

IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, 2012.

“Devenir imperceptible” como figura de lo impersonal: Film de Beckett.

Cardaci, Gabriela.

Cita:

Cardaci, Gabriela (2012). *“Devenir imperceptible” como figura de lo impersonal: Film de Beckett. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-072/11>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/emcu/b6Q>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

“DEVENIR IMPERCEPTIBLE” COMO FIGURA DE LO IMPERSONAL: FILM DE BECKETT

Cardaci, Gabriela

FACULTAD DE PSICOLOGIA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Resumen

El presente artículo analiza la noción de “devenir imperceptible” como fue trabajada por Gilles Deleuze (1983, 1993) en su lectura de la película *Film* (1965) de Samuel Beckett. La propuesta es parte de una investigación más amplia que estudia los aportes del movimiento de “lo grupal” en la Argentina, cuyos principales desarrollos se encuentran en la publicación *Lo Grupal* (1983-1993). La noción deleuziana de impersonal y su relación con la obra de Beckett es retomada por Eduardo Pavlovsky en el contexto de la publicación, en vinculación con la problemática de la subjetividad en su teatro. En ese sentido este artículo es un aporte en relación con el estudio de la recepción de Deleuze y de Beckett en la publicación *Lo Grupal*.

Palabras Clave

devenir imperceptible, vida impersonal.

Abstract

“BECOMING IMPERCEPTIBLE” AS A FIGURE OF THE IMPERSONAL: FILM BY BECKETT.

This article analyzes the notion of “becoming imperceptible” worked by Gilles Deleuze (1983,1993) in his study of the film *Film* (1965) by Samuel Beckett. This research paper forms part of a bigger study that investigates the contribution of the “lo grupal” movement in Argentina, whose main developments were published in the journal *Lo Grupal* (1983-1993). The Deleuzian notion of the impersonal and its relation to Beckett’s body of work is taken by Eduardo Pavlov through the topics elaborated in the publication *Lo Grupal*, in relation to the subjectivity problems that appear in his theater. In this sense this article is a contribution to understand and study the reception of Beckett and Deleuze in *Lo Grupal*.

Key Words

imperceptible life, impersonal Film.

Introducción

En este trabajo se analiza el concepto de “devenir imperceptible” como fue trabajado por Gilles Deleuze (1983, 1993) en su lectura de la película *Film* (1965) de Samuel Beckett. Devenir imperceptible es, en el pensamiento de Deleuze, uno de los modos de entender la vida como impersonal, es decir, no capturada en el sujeto, ni en la persona, ni en el individuo, ni en el sí mismo. La propuesta tiene relación con una investigación más amplia que, en el marco del Doctorado de la Facultad de Psicología de la UBA, estudia la problemática de la subjetividad y la grupalidad como fue trabajada por el movimiento de “lo grupal” en la Argentina, y cuyos principales aportes se encuentran en la publicación colectiva *Lo Grupal* (1983-

1993), dirigida por Eduardo Pavlovsky y Juan Carlos De Brasi.

Conviene incluir una breve referencia que ilumine la relación entre la cuestión de lo grupal y un pensamiento de lo impersonal. En primer lugar la expresión “lo grupal”– y la distinción respecto del estudio de “los grupos” que ella supone– fue planteada por los protagonistas de este movimiento como una intervención conceptual que implicaba la apertura de una dimensión crítica en el modo de entender el estudio de los grupos y las prácticas grupales como habían sido pensadas anteriormente tanto por las psicologías como por el psicoanálisis en el contexto argentino.[i] Según las puntualizaciones de Juan Carlos De Brasi, uno de sus autores más destacados, se trataba de un pasaje del estudio de los grupos hacia el abordaje de lo grupal y de las condiciones histórico-sociales de producción de subjetividad. Las fórmulas planteadas por De Brasi a propósito de “lo grupal” –y su distinción respecto de “los grupos”–, condensan algunos puntos relevantes de la orientación crítica de aquella intervención conceptual: “lo grupal no son los grupos”, “lo grupal no es objeto de ninguna designación”, “lo grupal no responde a una disciplina específica”, lo grupal cuestiona la idea de técnica (De Brasi 2001, p.8). A propósito de la expresión “lo grupal”, el autor puntualizó que lo neutro lo, introducía una diferencia fundamental respecto de la concepción del grupo como objeto y de la concepción psicológica del psiquismo y sus aplicaciones a las técnicas grupales: la cuestión de la exterioridad. En segundo lugar, y en vinculación directa con la propuesta de este trabajo, la noción de impersonal –uno de los modos de nombrar esta dimensión de exterioridad– fue retomada en el contexto argentino del movimiento grupalista por el psicoanalista y dramaturgo Eduardo Pavlovsky entre otros a partir de los desarrollos de Deleuze y de Foucault. El pensamiento de Deleuze y la narrativa y el teatro de Beckett son referencias fundamentales a partir de las cuales Pavlovsky conceptualiza las prácticas estéticas, clínicas y fundamentalmente su teatro. En este sentido, revisar el concepto de “devenir imperceptible”, trabajado por Deleuze a partir de Beckett y que puede considerarse uno de los principales conceptos que permiten un acercamiento a su modo de entender lo impersonal y lo singular, resulta un aporte de gran interés para profundizar de qué modo Pavlovsky retomará estas ideas en el contexto argentino.

Devenir imperceptible como figura de lo impersonal en *Film* de Beckett

La única realización cinematográfica de Samuel Beckett, *Film* (1965), ha sido caracterizada por Deleuze como “la mayor película irlandesa” (1993, p. 40). El eje temático de la película es el problema de la percepción y más específicamente el de la percepción de sí. Deleuze parte de las ideas del guión de Beckett para desarrollar su noción de “devenir imperceptible” ligada al movimiento de la vida, apertura a lo impersonal y a la vez singular: “Volverse imperceptible es la Vida, «sin cesar ni condición»” (Deleuze 1993, p.43). [ii]

Según las puntualizaciones del guión original de Beckett (1975), la película se divide en tres partes: la calle, la escalera y la habitación. Beckett encabeza el guión con la frase de Berkeley, retomada por Deleuze: *Esse est percipi* («ser es ser percibido»). La idea del film se presenta así:

Suprimida toda percepción extraña, animal, humana, divina, siendo mantenida la inevitabilidad de autopercepción. Búsqueda del no-ser en fuga de la percepción extraña descomponiéndose en inevitabilidad de autopercepción (Beckett 1975, p.31).

El protagonista es al mismo tiempo el hombre (O) y la cámara (E). Beckett escribe que “el protagonista se divide en objeto (O) y ojo (E)” (p.31). Lo que se narra es una experiencia de percepción, entendida como persecución y fuga. Hay lo que persigue la percepción: percipiere (E) y lo que, por angustia, se fuga de ella: percipi (O). E percibe a O desde atrás, hasta el final del film. Beckett trabaja la idea de que hay una experiencia de angustia vinculada al hecho de ser percibido. Escribe que la angustia es experimentada por O: “O entra en percipi” (p.31), por convención, si E sobrepasa un ángulo de 45° (“ángulo de inmunidad” que E intenta mantener durante todo el film). Sin embargo la “inmunidad” se sobrepasa en tres oportunidades: en las dos primeras (en la calle y en la escalera), en forma inadvertida y entonces E procede a reducir velozmente el ángulo; en la tercera en cambio, O es arrinconado en forma deliberada por E. Escribe Beckett: “Hasta el final del film no quedará claro que el percibidor que persigue no es algo extraño, sino el yo” (p.31).

Deleuze (1993) plantea el problema de otra manera: si es cierto que «ser es ser percibido» (Berkeley), “¿es posible escapar a la percepción? ¿Cómo volverse imperceptible?” (p.40). Las preguntas de Deleuze sugieren que, si hay algo insoportable en ser percibido, para escapar de ello habría que encontrar el modo de ser imperceptible. Pero si ser percibido es a su vez condición de ser, entonces no se podría hablar de “ser” imperceptible. Volverse imperceptible implicaría “dejar de ser”. Dejar de ser no es morir, sino devenir. ¿Pero volverse imperceptible respecto de quién?

Deleuze señala como condición de Film el hecho de que tiene que haber algo insoportable en ser percibido: “¿Es el ser percibido por terceros”? Encuentra que no puede ser esto lo insoportable, puesto que cada percibiente posible puede a su vez ser percibido. Y podría agregarse que frente a la percepción de un tercero es posible retirarse: “se produce pues algo espantoso en sí en el hecho de ser percibido, ¿pero qué?” (p.40). Lo insoportable de ser percibido es la imposibilidad de salida, el encierro: “Así pues era eso lo espantoso: que la percepción fuera de uno a través de uno, «insuprimible» en ese sentido” (p.42).

Deleuze (1993) propone un montaje algo distinto respecto de la propuesta del propio Beckett. Escribe que el personaje de Film, interpretado por Buster Keaton, podría ser el mismo obispo Berkeley que huye preso de su propia sentencia: «ser es ser percibido». Pero Deleuze da un paso más al situar otro sentido presente en la obra de Beckett: el de agotar todas las posibilidades de la percepción hasta “devenir imperceptible”. Si el obispo Berkeley “está harto de ser percibido (y de percibir)”, Beckett “ha agotado «todas las dichas del percipiere y del percipi»” (p.40).

¿Cómo deshacernos de nosotros mismos y deshacernos a nosotros mismos? (...) cuando se ha dicho que mientras estemos vivos

subsistirá al menos una percepción, la más temible, la de uno mismo por sí mismo? Para plantear el problema y llevar adelante la operación, Beckett elabora un sistema de convenciones cinematográficas simples. Sin embargo, nos parece que sus indicaciones y esquemas, y los momentos que él mismo distingue en su película, revelan sólo a medias su intención (Deleuze 1983, p.101).

La secuencia de Beckett puede describirse como sigue: desde la primera aparición en la calle, O se fuga de ser percibido por E. En la calle, O camina apresurado pegado al muro de la izquierda. Viste un abrigo oscuro y largo con el cuello levantado, el sombrero que le cubre hasta los ojos, un pañuelo que le cubre el rostro. Ya en la escalera, O entra en el vestíbulo y sube hacia la habitación. Lo hace con la misma actitud apresurada que en la calle, atento a no ser percibido. La experiencia de ser percibido por E les ocurre, antes que a O (en la habitación), a una pareja en la calle y a una anciana en la escalera. Para Beckett, la presencia de esos “encuentros” previos tiene la función de “sugerir lo más pronto posible lo insoportable del escudriñamiento de E”. (Beckett 1975, p.75). Beckett describe la expresión de sus rostros frente al encuentro (para los tres casos de la pareja, la anciana y O) como “la agonía de ser percibido” (p.37). Ya en la habitación, a la percepción de O por E se agrega la percepción de la habitación por O. [iii] O se dedica a eliminar toda posibilidad de ser percibido: expulsa de la habitación al gato y al perro, tapa con una manta la jaula del loro y la pecera, cierra la cortina, tapa el espejo, rompe una imagen de dios que cuelga de la pared, rompe una por una las fotografías de su pasado que llevaba en su portafolio. Finalmente, en el desenlace, ya instalado en la mecedora, O es confinado a la percepción de sí, lo que Beckett llama “el asedio propiamente dicho” (p.59). Es el momento en que se ve por primera vez a E y en el que se advierte que E (la cámara) es la percepción que O tiene de sí mismo. Mientras O se acomoda en la mecedora para dormir, E se aproxima cautelosamente hasta que se detiene frente a él. O se despierta sobresaltado y fija su mirada en E. Es el momento en que se advierte que E es el rostro de O, pero con distinta expresión, “imposible de describir, ni severidad ni benignidad, sino más bien intensa atención y el ojo visible (el otro tiene un parche) que no pestañea”. (p.67-68). Beckett anota para la escena final la siguiente secuencia:

Corte a O todavía a medio levantar, mirando hacia arriba. O cierra los ojos y vuelve a caer sobre mecedora, reanudándose balanceo. Se cubre el rostro con las manos. Imagen de O balanceándose, con la cabeza entre las manos pero aún no inclinada. Corte a E. Como antes. Corte a O. Sentado, inclinado hacia delante, con la cabeza entre las manos, balanceándose con suavidad. Sostener mientras el balanceo va cesando” (pp. 68-70).

¿Por qué para Deleuze Beckett agota todas las posibilidades de la percepción? [iv] En el montaje propuesto por Deleuze, Film se separa en tres “casos”, que se corresponden con las tres grandes imágenes elementales del cine: la acción, la percepción y la afección. Para aproximarnos a esta idea, es necesaria la referencia al modo en que Film fue trabajada en sus Estudios sobre cine 1 (1983). A partir de la concepción bergsoniana de la imagen, Deleuze plantea la idea del universo como cine: con el cine, no es que una imagen se convierta en mundo, sino que el mundo pasa a ser su propia imagen. (Deleuze 1983, p. 89). La concepción de Bergson de la imagen es solidaria de la crisis de la idea de la psicología que concebía a las imágenes en la conciencia y a los movimientos en el espacio (Deleuze 1983, p.87). En Bergson, hay identidad entre la imagen y el movimiento. “La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad

de la materia y la luz” (p.93). Así, el modelo de Bergson destacado por Deleuze es el de

un estado de cosas que no cesaría de cambiar, una materia-flujo en la que no serían asignables ningún punto de anclaje y ningún centro de referencia (...) ¿cómo estarían las imágenes en mi conciencia si yo mismo soy imagen, es decir, movimiento? Y, en este nivel, ¿es que puedo siquiera hablar de mí, de ojo, de cerebro, de cuerpo? (Deleuze 1983, pp. 89-90).

El conjunto infinito de todas las imágenes constituye para Deleuze una especie de “plano de inmanencia”: “es un mundo de universal variación, universal ondulación: no hay ejes ni centro” (Deleuze 1983, p.90). [v] Sin embargo, en ese flujo en constante variación hay cortes, intervalos o desviaciones. El modelo sería entonces el de movimientos e intervalos entre movimientos. En los intervalos o desviaciones entre movimientos hay también imágenes pero de otra naturaleza, son un tipo de imágenes especiales, las “imágenes o materias vivas”, puntos de anclaje o centros de referencia (p.95): son las imágenes-acción, las imágenes-percepción y las imágenes-afección. Es en ellas que Deleuze va a situar a la subjetividad:

Y cada uno de nosotros, imagen especial o centro eventual, no somos otra cosa que una composición de las tres imágenes, un consolidado de imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección” (p.101).

Para Bergson “tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa (...), la percepción, la intelección, el lenguaje proceden en realidad así”. (Bergson 1907, citado en Deleuze 1983, p. 89). Cuando nuestra percepción y nuestro lenguaje distinguen cuerpos (sustantivos), cualidades (adjetivos) y acciones (verbos),

las acciones han sustituido el movimiento por el lugar al que éste se dirige o de un resultado que él obtiene; y la cualidad ha sustituido el movimiento por la idea de un estado que persiste a la espera de que otro lo reemplace; y el cuerpo ha sustituido el movimiento por la idea de un sujeto que lo ejecutaría o de un objeto que lo padecería, o de un vehículo que lo transportaría (Deleuze 1983, p.92). [vi]

Si en el universo acentrado de las imágenes-movimiento “todo reacciona sobre todo” y las imágenes actúan y reaccionan sobre todas sus partes” (pp.94-95), las imágenes vivas en cambio, como una especie de imágenes “descuartizadas”, reciben acciones sólo en alguna de sus partes “especializadas” (receptiva o sensorial) y ejecutan a su vez reacciones desde algunas de sus partes. Es como si esta cara especializada “aislara algunas [imágenes] entre todas las que concurren y coactúan en el universo. Aquí es donde podrán constituirse universos cerrados, «cuadros», en el sentido de la pintura.” (p.95). Las acciones exteriores aisladas por las imágenes vivientes pasarán a ser percepciones.

Hay que distinguir entonces dos sistemas de referencia: Uno es el plano de inmanencia, “el conjunto infinito de imágenes, el conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones como luz que se propaga en todas las direcciones, sin resistencia y sin pérdida” (p.92). La imagen movimiento sería entonces esa universal variación, la percepción total. El otro es el de la percepción subjetiva, sustractiva. Sus dos caras límites son la percepción y la acción. El intervalo entre ellas es la afección. La imagen-movimiento deviene imagen-percepción (o percepción de percepción) cuando lo que percibo es

la “acción virtual” que las cosas percibidas ejercen sobre mí. La imagen-movimiento deviene imagen-acción (o percepción de acción) cuando lo que percibo es la “acción posible” que ejerzo sobre ellas. En el intervalo entre la percepción y la acción, la imagen movimiento deviene imagen-afección (o percepción de afección). Entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado está la afección, también ella movimiento, pero no de traslación sino movimiento de expresión (pp.100-101).

Ella surge en el centro de indeterminación, es decir, en el sujeto, entre una percepción en cierto sentido perturbadora y una acción vacilante. Es una coincidencia del sujeto con el objeto, o la manera que el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta o se siente «por dentro»” (pp. 99-100).

Deleuze encuentra en Film las tres imágenes-movimiento referidas a la percepción subjetiva. Primero, en la calle y la escalera, percepción de acción: el personaje actúa y puede evitar el riesgo de ser percibido deteniendo la acción. Segundo, en la habitación, O percibe (la habitación, los animales y objetos) y la cámara percibe (a O). Es la imagen-percepción o percepción de percepción. El personaje elimina toda posibilidad de percibir (y de ser percibido). El tercer momento es el del personaje en la mecedora. Suprimidas tanto la posibilidad de percibir una acción posible (percepción de acción) como de percibir la acción virtual de las cosas percibidas sobre él (percepción de percepción), queda la percepción de afección, el afecto o la percepción de sí. Lo que sugiere el final de Film es que esta también se extingue, pero al mismo tiempo que se detiene el movimiento de la mecedora y que el personaje muere (Deleuze 1983 p.103). Este es el punto de giro que introduce la lectura de Deleuze. Si para Beckett (1975) en el desenlace nos encontramos con la “inevitabilidad de autopercepción” (Beckett 1975, p.31), con la “agonía de ser percibido” (p.37), Deleuze (1993) encuentra en el momento final del personaje con los ojos tapados y el cese del balanceo de la mecedora, con la pérdida del movimiento personal, el comienzo del movimiento:

Pero nada acaba en Beckett, nada muere. Cuando el personaje muere (...) es que está empezando ya a moverse mentalmente. Se encuentra tan a gusto como un tapón de corcho flotando en el océano embravecido. Ha dejado de moverse, pero está en un elemento en movimiento (p.43).

Para Deleuze (1993), lo que en Beckett aparece como agonía, inmovilidad, oscuridad, muerte, implica un pasaje hacia el plano de inmanencia, hacia un momento anterior al Hombre, cuando el movimiento “se hallaba bajo el régimen de la universal variación” (p.43). Deleuze ubica allí un devenir impersonal y a la vez singular: no un estado, sino un dejarse alcanzar por ese ritmo del universo en constante ondulación: entrar en el “chapoteo cósmico” (p.43)

Consideraciones finales

Se ha revisado en este trabajo de qué modo Deleuze desarrolla, a partir de Film de Samuel Beckett la noción de “devenir imperceptible”. El interés de esta revisión, orientada a una aproximación al pensamiento de lo impersonal y lo singular en el filósofo francés se vincula con el estudio del movimiento de lo grupal en la Argentina. Entre los autores de Lo Grupal, son fundamentales los aportes teóricos de Juan Carlos De Brasi para comprender, en proximidad con el pensamiento de Deleuze, la noción de producción de subjetividad

ligada a “lo grupal” y para visualizar la importancia de la referencia a una singularidad que no se reduce a lo individual ni a lo personal. Se trataba de desarrollar, a través de la referencia a “lo grupal”, una lógica de lo colectivo que evitara tanto las lógicas de la identidad, la propiedad y la pertenencia como los esquemas binarios que las sostienen: adentro-afuera, interior-exterior, propio-ajeno, subjetivo-objetivo. De Brasi subraya la necesidad de considerar, en la lectura de los procesos colectivos, la noción de singularidad y de distinguirla de cualquier referencia a la individualidad. En ese sentido escribe que un grupo “puede referirse como un proceso desencadenado por los cruces y anudamientos deseantes entre miembros singulares” (De Brasi 1987, p.45). Advierte que se trata de singularidades y no de individualidades. Mientras la noción de individuo, como la de grupo o la de sociedad refieren a ilusiones totalizadoras, la de singularidad pone en juego la multiplicidad y la imposibilidad de clausura. Por su parte, Eduardo Pavlovsky retoma estas referencias en el contexto de producción de la publicación para introducir un modo de conceptualizar la producción de subjetividad en su teatro. En su concepción del teatro entendido como estética de la multiplicidad, la idea de singularidad como impersonal, no individual ni personal define un modo de entender el cuerpo del actor, y en general define una ética del cuerpo (Pavlovsky, 1990).

Conviene resaltar en esta dirección que la revisión del trabajo de Deleuze es un aporte para la comprensión de la noción de singularidad desprendida de cualquier referencia a lo individual y a lo personal que será retomada por algunos autores de *Lo Grupal* para conceptualizar y problematizar sus propios modos de entender las prácticas colectivas. En primer lugar la noción de “devenir imperceptible” remite directamente a la apertura de lo impersonal y lo singular, entendido como movimiento de la vida no capturado en las nociones tradicionales de sujeto, persona e individuo. En segundo lugar la operación de lectura de Deleuze pone de manifiesto en la realización de Beckett la concepción del “yo” como clausura de ese movimiento, como encierro identitario, como figura persecutoria y propone un nuevo sentido presente en la película irlandesa: la contraposición entre “ser” y “devenir”. Si en el trabajo de Beckett, la percepción queda referida al ser a través de la “inevitabilidad de autopercepción”, la lectura de Deleuze produce un desplazamiento: de la búsqueda de “no-ser” que lleva inevitablemente a la autopercepción como agonía, angustia e incluso la muerte (Beckett) hacia la búsqueda de “dejar de ser” para “devenir imperceptible”. Dejar de ser no es morir, sino devenir. Devenir imperceptible implica para Deleuze, a través de la concepción de la imagen de Bergson –la identidad entre imagen y movimiento– restituir la idea de un movimiento de la vida sin finalidad ni resultado obtenido, sin sujeto que lo realiza ni objeto que lo padece, sin cualidad como estado vivido.

Notas:

[i] Entre los enfoques que se ponen en discusión se encuentran la dinámica grupal, el modelo del Esquema Conceptual Referencial y Operativo (E.C.R.O.) y las relecturas pichonianas, el grupo como Modelo de Objeto Formal Abstracto (M.O.F.A), el Psicodrama psicoanalítico.

[ii] El destacado es del original.

[iii] La distinción entre estos dos grupos de imágenes (E percibiendo a O y O percibiendo la habitación) se resuelve técnicamente mediante la alternancia de imágenes de distinta calidad. Beckett indica en el guión que esta diferencia podría conseguirse a través del revelado y que el espectador podría así percibir el paso de unas a otras a través de una diferencia apreciable en la definición de luminosidad entre los dos grupos de imágenes (Beckett 1975,

pp. 76-77).

[iv] La idea de “agotar todas las posibilidades” es trabajada por Beckett en *Quad* (1981), una obra escrita para televisión y retomada por Deleuze en un ensayo titulado *El agotado* (1991). En *Quad* se trata de agotar todas las posibilidades de movimientos en el espacio. (Percia, 2011, p.162).

[v] Deleuze (1995) escribe en su último escrito, *La inmanencia: una vida...* que el plano de inmanencia “no se define por un sujeto ni por un objeto capaces de contenerlo (...) la inmanencia es una vida y nada más. Ella no es inmanencia a la vida sino lo inmanente que no está contenido en nada siendo en sí mismo una vida. Ella [una vida] es potencia (...) una vida que no depende de un Ser ni está sometida a un Acto” (p. 37).

[vi] El destacado es mío

Bibliografía

- Beckett, Samuel (1975) *Film*. Barcelona: Fábula Tusquets, 2001.
- Bergson, H. (1957). *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. 1957. Madrid: Alianza.
- (1907) *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- De Brasi, J.C. (1987). *Desarrollos sobre el grupo-formación*. *Lo Grupal*, 5, 33-65.
- (1990). *Subjetividad, Grupalidad, Identificaciones*. Buenos Aires: Búsqueda Grupo Cero.
- (2001). *Notas mínimas para una arqueología grupal*. *La recuperación de la grupalidad*. *Campo Grupal* 28, 7-9 y 29, 8-9.
- (2007). *La problemática de la subjetividad*. Un ensayo, una conversación. Buenos Aires: EPBCN / Mesa Editoriales.
- Deleuze, Gilles (1983) *La imagen movimiento: estudios sobre cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- (1993) *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- (1995) *La inmanencia: una vida...* En Georgi, G. y Rodríguez, F. (Comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 35-40), 2007. Buenos Aires: Paidós.
- Pavlovsky, E. (1990) *Samuel Beckett*. Hoy: Gilles Deleuze. *Lo Grupal*, 8, 13-34.
- Percia, M. (2011) *Inconformidad arte política psicoanálisis*. Buenos Aires: La Cebra.