image is reflected as it is in itself.

Key words: image, movement, time, duration, cinema

Introducción

En *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, Deleuze realiza una suerte de “historia natural” o taxonomía del cine, en la cual busca clasificar los diversos tipos de imágenes y de signos sin aspirar a la exhaustividad.

Así como para Bergson los sistemas filosóficos, al ser demasiado amplios, no están cortados a la medida de la realidad en que vivimos¹, de igual modo para Deleuze la función de la crítica cinematográfica consiste en formar conceptos filosóficos precisos aplicables únicamente a tal género o a tal película². Y así como los grandes cineastas no son solo artistas sino también pensadores, los auténticos críticos cinematográficos “se convierten en filósofos desde el momento en que proponen una estética del cine”³.

La filosofía del cine de Deleuze considera a las imágenes como signos. De aquí su referencia constante a Peirce y su rechazo a la semiótica de tendencia lingüística que sustituye la imagen por el enunciado. Al hacer esto, la semiología distorsiona aquello que para Deleuze constituye en principio la esencia del cine, es decir, la naturaleza moviente de la imagen.

Uno de los principales referentes filosóficos de Deleuze es Henri Bergson. De la lectura de sus dos obras se desprende que, para Deleuze, en las imágenes cinematográficas se encuentra la mejor representación visual de algunas de las más destacadas ideas del filósofo francés, y de ahí su ya célebre afirmación: “El cine es bergsoniano”⁴.

A continuación desarrollaremos la concepción del movimiento y de la imagen de Bergson, y el modo en que Deleuze aplica estas nociones a la comprensión del fenómeno cinematográfico. A modo de ejemplificación, y

¹ Cf. Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, en: *Œuvres*, París: PUF, 1991, p. 1253.

² Aquí radica una de las críticas de Deleuze a las interpretaciones psicoanalíticas del cine: “Los conceptos que el psicoanálisis proponga en lo referente al cine deberían ser específicos, es decir, aplicables únicamente al cine. Siempre podemos relacionar el encuadre con la castración y el primer plano con el objeto parcial, pero no veo que eso pueda aportar algo al cine” (Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, Valencia: Pre-textos, 1999, p. 97).

³ *Ibid.*, pp. 95-96.

⁴ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1986, p. 149.

siguiendo a este último, recurriremos a *Film*, de Samuel Beckett, obra en la cual se refleja la imagen-movimiento tal como es en sí misma.

Bergson y el movimiento

Sin duda, la gran novedad que aportó el cine al arte fue el movimiento en las imágenes. Para caracterizar su compleja naturaleza, Deleuze recurrió a la filosofía de Bergson. De acuerdo al primero, este filósofo presenta tres tesis sobre el movimiento. Son importantes sus análisis al respecto porque comienzan a proporcionar algunas claves para la comprensión de toda la obra: la relación particular que va a mantener con la postura de Bergson, el lugar que le va a conceder al cine en el pensamiento moderno y la apropiación del lenguaje bergsoniano para el análisis del film.

Según la primera tesis, la heterogeneidad del movimiento es irreductible a la homogeneidad del espacio⁵. Para Deleuze, esta tesis puede formularse de la siguiente manera: “vosotros no podéis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con ‘cortes’ inmóviles...”⁶. Pero esto es precisamente lo que hace el cinematógrafo: al unir cortes instantáneos (las imágenes o fotogramas) con un tiempo impersonal, se obtiene un falso movimiento.

Según Bergson, así trabaja nuestro entendimiento; es lo que él llama *el mecanismo cinematográfico del pensamiento*⁷. Como la inteligencia y sus

⁵ El espacio y la duración constituyen el único dualismo presente en la obra de Bergson. Él considera que a lo largo de la historia de la filosofía se ha confundido el tiempo con el espacio, lo cual ha dado origen a diversos problemas. En su última posición asumida, él distingue, por un lado, el espacio geométrico, lo extenso, y por otro, la extensión concreta que es propiedad de la materia. El espacio (concebido por la inteligencia humana) no participa de la duración, puesto que en él no hay sucesión, no hay un antes y un después que se van fusionando, sino que hay simultaneidad, una perfecta exterioridad o yuxtaposición de sus partes entre sí. Mientras que las partes del espacio son homogéneas entre sí (y por eso lo extenso admite la reversibilidad), los momentos del tiempo, al irse acumulando, son todos heterogéneos, por eso la duración es irreversible.

⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1984, p. 13.

⁷ Es importante aclarar que cuando Bergson sostiene esto no está haciendo una valoración estética del cine, simplemente está utilizando una imagen para describir el funcionamiento de la inteligencia (sobre el uso de las imágenes en Bergson, cf. Adolphe, Lydie, *La dialectique des images chez Bergson*, París: PUF, 1951). De hecho, en sus *Conversaciones con Bergson*, Jacques Chevalier, discípulo del filósofo y director del libro *Regards neufs sur le cinéma* (Bourges: Editions du Seuil, 1953, incluye notas de Bazin y Morin, entre otros), refiere la siguiente conversación sostenida con él el 26 de abril de 1932: “Le pregunto lo que piensa del cine. ‘Jamás he ido a él’, me dice” (Madrid: Aguilar, 1960, p. 219). Por eso, resultan llamativas algunas afirmaciones de ciertos críticos, como la siguiente: “*Le sang d’*

productos se han ido gestando a imagen de la percepción, se caracterizan por convertir lo dinámico en estático y por solidificar las acciones en cosas, de modo tal que no pueden acceder a la realidad tal como es. Nuestro conocimiento usual, al no poder captar el devenir interior de las cosas, lo reconstruye artificialmente desde el exterior: tomamos fotografías sobre la realidad dinámica que transcurre y luego componemos el devenir por medio de un movimiento abstracto en el aparato del conocimiento⁸.

Para Deleuze, la crítica de Bergson es válida en los orígenes del cine, en la época de la cámara fija. Aquí, debido a las limitaciones técnicas, el cine estaba forzado a imitar la percepción natural, el movimiento se manifestaba a partir de los elementos que se desplazaban en un espacio fijo. Es lo que Deleuze llama la *imagen-en-movimiento*. Por el contrario, con el advenimiento de la cámara móvil y el montaje, se obtienen *imágenes-movimiento*. En estas imágenes, se obtiene un movimiento en estado puro independiente de los móviles: “Sin embargo, de lo que Bergson creía al cine incapaz, porque él solo consideraba lo que sucedía dentro del aparato (el movimiento homogéneo abstracto del desfile de las imágenes), es aquello de lo que el aparato es más capaz, eminentemente capaz: la imagen-movimiento, es decir, el movimiento puro extraído de los cuerpos o de los móviles. No se trata de una abstracción, sino de una liberación. Siempre es un gran momento del cine, como en el caso de Renoir, aquel en que la cámara abandona a un personaje, e incluso le da la espalda, adoptando un movimiento propio al cabo del cual volverá a encontrarlo”⁹.

Deleuze pretende superar la primera tesis del movimiento de Bergson, explicada por primera vez en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, recurriendo a su segunda gran obra y, en particular, a la noción de *imagen*, cuya ontología analizaremos en la próxima sección: “En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto. Sin embargo, y esto es también muy curioso, Bergson ya había descubierto perfectamente la existencia

un poète de Cocteau fue estrenada en 1930. ¿La vio Bergson? ¿Vio *All Quiet on the Western Front* (1930), con su cámara móvil, excelente sonido, planos con enfoques profundos y su condenación de las máquinas asesinas?... Su crítica de la cámara cinematográfica parece poco convincente y anticuada desde un punto de vista” (Douglass, Paul, “Bergson and cinema: friends or foes?”, en: Mullarkey, John (ed.), *The New Bergson*, Manchester: Manchester University Press, 1999, pp. 214, 225).

⁸ Cf. Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, en: *Œuvres*, pp. 752-753.

⁹ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, p. 42.

de cortes móviles o de imágenes-movimiento... El cine arribará exactamente a la imagen-movimiento del primer capítulo de *Materia y memoria*¹⁰.

La segunda tesis manifiesta que hay dos formas de reconstruir el movimiento: la antigua y la moderna. Ambos casos, el de la ciencia moderna y el de la ciencia antigua, proceden según el método cinematográfico, pero Bergson explica así sus diferencias: “la ciencia antigua cree conocer suficientemente su objeto cuando ha notado sus momentos privilegiados, mientras que la ciencia moderna lo considera en cualquier momento”¹¹. La relación que se da entre estas dos ciencias es la misma que se da entre el registro de los momentos de un movimiento por medio del ojo y por medio de la fotografía instantánea. En el primer caso, del galope de un caballo, por ejemplo, nuestro ojo percibe una forma esencial que destaca un instante privilegiado e ilumina todo un período; en el segundo, la fotografía instantánea aísla cualquier momento: el galope de un caballo se disemina en un número tan grande de posiciones como se quiera¹². Es claro, en este contexto, que hay una afinidad entre la concepción moderna del movimiento y el cine, ya que este último es un sistema que reproduce el movimiento en función de un momento cualquiera, dando impresión de continuidad¹³.

Para Deleuze, la imagen-movimiento sería precisamente la más adecuada representación visual del siguiente pensamiento de Bergson, el cual nos remite al antiguo pero fundamental problema de la sustancia: “Hay movimientos, pero no hay objeto inerte, invariable, que se mueve: el movimiento no implica un móvil”¹⁴. El cine, por tanto, es el arte que mejor refleja el radical movi- lismo bergsoniano: “y es lo que Bergson se propone hacer finalmente, dar a la ciencia moderna la metafísica que le corresponde, que le falta, como a una mitad le falta su otra mitad. Pero ¿es posible detenerse en esta vía? ¿Puede negarse que las artes también deberán cumplir esta conversión? ¿Y que el cine no es, en este aspecto, un factor esencial, e incluso que no tenga un papel que

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, p. 774.

¹² Cf. *ibid.*, pp. 775-776.

¹³ Bergson, cuyo objetivo era describir cómo trabaja la inteligencia humana, señala el modo en que funciona el aparato cinematográfico, y por eso destaca que los fotogramas son discontinuos y estáticos. Deleuze, que analiza el cine desde una perspectiva estética, destaca la percepción continua y dinámica que se experimenta al contemplar un film. Para él, de la artificialidad de los medios no se puede inferir la artificialidad del resultado.

¹⁴ Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, pp. 1381-1382.

desempeñar en el nacimiento y la formación de ese nuevo pensamiento, de esa nueva manera de pensar?”¹⁵.

La tercera tesis del movimiento, desarrollada por Bergson en su tercera gran obra, *La evolución creadora*, es presentada por Deleuze en los siguientes términos: “Si se intentara presentarla con una fórmula brutal, se podría decir: además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo. Lo cual implica que el movimiento expresa algo más profundo: el cambio en la duración o en el todo”¹⁶. La concepción tradicional del movimiento supone la idea de que no hay lugar para ninguna creación. Para Bergson, tanto los pensadores antiguos como los modernos desembocan en la siguiente conclusión: *todo está dado*. No obstante, para este autor, la sucesión paulatina es un hecho indiscutible, incluso en el mundo material: para preparar un vaso de agua azucarada, por ejemplo, es preciso esperar a que el azúcar se disuelva. Este tiempo que coincide con una porción de duración es algo absoluto, y por eso el todo del cual han sido recortados abstractamente el vaso de agua, el agua y el proceso de disolución es un Organismo o Conciencia en continua creación¹⁷.

El vaso de agua es un conjunto cerrado que encierra partes. Sin embargo, el todo del cual forma parte no cesa de hacerse. El movimiento, por tanto, como corte móvil del tiempo, vincula los conjuntos cerrados con el todo abierto. Por un lado, el movimiento divide el todo en objetos o partes de un conjunto (cortes inmóviles) y, por otro, los objetos móviles se reúnen en la duración de un todo que cambia.

Por lejanas que parezcan estas reflexiones filosóficas en relación al cine, son indispensables para comprender el pensamiento de Deleuze. Él sintetiza el resultado al cual ha llegado su análisis de la siguiente manera: “Al cabo de esta tercera tesis nos encontramos, de hecho, en tres niveles: 1) los conjuntos o sistemas cerrados, que se definen por objetos discernibles o partes distintas; 2) el movimiento de traslación, que se establece entre estos objetos y modifica su posición respectiva; 3) la duración o el todo, realidad espiritual que no cesa de cambiar de acuerdo con sus propias relaciones”¹⁸. Desde la lectura deleuziana, a cada uno de estos niveles corresponde una realidad

¹⁵ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ Cf. Bergson, Henri, *L' évolution créatrice*, p. 502 y *Duración y simultaneidad (a propósito de la teoría de Einstein)*, Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2004, p. 87.

¹⁸ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, p. 26.

cinematográfica. El *cuadro* es la determinación de un sistema provisionalmente cerrado, el *plano* o *imagen-movimiento* es la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado y el *montaje* es la determinación del todo. De este modo, el plano es el intermediario entre el encuadre del conjunto y el montaje del todo.

El montaje clásico no nos proporciona una imagen-tiempo, es decir, una imagen que nos presentaría directamente la duración; el montaje clásico respondería más bien a la tradición aristotélica, para la cual el tiempo es el “número del movimiento según el antes y el después”¹⁹. Así se obtiene una imagen indirecta del tiempo, ya que se la infiere a partir de las interacciones de las imágenes-movimiento: “El montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo”²⁰. Así como en la historia de la filosofía han surgido diversas formas de concebir el tiempo en función del movimiento, de igual modo esta diversidad se manifiesta en las distintas concepciones de montaje. Deleuze distingue las siguientes tendencias, cada una de las cuales articula de una manera particular dos aspectos del tiempo (el tiempo como todo y el tiempo como intervalo): la orgánica de la escuela americana, la dialéctica de la escuela soviética, la cuantitativa de la escuela francesa de preguerra y la intensiva de la escuela expresionista alemana. Algunos de sus principales representantes son, respectivamente, Griffith, Eisenstein, Gance y Murnau.

La imagen-movimiento

Uno de los grandes problemas legados por la filosofía moderna es el dualismo objetivismo-subjetivismo. De acuerdo con Deleuze, a principios del siglo XX se desarrollan dos filosofías –respaldadas respectivamente por

¹⁹ Aristóteles, *Física*, 219b1-2 (Madrid: Gredos, 1995, p. 271). En una destacada nota a pie de página hacia el final de *Ser y tiempo* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997, p. 415, nota 1), Heidegger presenta la concepción bergsoniana del tiempo en estrecha conexión con la postura aristotélica. Tiempo después, en *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, Heidegger reconocería, sin embargo, que “las investigaciones de Bergson son valiosas porque testimonian un esfuerzo filosófico de superar el concepto tradicional del tiempo” (Madrid: Trotta, 2000, p. 282). De acuerdo con Deleuze, la única semejanza, aunque considerable, entre Bergson y Heidegger, radica en caracterizar a la naturaleza del tiempo como lo Abierto (cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, p. 24, nota 14). Sobre la duración de Bergson y la *Zeitlichkeit* heideggeriana, cf. Seyppel, Joachim, “A Criticism of Heidegger’s Time Concept with Reference to Bergson’s *Durée*”, en: *Revue Internationale de Philosophie*, XXXVIII (1956), pp. 503-508.

²⁰ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, p. 52.

Bergson y Husserl²¹ – que pretenden superar el abismo entre el sujeto y el objeto, la conciencia (lo cualitativo e inextenso) y el movimiento (lo cuantitativo y extenso): “Y, hacia la misma época, dos autores muy diferentes iban a emprender esta tarea, Bergson y Husserl. Cada uno lanzaba su grito de guerra: toda conciencia es conciencia *de* algo (Husserl), o más aun, toda conciencia es algo (Bergson)”²².

Esta postura de Bergson, a la cual Deleuze hace referencia, se encuentra desarrollada en su libro *Materia y memoria* en torno al concepto de *imagen*. La finalidad de este libro consiste en fundamentar la distinción entre cuerpo y alma y su relación, pero intentando superar las dificultades tradicionales que han suscitado todos los dualismos. El primer capítulo de este libro tiene por título: “De la selección de las imágenes para la representación. El rol del cuerpo”. En efecto, una de las finalidades de este capítulo consiste en determinar cuál es la función del cuerpo, en general, y del cerebro, en particular. La conclusión a la que llega Bergson es que el cuerpo es un instrumento de acción, que no puede explicar las representaciones como las percepciones, los recuerdos ni, menos aun, las operaciones superiores del espíritu: “Mi cuerpo, objeto destinado a mover objetos, es pues un centro de acción; no podría hacer

²¹ Recientemente se ha publicado una carta de Bergson a Husserl, fechada el 15 de agosto de 1913, en la cual le agradece el envío de su libro *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Al final de la misma, Bergson le escribe: “Dejadme deciros, mientras tanto, en qué alta estima tengo vuestros trabajos. Nuestras ideas difieren quizá sobre algunos puntos; pero hay más de uno también sobre el cual ellas estarían fácilmente de acuerdo” (*Correspondances*, París: PUF, 2002, p. 529). Según cuenta Jean Héring, luego de que Alexandre Koyré presentara en 1911 la filosofía de Bergson en la Sociedad Filosófica de Gotinga, Husserl declaró: “¡Nosotros somos los bergsonianos consecuentes!” (“La phénoménologie d’Edmund Husserl il y a trente ans. Souvenirs et réflexions d’un étudiant de 1909”, en: *Revue Internationale de Philosophie*, II (1939), p. 368, nota 1). Hace unos años se han realizado dos coloquios sobre “Bergson y la fenomenología” (uno en Praga, 2002, y otro en París, 2003). Las ponencias se encuentran en *Annales bergsoniennes II: Bergson, Deleuze, la phénoménologie*, 2da. edición, París: PUF, 2008. En relación con nuestro tema, de este libro se puede consultar con provecho: Worms, Frédéric, “La conscience ou la vie? Bergson entre phénoménologie et métaphysique” (pp. 191-206); Salanskis, Jean-Michel, “Bergson, le continu et l’être-au-monde” (pp. 227-248); Riquier, Camille, “Y a-t-il une réduction phénoménologique dans *Matière et Mémoire*?” (pp. 261-285); Barbaras, Renaud, “Le problème de l’expérience” (pp. 287-303); Blanc, Sébastien, “Comme elle-même et en elle-même, ce n’est pas la même chose. La perception chez Husserl et Bergson” (pp. 305-332).

²² Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, pp. 87-88.

nacer una representación”²³. Es decir, el cerebro es un simple intermediario entre los movimientos que recibe y los movimientos que ejecuta²⁴.

¿Cómo explicar, en este contexto, la percepción? Para responder esta pregunta, Bergson debe desarrollar, en primer lugar, su concepción de la materia. Él se enfrenta, en este punto, a las posturas realistas e idealistas sobre la misma. Según las primeras, y aquí él incluye a Descartes, la materia es una *cosa* diferente de las representaciones que generaría en nosotros; según las últimas, como en el caso de Berkeley, la materia es una mera *representación* percibida por un espíritu. Bergson busca un camino intermedio entre estas dos posturas afirmando que la materia es un conjunto de imágenes, que es tal como parece ser y que no posee ningún poder oculto²⁵.

Es claro, entonces, que la noción de *imagen* de Bergson se aleja radicalmente de la fenomenología, para la cual es la conciencia la que ilumina las cosas. Sartre ha explicado de un modo muy claro cómo se diferencian en este punto los planteos de Husserl y Bergson: “para Bergson no hay no-consciente; hay solamente conciencia que se ignora. No existe opacidad que se oponga a la luz y la reciba, constituyendo así un objeto iluminado: existe luz pura, fosforescencia, sin materia iluminada; solo que esta luz pura, difusa en todas partes, no llega a ser actual sino cuando se refleja sobre ciertas superficies que sirven al mismo tiempo de pantalla con relación a las otras zonas luminosas. Hay una especie de inversión de la comparación clásica: la conciencia, en lugar de ser una luz que va del sujeto a la cosa, es una luminosidad que va de la cosa al sujeto”²⁶. Y es a partir de esta ontología de la imagen que Deleuze puede proponer una *naturalización* del cine²⁷: “Este conjunto infinito de todas las imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia. La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen, es la materia: no algo que estaría escondido detrás de la imagen sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento... El universo material, el plano de inmanencia, es la *disposición maquinística de las imágenes-movimiento*. Hay aquí una extraordinaria avanzada de Bergson: el universo como cine en sí,

²³ Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, en: *Œuvres*, p. 172.

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 181.

²⁵ Cf. *ibid.*, pp. 161-162.

²⁶ Sartre, Jean Paul, *La imaginación*, Buenos Aires: Sudamericana, 1973, p. 40.

²⁷ Cf. Marrati, Paola, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, p. 49.

como metacine, y que precisamente implica una visión del cine muy diferente de la que Bergson proponía en su crítica explícita²⁸.

Teniendo en cuenta, entonces, que el cuerpo es un centro de acción que no puede generar representaciones y que la materia es un conjunto de imágenes, se puede explicar ahora la teoría de la percepción pura de Bergson, la cual es una teoría incompleta dado que no contempla en su primera formulación el aporte de los recuerdos²⁹. La percepción pura no genera nada

²⁸ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, pp. 90-92. Por muy sugestivas que sean estas líneas, difícilmente las hubiera aceptado Bergson. Resulta llamativo que Deleuze, uno de los pocos intérpretes de Bergson que suelen hacer referencia a *Duración y simultaneidad*, no mencione el siguiente pasaje: “Sobre un film, todo estaría predeterminado o, si preferis, determinado. Ilusoria sería, pues, nuestra conciencia de escoger, de actuar, de crear. Si hay sucesión y duración, es justamente porque la realidad vacila, anda a tientas, elabora gradualmente la imprevisible novedad. Ciertamente la parte de determinación absoluta es grande en el universo; es justamente por lo cual una física matemática es posible. Pero lo que está predeterminado es virtualmente lo *ya hecho* y no dura sino por su solidaridad con lo que *se hace*, con lo que es duración real y sucesión: es necesario tener en cuenta este entrelazamiento, y se ve entonces que la historia pasada, presente y futura del universo no podría ser dada globalmente a lo largo de un film” (Bergson, Henri, *Duración y simultaneidad*, pp. 200-201; cf. *La pensée et le mouvant*, pp. 1259-1262). De todos modos, es importante recordar una vez más que Bergson y Deleuze se aproximan al fenómeno cinematográfico desde dos perspectivas muy diferentes.

²⁹ La concepción de la memoria de Bergson es indispensable para comprender el complejo concepto de duración. La memoria pura u ontológica conserva todos los estados pasados en el momento actual; es decir, posibilita la coexistencia o la contemporaneidad del pasado y del presente. Este tema de la memoria es desarrollado por Deleuze y aplicado a la imagen cinematográfica a partir del capítulo “Del recuerdo a los sueños. Tercer comentario de Bergson” (cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*, pp. 67-96; también estudia la naturaleza de la memoria en el tercer capítulo de *El bergsonismo*, Madrid: Cátedra, 1996). La memoria es lo que posibilita pasar de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo. En la primera, se obtiene una imagen indirecta del tiempo, propia de las filosofías que conciben el tiempo como el número del movimiento o como sucesión cronológica que separa el antes y el después. Esto se debe a que se considera que cada imagen-movimiento se encuentra en estado presente y, por tanto, que el tiempo se deduce del montaje que une las diversas imágenes. Pero, para Deleuze, el postulado *la imagen en presente* ha resultado muy perjudicial para la comprensión del cine: “Lo que está en entredicho es la evidencia según la cual la imagen cinematográfica está en presente. Si es así, el tiempo solo puede ser representado indirectamente, a partir de la imagen-movimiento presente y por mediación del montaje. ¿Pero no es esta la evidencia más falsa, al menos bajo dos aspectos? Por un lado no hay presente que no esté poblado por un pasado y un futuro, no hay un pasado que no se reduzca a un antiguo presente, no hay un futuro que no consista en un presente por venir. La simple sucesión afecta a los presentes que pasan, pero cada presente coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales él mismo no pasaría. Al cine le toca captar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente. Filmar lo que está ‘antes’ y lo que está ‘después’... Veremos que este es precisamente el fin del cine-verdad o de cine directo: no alcanzar un real que existiría independientemente de la imagen, sino alcanzar un antes y un después que coexisten con la imagen, que son inseparables de la imagen.

nuevo; nuestros sentidos, en su orientación natural, únicamente destacan del conjunto de las imágenes aquellos aspectos sobre los cuales nuestro cuerpo podría actuar. Es decir, para las imágenes hay una simple diferencia de grado y no de naturaleza entre ser y ser conscientemente percibidas. Y esto significa que la orientación natural de nuestro cuerpo empobrece enormemente nuestra percepción cotidiana, puesto que hay una infinidad de detalles que no resultan útiles para la acción presente³⁰.

Entre la percepción y la acción, Bergson intercala la afección: una impresión sobre nuestro cuerpo que nos sugiere alguna reacción. El propio cuerpo es una imagen que se diferencia de todas las restantes porque se la conoce también interiormente a través de afecciones. Cada afección es una invitación a actuar, que puede ser aceptada o rechazada. Esto quiere decir, entonces, que en este universo de imágenes movientes que plantea Bergson, hay seres vivos que reflejan dichas imágenes y que establecen un intervalo entre la acción y la reacción: “Y si se considera el otro aspecto, el aspecto luminoso del plano de materia, se dirá esta vez que las imágenes o materias vivientes proporcionan la pantalla negra de que la placa carecía y que impedía que la imagen influyente (la fotografía) se revelara. Esta vez, en lugar de difundirse y propagarse en todos los sentidos, en todas las direcciones, ‘sin resistencia y sin pérdida’, la línea o imagen de luz tropieza con un obstáculo, es decir, con una opacidad que va a reflejarla. A la imagen reflejada por una imagen viviente se le denominará, precisamente, percepción. Y estos dos aspectos son estrictamente complementarios: la imagen especial, la imagen viviente, es indisolublemente centro de indeterminación o pantalla negra. De ello se

Este sería el sentido del cine directo, en el punto en que es una componente de todo cine: lograr la presentación directa del tiempo” (Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*, pp. 59-60). Según este filósofo, el primer gran film de un cine del tiempo, en el cual coexisten todas las capas de pasado, es *Citizen Kane* de Orson Welles (cf. *ibid.*, pp. 137, 144, 185).

³⁰ En *Materia y memoria*, Bergson lo explica en los siguientes términos: “Es cierto que una imagen puede ser sin ser percibida; ella puede estar presente sin ser representada; y la distancia entre estos dos términos, presencia y representación, parece medir justamente el intervalo entre la materia misma y la percepción consciente que tenemos de ella. Pero examinemos estas cosas más de cerca y veamos en qué consiste exactamente esta diferencia. Si hubiese más en el segundo término que en el primero, si, para pasar de la presencia a la representación, fuese necesario añadir algo, la distancia sería infranqueable, y el paso de la materia a la percepción quedaría envuelto en un impenetrable misterio. No sucedería lo mismo si se pudiese pasar del primer término al segundo por vía de disminución, y si la representación de una imagen fuese menos que su sola presencia; porque entonces bastaría que las imágenes presentes fuesen forzadas a abandonar algo de sí mismas para que su simple presencia las convirtiese en representaciones” (Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, pp. 185-186).

deriva una consecuencia fundamental: *la existencia de un doble sistema, de un doble régimen de referencia de las imágenes*. Primeramente hay un sistema en que cada imagen varía para sí misma, y todas las imágenes accionan y reaccionan en función unas de otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Pero a él se añade otro sistema en que todas varían principalmente para una sola, que recibe la acción de las otras imágenes sobre una de sus caras y reaccionan ante ella sobre otra de estas³¹.

A los tres momentos que señala Bergson –percepción, afección y acción–, corresponden según Deleuze tres tipos de imágenes: la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. En cuanto a la imagen-percepción, Deleuze, siguiendo a Bergson, distingue la objetiva (completamente acentrada en el universo de imágenes-movimiento) y la subjetiva (centrada en un ser vivo que retiene únicamente lo que le interesa de dicho universo): “Si el cine no responde en absoluto al modelo de la percepción natural subjetiva, es porque la movilidad de sus centros, la variabilidad de sus encuadres, lo inducen siempre a restaurar vastas zonas acentradas y desencuadradas: tiende entonces a coincidir con el primer régimen de la imagen-movimiento, la universal variación, la percepción total, objetiva y difusa. De hecho, recorre el camino en los dos sentidos. Desde el punto de vista que en este momento nos ocupa, vamos de la percepción total objetiva que se confunde con la cosa, a una percepción subjetiva que se distingue de ella por simple eliminación o sustracción. A esta percepción subjetiva unicentrada se la llama percepción propiamente dicha. Y es este el primer avatar de la imagen-movimiento: cuando se la refiere a un centro de indeterminación se vuelve *imagen-percepción*”³².

Como ya hemos señalado, toda percepción tiene para Bergson una prolongación motriz. Lo mismo ocurre con la imagen-percepción: “Este es, por consiguiente, el segundo avatar de la imagen-movimiento: ella deviene *imagen-acción*. Se pasa insensiblemente de la percepción a la acción. La operación considerada 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”³³.

Por último, la imagen-afección media entre la imagen-percepción y la imagen-acción, siendo el tercer aspecto de la subjetividad: “Es insuficiente

³¹ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, pp. 95-96.

³² *Ibid.*, p. 98.

³³ *Ibid.*, p. 99.

pensar que la percepción, gracias a la distancia, retendría o reflejaría lo que nos interesa dejando pasar lo que nos es indiferente. Hay, por fuerza, una parte de movimientos exteriores que nosotros ‘absorbemos’, que nosotros refractamos, y que no se transforman ni en objetos de percepción ni en actos del sujeto: más bien van a marcar la coincidencia del sujeto y el objeto en una cualidad pura. Es el último avatar de la imagen-movimiento: la *imagen-afección*³⁴.

Todo ser vivo, y en particular el ser humano, es entonces un centro de indeterminación en el que coexisten las tres clases de imágenes: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección.

El cine clásico, anterior a la posguerra, se construye a partir de la imagen-acción. En estos films, se obtiene una imagen indirecta del tiempo a través del montaje, mediante la articulación de las imágenes-movimiento. A este cine lo llama Deleuze la *gran forma*: “La fórmula de esta representación orgánica y espirálica es S-A-S’ (de la situación a la situación transformada por intermedio de la acción)”³⁵. Deleuze menciona al documental, al film psicossocial, al cine negro y al *western* como géneros cinematográficos que responden a esta estructura. La misma ha inspirado un cine que presenta analogías con la psicología conductista, tal como lo ha señalado Merleau-Ponty: “He aquí por qué la expresión del hombre puede ser en el cine tan sobrecogedora: el cine no nos da, como la novela ha hecho durante largo tiempo, los *pensamientos* del hombre; nos da su conducta o su comportamiento, nos ofrece directamente esta manera especial de estar en el mundo, de tratar a las cosas y a los demás, que es para nosotros visible en los gestos, la mirada, la mímica, y que define, con evidencia, a todas las personas que conocemos. Si el cine quiere mostrarnos un personaje que tiene vértigo, no deberá intentar mostrarnos el paisaje interior del vértigo, como Daquin en *Premier de Cordée* o Malraux en *Sierra de Teruel* han querido hacerlo. Sentiremos mucho mejor el vértigo viéndolo desde el exterior, contemplando este cuerpo desequilibrado que se retuerce sobre una roca o este andar vacilante que intenta adaptarse a no se sabe qué trastorno del espacio. Para el cine, como para la psicología moderna, el vértigo, el placer, el dolor, el amor, el odio son conductas”³⁶.

³⁴ *Ibid.*, p. 100.

³⁵ *Ibid.*, pp. 204-205.

³⁶ Merleau-Ponty, Maurice, “El cine y la nueva psicología”, en: *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Península, 1977, pp. 103-104. Este filósofo, en *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1994, pp. 87-88), hace una breve referencia al cine en relación con su teoría de la percepción. Según Deleuze, en este punto difieren Bergson y la fenomenología, por cuanto para esta última el cine es infiel a las condiciones de la

Beckett y la imagen-movimiento en Film

Film es un cortometraje (dura 20 minutos) rodado en Nueva York en 1964, que carece de diálogos y solo presenta como sonido un suave “jsssh!”. Su guión fue escrito por Beckett un año antes. Fue dirigida por Alan Schneider y protagonizada por Buster Keaton.

El planteo filosófico de Beckett en esta su única incursión cinematográfica es que, aun cuando se suprime toda percepción externa, la autopercepción permanece. De ahí la referencia a su compatriota Berkeley: *esse est percipi*³⁷. Y hace la siguiente aclaración: “Suprimida toda percepción externa,

percepción natural (cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, p. 14). Stefan Kristensen, siguiendo las notas, aún inéditas, que él mismo tomó en el primer curso que Merleau-Ponty dictó en el Collège de France (“Le monde sensible et le monde de l’expression”, 1952-1953), rechaza la interpretación deleuziana: “Cuando Deleuze escribe al comienzo de *La imagen-movimiento* que ‘Bergson se distingue de la fenomenología, para la cual el cine rompería más bien con las condiciones de la percepción natural’, se equivoca. Por el contrario, el cine imita perfectamente las condiciones de la percepción natural, sobre todo y en la medida en que produce el movimiento en el orden de los fenómenos reivindicado por Merleau-Ponty, sin llegar al viraje de la experiencia caro a Bergson” (“Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement”, en: *Archives de Philosophie*, LIX (2006), p. 140).

³⁷ Como señala David Berman (“Beckett and Berkeley”, en: *Irish University Review*, XIV (1984), p. 42), es muy tentador relacionar a Beckett con Berkeley. Desde un punto de vista externo, podemos encontrar, entre otros, los siguientes vínculos: ambos estudiaron y enseñaron en la misma universidad; los dos son reconocidos como maestros de una prosa cuyo contenido aún desconcierta y provoca; en el *Trinity College*, el tutor de Beckett fue Arthur Luce, uno de los más grandes especialistas en Berkeley del siglo XX; por último, el segundo nombre de Beckett es Barclay, que es como verdaderamente se pronuncia el apellido del filósofo (cf. Watson, Richard, “Berkeley Is Pronounced Barclay”, en: *Berkeley Newsletter*, XIII (1993-1994), pp. 1-3). Hay tres obras de Beckett en las que se hace una referencia explícita al obispo de Cloyne: *Murphy* (1938), *Waiting for Godot* (1954) (y no en *En attendant Godot* (1952), porque en el original francés dice: “depuis la mort de Voltaire”, y en el texto inglés lo cambió por “since the death of Bishop Berkeley”), y *Film* (1969). Sin embargo, el sentido profundo de las citas no parece muy afín al pensamiento de Berkeley. Esto queda claro cuando dice en su novela: “Aquello no enredaba a Murphy en el alquitrán idealista” (Beckett, Samuel, *Murphy*, Barcelona: Lumen, 2000, p. 83); esta es una evidente alusión a la última gran obra de Berkeley: *Siris: una cadena de reflexiones e investigaciones filosóficas acerca de las virtudes del agua de alquitrán*. Por otro lado, la alusión al filósofo en *Film* también es, en sentido estricto, incorrecta. Primero, porque Berkeley nunca utilizó la expresión *esse est percipi*; en el *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* aparece la frase: “su *esse est percipi*” (§ 3). Y, en segundo lugar, porque para Berkeley no puede haber *percepción* del yo, ni por parte de Dios ni de los espíritus finitos (§ 27). Por eso, Berman está en lo cierto cuando sostiene: “Algunas frases que suenan como berkeleyanas, y que han sido comentadas como tales, son verdaderamente en su mayoría no berkeleyanas. Uno puede afrontarlas de dos modos: en primer lugar, reclasificándolas como referidas a Malebranche o a Schopenhauer, es decir, filósofos doctrinalmente cercanos a Berkeley, que han interesado a Beckett. En segundo lugar, uno puede suponer que Beckett tenía a Berkeley en mente, pero que

animal, humana, divina, siendo mantenida la autopercepción. Búsqueda del no-ser en fuga de la percepción extraña descomponiéndose en inevitabilidad de autopercepción”³⁸.

El protagonista de *Film* se divide en objeto (*O*) que es percibido y ojo (*E*) que percibe, el primero en fuga y el último en persecución. Hasta el final del *film* no se manifiesta que el que persigue es el yo. Durante gran parte del mismo, *O* es percibido desde atrás y en ángulo no superior a los 45°. Cuando se supera este ángulo de inmunidad, *O* experimenta la angustia, la agonía de ser percibido.

Beckett dividió el *film* en tres partes: 1. La calle; 2. La escalera; 3. La habitación. Deleuze, recurriendo a las tres variedades de la imagen-movimiento, prefiere la siguiente distinción: 1. La imagen-acción, que agrupa la calle y la escalera; 2. La imagen-percepción para la habitación; 3. La imagen-afección para la habitación ocultada y el aletargamiento del personaje en la mecedora. De acuerdo a esta distinción, en el primer momento el personaje *O* se precipita y huye horizontalmente a lo largo de un muro; luego, conforme a un eje vertical, comienza a subir una escalera pegado siempre a la pared. Puesto que el personaje actúa, hay aquí una *imagen-acción*.

En el segundo momento, el personaje ha entrado en una habitación. *O* percibe (subjétivamente) la habitación y lo que en ella se encuentra (cosas que, a su vez, lo perciben a él: animales, espejo, estampa, fotos –su pasado–, objetos), mientras que *E* percibe (objetivamente) a *O* y la habitación. Aquí se manifiesta una *imagen-percepción*. El personaje procede a eliminar toda forma de percepción subjetiva, de modo tal que solo subsista la percepción objetiva *E*. Entonces *O* puede sentarse en la mecedora y balancearse suavemente con los ojos cerrados.

En el tercer momento, la extinción de la percepción subjetiva ha liberado a la cámara del ángulo de inmunidad. De este modo, *E* logra situarse frente a *O* y se acerca cada vez más a él. El personaje *O* es visto ahora de frente y se revela que la cámara *E* es el doble de *O*, el mismo rostro pero con una expresión diferente. Aquí hay una percepción de uno mismo por sí mismo, una *imagen-afección*. El final sugiere, mientras el balanceo de la mecedora va

intencionalmente (o sin querer) lo ha malinterpretado” (Berman, David, o.c., p. 44; cf. Rabate, Jean-Michel, “Berkeley entre Joyce et Beckett”, en: *Etudes Irlandaises*, XI (1986), especialmente pp. 67-75).

³⁸ Beckett, Samuel, *Film*, Barcelona: Tusquets, 2001, p. 31.

cesando, la extinción del doble rostro en la nada: la única manera de escapar al planteo de Berkeley es diluirse en el no-ser.

Según la interpretación de Deleuze, Beckett ha utilizado un sistema de convenciones cinematográficas simples para deshacerse de la subjetividad, que permite superar la diferenciación de los tres tipos de imágenes, obteniendo así la imagen-movimiento en estado puro sin ser perturbada por ningún centro de indeterminación. “Pero para Beckett, la inmovilidad, la muerte, la oscuridad, la pérdida del movimiento personal y de la posición vertical, tendido el sujeto en una mecedora que ni siquiera se balancea, no son más que una finalidad subjetiva. Solo un medio, en relación con la meta más profunda. Se trata de volver a alcanzar el mundo anterior al hombre, anterior a nuestro propio amanecer y cuando el movimiento, por el contrario, se hallaba bajo el régimen de la universal variación, y la luz, propagándose siempre, no tenía necesidad de revelarse. Abocándose así a la extinción de las imágenes-acción, de las imágenes-percepción y de las imágenes-afección, Beckett asciende hacia el plano luminoso de inmanencia, el plano de materia y su chapoteo cósmico de imágenes-movimiento. Asciende de las tres variedades de imágenes a la imagen-movimiento madre”³⁹. Posteriormente, en *Crítica y clínica*, Deleuze retomó el análisis de *Film*, “la mayor película irlandesa”⁴⁰, y llegó a la misma conclusión que en *La imagen-movimiento*: “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”⁴¹.

³⁹ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, pp. 103-104.

⁴⁰ Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996, p. 40.

⁴¹ *Ibid.*, p. 43. Como es sabido, Beckett detestaba las entrevistas, pero no objetó que Lawrence Shainberg escribiera una crónica de sus diversos encuentros. En ella encontramos un pasaje que avala la interpretación deleuziana: “Esa noche, hablando de *Molloy* y de las obras siguientes, [Beckett] me dijo que, al volver a Dublín después de la guerra, descubrió que su madre había contraído el mal de Parkinson. ‘Su rostro era una máscara, completamente irreconocible. Mirándola, advertí de pronto que todo lo que había escrito antes estaba mal encaminado. Supongo que tendríamos que llamarlo una revelación. Una palabra fuerte, lo sé, pero así fue. Simplemente entendí que no tenía sentido seguir agregando cosas al depósito de información, reunir conocimientos. Todo el esfuerzo hacia el conocimiento, para mí, se había transformado en nada. Era pura paja. Lo que debía hacer era investigar el no-conocimiento, la no-percepción, todo el mundo de lo incompleto” (“Samuel Beckett”, en: AA.VV., *Confesiones de escritores. Narradores 2. Los reportajes de The Paris Review*, Buenos Aires: Ateneo, 1996, p. 39). En el guión de *Film*, Beckett aclara que esta habitación no puede ser la de O: “Puede suponerse que es la de su madre, que él no ha visitado durante años y que ahora ocupa momentáneamente para cuidar los

Más allá del cambio de formato artístico, esta inquietud filosófica que aparece en *Film* no era novedosa en Beckett; ya en una de sus primeras novelas, *Murphy* –en la cual también una mecedora es protagonista–, encontramos el siguiente pasaje: “Luego también aquello se desvaneció y Murphy empezó a ver la nada, aquella ausencia de color que constituye una tan rara festividad posnatal, ya que su esencia es la ausencia (para abusar de una delicada distinción) no de *percipere* sino de *percipi*. También sus otros sentidos se encontraban en paz, inesperado placer. No era la sorda paz de su propia suspensión, sino la paz positiva que sobreviene cuando los algos ceden ante la Nada, o simplemente se suman para formar la Nada, o sea lo que es más real que nada según aquel bromista de Abderita. El tiempo no cesó, eso ya sería pedir demasiado, pero se paró la rueda de rondas y pausas, mientras Murphy con la cabeza entre los ejércitos continuaba absorbiendo, por todos los poros de su marchita alma, lo único sin accidentes, que por comodidad llamamos Nada”⁴².

Conclusión

La *imagen-tiempo* comenzó a suceder a la *imagen-movimiento* cuando entró en crisis el cine de acción. Para Deleuze, el nuevo cine no es ni más bello, ni más profundo, ni más verdadero que el cine clásico; y si bien se continuarán haciendo films de acción, puesto que de ellos dependen los grandes éxitos comerciales, el alma del cine requiere ahora un mayor grado de pensamiento.

¿Por qué entró en crisis la *gran forma*? Deleuze señala algunas causas: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del “sueño americano”, la nueva conciencia de las minorías, etc. En este nuevo cine, que comienza a manifestarse plenamente con el neorrealismo italiano hacia 1948, se deshacen los vínculos sensorio-motores. Es un cine de vidente y no de acción, un cine en el que se presentan situaciones puramente ópticas y sonoras sin ninguna prolongación motriz. Y si bien no desaparece por completo el movimiento, el tiempo no está más subordinado a él. La *imagen-tiempo*, que es tiempo puro, ha conquistado su autonomía y ahora es el movimiento el que depende del tiempo.

animales hasta que ella salga del hospital” (Beckett, Samuel, *Film*, p. 78). Para una crítica de la interpretación deleuziana de *Film*, cf. Schwab, Martin, “Escape from the Image. Deleuze’s Image-Ontology”, en: Flaxman, Gregory (ed.), *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 109-139.

⁴² Beckett, Samuel, *Murphy*, pp. 178-179.

Si tenemos en cuenta que la intuición de Bergson es, por una parte, una percepción desinteresada, no pragmática y que no desemboca en una acción, y por otra, que permite aprehender el tiempo verdadero, es decir, la duración, a diferencia de la inteligencia espacializante, podemos afirmar que *la imagen-tiempo de Deleuze es la intuición bergsoniana en el plano cinematográfico*.

¿Qué ha significado, en última instancia, esta ruptura de la imagen sensorio-motriz? Para Deleuze, lo intolerable del mundo ha roto el vínculo que el hombre tenía con él. Por eso, es necesario recuperar una ética o una fe, pero no una que se dirija a un futuro utópico, sino que se resista a aceptar lo dado tal como es. La función del cine consiste en no resignarse, en filmar la creencia en este mundo: “Creer, 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”⁴³. De igual modo, a pesar de lo sombrío de toda su producción artística, Beckett no debe ser considerado un autor desesperanzado; él sigue creyendo en la vida:

“–Murphy, la vida entera es figura y fondo.

–Un vagar en busca del hogar –dijo Murphy–. Nada más”⁴⁴.

⁴³ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*, p. 227.

⁴⁴ Beckett, Samuel, *Murphy*, p. 11.