

Film como recorrido: Beckett, Berkeley y el medio cinematográfico

YOLANDA ESPIÑA(*)

«I'm here, that's all I know, and that it's still not me.»

SAMUEL BECKETT⁽¹⁾

1

El realizador americano Alan Schneider dirigió en 1964 un cortometraje titulado *Film*, bajo las indicaciones y atenta mirada del autor de la idea y del guion, el dramaturgo irlandés Samuel Beckett, para cuya realización éste se desplazó por única vez en su vida a Nueva York. Como el propio Schneider relata⁽²⁾, el proyecto inicial contaba, aparte de Beckett, con la participación de los escritores Eugène Ionesco y Harold Pinter, a propuesta de Barney Rosset, el famoso editor de Grove Press⁽³⁾. Cada uno comenzó a trabajar en la obra ignorando el trabajo de los otros dos, aunque – «curiosamente», como dice Schneider – los tres utilizaron como argumento de su respectiva aportación una «obsesión»: una caja, en el caso de Pinter; un huevo, en el de Ionesco; y, como entenderemos mejor en este

(*) Universidad de Piura.

(1) Beckett (1967: 90).

(2) Cf. Beckett (2001: 85).

(3) Prensa alternativa de los Estados Unidos que publicó obras, entre otros, de Beckett, Pinter o Robbe-Grillet.

trabajo, el *ojo*, en Beckett⁽⁴⁾. Así, *Film* no sería en principio más que una parte de una película de hora y media, que contaría además con las contribuciones de Ionesco y Pinter. Sin embargo, éstas últimas no llegaron a concretizarse nunca⁽⁵⁾.

Film fue la única incursión de Beckett en el mundo del cine, pero no dejó por ello de ser significativa. La película se inscribe en lo que se suele considerar el último período del autor, marcado por una progresiva y creciente contracción en sus abordajes, observable en sus diversas indagaciones (ocasionales o no, y con frecuencia por encargo) en diferentes géneros y medios, no sólo literarios⁽⁶⁾. Por ello, no es de extrañar el carácter fuertemente experimental de la película.

La historia, como Schneider resume con precisión, consistía en el intento de *O* (*Object*, el objeto, representado por un ya maduro Buster Keaton⁽⁷⁾) por alejar toda percepción, un *O* siempre en fuga de la persecución de *E* (*Eye*, el ojo, la cámara); pero un intento que fracasaba en última instancia, porque no se podía librar de la *autopercepción*, de tal modo que, como sólo al final queda claro, $O=E$, que era «lo que se quería *demostrar* (Q.E.D.)»⁽⁸⁾. Volveremos sobre el significado de esta demostración.

⁽⁴⁾ De hecho, el título con el que se trabajaba durante la realización de la película era *The Eye*. Al respecto, comenta W. Martin: «The erasure of the working title (“The Eye”) from the institution of “Beckett’s *Film*” [...] therefore incorporates the “real” eye into the perspective of the spectator [...] The eye appears as something external to the film, yet it is located in the position where one looks into the film – through the «film» of the eye itself». (Martin 2004: 538).

⁽⁵⁾ Cf. Beckett (2001: 85). Nota del traductor, que refiere a Pierre Melese (1966: 119).

⁽⁶⁾ Como ejemplo, y concebidas para la radio, *All That Fall* (1956), por encargo de la BBC, o *Rough for Radio I y II* (1961); u obras para TV como *Nacht and Träume* (1983, basado en el lied de Schubert con el mismo título); etc.

⁽⁷⁾ Keaton no fue la primera opción, como relata Schneider. De hecho, tras haber pensado en Charles Chaplin (inaccesible) y Zero Mostel (indisponible), llamaron a Jackie MacGowran, que ya había trabajado con Beckett y que aceptó, pero el retraso en el rodaje impidió al final su participación. La idea de contar con Buster Keaton vino del propio Beckett. Cf. Schneider, Alan. «Sobre el rodaje de *Film*» (Beckett 2001: 88).

⁽⁸⁾ Cf. Schneider, *ibid.*, p. 87. El énfasis es mío. En relación al argumento, en realidad, lo que vemos es una historia que se revela en tres escenarios (la calle, la escalera y la habitación), donde un hombre huyendo por una calle – en la que

En su producción comparecen dos elementos distinguibles: la película en sí y el proyecto escrito por Beckett. El guion original y la versión final de la película, como el mismo Beckett señala, difieren ligeramente en la primera parte (la escena de la calle), aunque en lo restante se siguió de cerca lo marcado por el guion⁽⁹⁾. Lo que aquí nos atañe refiere sobre todo al guion original. Al inicio del mismo aparece el epígrafe *esse est percipi*, «ser es ser percibido», que remite sin género de dudas al obispo Georges Berkeley, el famoso pensador irlandés del siglo XVIII (1685-1753), aunque no volvemos a encontrarlo bajo una referencia explícita. Pero se entiende que designa una posición específica en relación a una cuestión de carácter ontológico, y una dualidad en el hecho de la percepción.

De hecho, en la obra el epígrafe inscribe tal dualidad implícita en el desdoblamiento ligado al propio medio, precisamente porque es *posibilitado* por la cámara. En efecto, si *ser es ser percibido*, se apunta a que el acontecimiento perceptivo se encuentra en la *relación* que se establece entre el percibir y el ser percibido; lo que supone también un carácter de necesidad en esta relación. Pues bien, éste *entre* implica un espacio explorado tanto visualmente como temporalmente por la cámara. Se atisba ya aquí también la trama del ser y el conocimiento del ser, que es igualmente un camino exploratorio. De todo ello nos ocuparemos un poco más adelante, pero, entretanto, podemos vislumbrar cómo el juego entre la cámara y el personaje prácticamente único de la película se manifiesta como *un acto* de ver y ser visto (el acto uno de la percepción, con esa duplicidad de elementos), que remite a ese *espacio* que va del ser al conocimiento, del ser al ser conocido. Un acto que es en sí, en efecto, desdoblamiento. La cuestión es cómo. Y en ello tiene una importancia fundamental, sin duda, el propio medio utilizado por Beckett, el medio cinematográfico: un *film*.

Pero volvamos a nuestro epígrafe. Las conexiones de Beckett con Berkeley no son aleatorias, lo que entendemos ya desde la propia

sólo aparecerá, y muy brevemente, una pareja - entra finalmente en un portal, se encuentra a una anciana bajando unas escaleras, y las sube él mismo hasta una habitación, que por el guion sabemos que es de su madre. Allí dentro, el hombre va progresivamente eliminando cualquier rastro de identidad, y se sienta finalmente en una mecedora.

⁽⁹⁾ Cf. Beckett (2001: 30).

biografía de Beckett. Ambos irlandeses, estudiaron y hasta enseñaron durante un tiempo en el prestigioso Trinity College de Dublín. Significativo es que Arthur Aston Luce, uno de los mayores especialistas en la obra de Berkeley y editor de sus obras⁽¹⁰⁾, fue el tutor de Beckett en sus últimos años de estudio en Dublín. En el contexto de un fervor renovado en la Irlanda de los años 30 por la figura del obispo, Luce se había interesado por ofrecer un abordaje diferente sobre Berkeley, estudiando sus relaciones con el racionalista Malebranche y su ocasionalismo, lo que incidía en una fractura de la aparentemente incuestionable tipología filosófica de Berkeley. Sin embargo, tal relación tampoco implicaría necesariamente que Beckett adoptara la perspectiva sobre Berkeley de su tutor. De hecho, y como relata David Berman, el propio Beckett le confirmó a este respecto que «no estaba influenciado por la obra de Luce sobre Berkeley»⁽¹¹⁾. Ello no niega el consolidado conocimiento académico de Beckett sobre Berkeley, pero tampoco su interés por el filósofo bajo sus propias premisas.

Este interés tiene una manifestación explícita en el epígrafe de *Film* y en lo que ello pueda significar⁽¹²⁾, aunque Berkeley aparece glosado en Beckett en otras obras, como *Murphy* (1938), *Esperando a Godot* (1954), y otros momentos de aproximación⁽¹³⁾. De hecho, Beckett trata en diversas ocasiones temáticas muy afines a los intereses de Berkeley, como la percepción visual, las fuentes del conocimiento, la naturaleza de la identidad, o, en definitiva, la existencia de Dios⁽¹⁴⁾. Como veremos, esas premisas específicas de Beckett en su interés por Berkeley, aun apareciendo en varios momentos de su obra, manifiestan una particular idoneidad de abordaje en un medio como es el cine, cuando se trata de analizar esa relación entre el que percibe y lo percibido, apuntando a una *esencialización* del problema, que va a remitir a un abordaje del medio igualmente esencializador.

⁽¹⁰⁾ Junto con Thomas Edmund Jessop: *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*. Londres: Thomas Nelson, 1948-1957 (9 vols.).

⁽¹¹⁾ En una nota privada (26 de mayo de 1983). Cf. Berman (1984: 42).

⁽¹²⁾ Cf. el mencionado artículo de Berman, que subraya, en todo caso, una muy particular aproximación de Beckett a Berkeley, no rigurosamente «berkeleyana».

⁽¹³⁾ Para una descripción más amplia de conexiones explícitas con Berkeley en las obras de Beckett, cf. Smith (1998).

⁽¹⁴⁾ Cf. Smith (1998: 342).

2

La frase *esse est percipi* como tal no aparece directamente en Berkeley, aunque corresponde a su pensamiento y se presenta en formulaciones muy aproximadas, como en su *Tratado de los principios del conocimiento humano* (1710): «Porque en lo que respecta a lo que se dice de la Existencia absoluta de las Cosas no pensantes sin ninguna relación con su ser percibido, eso parece totalmente ininteligible. Su *Esse* es *Percipi*; ni es posible que tengan Existencia alguna, fuera de las Mentes o Cosas pensantes que los perciben»⁽¹⁵⁾.

En realidad, podemos considerar esta formulación como una respuesta a una pregunta que explícitamente expone Berkeley, algo posteriormente, en sus *Tres diálogos entre Hylas y Philonous en oposición a escépticos y ateos* (1713), tal como la formula Philonous: «¿La realidad de las cosas sensibles consiste en ser percibida? ¿O es algo diferente de su ser percibida – algo que no envuelve al espíritu (*mind*)?»⁽¹⁶⁾. Dicho de otra manera, es una respuesta a aquella pregunta por la realidad de las cosas (sensibles), cuando consideradas con independencia de nuestra percepción de ellas.

Ahora bien, si queremos situar debidamente la cuestión, Berkeley está aquí confrontando, a su manera específica, uno de los temas fundamentales de toda filosofía: la cuestión de la *existencia*. Tal cuestión nos permite abordar desde una perspectiva algo inusual el pensamiento del irlandés. Berkeley habla de existencia, utilizando tal palabra, y remitiendo al hecho de la percepción como tal; así, la existencia en

⁽¹⁵⁾ «For as to what is said of the absolute Existence of unthinking Things without any relation to their being perceived, that seems perfectly unintelligible. Their *Esse* is *Percipi*, nor is it possible they should have any Existence, out of the Minds or thinking Things which perceive them». George Berkeley. *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. Edited by David R. Wilkins (based on the 1734 edition published by Jacob Tonson). Dublin, 2002, Part I, III. (En lo que sigue: *Treatise*). Online Texts at Trinity College, Dublin: <https://www.maths.tcd.ie/~dwilkins/Berkeley/ETextsTCD.html>. Mantengo en la traducción las mayúsculas e itálicas que aparecen en el original.

⁽¹⁶⁾ George Berkeley. *Three Dialogues between Hylas and Philonous in opposition to Sceptics and Atheists* (I, p. 4). Edición online de Jonathan Bennett: <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/berkeley1713.pdf>

cuanto tal dependerá entonces de su relación entre lo que se percibe y el que percibe. De este modo, la existencia se considera *desde* esos dos puntos de vista. Pero entonces lo uno está determinado por lo otro, y se confirma así el estatuto interdependiente de existencia de ambos polos: la del que percibe (siempre en relación a algo percibido), y la de lo percibido (siempre en relación a quien lo percibe).

Si percibir es modo primario de conocer, la (noción de) existencia de algo va intrínsecamente ligada, por tanto, a su conocimiento, y al conocimiento en general. Pero aquí se coloca, consecuentemente, la cuestión de la actualidad de la percepción en relación a la *continuidad* en la «existencia» de lo percibido, más allá del momento efectivo de la percepción, así como del modo de existencia del que percibe, cuando no percibe actualmente. De hecho, Berkeley consigna la problemática, como es sabido, en términos de *actualidad* de la percepción y *posibilidad* de la percepción. Berkeley afirma, sin lugar a dudas, que las cosas, aunque no sean percibidas *actualmente* por nadie, «están allí todavía», es decir, son «todavía perceptibles», o lo que es lo mismo, siguen «todavía en relación con la percepción». No se trata de una exclusión mutua, sino de nombrar bajo la perspectiva de un polo, o del otro, la realidad de la percepción como tal. Y es en este contexto donde menciona abiertamente la palabra *existencia*, en su propuesta dupla articulación: «*Existencia es percipi o percipere*. El caballo está en el establo, los libros están en el estudio, como antes. Caballo y libros, aun cuando no sean actualmente percibidos por nadie, están allí todavía, todavía perceptibles, todavía en relación con la percepción»⁽¹⁷⁾. Por supuesto, la cuestión es qué significa ese «estar ahí para la percepción», pues se alude a un modo de existencia *previo* a la propia percepción actual,

⁽¹⁷⁾ «Existence is *percipi* or *percipere*. The horse is in the stable, the Books are in the study as before. Horse and books, when not being actually perceived by any person, are still there, still perceivable, still with relation to perception.» Apud *Encyclopaedia Britannica*, art. de Brian Duignan: «George Berkeley: Early life and works». Accesible online: <https://www.britannica.com/biography/George-Berkeley#ref160834>. El énfasis en *existencia* es mío. La voz indica que la cita procede de los *Notebooks* de Berkeley. Dice también Berkeley en el *Treatise*: «[...] the Existence of an Idea consists in being perceived» (Part I, II). Cuando se habla aquí de *idea* (y su existencia), como se apunta, Berkeley refiere a las cosas sensibles cuando son percibidas por alguna mente.

que Berkeley, obviamente, parece no discutir. Para clarificar nuestros términos, podríamos ya preguntarnos si ese elemento de *previedad* supuesto en la no necesaria actualidad de la percepción para la existencia de algo, implicaría distinguir entre existencia (ligada aquí siempre a la percepción) y lo que podríamos llamar *realidad*. Esta realidad sería un *en sí* ajeno al conocimiento propiamente, cuando no se trata de su captación en cuanto existente. Podríamos decir entonces que, para Berkeley, *ser es ser conocido (o la posibilidad de ser conocido) como existente (en cuanto que percibido)*. ¿Toda otra realidad del ser quedaría, entonces, en el campo de lo incognoscible? Y ¿qué significaría realmente eso?

No se puede evitar relacionar (aquí, muy brevemente) esta cuestión con lo que alguna vez se ha imputado a Kant, y precisamente en relación con Berkeley, y frente a lo cual Kant parece necesitar alguna justificación, para negar una atribuida coincidencia con la posición del obispo irlandés⁽¹⁸⁾. En efecto, a Kant le pareció necesario clarificar el verdadero significado de su idealismo trascendental en relación a la realidad de las cosas, cuando consideradas independientemente de nuestro conocimiento de ellas. Por ello, quiere subrayar: «Las cosas nos son dadas como objetos de nuestros sentidos, objetos situados fuera de nosotros; pero de lo que puedan ser en sí mismas nada sabemos, sino que conocemos solamente sus fenómenos, eso es, las representaciones que producen en nosotros al afectar nuestros sentidos. En consecuencia, admito, ciertamente, que *hay cuerpos fuera de nosotros* [...], aunque nos son completamente desconocidas en lo que respecta a cómo sean en sí mismas: cosas a las que damos el nombre de cuerpo, palabra que entonces significa solamente el fenómeno de aquel objeto desconocido para nosotros, *pero no por ello menos real*». Y concluye: «¿Se puede llamar idealismo a esto? Es precisamente lo contrario»⁽¹⁹⁾. Entendemos la

⁽¹⁸⁾ Cf. Solé (2015: 14). La autora señala, en la nota 27, que esta crítica a Kant provendría de Thomas Reid, muy influyente con su filosofía del «common sense». Reid acusa a Berkeley de confundir los objetos de la percepción con el acto de percibir, error que, según Christian Garve, el famoso pensador ilustrado, podría atribuirse también al propio Kant.

⁽¹⁹⁾ Kant, Immanuel. *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können* (1783). Riga: Hartknock. Según la edición de la Academia: AK, IV, 372 y ss. Citado por: Jimena Solé, María. «El idealismo trascendental kantiano: origen del debate» (p. 6).

necesidad de Kant en hacer esta aclaración, para la comprensión de su propuesta⁽²⁰⁾. Pero por ello se nos plantea también, de hecho, lo que Berkeley estaba realmente queriendo decir.

Pues bien, esto nos remite también a la cuestión del conocimiento desde una perspectiva más ligada a la tradición, pues podemos afirmar que, en realidad, Berkeley está relacionando el criterio de *ser* con el criterio de *verdad*. Se asume en general que conocer implica verdad, es decir, la verdad de lo conocido, pues de otro modo no podríamos estar hablando, en sentido estricto, de conocimiento, de que conocemos (la noción misma de conocimiento implica su transitividad: conocemos *algo*). Por ello – también en Berkeley –, esa posibilidad de que algo puede ser «percibido», y por tanto primariamente «conocido» en su existencia, es decir, si conocer es entonces constatar la existencia de algo, se está reconociendo en el ser su carácter de verdadero, es decir, ser poseedor de lo que tradicional se ha llamado verdad ontológica. Ahora bien, este carácter ha de ser constatado – *mediante la percepción*, podemos decir, para Berkeley – en su (también tradicionalmente llamada) verdad *lógica*: la que depende del sujeto que conoce, en el sentido de que se corresponde – o no, ahí puede haber falsedad – con el ser del objeto conocido o percibido.

Pero esta problemática nos interesa aquí en un sentido más originario: desde el punto de vista de lo que la tradición entiende, en efecto, como verdad ontológica. Se concibe ésta como la verdad del propio ser de los seres, es decir, la verdad de que, simplemente, *son* (¿«están ahí?»), *con independencia* de que se los conozca o no. Ahora bien, significa también que, en el hecho de su ser, hace que *puedan* ser conocidos; es decir, que a su ser pertenece su *inteligibilidad*: por eso podemos hablar de *verdad*, que es siempre una noción relativa al conocimiento. Como afirma Bacigalupo, la verdad ontológica sólo resulta inteligible si por ella se entiende el planteamiento del problema filosófico de la verdad lógica⁽²¹⁾. En el contexto de Berkeley esto significaría, además, una inteligibilidad *perceptiva*. Pero en cuanto que hablamos de *verdad*

(20) E ilumina sin duda algunos aspectos, a veces quizá no bien comprendidos, de su filosofía.

(21) Cf. Bacigalupo (1989: 17-18).

ontológica, estamos refiriéndonos a ese aspecto transcendental⁽²²⁾ del ser que lo refiere en su cualidad de *poder ser conocido*. Si lo pasamos al plano necesario de su percepción primaria, estamos aludiendo al ser en necesaria relación con su conocimiento (actual o posible, como bien indica Berkeley). Y eso sería la existencia en Berkeley: *la atribución de ser al ser que es conocido mediante la percepción del que lo conoce*.

Ahora bien, en esa «verdad ontológica» del ser se originaría la necesidad de un *tercer elemento* que sustentaría la teoría de Berkeley, a riesgo de quedar la relación entre ser y ser percibido totalmente inmanente, básicamente inconsistente en cualquier pretensión de salir de sí. Porque, en efecto, si consideramos sólo la percepción, o la reducimos a tal relación *horizontal* entre ser y ser percibido, se aludiría en realidad a la percepción, en definitiva, solamente como una imposibilidad de salir de sí. Por ello, para Berkeley, ese tercer elemento se debe configurar, dadas sus premisas, desde un contexto *exterior* a la realidad ontológica de las cosas en su multiplicidad (en cuanto que ligadas a esa verdad ontológica mencionada). Pero por eso se le hace necesario recurrir de un modo específico a Dios, un modo muy propio, ciertamente, de la Modernidad temprana, cuyo problema era precisamente la cuestión de la consistencia de la realidad ontológica como tal. En este sentido, afirma Berkeley: «Sólo Él [Dios] es quien, sustentando todas las Cosas por la Palabra de su Poder, mantiene aquella interacción (*Intercourse*) entre los Espíritus, por la cual pueden percibir la Existencia respectiva de cada uno»⁽²³⁾. Así, Dios es el garante de la permanencia en la existencia de las cosas, pues es Él mismo quien no cesa de percibir las. Seguimos hablando de existencia, pero también de percepción. Implícito está aquí también, por tanto, que la idea (de las cosas), en Dios, es semejante a la existencia misma de las cosas.

⁽²²⁾ No se habla aquí de transcendental en sentido kantiano, sino en el de la tradición clásica: los transcendentales son los caracteres de ser que están más allá de toda posible determinación de un ente, y que convienen necesariamente a todo ente. Es decir, es el ser como metafísico, del que se derivan propiedades aplicables a todo ente en cuanto ente. Hablar de transcendentales supone hablar de la *unidad* de los mismos. Por tanto, la unidad del ser va ligada también a su *inteligibilidad*.

⁽²³⁾ «He alone it is who upholding all Things by the Word of his Power, maintains that Intercourse between Spirits, whereby they are able to perceive the Existence of each other». Berkeley. *Treatise*, Part I, CXLVII.

Está también presente el hecho de que esa misma existencia sólo se puede explicar *a partir* de Él. (Hemos mencionado que esta necesidad de recurrir a Dios como garante – externo – de determinados principios ontológicos está presente en otros pensadores modernos; aunque, como señala Laguna⁽²⁴⁾, Berkeley se distingue de ellos en que la necesidad y centralidad de Dios se desenvuelve al nivel de las ideas, siendo el mediador entre espíritus e ideas, además de regulador de las ideas de los entes).

Pero, en un abordaje más preciso, la cuestión del «tercero» remite al hecho de que, en realidad, sólo éste suprime o puede suprimir la *dependencia* de la verdad ontológica respecto de la verdad lógica. Porque, si no, la referencialidad de la verdad lógica puede acabar quedando sujeta a sí misma y sus propias presunciones, perdiendo, en definitiva, aquel carácter estricto de verdad.

Con estos presupuestos, podemos ya abordar *Film*.

3

Film plantea el conocimiento como un *recorrido*. Y al hacerlo, lo que se presenta es el *absurdo* de toda concepción del conocimiento que pierda su transitividad esencial, acabando por resultar absurda la idea misma de transitividad. Por eso, es un conocimiento que no cumple su expectativa, y, desistiendo del conocimiento en su condición de transitividad, no puede acabar en otra cosa que en *autopercepción*: no hay otro encuentro que el encuentro consigo mismo. De hecho, condena el conocimiento, en efecto, al absurdo.

Hay que señalar que estamos hablando del absurdo como una categoría teórica, que se expresa además como una categoría artística. Es más, es precisamente en el arte donde el absurdo puede encontrar un modo de expresión particularmente adecuado para confrontar una pretensión de, como señala Badiou en el caso de Beckett, «experimentar si por lo menos una vez una verdad puede ser compartida», porque, sin duda, «si algunas verdades existen, la felicidad no está excluida»⁽²⁵⁾. Frente a esa pretensión, ¿qué muestra el absurdo?

⁽²⁴⁾ Cf. Laguna (2020: 50).

⁽²⁵⁾ Badiou (2007: 40).

Según lo definía Ionesco, uno de los representantes – junto al propio Beckett, Genet, Adamov y otros – del llamado «teatro del absurdo», absurdo es «lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil»⁽²⁶⁾. Ligado a las corrientes existencialistas, el teatro del absurdo – según considera Martin Esslin, el teórico que acuñó el término en 1961 – asumiría, sin embargo, de un modo específicamente formal los contenidos (necesariamente expresados a través de un discurso en definitiva lógico) de estas corrientes⁽²⁷⁾, de modo que, quizá paradójicamente, a través del teatro se consolidaría un esfuerzo de coherencia. A su vez, Adorno, en su comentario a la obra de Beckett *Fin de partida*, interpreta de un modo contrario esta relación, afirmando más bien la presencia de la obra como un forzar al pensamiento para ajustarse a ella; y como un modo, también, de expresar su oposición a «la ontología en cuanto el proyecto de algo de alguna manera primero y también permanente»⁽²⁸⁾. Pero, como apunta Badiou, ello no tiene por qué negar una fugaz presencia, en «ese material aceptable de la vida desprovisto de sentido», de una «sobre-existencia comparable a la de las galaxias», para formar «un punto de luz en la penumbra del ser», posibilidad de una «ejecución lenta y súbita de lo Bello»⁽²⁹⁾.

Todo esto nos remite de un modo esencial al propio medio utilizado por Beckett, esto es, el cine. Como ya mencionado, se produce en Beckett en general una esencialización de los diferentes medios, particularmente en su último período. Podríamos, incluso, hablar de una *reducción* artística del medio a sus propios fundamentos que fuerza, en efecto, un *ajuste* con la propuesta y de la propuesta, (pero) modificándola también esencialmente. Así, en efecto, Beckett no analiza el medio: lo reduce a su naturaleza más depurada. Esto es paradigmático para comprender *Film*.

⁽²⁶⁾ (Esslin, 1966: 15).

⁽²⁷⁾ Cf. Abraham (2015: 6ss). Acceso *online*: http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos/T

⁽²⁸⁾ *Ibid.* Cf. también Adorno (2003: 272).

⁽²⁹⁾ (Badiou, 2007: 66-67).

Hemos visto ampliamente que la percepción no está (sólo, o en su integralidad) ni en el percibir ni en el ser percibido, sino *entre* el percibir y el ser percibido. Se examina la dualidad necesaria para que la percepción acontezca. Pues bien, esto se contempla en la propia cámara cinematográfica, y el desenvolvimiento de los diferentes niveles que el propio medio convoca. En la cámara comparece lo que ve y lo que es visto, desdoblándose a su vez del ojo que ve a través de la cámara, y de aquello (o quien es) visto a través de la cámara. Percepción y desdoblamiento cualifican, entonces, a la cámara cinematográfica. La identificaríamos, incluso, con el propio acontecimiento de la percepción, en cuanto acontecimiento de ese *entre* de la percepción que se produce entre quien percibe y lo que se percibe. La cámara representa entonces ese punto de intersección que se contrae en lo que podemos denominar *imagen*. Y en ello se expresa una *circularidad* que culmina en la autopercepción.

Esta circularidad es fundamental para entender el trasunto agónico de la búsqueda de un tercero, trasunto que radicaliza un supuesto que no hace sino confirmarse: la percepción, o se basa en el ser, o es solamente autopercepción, que no cuestiona su origen, que no cuestiona, por tanto, la *posición* de la cámara misma: el punto de partida, que es el punto de llegada, no es otra cosa, en efecto, que «posición». El movimiento que resulta en circularidad es necesario para alcanzar la inmovilidad en el retorno, un retorno que se consuma como... posición. El quehacer del medio utilizado, el cine, es entonces abordar materialmente sus contornos. Y lo hace, en primer lugar, contrayéndolo a su expresión mínima: *imagen*, pero también *movimiento*, para acabar dándole sentido a la imagen cuando se inmoviliza, *después* de todo el recorrido. La imagen alude al desdoblamiento en el espacio, mientras que el movimiento es desdoblamiento en el tiempo. La inmovilidad a la que se ha llegado revoca ambos desdoblamientos, en algo uno, *como si no hubieran sido en realidad necesarios*.

Pues bien, la esencialización del cine a sus dimensiones de imagen en movimiento, consigue llegar también a la esencialización del problema del conocimiento (en cuanto problema) como recorrido. Y lo que se encuentra, que *era lo que se quería demostrar*, es que $O = E$: no comparece un tercero, porque *sólo hay recorrido*. Tal circularidad es igualmente importante: porque la circularidad *demuestra...* pero *no añade*. Es decir,

no añade lo que el recorrido pretendería: conocimiento. En esta tematización esencializada del absurdo, recorreremos el recorrido para encontrar que el recorrido no tiene otro sentido que el propio recorrido. Lo que sólo descubrimos al final. Y ha sido el medio cinematográfico, por sus componentes radicales – la imagen en movimiento –, el que ha posibilitado tal tematización en términos artísticos.

Habíamos visto que la cuestión de Dios en Berkeley era la respuesta a la pregunta por el *tercero* como posibilidad de la relación misma entre ser y ser percibido. Pero es una pregunta desde el hombre, desde la posibilidad misma de conocimiento. Por ello ese tercero, en cuanto tercero, se presupone externo a la propia relación, precisamente para mantenerla. Pero si se presupone sólo para mantenerla, mantenerla significa que ese supuesto carácter externo de Dios no tiene aquí otro fundamento que la relación misma que fundamenta. Por eso, a la vez la debilita.

En Beckett se coloca exactamente la misma pregunta. Como señala Badiou, aparece inequívocamente como una pregunta *por el otro*: «para Beckett [...] la existencia no se diluye en el anonimato de la penumbra. Tampoco coincide con el solipsismo»⁽³⁰⁾. Y ciertamente, lo que comparece es la debilidad misma, bajo la forma del absurdo. Pero no olvidemos que «el arte tiene por misión la de guardar esos puntos excepcionales de los que procede toda verdad, la de hacerlos brillar, la de preservarlos»⁽³¹⁾. La cuestión aquí es que *no comparece* ningún tercero. Sin embargo, podemos atisbar algún brillo, escrutando aún más el propio medio cinematográfico.

Film es, para empezar, punto de encuentro o intersección. Porque muestra y se muestra desde el fundamento del *medio mismo* como *teoría*. Como afirma Jenaro Talens, editor del argumento de *Film*, «estamos ante una especie de *Acto sin palabras n°3* (salvo un ¡sssh! El film es mudo) y se ha eliminado la presencia [del personaje] de modo simbólico: eliminando el referente real. Esta eliminación es propia de la especificidad del ícono fílmico: el referente sería el propio ícono, un signo sin otra realidad que el hecho de ser un signo»⁽³²⁾. Recordemos

⁽³⁰⁾ *Ibid.*

⁽³¹⁾ *Ibid.*

⁽³²⁾ Talens, Jenaro. «Prólogo. A propósito de *Film*», en Beckett (2001: 18).

que los íconos, en lenguaje de Peirce, son signos cuya naturaleza reside, sobre todo, en la posibilidad de relacionarse por sí mismo con el objeto. Aún más radicalmente, y como afirma el propio Peirce, «un ícono es un signo que poseería el carácter que lo hace un significante, *incluso si su objeto no existiera*»⁽³³⁾. Por eso, en *Film*, uno de los elementos clave para hacer funcionar significativamente su discurso es que se trata, en efecto, de un *film*. Interesa aquí ya la dualidad o dialéctica que se establece entre la discontinuidad material y la continuidad significativa del film, que refleja la dinámica de nuestra propia percepción. Interesa la percepción, de esta manera, como *mediación*. Y como se da también bajo el juego entre percepción y pensamiento, comparece igualmente la dinámica inversa entre una continuidad situada ahora en la percepción, y la discontinuidad (antes intransitable) del pensamiento. Hablamos de un modo de *límite*. Pero el límite es también el lugar en el que se convoca la pregunta por el otro.

En definitiva, el medio cinematográfico proporciona el soporte adecuado a la reducción esencial del recorrido, concentrando su carácter de imagen (con una duplicidad inherente a varios niveles) y su carácter cinemático (que posibilita el tiempo). La narrativa temporal se cualifica como objeto, frente a la percepción del sujeto, identificándose sujeto y objeto en la propia percepción, y siendo el medio, el *film*, punto de encuentro.

Coda

Pero eso no es todo. Veíamos antes en Berkeley la posibilidad del tercer punto de vista, no solamente para salir de la inmanencia de la percepción, sino sobre todo para fundamentar desde ella la existencia. Real o no, la posibilidad es siempre un supuesto imaginable. Hablar escuetamente de imagen en movimiento señala, en efecto, la reducción del medio a su expresión esencial, para acabar dándole sentido a la

⁽³³⁾ Peirce (1934: 50). Traducción española de Sara Barrena:, en: www.unav.es/gep. El énfasis es mío. En el original inglés: «An icon is a representation which fulfills the function of a representamen by virtue of a character which it possesses in itself, and would possess just the same though its object did not exist.»

imagen cuando se inmoviliza, *después* de todo el recorrido. Pero aún no se inmoviliza del todo: llegamos en la película al balanceo en la mecedora, cuando la cámara ha revisado circularmente (otra vez, circularmente) toda esa habitación a la que se ha ido eliminando todo rasgo de identidad. Es ahí donde O, que ya casi es E, en el último acoso de la «cámara-percepción»⁽³⁴⁾, testigo del balanceo, cierra los ojos, como un lugar de la esperanza que reside en el lugar mismo. Ese balanceo casi final de la película abarca el trasunto, quizá, de que dejar de huir (el movimiento) «sería convertirse en nada». El balanceo persiste hasta el *close up* del ojo que ya sabe que es la cámara. Esa conciencia impide seguir moviéndose. Por eso sólo queda volver a empezar. Por eso es necesario volver a empezar. O no. O sí. «Hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir» (*El innombrable*)⁽³⁵⁾, esperando siempre ese acontecimiento, esa anhelada «ejecución lenta y súbita de lo Bello».

Referencias

- ABRAHAM, Luis Emilio. Voz «Teatro del absurdo». *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. Miguel Ángel Garrido Gallardo (org.). Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Madrid, 2015.
- ADORNO, Theodor W. «Intento de Entender *Fin de Partida*». *Notas sobre literatura*. (Obra completa, vol. 11). Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003. 270–310.
- BACIGALUPO, Luís. «“Verdadero Es lo que Es” – En Torno a la Verdad Ontológica Según Tomás de Aquino (De Veritate q. 1, a. I)». *Areté*. 1. 1, 1989. 15–40.
- BADIOU, Alain. Beckett. *El Infatigable Deseo*. Traducción de Ricardo Tejada. Madrid: Arena Libros, 2007.
- BECKETT, Samuel. *Film*. Traducción de Jenaro Talens. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Stories & Texts for Nothing*. Nueva York: Grove Press, 1967.

⁽³⁴⁾ La expresión es de Deleuze, en su conocido escrito sobre *Film*. Cf. Deleuze (1993: 36–39).

⁽³⁵⁾ La cita de *El innombrable*, de Beckett, es sugerida por Badiou en el texto antes mencionado.

- BERKELEY, George. *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. David R. Wilkins (org.) (based on the 1734 edition published by Jacob Tonson). Dublin, 2002. Online Texts at Trinity College, Dublin: <https://www.maths.tcd.ie/~dwilkins/Berkeley/ETextsTCD.html>.
- BERKELEY, Goerge. *Three Dialogues between Hylas and Philonous in opposition to Sceptics and Atheists*. Edición online de Jonathan Bennet (2017): <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/berkeley1713.pdf>. *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*. Jessop, Thomas Edmund & Luce, Arthur Aston (org.). London: Thomas Nelson, 1948-1957 (9 vols.).
- BERMAN, David. «Beckett and Berkeley». *Irish University Review*. Spring, 14. 1, 1984. 42-45.
- DELEUZE, Gilles. «Le Plus Grand Film Irlandais (Film de Beckett)». *Critique et Clinique*, cap. IV. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993. 36-39.
- DUIGNAN, Brian. «George Berkeley: Early life and works». *Encyclopaedia Britannica*. Accesible online: <https://www.britannica.com/biography/George-Berkeley#ref160834>.
- ESSLIN, Martin. *El Teatro del Absurdo*. Traducción de Manuel Herrero. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- KANT, Immanuel. *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können*. Riga: Hartknock, 1783.
- LAGUNA, Rafael. «Berkeley vs. Berkeley y la cuestión de Dios en los Principios». *Logos/Año XLVIII*. 135. 2020.
- MARTIN, William. «Esse and percipi in Film: A “Note” upon the Beckett-Schneider correspondence». *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*. Vol. 14. *After Beckett/D’après Beckett*. Leiden/Boston: Brill, 2004. 533-546.
- MELESE, Pierre. *Samuel Beckett*. Paris: Seghers, 1966.
- PEIRCE, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol 5. (Charles Hartshorne y Paul Weiss org.). Cambridge: Harvard University Press, 1934. (Traducción española de Sara Barrena: www.unav.es/gep).
- SMITH, Frederik N. «Berkeley and Beckett: A Reconsideration». *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*. Vol. 7. *Beckett versus Beckett*, 1998. 331-348.
- SOLÉ, María Jimena. «El idealismo trascendental kantiano: origen del debate». *Revista de Estud(i)os sobre Fichte*. 10, 2015.