



**EL TORBELLINO DEL SER  
EN TORNO A LA NOCIÓN DE «REPRESENTACIÓN» EN FILM  
DE SAMUEL BECKETT**

**Rafael Sánchez-Mateos Paniagua**



En 1896 Bergson escribió *Materia y memoria* donde se refería a la imposibilidad de oponer el movimiento (como realidad física en el mundo exterior) a la imagen (como realidad psíquica en la conciencia).<sup>1</sup> El filósofo reflexiona en torno a la «imagen-movimiento» como estatuto, digamos, temporalizado de los signos. Acercarse a la noción de movimiento por el camino de la temporalidad es una «persecución tras la materia». La materia y su temporalidad convergen en el movimiento y su flujo vital es una persecución que el hombre emprende tras lo inmanente. La materia del ser no parece constituirse en la rigidez. El ser parece ser más bien un estado turbulento, algo movido. Transformable. Mutable. Se podría decir que el ser se da cita en un remolino que nace de una «turbulencia ontológica». Pensar el ser es «estar siempre detrás». Estar siempre por detrás de nosotros mismos. El ser es un permanente devenir cambiante y atravesado que demuestra una clara necesidad de ser juzgado desde un plano de inmanencia. Aquí y ahora. La trascendencia es en el fondo la voluntad de juzgar la vida desde el exterior. En el plano inmanente se trata el asunto de liberar la vida desde el interior del mismo cambio, desde el cuerpo turbulento. *Film*<sup>2</sup> es una puesta en escena de aquellos espacios

<sup>1</sup> Henri Bergson, *Memoria y vida: textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid, Alianza, 2004.

<sup>2</sup> Samuel Beckett, *Film*, Cuadernos Ínfimos 61, Barcelona, Tusquets Editores, 1985. El libro, prologado por Jenaro Talens, contiene un inventario minucioso de las acciones de Keaton en la película y compila diferentes documentos, elaborados por el director Alan Schneider, incluyendo fotos y notas de rodaje y la producción del film (que ganó el premio de la Crítica en el Festival de Venecia de 1965). También recoge el primer encuentro de Beckett con Keaton. Encuentro de dos *personajes* sin duda tan singular como la obra que vinieron a crear.

turbulentos donde se viene a dar cita el ser. En su devenir permanente el ser se nos muestra. Habrá que preguntarse más adelante si se nos muestra de un modo trágico.



*Film* está construido a partir del marco reflexivo que inaugura el enunciado del filósofo Berkeley: «*Esse est percipi*». «Ser es ser percibido». El conflicto de primera línea que supone el ser para Beckett desplaza este enunciado hacia un espacio donde la pregunta inevitable es saber si es posible escapar a la percepción. Esta pregunta constituye el contenido grueso de *Film*. La circunstancia de la percepción vinculada a la existencia del ser, animan a Beckett a construir esta «fábula cósmica», tal y como la llama Deleuze, donde las acciones dramáticas son determinadas por operaciones de la percepción sobre la propia materia del ser. Intervenciones activas que afectan directamente al devenir del ser protagonista de la cinta. Lo que pasa entre su ser y los que le perciben, o lo que le percibe, es el devenir permanente del hombre. Preguntarse qué hay de insoportable en el hecho de ser percibido, es lo mismo que preguntarse «qué hay de espantoso en el hecho de ser». Para Mircea Eliade: «La conciencia humana está tan intensamente aterrada por las profundidades del vacío como por la realidad absoluta. El hombre experimenta un miedo igual ante el non-esse que ante el esse. La experiencia mística no es «provocada» sólo por

el *esse* (Dios) sino también por el no-ser, el vacío absoluto, la nada (*non-esse*).<sup>3</sup>

El hombre de *Film* es un hombre que se pregunta cómo volverse imperceptible. Hombre que emprende una búsqueda del no-ser en fuga de la percepción. Inevitablemente las acciones que realiza este hombre terminan por colisionar con la circunstancia de la propia percepción del ser por el ser. La autopercepción o la percepción de sí mismo es un asunto que en Beckett parece adquirir una naturaleza trágica. Parece que al final, sólo es posible encontrar la muerte.

En cualquier caso, hay que subrayar la intervención directa de la percepción sobre las acciones. Cómo actúan “sobre la actuación”. La fuerza que ejercen las percepciones sobre las acciones es un elemento cuya puesta en escena en *Film* adquiere el carácter de convención dramática dentro de un marco de representación de imágenes en movimiento. Por otro lado, hay que recordar que Beckett parece no proponerse «decir el caos», ni el ser, ni el instante. «Decir» para Beckett significa en cierto modo «ocultar».<sup>4</sup> Y más que ocultar, él desea «mostrar» y para ello desarrolla unos protocolos de actuación convencionalizados respecto de los ejes y realidades perceptivas que desembocan en una situación de la que el hombre no sale inmune.

La deliberada opción por «mostrar» en lugar de «decir» es una circunstancia típica del silencio en la obra de Beckett que tiende, según Talens, «no a la nada, sino a la representación»<sup>5</sup> (aunque

---

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Madrid, Trotta, 2004, p. 104.

<sup>4</sup> Apunta Jenaro Talens en el prólogo de la edición del guión de *Film*.

<sup>5</sup> La naturaleza de ese silencio no tiende a la anulación ni a la muerte, sino como nos recuerda Talens, «al mutismo verbal»: «Esa es la razón de que un escritor que lleva treinta años afirmando que no tiene nada que decir haya dado más de una veintena de obras sin repetirse ni contradecir su postulado inicial. No me parece casual que su obra narrativa haya ido progresivamente dando paso al teatro y que éste fuese quien aclarase aquélla y le diera sentido. [...] Del mismo modo la obra teatral ha ido buscando la eliminación de cuanto implica relación verbal con la realidad, bien mediante la pura acción muda («*Act sans paroles*» y «*Acte sans paroles n.º 2*») bien transformando las palabras en un murmullo sin significado por imposibilidad de referir lo que oímos a un mundo con sentido («*Come and go*») presencia sin palabras significativas en cualquier caso. Asimismo avanza en dirección complementaria eliminando la presencia, con lo que el mundo verbal deja automáticamente de tener sentido al prescindir de una materialidad referencial en que apoyarse (caso del magnetófono en «*Krapp's last tape*» y de su producción radiofónica, especialmente «*Words and music*» donde palabras y sonidos existen en igualdad o «*Cascando*» que repite el procedimiento técnico de Krapp, al utilizar un magnetófono, pero dentro de un espacio auditivo, con lo que en vez de sonido

quizá ocurre que la nada se nos antoja siempre como una representación a causa de no sé qué trauma metafísico). Beckett mantiene una especie de lucha permanente por neutralizar los significados. De necesidad de confiar en el silencio de lo representado como alternativa del decir y sin las trampas de dominación del lenguaje. Estamos acostumbrados a las estrategias de aniquilación de las relaciones verbales que Beckett despliega en su obra. La introducción de la acción muda o la transformación de la verbalidad en un murmullo continuo, en una erupción permanente y parlante es expresión de «impoder» y a la vez de responsabilidad ante el lenguaje.<sup>6</sup> Esta lucha con las palabras expresa la necesidad del pensamiento lingüístico y, al mismo tiempo, su propia imposibilidad, pues se trata de abordar reflexivamente la

---

dentro del teatro, tenemos sonido dentro del sonido, o «*Embers*» y «*All that fall*» Comentario de Talens a propósito de *Film*. En Beckett, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>6</sup> La nada constituye una especie de ángulo muerto en nuestras representaciones. Es casi imposible imaginarla como lo que es, nada. En su ejercicio se pone en juego una práctica de la representación que bloquea su propia esencia. En una conversación con Georges Duthuit, Beckett:

DUTHUIT.— ¿Qué otro plano puede haber para el artífice?

BECKETT.— Lógicamente ninguno. Aun así hablo de un arte que se aparta de eso hastiado, aburrido de hazañas insignificantes, cansado de intentar poder, de haber podido, de hacer un poco mejor la misma vieja cosa, de avanzar un poco más aún por un camino monótono.

D.— ¿Y qué prefiere?

B.— La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarle, nada desde donde expresarle, no poder expresarlo, no querer expresarle, junto con la obligación de expresarlo.

«No hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde lo que expresarlo, no poder expresarlo, no querer expresarlo junto con la obligación de expresarlo» (Samuel Beckett, *Detritus*, Barcelona, Tusquets, 2001.)

Tratándose de la expresión y representación de la nada y el pensamiento de la ausencia, y habiendo recuperado la noción de «impoder» acuñada por Artaud, citamos a Blanchot: «Cuando escribe a Rivière (Artaud) con una serena penetración que llama la atención de su correspondiente, Artaud no se sorprende de tener en ese caso dominio sobre lo que quiere decir. Sólo los poemas lo exponen a la pérdida central del pensamiento de que sufre, angustia que más tarde recuerda con agudas expresiones y, por ejemplo, con esta forma: "Hablo de la ausencia de agujero, de una especie de sufrimiento frío y sin imágenes, sin sentimiento, y que es como un choque indescriptible de abortos". ¿Por qué, entonces, escribe poemas? ¿Por qué no conformarse con ser un hombre que utiliza su idioma para los fines corrientes? Todo indica que la poesía, vinculada para él "a esa especie de erosión, a la vez esencial y fugaz, del pensamiento", y comprometida, por lo tanto, esencialmente, en esa pérdida central, le proporciona también la certidumbre de ser la única expresión posible de ese pensamiento, y en cierta medida le promete salvar esa pérdida, salvar su pensamiento en la medida en que está perdido». Maurice Blanchot, «Blanchot sobre Artaud», *Zona Erógena*, n.º 17. 1994.

comunicación humana mediante las estrategias lingüísticas que permiten precisamente dicha comunicación humana. Algo detona. Quizá tras la intención (o necesidad) de Beckett de comunicarse por medio del silencio se puede localizar un posicionamiento vitalista que pretende señalar aquello que pudiera aniquilar la vida. Un posicionamiento que aboga por un lenguaje de contornos blandos y móviles, predicativo, un lenguaje de las relaciones y los vínculos, contrapuesto a ese otro de contornos fijos y duros, que es el lenguaje de los sujetos, la cultura de la identidad y del ser, ese ser que lucha por «conocerse a sí mismo». En el sentido más deleuziano, deshacer los contornos fijos y desconstituir «lo duro» «no es matarse, sino permitir conexiones, vínculos circuitos, tránsitos». Combatir «el uno» luchando a favor de lo común y la multiplicidad. El sujeto como centro queda eliminado bajo la intensidad del reinado absoluto del lenguaje predicativo. Y el predicar silencioso de Keaton ¿qué es si no el inaudible ritornello que errabunde en esa habitación ya sin paredes?<sup>7</sup>



Uno de los elementos claves a la hora de hacer funcionar significativamente el discurso es el hecho mismo de tratarse de una película. Espacio amplificado del propio conflicto inicial del «ser es ser percibido» éste eleva al cuadrado, por los propios márgenes signícos

<sup>7</sup> Ver *Ritornello* en Gilles Deleuze, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002.

del cine, la problemática de la representación del ser percibido. Soporte más que enjundioso que retroalimenta, desde la forma, el contenido llegando a disolver quizá dichas fronteras. En esta película «el qué» y «el cómo» de la transmisión van juntos. Hecho indivisible del signo y expresión, *Film* parece que se nos muestra como un extraordinario objeto de significación intensa.

\* \* \*

El espacio y el tiempo en *Film* es todo un comunicante. En su guión Beckett diferencia tres partes: La calle (8') La escalera (5') y La habitación (17') En cada una de estos «intervalos» se establecen unas situaciones “representadas” que atienden una convención dramática inicial. Una especie de protocolo semiológico cuyo devenir es un exacto proceso constituyente (y a la vez aniquilador) del ser. Como si fuera una conveniencia estructural y dramática, Beckett asegura no realizar «ninguna valoración de verdad» sobre la circunstancia de que el personaje de Keaton, cuyo ser se encuentra en fuga de la percepción, se «descomponga en la inevitabilidad de la autopercepción».<sup>8</sup> Para ello, se decide «dividir» al protagonista en «O» y «E». «O» es el objeto («object»). Es Buster Keaton. Es el que busca el «no-ser en fuga de la percepción». Es el «ser percibido» que se ve irremediamente obligado a ser. «E» es el ojo. («Eye») Es la cámara que persigue al objeto. Es el percibidor en persecución del ser. El ojo que persigue a Keaton en su devenir. «Es la determinación del Objeto desde afuera.»

Durante las dos primeras partes (la calle y la escalera) la percepción principalmente es de *E*. Esto es que las imágenes que visualizamos son la percepción «externa» del que persigue al objeto. En el momento en que *O* choca con los paseantes (y posteriormente con la anciana) se produce el «despliegue» de la percepción de *O* y lo notamos porque se produce un cambio cualitativo referido a la materialidad de imagen que percibe *O*. Es la solución al problema técnico que requería de la diferencia cualitativa de ambas percepciones (la de *E* y *O* conviviendo) optando por intervenir sobre la calidad de las imágenes que *O* percibe disolviendo sus contornos

---

<sup>8</sup> Beckett, *Film*, op. cit., p. 29.

a modo de desenfoque gaussiano o como si a través unas incipientes cataratas Keaton percibiera el mundo.<sup>9</sup>

En la tercera parte, en la habitación, la percepción de *E* convive con la de *O*. Así vemos las cosas y el mundo como *O* lo percibe (Keaton) y la percepción del mundo por *E*. Mundo que incluye al propio *O*. De esta circunstancia Beckett se ha referido a *E* como «percepción extraña» para aclarar en el apartado de «generalidades» que: «hasta final del film no quedará claro que el percibidor que persigue no es algo extraño, sino el yo». El percibidor que persigue a Keaton no es otra cosa que «su yo». Aunque sólo será en los planos finales del film cuando establezcamos esta identificación signíca: cuando la formula de «entrar en percipi» se haya desplazado totalmente hasta proyectarse sobre sí mismo.

---

<sup>9</sup> El momento del relato en el que conviven la percepción de Keaton con la de la Cámara (*E*), momento que llamamos «percepción de percepción», era una cuestión que a Beckett preocupaba: «Creo que cualquier intento de darlas de modo simultáneo (imágenes compuestas, doble encuadre, superposición) ha de resultar insatisfactorio. La presentación en una sólo imagen de la percepción de la estampa por *O*, por ejemplo, y la percepción por parte de *E* de *O* percibiéndola —factible sin duda técnicamente— quizá hiciese imposible para el espectador una aprehensión clara de ambas. La solución podría ser una sucesión de imágenes de distinta calidad, correspondientes por una parte a la percepción de *O* por *E* y por otra a la percepción de la habitación por *O*. Esa diferencia de calidad podría quizás conseguirse con diferentes grados de revelado, y el paso de unas a otras sería de mayor a menor y de menor a mayor definición de luminosidad. La disimilitud, cualquiera que sea la forma de conseguirla, debería ser muy evidente». (Beckett, *Film, op. cit.*, p. 70.) Incluimos en esta nota algunas reflexiones de la arquitecta Elisabeth Diller que pueden aportar una visión contemporánea sobre el desenfoque. «Desenfocar es hacer algo indistinto, vago, nebuloso, es ocultar, velar, ofuscar. La visión desenfocada resulta un impedimento, es una visión de-mediada. La imagen desenfocada es normalmente fruto de un error mecánico, relativo a la tecnología reprográfica. Para nuestra cultura obsesionada con lo visual, de alta definición, que mide su satisfacción en pixels por pulgada, el desenfoque representa una pérdida. Lo borroso es objeto de duda en una cultura así. Pero también hay maneras positivas de pensar lo borroso. Para los futuristas el desenfoque provocado por el movimiento encarnaba una virtud tecnológica, permitía capturar lo dinámico en un modo meta-perceptivo. Hoy el «motion blur» es un efecto visual que ofrecen las cámaras de video y los programas de edición. El programa Photoshop 6.0 ofrece los siguientes tipos de desenfoque: de Movimiento, Gaussiano, Radial e Inteligente. En la fotografía contemporánea japonesa, el concepto de «bokeh» identifica la óptica de la lente fotográfica y las sutilezas de un desenfoque que es deseable. Distingue el desenfoque de la figura y del fondo y reconoce la cualidad de cierta coherencia de lo borroso. El «nissan bokeh», o «mal bokeh» produce un efecto de duplicación. El «buen bokeh» produce un efecto gaussiano suavemente degradado. De modo que el «bokeh» es el arte de evitar lo enfático, de la construcción de lo indistinto. Nos interesa lo difuso a escala ambiental, nos interesa la capacidad de inmersión en lo borroso». Elisabeth Diller, «Desenfocado», *Revista Oeste*, n.º 14, 2001.

\* \* \*

La convención que Beckett elabora, y a la que llama dramática, entra en juego desde el primer momento. *O* entra en el plano de percepción cuando sobrepasa el ángulo de 45°. En la primera parte de la calle, Keaton (*O*) avanza por una acera pegado a un muro. *E* sigue su desplazamiento formando un ángulo de 45° con el muro. Keaton toma conciencia de que está siendo percibido cuando la cámara sobrepasa ese ángulo. Si el ángulo supera los 45 grados, Keaton entra en un estado de pánico que Beckett llama: «la angustia de ser percibido». Si el ángulo es inferior a 45 grados, Keaton conduce su vida, actúa, es decir, prosigue su huida. Es el ángulo de inmunidad. A Deleuze, Keaton se le antoja como un animal temeroso, quizá un caballo, que avanzara junto a un muro y que paralizara angustiosamente su trote cuando toma conciencia de ser percibido. *E* durante toda la cinta intenta mantener su foco de percepción dentro de ese «ángulo de inmunidad» y sólo lo sobrepasa tres veces: 1. Inadvertidamente al comienzo de la primera parte, en la calle cuando divisa por primera vez a *O*, 2. Inadvertidamente al comienzo de la segunda parte, la escalera, cuando penetra tras *O* en el vestíbulo y 3. Deliberadamente al final de la tercera parte, en la habitación, cuando *O* es «arrinconado». Estos momentos de encuentro entre el ojo perseguidor y el objeto en fuga determinan irremediamente no sólo la intensidad de las acciones, desencadenando angustiosas aprehensiones del ser incipiente, sino que se representa (con todo el sentido de la palabra «representación») el problema de la «doble percepción» (que podríamos llamar objetiva y subjetiva) cuya explicitud sónica se hace evidente en la habitación.



***En la calle.***

Keaton en la primera parte *actúa* fundamentalmente. Sobre todo, lo que es *O* es *acción*. La única acción de la película es la huida a lo largo del muro, a condición de no ser percibido. Si *O* «siente» que es percibido, se produce una inmovilización catastrófica, él se esconde tras un pañuelo y un sombrero. Tapa su rostro, lo borra, hasta que *E* corrija el ángulo y *O* pueda retomar su acción. En su camino tropieza cómicamente con un caballete que no detiene su paso y con una pareja de paseantes que, ante el grosero empujón de *O* expresan en sus rostros «la angustia del ser percibido». No sólo la angustia que les provoca el ser que acaba de tropezar con ellos, sino la mera circunstancia de que ese ser les esté percibiendo también a ellos. La incertidumbre de esa disociación es la mueca horrenda de los que se topan con *E/O*. Hasta aquí la primera acción y la estrategia dramática que mediante la relación de *E* con *O* hace que se enciendan los motores de la acción que provocan los temblores iniciales que constituyen el no-ser en fuga.

***En el portal.***

En la segunda parte, Keaton se introduce en un portal. Apoyado en una de las paredes del vestíbulo de ese edificio al lado de la escalera *O* se toma el pulso (el temblor de la sangre sobre su cuerpo). Es

inadvertidamente sorprendido por *E* que ha transgredido el ángulo de inmunidad y *O* se recoge rápidamente junto a la pared. Cuando *E* corrige ese ángulo sensible y movilizador del plano de acción de *O*, éste avanza y se dispone a subir la escalera. *O* vuelve a percibir, con sus cristalinos contornos diluidos, a la anciana que baja con unas flores. Entonces otra vez, viendo a través de *E* vemos cómo *O* retrocede rápidamente y se oculta de la anciana tras la baranda. Al bajar el último escalón la anciana percibe a *E* y su rostro sufre la misma transformación que el de los paseantes junto al muro. La misma expresión horrenda. La angustia que le provoca *E* la hace desplomarse. Para cuando *E* decide retomar la persecución de *O*, éste ya ha subido varios escalones y se encuentra ya en el primer piso. Se dispone a entrar en la habitación.

### ***En la habitación.***

El personaje, que sigue con su rostro tapado por el pañuelo que sujeta con su sombrero, ha entrado a la habitación.<sup>10</sup> Como aquí no está pegado a la pared, el ángulo de inmunidad de la cámara se duplica y ahora es de 45° a cada lado. Es decir, 90°. *O* percibe (subjetivamente) la habitación, las cosas y los animales que en ella se encuentran mientras que *E* percibe (objetivamente) a *O*, la habitación y todo su contenido. Se trata de una «percepción de percepción» considerada un doble sistema de referencia.<sup>11</sup> *E* permanece sujeto a la condición de no superar los noventa grados a espaldas de *O*. La acción que protagoniza *O* consiste en cegar/suspender todo aquello que pudiera percibir en la habitación. Suprime/suspende todo lo que puede ser percibido y todo lo que puede percibir. La habitación contiene: un gato, un perro, un pez en una pecera, un pájaro en una jaula, una ventana, un espejo, una foto de un dios, un camastro, y un instrumento esencial: la mecedora. La actividad de Keaton en la habitación es: cubrir la ventana, cubrir el espejo, expulsar al perro y al gato, cubrir la jaula y la pecera, arrancar

---

<sup>10</sup> En el guión, Beckett añade extraordinaria nota explicativa referida a la habitación: «obviamente esta habitación no puede ser la de *O*. Puede suponerse que es de la de su madre, que él no ha visitado durante años y que ahora ocupa momentáneamente para cuidar los animales hasta que ella salga del hospital». Beckett, *Film, op. cit.*, p. 71.

<sup>11</sup> Ver nota 9.

la estampa del dios, romper las fotos. *O* suprime todo lo que percibe y todo lo que es perceptible provocando la extinción de la doble percepción. La cámara *E* es el único eje de percepción «objetiva» que queda en la habitación. *O* se sienta en el balancín y se dispone a abrir el portapapeles con el que ha venido cargado desde el inicio del Film. De él extrae una carpeta con fotografías. Son retazos de un pasado, desde niño, hecho fotografías. Una secuencia narratológica de su propia vida. Cuando llega a la última fotografía vemos lo que parece ser el estado actual. Un hombre de aspecto enjuto, vestido como él lo está. Con sombrero y parche en el ojo. *Keaton meets Keaton. Beckett meets Beckett.*

\* \* \*

En el bloque primero y segundo, el desarrollo de la acción de *O* movilizaba por el respeto por parte de *E* de su ángulo de inmunidad, convocaba un espacio-tiempo concreto en la medida en que el movimiento se desarrollaba según la convención establecida. Una vez extinguida la acción y la doble percepción, y tras haber roto las fotos que atestiguaban su presencia y estancia sobre el mundo, mediante la percepción de *E* vemos cómo a *O* «sólo le queda el presente bajo la forma de habitación cerrada herméticamente en la que ha desaparecido cualquier idea de espacio y de tiempo, cualquier imagen divina, de animal o cosa. Sólo subsiste el balancín en el centro de la habitación».<sup>12</sup> *O* se balancea suavemente. Se adormece en él. Quizá cierre los ojos. Es cuando la persecución de *E* demuestra la seguridad y la disposición de «enfrentarse» al objeto perseguido, transgrediendo la convención del ángulo de inmunidad. *O* se da cuenta al principio pero quizá la calma y suspensión del vaivén sobre la mecedora le hacen acurrucarse débilmente. Es en un segundo intento, después de «ver» cómo *E* re-corre la frontera cósmica de esa habitación sin paredes como antes lo hizo *O*, cuando por fin vemos a *O* de frente. Cara a Cara. Es el instante grave en el que se revela que *E* es el doble de *O*. *E* es *O*. El mismo hombre tuerto pero con expresiones diferentes. El rostro de *O* de angustia por haber «entrado en percipi» y el de *E* (al que vemos con la

---

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 42.

percepción gaussiana de O) con un rostro atento, *alerta, contenido*, suspendido. «*Percepción de la afección*» dice Deleuze, considerando el rostro como la «imagen afección» por excelencia.<sup>13</sup> Este instante deviene «super-ya» (nunca más super-yo) donde fracasa el intento de alejar toda percepción porque se produce la auto-percepción. La percepción de E por O. La percepción de uno mismo por sí mismo. Y este fracaso, ¿qué valor conlleva para el que ha ido «*rumbo a peor*»? Cuadrado negro. Nihilismo icónico. Clausura de la representación. *Fracasa mejor*. *Fracasa Tranquilo*.<sup>14</sup> La percepción de E por O supone la percepción de uno mismo por sí mismo. Frente a frente. Frente a sí mismo. Este *estar*, espacialmente separado y enfrentado, sugiere un abismo entre sujetos y objetos que a la postre «no sólo entra en consideración espacial sino también ontológica».<sup>15</sup> Es entonces cuando O clausura su rostro angustiado y horrorizado y se recuesta sobre el balancín tapándose los ojos con las manos. El abismo de la representación se hace insoportable.

### ***Cómo desaparecer completamente.***

¿Este final sugiere muerte? ¿Acabamiento? ¿Oscuridad? La respuesta a esta pregunta tiene que ver con la reflexión en torno a la materialidad trágica del asunto dramático beckettiano. La colisión entre la percepción objetiva y subjetiva provoca un enmudecimiento del ser. Una suspensión del rostro. Un desmantelamiento del ser por el ser. ¿La percepción de sí mismo por sí mismo hace morir el movimiento del balancín? ¿Hay que dejar de ser, entregarse a la muerte, para volverse imperceptible según las condiciones del propio Berkeley? Deleuze señala:

Quando el personaje muere, como decía Murphy, es que está

---

<sup>13</sup> Ver *Rostridad* en Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2002.

<sup>14</sup> «Primero el cuerpo. No. Primero el sitio. No. Primero ambos. Ora el uno. Ora el otro. Harto del uno probar el otro. Harto de él vuelta a hartarse del uno. Así aún. De algún modo aún. Hasta hartarse de ambos. Desistir e irse. Adonde ninguno. Hasta hartarse de allí. Desistir y vuelta. El cuerpo otra vez. Donde ninguno. El sitio otra vez. Donde ninguno. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Mejor otra vez. O mejor peor. Fracasa peor otra vez. Todavía peor otra vez. Hasta hartarse de una vez. Desistir de una vez. Irse de una vez. Adonde ninguno de una vez. De una vez por todas.» S. Beckett, *Rumbo a Peor*, Barcelona, Lumen, 2001, p. 21.

<sup>15</sup> Peter Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo*, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 287.

empezando a moverse mentalmente. Tan a gusto como un tapón de corcho flotando en el océano embravecido. Ha dejado de moverse pero está en un elemento en movimiento. Hasta el presente ha desaparecido a su vez en un vacío que ya no comporta obscuridad, en un devenir que ya no comporta ningún cambio concebible. 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.<sup>16</sup>

El plano de inmanencia que acoge las acciones y los afectos del trágicamente venturoso personaje interpretado por Keaton tiene que ver con una presunción total de un rotundo «aquí y ahora». Las singulares acciones que realiza el personaje reformulan el espacio y el tiempo, y la materia de estos cambios se coagula en un cuerpo suspendido. La estancia de Keaton sobre el mundo acaece algunos centímetros por encima del suelo y algunos pasos más allá del mundo de la representación. Keaton, en su mecedora, es un «ser suspendido». El personaje, su ser, se empodera del tiempo en la medida en que se manifiesta radicalmente su presente (nunca más un pasado, nunca más un futuro). *Film* es uno de esos extraños fenómenos que explotan dentro de nuestra esfera comprensiva. Parece albergar en su convencionalizado proceso de imágenes-movimiento, una expresión rotunda del presente inmanente, del instante actualizado y conectado con el flujo material del mundo y con el devenir de lo que somos. De lo que venimos siendo.<sup>17</sup>

La autopercepción o la percepción de sí mismo es un asunto de carácter trágico. Sólo tenemos que acordarnos de Edipo. En Beckett,

---

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 43.

<sup>17</sup> Zambrano utiliza una metáfora parecida a la del corcho flotante de Deleuze para referirse al espacio del sueño «lo que es sueño nos presenta deja el Yo en suspenso. Suspendido, sin lugar propio, exento, errante; lo arroja fuera de su sede, cualquiera que sea. Y aún la conciencia, la doble conciencia, en el caso de que exista también la de la vigilia, parece no pertenecerle. [...] De todo ello parece deducirse que el Yo tenga un lugar que le sea propio, un lugar adecuado. [...] Ha de ser tal de no estar sumergido en él, ni tampoco cubierto por la temporalidad, sea del éxtasis de las esperanzas cumplidas o del lleno de la atemporalidad. Ha de ser por tanto, un vacío, un cierto vacío que le mantenga aislado y a flote sobre ese océano de las vivencias declaradas o a medio declarar, esa masa de vivencias sordas, ese rumor que llamamos psique. Ha de estar sobre ella sin perder el contacto con ella, ha de flotar marcando así una especie de estela que es lo propiamente vivido». María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, p. 93.

este acontecimiento también parece adquirir una naturaleza trágica. El estatuto de la imagen se encuentra ligado al mundo del devenir, no al mundo de las esencias. Si existe un devenir trágico es aquel que arrastra al hombre hacia la muerte. Este viaje implica una dura «negociación con lo invisible» según palabras de Régis Debray.<sup>18</sup> Negociación que finaliza tras el transvernaculo acuerdo con el mundo de la representación. Su atribución a la muerte como primera experiencia metafísica (indisolublemente estética y religiosa) hace de la plástica, y de la génesis de la imagen una suerte de «terror domesticado». No somos capaces de pensar en la «ausencia de algo». En realidad sí podemos pensar en esa ausencia, pero sólo si la «representamos». Si mediamos entre esa ausencia y su representación. Como mediólogos metafísicos configuramos el mundo de las representaciones para escapar de lo ausente. La contemplación de la «mancha inmunda e irremediable», la contemplación de nuestra propia desaparición es el primer paso hacia la domesticación de ese terror metafísico.<sup>19</sup> No se puede negar que esta extraña exigencia humana de sobrevivir en la imagen retroalimenta las bases del psicoanálisis. La acepción de la representación del yo como una suerte de yo inmunizado no se

---

<sup>18</sup> «El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado. De ahí que, a medida que se elimina a la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de imágenes». Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 19.

<sup>19</sup> Para Eliade, el espectáculo deprimente e indignante de la descomposición y la mortificación tiene un valor sin duda ascético. «Frente a cualquier forma de descomposición, el hombre resiste. Un fenomenólogo, Aurel Kolnai, hablaba recientemente del "asco" como instrumento de defensa del ser. Todo lo que se descompone (suciedad, basura), como todo lo que nace y crece con vitalidad monstruosa (colonias de larvas, gusanos, ratones, etc.), produce asco por su hormigueo. El ser humano teme reabsorberse en una categoría múltiple, anegarse en una masa viviente. Y, no obstante (Kolnai lo ignora), todas las formas de civilizaciones utilizan el asco como instrumento de contemplación. Son obligatorias las meditaciones a propósito de cadáveres (o, en la India delante de los mismos cadáveres), las meditaciones en lugares llenos de suciedad o en los cementerios. La suciedad del cuerpo, el hormigueo de los parásitos, los harapos, las enfermedades repugnantes (lepra, lupus, sarna) son recomendadas en numerosas técnicas ascéticas. Al menos como ejercicios preliminares. El neófito debe «realizar» la repugnancia hasta su médula: sentir que todo se descompone en este mundo de ilusiones o de dolores, que todo deviene; es decir, que todo «hormiguea». Sólo después de haber realizado esta intuición pesimista del mundo, el asceta adquirirá la indiferencia y la placidez que le permitirán ver con los mismos ojos «un hacha y una moneda de oro, una pierna de ternera en la carnicería y un muslo de mujer», como dicen los tratados indios». Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Madrid, Trotta, 2004, p. 70.

encuentra muy lejos de poder explicar, aunque sólo sea en términos culturales, nociones como la del «estadio del espejo» lacaniano.



***La muerte suspendida. La muerte representada.***

La consistencia del ser, ante el mundo representado, forma parte del juego abierto. Si, como nos recuerda José Luis Brea,<sup>20</sup> expresiones como la de Selma, la joven que se *vuelve* ciega en la película de Lars Von Trier *Bailando en la oscuridad* (2000), son síntoma de una «fatiga enorme de la representación; ¿dónde se encuentra en este mundo de las representaciones, la necesidad de lo visible?». <sup>21</sup> Angustiosa pregunta la que nos lanza. Quizá quepa preguntarse también, siendo como somos consumidores insaciables de imágenes y deudores de la conformación del yo icónico que proponía el psicoanálisis, ¿dónde se encuentra en este mundo la necesidad del yo? Sin aventurarnos todavía a localizar esa bastante discutible necesidad de lo visible, a circunstancias como la de Selma, habría que añadir la de Keaton con su pañuelo sobre el rostro, o la de *Zucco*, invisible en los bancos de la Sorbona:

ZUCCO.– Soy un chico normal y razonable señor. Nunca me he hecho

---

<sup>20</sup> José Luis Brea, *El tercer umbral*, Murcia, Cendeac, 2004.

<sup>21</sup> «Lo has visto todo, no hay nada más que ver...» Brea, *op. cit.*, pp. 145-154.

notar. ¿Se habría fijado en mí si no me hubiera sentado a su lado? Siempre he pensado que la mejor manera de vivir tranquilo es siendo transparente como un cristal, como un camaleón sobre una piedra, atravesar las paredes, carecer de olor y color, que las miradas de la gente te atraviesen y vean a la gente detrás de ti, como si no estuvieras allí. Ser transparente es una tarea dura; es un oficio: es un sueño antiguo, muy antiguo el de ser invisible. No soy un héroe. Los héroes son criminales. No existen héroes que no tengan las ropas empapadas en sangre, y la sangre es lo único en el mundo que no puede pasar desapercibido. Es lo más visible del mundo. Cuando todo haya sido arrasado y una bruma de fin del mundo envuelva la tierra, siempre quedarán las ropas empapadas en sangre de los héroes.<sup>22</sup>

La retirada del campo de batalla es la salida de la negociación. Es entrar en percepción con y por uno mismo. Es la entrada a ese espacio turbulento del ser. En el mismo libro, Brea señala, heredando el marco crítico foucaultiano, como existe una «industria del ser» que ha adoptado la visualidad y la representación como herramientas eficaces productoras de individuos. Del espejo acechando lo que somos, a la pantalla catódica modelando lo que venimos a ser. Esta tecnología desplaza la reflexión hacia un espacio donde la percepción y la representación constituyentes del yo han sido «cegados» por la voluntad del ser por liberarla vida del lenguaje de los signos. Con ellos, con el lenguaje —según palabras de Juan Mayorga— «se puede hacer-decir lo mejor y lo peor». Brea, con cierto desdén situacionista, escribe sin rodeos:

La vida ya no depende de poder asistir a su representación. Ninguno de esos grandes —o pequeños— espectáculos que la humanidad ha levantado como prueba de su existir más amado, más intenso merecen nuestra nostalgia. Lo real, el vivir, está, definitivamente, a este lado de las imágenes.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> B. M. Koltés, *Roberto Zucco/Bernard-Marie Koltés*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1991.

<sup>23</sup> «Selma —pero no dudemos que Selma es más que Selma: como poco es el sistema Von Trier, quizás incluso Occidente— sabe que está perdiendo la vista, la capacidad de conocer por imágenes. Acaso, sí, llega el momento de conocer el mundo por caricia, por tacto, por resonancia, musicalmente... Acaso, sí, la declaración de principios que aquí se hace expresa una inflexión de gran alcance: toma su partido frente al enunciado fin de la «era de la imagen



La etimología de términos como imago, ídolo, espectro o, incluso, signo no deja lugar a dudas del establecimiento de un plano de la representación que mantiene una alianza fuerte con el peso metafísico de la experiencia de la muerte.<sup>24</sup> Perseo incapaz de mirar

---

del mundo», la clausura del tiempo obscuro, exhibicionista, de las apariencias desnudas, de los simulacros vacíos, del universo poblado de espectáculos. Frente a todo ello, la programática pobreza de recursos con que Selma (Trier) se aproxima al mundo, como «por contacto y por inmediatez», como quien sólo conoce cuando baila, como quien recorre tapeando con su baile de claqué la tierra entera, ese modo extraño de representación que se enuncia y se produce como la música por pulsión, por «rozamiento» —¿representa el sonido de la ola al romper sobre la tierra la forma de los infinitos granos de arena sacudidos y empujados?— es el único que aún puede cautivarnos». Brea, *op. cit.*, p. 146.

<sup>24</sup> «¿Imago? La mascarilla de cera, reproducción del rostro de los difuntos, que el magistrado llevaba en el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del atrio, a cubierto, sobre el plúteo. Una religión fundada en el culto de los antepasados exigía que éstos sobrevivieran en imagen. [...] vivir, para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos «su último suspiro», pero ellos decían «su última mirada». Peor que castrar a su enemigo, arrancarle los ojos. Edipo, muerto vivo. Decididamente, una estética vitalista. [...] Ídolo viene de eidôlon, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El eidôlon arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble. Como observa Jean Pierra Vernant, la palabra tiene tres acepciones concomitantes: «imagen del sueño (onar), aparición suscitada por un dios (phasma), fantasma de un difunto (psyché)» [...] la imagen atestiguaría entonces el triunfo de la vida, pero un triunfo conseguido sobre la muerte y merecido por ella. [...] Signo viene de «sema», piedra sepulcral. «Sema Cheein», en Homero, es levantar una tumba. El signo al que se reconoce una sepultura precede y funda el signo de semejanza. La muerte como semáforo original parece hallarse

a la cara ni al sol ni a la muerte. La configuración de la imagen no es sino un puente suspendido sobre el abismo que separa el mundo de la oscuridad y el de la luz. La metafísica de las imágenes parece ser un juego inofensivo que permite la permanencia tranquila y la autoconservación calmada, aunque a la postre nos devuelve un mundo peligroso, ausente, y abismal. La muerte, si bien no ha sido eliminada, ha sido neutralizada por el flujo icónico global. Tal y como diagnosticaba Debray, la imagen es menos viva debido a la disolución de la pulsión metafísica del hombre ante su fin. Las imágenes de muerte no agitan ya al hombre contemporáneo. Pocas veces lo desbordan. Si acaso lo provocan espectacularmente pero no lo movilizan en su cotidianidad *real*.<sup>25</sup> El momento de estar frente a sí mismo, como Keaton en su mecedora, como el yo en suspenso de Zambrano, se encuentra aplazado hasta que la visión hiperenfocada empieza a debilitarse poco a poco. Hasta que el azogue del espejo sea traspasado por un ojo que se despierte del embargo metafísico. Entonces la pretendida inmunidad trágica contemporánea reconocerá el umbral que atraviesa realidad y representación para mediar entre sus sueños, los cuales irremediamente volverán a poner en movimiento al ser de nuestro tiempo.

#### ■ BIBLIOGRAFÍA

BECKETT, Samuel, *Film*. Cuadernos Ínfimos 61, Barcelona, Tusquets, 1985.  
—, *Detritus*, Barcelona, Tusquets, 2001.

---

muy lejos de nuestras modernas semiología y semántica, pero si se ahonda un poco en la ciencia de los signos, se exhuma barro cocido, el gres esculpido y la máscara de oro. La estatua, cadáver estable y vertical, que, de pie, saluda desde lejos a los transeúntes, nos hace señas, nuestras primeras señas-signos. Debajo de las palabras las piedras, las piedras. La semiología, para eu pudiera comprenderse, ¿sería obligada un día a volver de los actos de habla a los actos de imagen y, por lo tanto, a la carroña humana?» Debray, *op. cit.*, pp. 19-40.

<sup>25</sup> «¿Dónde se halló el cadáver? / ¿Quién lo encontró? / ¿Estaba muerto cuando lo encontraron? / ¿Cómo lo encontraron? / ¿Quién era el cadáver? / ¿Quién era el padre o hija, o hermano / o tío o hermana o madre o hijo / del cadáver abandonado? / ¿Estaba muerto el cuerpo cuando fue abandonado? / ¿Fue abandonado? / ¿Quién lo abandonó? / ¿Estaba el cuerpo desnudo o vestido para un viaje? ¿Qué le hizo declarar muerto al cadáver? / ¿Fue usted quien declaró muerto al cadáver? / ¿Cómo de bien conocía el cadáver? / ¿Cómo sabía que estaba muerto el cadáver? / ¿Lavó el cadáver? / ¿Le cerró ambos ojos? / ¿Enterró el cuerpo? / ¿Lo dejó abandonado? / ¿Le dio un beso al cadáver?» Poema *Muerte* de Pinter, leído en su discurso en la entrega del premio Nobel de Literatura. Disponible en Red: <http://bilboquet.es/paginas/pinterdiscurso.htm>

- , *Rumbo a Peor*, Barcelona, Lumen, 2001.  
BREA, José Luis, *El tercer umbral*. Murcia, Cendeac, 2004.  
DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994.  
DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.  
—, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.  
—, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002.  
ELIADE, Mircea, *Fragmentarium*, Madrid, Trotta, 2004.  
SLOTERDIJK, Peter, *Extrañamiento del mundo*, Valencia, Pre-Textos, 1998.  
ZAMBRANO, María, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992.

