

Beckett. Una imagen imperceptible

Beckett. An Imperceptible Image

Manuel Ignacio Moyano
Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.
manumoyano@gmail.com

Resumen

En este ensayo presentamos un recorrido sobre diversos materiales de la obra de Samuel Beckett, con especial énfasis en su única película llamada *Film*, para señalar, con la ayuda de diversos autores y pensadores (Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jorge Luis Borges y Emmanuele Coccia, entre otros), cómo en algunas obstinaciones beckettianas es pensable algo así como una imagen imperceptible.

Palabras clave: Beckett, imagen, imperceptible, *Film*.

Abstract

This essay presents a tour on different materials of the work of Samuel Beckett, with special emphasis in his only film called *Film*. With the help of different authors and thinkers (Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jorge Luis Borges and Emmanuele Coccia, among others), it purposes that in some beckettians obstinacies we can think something like an imperceptible image.

Keywords: Beckett, Image, Imperceptible, *Film*.

Pourquoi réaliser une œuvre quand il est
aussi beau de seulement la rêver?

Il decameron, P. P. Pasolini

El modelo de tal experiencia de la materia ha sido provisto por Platón en el *Timeo*. La *chóra*, el lugar (o, más bien, el tener-lugar), que es el nombre que él le da a la materia, se sitúa entre lo que no puede ser percibido (la idea, el *anaístheton*) y lo que puede ser percibido (lo sensible, perceptible con la *aísthesis*): ni perceptible ni imperceptible, ella es perceptible *met'anaísthésias* (fórmula paradójica que se debe traducir: “con ausencia de sensación”). La *chóra* es, entonces, la percepción de una imperceptibilidad, la sensación de una anestesia, de un puro tener-lugar (en el que realmente nada tiene lugar más allá del lugar).

Pardes. La escritura de la potencia. G. Agamben

I

Gilles Deleuze ha escrito dos textos dedicados de manera específica a la obra de Samuel Beckett, además de referirlo a lo largo de su obra en cuantiosas oportunidades. Los textos son “El agotado” (1995), publicado junto a las obras para televisión de Beckett –*Quad, ...que nuages..., Nacht und Träume*– en 1992, y “La mayor película irlandesa”, publicado en *Crítica y clínica* (1996), que contiene un breve análisis de *Film*, la única película que Beckett escribió y luego hizo producir. En el caso de “El agotado”, Deleuze trabaja de forma lateral la mayor parte de la producción literaria, teatral y televisiva del irlandés, y sostiene como hipótesis que la fórmula sistemática que opera en el corazón de la producción beckettiana es el *agotamiento de lo posible* que se distingue cabalmente de aquella otra fórmula, propia de la juventud de Mayo del 68, que buscaba la *realización de lo imposible*. En cambio, en el breve texto dedicado a *Film*, Deleuze problematiza la lectura que Beckett propone de la lapidaria ontología del obispo Berkeley, según la cual ser es ser percibido (*esse est percipi*), y abre una posible resolución en algo así como un “volverse imperceptible”. Sin embargo, ambas lecturas quedan desvinculadas. Es nuestra intención pensarlas en conjunto aquí, y a partir de ellas otorgar una lectura especial y algo distinta a la de Deleuze sobre *Film* de Beckett, para desde allí repensar el deseo último que escondería la fórmula “preferiría no hacerlo” que el escribiente Bartleby empleara cada vez que era ordenado a hacer algo en la conocida novela de Herman Melville.

II

En “El agotado”, Deleuze se encarga de distinguir tres “lenguas” que especificarían el sistema y la fórmula del agotamiento beckettiano: la lengua de los nombres y de las series, la lengua de las voces y de las historias, y la lengua de la imagen. Antes de entrar en cada una de ellas, es necesario aclarar qué supone para el francés agotar lo posible sin realizarlo. En este sentido, podemos comenzar afirmando que mientras la “realización” de lo posible supone un sistema de exclusión de una o varias posibilidades en nombre de otra que es la que quedará fijada en y por el acto realizador, el “agotamiento” de lo posible, en cambio, no excluye ninguna posibilidad, ya que renuncia a realizarlas y en esa renuncia se abre una “disyunción inclusiva” (Deleuze, “The exhausted” 16).¹ En este caso, se multiplican las variantes y combinaciones posibles de un objeto o situación determinado, pero jamás se realizan. Se trata de una *lógica* particular que propone y analiza todas las variantes posibles de una misma situación hipotética *sin* realizarla. El caso más conocido en la obra beckettiana es el de las permutaciones de las “piedras de succión” (Beckett 103) en *Molloy*, donde el personaje y narrador llega a una playa y se aprovisiona de piedras, que en verdad eran guijarros, y se pierde en una inmensa cavilación –completamente innecesaria– sobre los modos posibles de alojar dieciséis de esas piedras en sus cuatro bolsillos (los dos del pantalón y los dos de la chaqueta) para crear un sistema de rotación donde cada una sea succionada la menor cantidad de veces posibles. Como primera decisión, Molloy piensa colocar grupos de cuatro piedras en cada bolsillo e ir sacando de una por vez para chuparla y luego guardarla en el bolsillo subsiguiente. Sin embargo, como dicho sistema no le asegurará que cada piedra sea chupada al menos una vez en fila consecutiva con respecto a las otras, ya que en cualquiera de los bolsillos podría confundirse con las otras y permanecer allí sin rotar, decide optar por otra combinación. Ahora decide irlas rotando de cuatro en cuatro. Pero la misma dificultad se presenta, ya que nada asegura que la rotación sea perfecta. Luego de deambular por todas las opciones posibles, concluye que la única que le aseguraría un sistema perfecto sería tener dieciséis bolsillos, uno para cada piedra. Sin embargo, lo que importa es el agotamiento de las opciones, de las posibilidades hasta que finalmente se queda sin obra: “Y finalmente adopté la solución de tirar todas mis piedras, salvo una, que guardaba a veces en un bolsillo, a veces en otro, y que por supuesto no tardé en perder, o tirar, o regalar, o tragarme” (Beckett 111).

Esta particular fórmula conserva la potencia de la posibilidad porque no la acaba en la realización de un acto, sino que la mantiene suspendida e indeterminada sobre sí misma. Por ello mismo, pareciera que la frase que mejor define este sistema beckettiano del agotamiento no es otro que el *dictum* que el escribiente Bartleby no cesa de repetir en la conocida novela de Herman Melville: “preferiría no hacerlo”

1 La traducción de citas en inglés y en italiano es de autoría propia: Manuel Ignacio Moyano.

(21). Deleuze lo señala y afirma sin reservas “*I would prefer not to* es la fórmula beckettiana de Bartleby”, escribe (“The exhausted” 4). El agotamiento renuncia a la obra, a la decisión y al sentido. No tiene ni quiere ningún fin, ningún destino más allá del que se encuentra en su pura situación. Se trata, en palabras de Deleuze, de un “spinozismo implacable” (3). O como escribirá Alain Badiou en un bello homenaje al irlandés: “Bien considerado, todo el genio de Beckett tiende a la afirmación de manera casi agresiva” (12). Y por ello el sistema beckettiano no podría ser asumido como un existencialismo, ya que el agotado jamás ha llorado el sentido perdido.²

No, lo que él nos invita a pensar en su arte –escribe Badiou en línea con esta constatación–, en su teatro, en su prosa, en su cine, en su radio, en su televisión, en su crítica no es ese hundimiento tenebroso y corporal en una existencia desvalida, en un abatimiento desesperado. No es tampoco, por cierto, lo contrario que se ha intentado hacer valer: farsa, irrisión, un sabor concreto, un Rabelais enflaquecido. Ni existencialismo ni barroco moderno. La lección de Beckett es una lección de medida, de exactitud y de valentía (10).

Mesura, exactitud y valentía son precisamente las armas en las que su labor artística se hizo fuerte. Sobre todo en la exactitud, pero en la exactitud para agotar un sistema de posibilidades dado, como bien remarcaba Deleuze. ¿Y de qué trata la exactitud? De un paciente e ininterrumpido trabajo con el *tempo*. Por ello, aunque ni Badiou ni Deleuze lo expliciten, se abre con este sistema una temporalidad específica, una que conjunta y contrae todos los tiempos sobre uno solo: el tiempo *residual* que resta inconcluso en la diferencia *entre* la *posibilidad* y su *no-realización*, un tiempo imposible de medir, puesto que no se ha realizado. Es en base a este tiempo diferencial que Giorgio Agamben piensa el mesianismo en su libro *Il tempo che resta* de 2001. Allí, a partir del *ho nyn kairós*, del “tiempo-ahora” del apóstol Pablo, el italiano desarrolla una concepción del mesianismo que bien puede constelarse con los agotamientos y la exactitud de la fórmula beckettiana, así como la de Bartleby.

En toda representación que nos hagamos del tiempo –afirma el autor de *Homo sacer* en relación a la temporalidad mesiánica–, en todo discurso en el que definamos y representemos el tiempo, se halla implicado un tiempo ulterior, que no puede quedar agotado en tal discurso o representación. Es como si el hombre, en cuanto ser pensante y parlante, produjera un tiempo ulterior respecto al cronológico que le impidiera coincidir perfectamente con el tiempo del que puede hacerse imágenes y representaciones. Este tiempo ulterior no es, sin embargo,

2 Sobre este punto, cf. Lucero. A pesar de la rigurosidad del texto de Lucero sobre la lectura deleuzeana de la obra de Beckett, pasa quizás muy rápidamente por el texto del francés dedicado a *Film*. Allí, como veremos, se afirma que la apuesta cinematográfica beckettiana escondida en *Film* trata de la posibilidad de un devenir imperceptible; devenir que será, para nosotros, inteligible solo en el trasfondo de esta problemática del agotamiento y lo posible, así como de su cristalización en la imagen. En “Políticas del exhausto. Beckett en Deleuze”, Alejandro Fielbaum relea la mayoría de la obra deleuzeana desde la óptica beckettiana para brindar nuevas consideraciones sobre las nociones de política y de literatura en el francés.

otro tiempo, algo así como un tiempo suplementario que se añade desde fuera al tiempo cronológico; es, por así decirlo, un tiempo dentro del tiempo –no ulterior, sino interior– que mide solo mi desfase respecto a él, mi ser en cuanto desfasado y no coincidente respecto a mi representación del tiempo, pero precisamente por esto, también mi posibilidad de completarla y entenderla (72).

Si el tiempo mesiánico es precisamente el *tiempo ulterior* que se cuele entre el tiempo vivido y su representación, esto significa entonces que el advenimiento del mesías poco tiene que ver con un evento futuro que se cumpliría de una vez y por todas. El mesianismo, en este sentido, antes que la llegada de alguien es más bien una temporalidad particular, ya que solo puede ser pensada como el desfase entre la *experiencia* del tiempo y la *representación* que de ella se hace. Allí, entre ambos, se da un resto: un tiempo *kairológico*, no *cronológico*. Esto es, un tiempo que se inserta entremedio de todas las representaciones o discursos que puedan darse “sobre” el tiempo y que, como tal, permanece *irrepresentable*. Es la diferencia entre el tiempo y su representación, la *demora* de esa diferencia. Pero es también, en consecuencia, un tiempo *plegado*, esto es, uno que contrae sobre sí todos los eventos cronológicos (fechas, horas, minutos y segundos); un tiempo que es en verdad el tiempo que somos: *el tiempo de la potencia para representar –no la representación en sí–*. Por lo tanto, si toda representación del tiempo lo divide en pasado y futuro, en un *ya no* y un *no todavía*, el tiempo mesiánico es “una cesura que divide la división misma entre los tiempos” (Agamben 78) y, en este sentido, es un presente puro que *exige* ser alcanzado. ¿Cómo es posible, entonces, *alcanzar el presente*? La fórmula beckettiana pareciera contener la solución: agotando las posibilidades en una disyunción inclusiva, como planteaba Deleuze, esto es, en un “esta posibilidad o esta o esta” sin realizar ninguna de ellas, donde todas se contraen al punto de no realizarse. En otras palabras, si a cada una de las posibles vías de acción o de representación se responde con un “preferiría no hacerlo”, como Bartleby, cada una de ellas es contraída sobre la otra hasta desaparecer. Lo que queda, entonces, es la posibilidad pura, la posibilidad de acción en cuanto tal. El *puñado* de opciones deviene entonces un *puño*. Ese no será solo “la verificación de una potencia en cuanto tal” (Agamben, “Bartleby” 129), como afirma Agamben en su texto dedicado a Bartleby, sino también el modo en que se alcanza el presente. Porque él retroactúa sobre el pasado, sobre lo realizado, para encontrar allí lo no realizado y para encontrar así su potencia de *no haber sido tal*. La redención mesiánica, por lo tanto, no salva lo que ha sido, sino lo que no ha sido. Pero lo hace contrayendo todo lo que ha sido, esto es, el pasado efectivo junto a lo que precisamente no fue posible allí y que, sin embargo, es tan incierto como el futuro mismo. Lo que resulta de esa contracción, de ese pliegue entre pasado (lo sido) y futuro (lo nunca sido), es lo que llamamos presente. Agamben denomina “descreación” (125) a esta práctica de contracción que abre el lugar de la potencia, esto es, a la gestación de una zona de indistinción entre lo que ha podido ser y lo que no ha podido ser.

Descrear, por lo tanto, no es destruir lo hecho, el pasado, sino contraerlo al punto de lo no hecho, al punto del *desecho*, de lo que resta. *Es agotar las posibilidades en vistas no ya de su no realización sino también de la contracción respecto de lo que ha sido ya realizado*. Y en este sentido, como la fórmula “preferiría no hacerlo”, pero también como la *parodia*, esa descreación es un gesto que afirma y niega a la vez. Afirma todas las posibilidades a la vez que niega sus realizaciones. “Disyunción inclusiva” según Deleuze, “descreación” de acuerdo con Agamben. Esto es Beckett: un tiempo mesiánico que arroja todas las piedras al costado luego de haberles agotado sus posibilidades. Y eso mismo es Bartleby. En 1938, el dublinés parece haber escrito un cómico elogio de la fórmula bartlebyana: “Preferir uno de los testículos al otro sería meterse en los terrenos de la metafísica” (*Disjecta* 60).

III

Ahora bien, si retornamos al texto de Deleuze que estábamos comentando, este agotamiento posee para él tres subfórmulas concretas que lo llevan a cabo, subfórmulas que el francés cataloga como “lenguas”. En primer lugar, una llevada a cabo en el país de las palabras, que procede por medio de enumeraciones interminables que agotan todo lo que tiene nombre. Ella se denomina “Lengua I” e indaga en las series y las combinaciones que así se arman, así como el modo en que “secan” a las palabras ralentizando su función semántica y sintáctica hasta suspenderles cualquier función referencial. La relación entre palabras y mundo queda de esta forma rota, vuelta sobre las palabras mismas. La acción, entonces, la pragmática del lenguaje, se obtura. Pero con un lenguaje “no referencial” no alcanza. Es necesaria una “Lengua II”, una que agote los flujos que se abren *entre* las series de palabras desecadas. Este segundo momento está especialmente cifrado en *El innombrable*, esa novela que cierra la trilogía de *Molloy* y *Malone muere*, y que junto con *Esperando a Godot* le daría en los inicios de los años cincuenta la fama mundial a Beckett. Allí precisamente se señala aquello que no posee nombre, lo que internamente recorre los entramados de las palabras. Ese submundo lingüístico no es otro que el de *las voces*: esto es, el de la fuente de emisión de las palabras. Dicho de otro modo, la Lengua II ataca la obsesión más conocida de Beckett: el enigma de quién habla –“Qué importa quién hable, alguien ha dicho qué importa quién habla” (Beckett 88), escribe en *Textos para nada* de 1953–.³ Y ese

3 Michel Foucault transforma esta frase en pregunta en el inicio de su conocida conferencia “¿Qué es un autor?”, dictada en la Société Française de Philosophie el 22 de febrero de 1969. Así, escribe en la presentación de los argumentos que desarrollará: “¿Qué importa quién habla?”. En esta indiferencia se afirma el principio ético, el más fundamental tal vez, de la escritura contemporánea. La desaparición del autor se ha convertido, para la crítica, en un tema ya cotidiano. Pero lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que repetir, como lugar vacío –a la vez indiferente y coactivo–, los emplazamientos en donde se ejerce esta función” (Foucault 35). Sin embargo, la indiferencia que tematiza Foucault a partir de esta obstinación beckettiana, y que dibuja el mapa entero de la filosofía contemporánea, tendrá como fuerte antecedente las preguntas que hiciera Maurice Blanchot sobre la escritura beckettiana en 1959. En *El libro que vendrá*, se pregunta: “¿Quién habla en los libros de Beckett? ¿Quién

enigma siempre está en el Otro, desde el preciso momento en que las palabras que el Yo usa no son suyas, no son parte de su *genética*.⁴ El Otro es la Voz que fluye entre las series de palabras y que obliga a decir a pesar de la imposibilidad o del fracaso constitutivo de todo decir.⁵ Voz que cuenta historias sin fin, que moviliza la fijación de las series y de las combinatorias:

Es siempre Otro quien habla –escribe Deleuze para pensar la relación entre ambas lenguas–, desde que las palabras no me han esperado y no hay otro lenguaje que el extranjero; es siempre otro, el “dueño” de objetos que posee por hablar. Sigue siendo un asunto de lo posible, pero en un nuevo modo: los Otros son mundos posibles, a los cuales las voces confieren una realidad que es siempre variable, de acuerdo a la fuerza que las voces poseen, y revocable, de acuerdo a los silencios que ellas hacen. [...] Los Otros, es decir los mundos posibles con sus objetos, con sus voces que les dan la única realidad que ellos pueden reclamar, componen “historias”. Los Otros no tienen otra realidad que aquella que sus voces les dan en su mundo posible (7).

Sin embargo, podemos intuir que para Deleuze estas dos lenguas no son suficientes porque su única verdad sería el infinito, esto es, el imposible corte de la serie y del fluir lingüístico de las voces y de las historias. Es la situación de *El innombrable*. En cambio, en Beckett hay –y esto es lo suyo propio– un instante absoluto de detención. El nombre que Deleuze le da a este es el de Lengua III y lo cifra en *la imagen pura*. Lo particular de ella es que:

es ese ‘Yo’ incansable que aparentemente siempre dice la misma cosa? ¿Qué fin persigue?” (Blanchot 237). Y más adelante habla de una “obsesión impersonal” (238). Y es precisamente esto lo inquietante de esa escritura: que abre una obstinación extrema sin sujeto que la pueda soportar, puramente impersonal. Persiguiendo la “continuidad” entre *Molloy*, *Malone y el innombrable* (los tres libros de la trilogía que Beckett escribió entre 1945 y 1953), Blanchot bien entiende cómo la pequeña seguridad de un personaje “vagabundo” (como Molloy y su contracara Morán) se apoca en la de un “moribundo” (Malone) hasta llegar a desaparecer cualquier *persona* que pudiera definir un personaje y una historia. Es *el innombrable*. ¿Quién habla entonces cuando ya no hay personajes que hablen? “Por una convención tranquilizadora, nos contestamos: es Samuel Beckett” (239), pero en realidad es la experiencia de “una palabra neutra que se habla a solas, que atraviesa a quien la escucha, no tiene intimidad, excluye toda intimidad y no puede hacerse callar, porque es lo incesante, lo interminable” (240). Entonces no es el autor quien habla, sino una “supervivencia parlante” (240). Por lo tanto, no solo no hay personaje sino tampoco autor. ¿Qué queda, pues? Solo una exigencia: la exigencia de decir. Y Blanchot, mucho antes que Deleuze y que Badiou, ya lo supo: esa es la casa de la potencia, la casa “de donde salen todos los libros” (240).

- 4 Por esta razón, toda “antropogénesis”, al depender de una exterioridad –el lenguaje– muestra que el hombre en verdad nunca está constituido como humano en cuanto tal, sino que siempre está *deviniendo* humano, y por ello mismo inhumano. En este sentido, entre el hombre y el no-hombre (por ejemplo, el animal) hay siempre una “generación” irresuelta que reanuda una y otra vez la relación con el lenguaje, con el Otro. Sobre esta cuestión, cf. Agamben, *Láperto, l'uomo e l'animale*.
- 5 Sobre esta obligación e imposibilidad conjunta de decir, cf. Margarit. Sin embargo, Margarit confunde esta exigencia del decir con “una estructura mental que representa el mundo interior del personaje” (93). En línea con lo que señalamos anteriormente a partir de Blanchot, si no hay nada más que un puro decir, tanto el personaje como las historias que vive y/o cuenta (y con ellos el autor que las escribe) tienden a descomponerse en un gran vacío que lleva el agujero del/de lo innombrable. Lo único que se expresa, por lo tanto, es la potencia de decir y la imposibilidad de decir al decir mismo: esto es el innombrable que recorre no solo la novela homónima sino todo el trabajo con el lenguaje por parte de Beckett. Hablar allí de “mundo interior” es devolverlo a las garras del existencialismo que no puede dejar de prescindir de la figura humana. Y en Beckett todo tiende a la prescindencia más absoluta, sobre todo a la prescindencia del hombre.

no se define a través de la sublimidad de su contenido, sino a través de su forma –de su “tensión interna”– o a través de la fuerza que reúne para hacer el vacío o para taladrar huecos, para desatar el pegoteo de las palabras, para desecar la fuga de las voces, para desengancharse de la memoria y de la razón (“The exhausted” 9).⁶

Es en ella donde es practicable un “afuera del lenguaje”, un espacio que rompe con la combinación de las palabras (Lengua I) como con el flujo de voces (Lengua II), y por ello mismo solo brilla y emerge una vez que se ha producido el agotamiento de los elementos, esto es, cuando las posibilidades de las palabras y de las voces ya no pueden multiplicarse, cuando se detienen. Pero en esa emergencia de la imagen ya está en marcha su propia disolución, pues su energía es *disipatoria*. La forma de la imagen es lo único que importa, dijimos, y esa forma no refiere a otra cosa que a una *tensión* interna. Por lo tanto, en el momento de emergencia de la imagen emerge una tensión, la fuerza que precisamente almacena toda imagen en su interior y que al aparecer desnuda como tal no puede más que difuminarse, esto es, *distenderse*. Las fuerzas que trasladan las imágenes beckettianas –sean estas sensoriales o intelectuales– emergen en los momentos de detención, momentos en que se desata la cadena lingüística. Porque ellas son la interrupción, o mejor, el *interruptor* del lenguaje, el prenderse o apagarse de la cadena lingüística. Por ello, dichas imágenes tienen una duración residual, ya que acaecen en la desconexión respecto de cualquier cadena temporal. En este sentido, la fuerza de la imagen está, podríamos afirmar, en su *imperceptibilidad*, esto es, en su *capacidad de aparecer y desaparecer en simultáneo* o bien en su *capacidad de ser vistas sin ser vistas, oídas sin ser oídas, tocadas sin ser tocadas, pensadas sin ser pensadas, nombradas sin ser nombradas*. Las imágenes: nombres sin nombres que interrumpen el lenguaje. Y, en este sentido, de algún modo ellas llegan al mismo umbral que la fórmula bartlebiana, pues su “preferiría no hacerlo” posee ese efecto, cuando no afecta, interruptivo. De allí que su mera pronunciación no sea sino la mejor forma de interrumpir y desarmar cualquier situación.

IV

En “La mayor película irlandesa (*Film* de Beckett)”, Deleuze estudia la misma a partir de la cuestión de la percepción, exponiéndola como si fuera un problema matemático. El problema es este: “Si es cierto, como ha dicho el obispo irlandés Berkeley, que ser

6 Para un desarrollo extenso sobre la particular vinculación entre esta lectura de la imagen en Beckett por parte de Deleuze y su propia noción de imagen, cf. Uhlmann. Allí, el especialista beckettiano escribe: “Mientras todos los trabajos hacen uso de imágenes de varios tipos, la verdadera imagen beckettiana (aquella que él mismo denomina ‘la imagen’ en *La imagen* y en *Cómo es*) es algo que aparece, o es creado, y desaparece, pero en su desaparición deja una fuerte impresión, una impresión que permanece e incluso transforma a quien afecta” (62).

FIGURA 1



Personaje (O) al inicio de la filmación. Solo y escapando de la percepción de la cámara (E).

es ser percibido (*esse est percipi*), ¿es posible escapar a la percepción? ¿Cómo volverse imperceptible?” (40). En el guion de *Film*, Beckett escribe bajo el subtítulo de “Generalidades” lo siguiente: “Suprimida toda percepción extraña, animal, humana, divina siendo mantenida la autopercepción. / Búsqueda del no-ser en fuga de la percepción extraña descomponiéndose en inevitabilidad de autopercepción” (508).

Por lo tanto, esto habilita la problematización que establece Deleuze, pero con un condicionamiento: el hecho de que hay algo insoportable en ser percibido. La secuencia de la película beckettiana, entonces, puede ser descrita como un progresivo escapar de las percepciones ajenas hasta encontrar la inevitabilidad de la autopercepción. El modo particular que el irlandés encuentra para estructurar esta secuencia filmica está dada por tres escenarios que el personaje O recorre progresivamente y siempre en su fuga respecto de todas las percepciones ajenas posibles (la de los otros, la de las cosas y la de la cámara), hasta llegar a la inevitabilidad de la autopercepción. Estos escenarios son la calle, las escaleras del vestíbulo y la habitación (fig. 1).⁷

La filmación dura diecisiete minutos y no posee diálogos, a excepción de un breve “¡sssh!” que se escucha cuando el personaje interpretado por Buster Keaton se cruza con otros personajes por la calle. En todo su recorrido, el personaje O (*object*) escapa de la cámara E (*eye*), que se mantiene detrás de él en un ángulo de 45°. De acuerdo con el guion beckettiano –que difiere bastante de la realización final principalmente en la escena inicial que debería comenzar con una multitud de personas y darle una duración de veintidós minutos a todo el trabajo–, mientras la cámara E

⁷ A excepción de las figuras 19 y 20, todas las imágenes de este artículo son extraídas de *Film* de Samuel Beckett (1965).

respetar esos 45° detrás del personaje O y no es percibida por este, la acción transcurre normalmente: un personaje se dirige hacia una habitación a través de una calle donde se cruza con la percepción de otros personajes, de los cuales también escapa. Entre esos otros personajes se encuentra una pareja contra la que O choca en la calle y de la que huye fugazmente, y también una anciana de quien se esconde y luego abandona en las escaleras del vestíbulo (figs. 2, 3 y 4).

Ahora bien, en los momentos en que la cámara E supera esos 45° e ingresa en el campo perceptivo del personaje O, comienza el peligro para él. En este sentido, para Deleuze tanto la calle como las escaleras tienen la misma importancia, ya que trabajan con uno de los tres actos cinematográficos del cine moderno, esto es, con la *acción*. En ambos escenarios, cuando el personaje O percibe a la cámara E, el receptor absoluto, esta es neutralizada por una detención de la acción. Así, en la primera percepción el personaje O detenía su marcha en la calle repentinamente, en la segunda, luego de tomarse el pulso para verificar si estaba vivo, el personaje O detiene esta acción y busca huir de ella (fig. 5).

Allí la cámara vuelve a ocultarse atrás del personaje y este continúa su acelerada marcha hacia la habitación. Sin embargo, también en el vestíbulo de las escaleras se produce otro momento que coincide con el segundo gran acto cinematográfico moderno: el de la *percepción*. Por primera vez en las escaleras y luego dentro de la habitación, el personaje es asumido como receptor. Por lo tanto, cuestión que ya había sucedido en la calle y en la escalera, aunque Deleuze no lo recuerde, la percepción se triplica. Ahora está dividida entre la percepción de la cámara E que sigue percibiendo al personaje O a 45° desde atrás, la percepción de otros personajes y –también se suma ahora– la percepción del mismo personaje O que, como lo señalan las tomas subjetivas, empieza a percibir su propio cuerpo, el espacio que lo rodea, las cosas y también las creaturas que hay en las escaleras y en la habitación (un perro, un gato, un loro, un espejo, una ventana, una estampa colgada en la pared, fotografías que el personaje O llevaba consigo, una silla mecedora, una cama, entre muchas otras). Todas estas cosas y creaturas, a la vez, *lo perciben percibiendo* y contra ellas se desarrollan sus acciones, ya que trata de esconderlas o expulsarlas de su habitación (figs. 6, 7, 8, 9, 10 y 11).

Lo peligroso ahora es que esta percepción subjetiva de las cosas y de las creaturas en la habitación crea un tercer sistema percepción, la percepción del espacio, de las cosas y de las creaturas mismas. Por ello, el personaje O debe expulsar al gato y al perro, tapar al loro y al pez, cubrir la ventana y el espejo, romper la estampa de la pared y todas las fotografías que extrae de su maletín.⁸ Debe evitar toda percepción ajena: del espacio, de las cosas, de las creaturas y de todo lo que lo rodea. Todavía

8 Cabe aclarar que las fotografías que el personaje O examina son retratos del propio Beckett, en su infancia y en su adolescencia, y de su familia, salvo la última, que es una fotografía del mismo personaje O (Buster Keaton) que examina esas fotos, donde por primera vez vemos su rostro y el singular parche que cubre su ojo izquierdo. Luego de observar esta última, el personaje destruye compulsivamente todas las fotografías una por una.

FIGURA 2 y 3



Pareja contra quienes O choca y luego escapa en su frenético recorrido por la calle.

FIGURA 4



Anciana de la que O se esconde y luego abandona en el vestíbulo de las escaleras.

FIGURA 5



Personaje O reaccionando a la primera intromisión de la cámara en su campo perceptivo.

FIGURA 6



Primera imagen subjetiva del personaje O tomándose el pulso.

FIGURA 7



Personaje O percibiendo la estampa del buen dios colgada en la pared de la habitación.

FIGURA 8



Personaje O percibiendo la estampa del buen dios colgada en la pared de la habitación.

FIGURA 9



Personaje O percibiendo la ventana de la habitación.

FIGURA 10



Personaje O percibiendo al perro y al gato de la habitación que a su vez lo perciben a él.

FIGURA 11



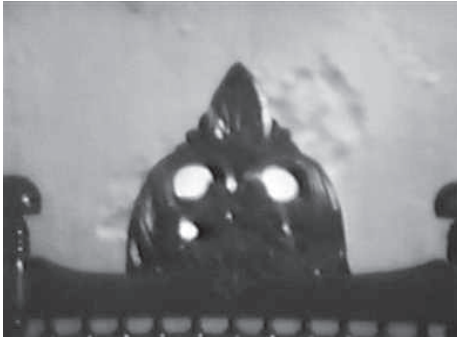
Personaje O percibiendo sus manos luego de cubrir un espejo colgado en la pared de la habitación.

no hemos llegado, en la lectura de Deleuze, al horror de la percepción. Estamos aún, según él, en la segunda imagen elemental del cine: la *percepción* (figs. 12, 13 y 14).

Sin embargo, será la tercera gran imagen del cine, la *afección*, la que defina el verdadero horror de toda percepción. Cuando ya la habitación ha quedado toda vaciada y los posibles lugares de percepciones extrañas han sido tapados, como la ventana y el espejo, o destruidos, como la estampa de la pared y las fotografías que el personaje O traía consigo, el personaje queda solo en el medio de la escena, balanceándose en su silla mecedora.⁹ Allí, se relaja un breve tiempo y finalmente se adormece. Una vez que se encuentra dormido, la cámara E, que siempre había respetado un arco de 45° detrás del personaje O –salvo las contadas excepciones en que entró fugazmente en su campo perceptivo–, realiza un paneo general por toda la habitación y luego se coloca

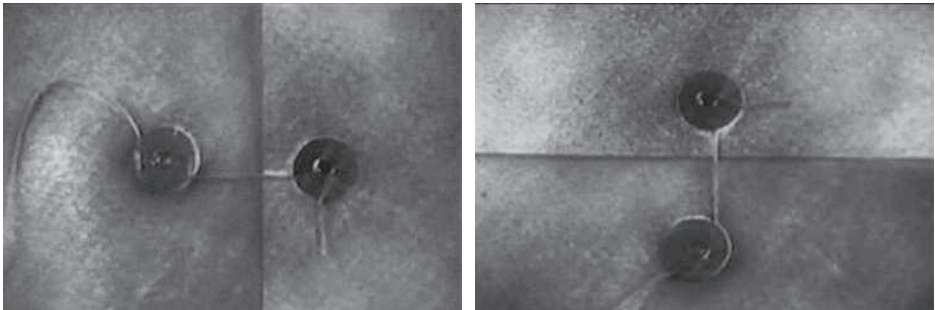
⁹ La mecedora es uno de los dispositivos favoritos de Beckett que encontramos en varias partes de su obra, pero concretamente en la pieza teatral *Rockaby*, en la que una anciana se balancea suavemente y escucha ligeros textos que una voz acusmática arroja al aire (cf. Beckett, *Teatro reunido*).

FIGURA 12



Personaje O percibiendo el adorno superior de la silla mecedora que a su vez lo percibe.

FIGURA 13 y 14



Personaje O percibiendo el sobre que contiene las fotografías.

decididamente frente a él y lo despierta de golpe; el personaje O la mira y al hacerlo queda petrificado en una mueca de horror. Pero no termina allí: posteriormente, la cámara E, convirtiéndose en una toma subjetiva, nos hace ver al mismo personaje O observarse a sí mismo observando, con lo que se muestra a su *doble* en una *auto-percepción desdoblada*. Es que ahí crece el horror: en percibir que quien lo percibe siempre es su propia mismidad enfrentada (figs. 15 y 16).

Afirma Deleuze sobre la cámara:

Entonces revela lo que ella es, percepción de afección, es decir percepción de sí a través de sí, puro Afecto. Es el doble reflexivo del hombre convulsivo en el balancín. Es la persona tuerta que contempla al personaje tuerto. Esperaba su hora. Así pues era eso lo espantoso: que la percepción fuera de uno a través de uno, “insuprimible” en este sentido. Es el tercer acto cinematográfico, el primer plano, el afecto o la percepción de afección, la percepción de sí (“The exhausted” 42) (figs. 17 y 18).

FIGURA 15



Personaje O percibiendo a la cámara E percibirlo de frente.

FIGURA 16



Personaje O percibiendo cómo su doble lo percibe a la vez. Autopercepción desdoblada.

El horror de la percepción, entonces, es el Sí mismo, el movimiento de inflexión de sí sobre sí, movimiento que cabalmente se registra en el vaivén de la silla mecedora. La ontología absolutista del obispo Berkeley encuentra aquí su apogeo y su casi infranqueable verdad. Sin embargo, para Deleuze la situación no acaba allí. Porque en el balanceo que parece emular un “tapón de corcho flotando en el océano embravecido” (Deleuze 43), hay una quietud imperceptible que escapa a la autopercepción. El francés afirma sin reservas: “Volverse imperceptible es la Vida, ‘sin cesar y sin condición’, alcanzar el chapoteo cósmico y espiritual” (43). Ante la pregunta inevitable que aquí se abre, la pregunta sobre qué es la vida para Deleuze, la respuesta es tan clara y contundente como enigmática: la Vida (con una mayúscula tan ontológica como política) es lo imperceptible, lo que escapa a la re-flexividad del sujeto. Lo que queda quieto y detenido en el incesante movimiento de la autopercepción. Solo porque hay Vida, la autopercepción nunca puede acabar, nunca puede completarse, ya que continuamente se ve excedida por la Vida. Y esto significa que la Vida deleuzeana cae por fuera de la ontología de la percepción, esto es, fuera de la mente que percibe como fuera de la materia que es perceptible. En otras palabras, *la vida está por fuera del sujeto*.

Esto que Deleuze enuncia en 1993 tiene un antecedente formidable. En la soberbia de sus veinticinco años, Jorge Luis Borges escribe en *Inquisiciones* (1925):

Berkeley afirma: Solo existen las cosas en cuanto se fija en ellas la mente. Lícito es responderle: Sí, pero solo existe la mente como perceptiva y meditadora de cosas. De esta manera queda desbaratada, no solo la unidad del mundo externo, sino la espiritual. El objeto caduca, y juntamente el sujeto. Ambos enormes sustantivos, espíritu y materia, se desvanecen a un tiempo y la vida se vuelve un enmarañado tropel de situaciones de ánimo, un ensueño sin soñador. [...] En efecto, si la ajena advertencia determina el ser de las cosas, si estas no pueden subsistir sino en alguna mente que las piense o tenga noticias

FIGURA 17



Personaje O percibiendo el ojo de su doble percibirlo. Autopercepción desdoblada.

FIGURA 18



Personaje O cubriendo su rostro ante el horror de su doble percibiéndolo.

de ellas, ¿qué decir por ejemplo, de la sucesión de placenteros, ecuanímes y dolorosos sentires cuyo eslabonamiento forma mi vida? ¿Dónde está mi vida pretérita? Pensad en la flaqueza de la memoria y aceptaréis fuera de duda que no está en mí (126).

Medio siglo antes que Deleuze y que Beckett, Borges había aclarado el terreno común de la vida y de lo imperceptible. Si las cosas dependen de una mente que las perciba, ella no es originaria ni independiente, sino derivada y dependiente de esas cosas. Podemos denominar a esta situación la *paradoja de la percepción*. Y ella implica que no puede haber un *a priori* de la mente, por cuanto su dependencia total respecto de las cosas que percibe la torna secundaria y no originaria, pues solo la actividad de percibir esas cosas la justifica, para lo cual las necesita; pero estas cosas tampoco pueden existir *a priori* porque así su ser estaría más allá de ser percibidas, lo cual iría contra el principio central del *esse est percipi*. Por lo tanto, al no haber una mente anterior a las cosas, ni tampoco una anterioridad de estas respecto de aquella, no hay un perceptor puro y unificado, como tampoco hay cosas para percibir. “Mi vida”, nos dice Borges, “no está en mí.” Lo que equivale a decir: “Mi vida es imperceptible”.

V

Tratemos de repensar esta noción de vida imperceptible a la luz de la noción de imagen que el mismo Deleuze leía en Beckett. Lícito es preguntarnos bajo este manto borgeano, ¿por qué acomete el horror de la autopercepción en *Film* de Beckett, esto es, de la percepción que percibe la percepción en cuanto tal? Podríamos arriesgarnos a responder que el horror nace porque percibir la pura percepción es asomar la mirada en el abismo de la absoluta imperceptibilidad. En otras palabras, si la percepción

depende de las cosas que debe percibir y, como señalamos, no existe *a priori*, una percepción pura de la percepción en cuanto tal es *imposible*. Solo se podrá percibir la absoluta falta de percepción, en las palabras de Borges, el “desvanecimiento” conjunto de la materia y del espíritu. *La autopercepción abre el abismo de lo imperceptible porque se verifica ella misma imposible*. Beckett tiene que recurrir a una imagen desdoblada para producir la *sensación* de autopercepción. Allí nace lo insoportable de la percepción, su falsía constitutiva. Y es allí donde nace la imagen en cuanto tal. Explicitemos esto último con la ayuda de Borges. Unos renglones más tarde, declara: “La trampa está en el verbo *ser*, que según dijo Schopenhauer es meramente el nexa que junta en toda proposición el sujeto y el predicado. Pero quitad ambos términos y os queda una palabra desfondada, un sonido” (127).

¿Acaso no entreveíamos precisamente lo mismo en la lectura que Deleuze hace de la imagen en Beckett? ¿No es la imagen beckettiana una palabra desfondada, *un* sonido? Lo que se agota en Beckett es el lenguaje articulado, esto es, el encuentro de un sujeto con de sus predicados. Y en ese agotamiento brilla por un instante la imagen imperceptible, pero lo que brilla es su aparecer desapareciendo, como una estrella fugaz. Ese desmembramiento tan suyo es lo que llamamos lo imperceptible. Esa es su fuerza y su forma.

Sabemos que Berkeley tuvo que taponar el problema de un perceptor absoluto imposible con su Dios omnisciente. De ese modo, optó por un Dios que garantizara la realidad *contra* la hondura de la imperceptibilidad de la percepción pura. En este sentido y bajo este razonamiento, lo imperceptible se encontraría atrás de lo divino. Es decir, ello es lo que habitaría atrás del Dios berkeleyano y del resplandor de su gloria porque *desfonda* la ecuación $\text{ser} = \text{percepción} = \text{Dios}$. Como avizó Borges, sin sujeto y sin predicado, *ser* es un sonido. Esto es, un hecho sensible, una tensión interna que definía aquello que Deleuze situó como la imagen beckettiana.¹⁰ En consecuencia, la realidad percibida es en verdad pura y sencilla *imaginación* y ya no una planificación de la *mente* de Dios, como quiere la economía teológica moderna.¹¹ En otras palabras, si *ser* es en verdad un sonido, una imagen, esto significa que hay una ontología de la imaginación cuya ecuación podrá decirse $\text{ser} = \text{imaginación}$. Al final de su texto, Borges escribe: “La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él” (129). Ese simulacro imaginado, ese otro en la imagen del espejo, esa es la Realidad, *No yo/Not I*.¹²

Pero volvamos a *Film*. ¿Acaso no es el final de esta pequeña película, el momento en que el personaje O percibe a su otro-yo percibiéndolo a su vez, tan solo la misma imagen que todos los días vemos en el espejo? ¿No es, en última instancia, el espejo

10 En este sentido es que hablamos del término imagen no como un aparecer/desaparecer exclusivamente “visual”, sino como uno sensible. Al respecto, cf. Coccia y las reflexiones que siguen en el texto.

11 Sobre los vínculos entre la economía capitalista moderna y la teología cristiana, a partir de “la mano de Dios” de Adam Smith y sus raíces teológicas, cf. Agamben, *Il regno e la gloria*.

12 Nombre de una pequeña pieza teatral de Beckett. Cf. Beckett, *Teatro reunido*.

la verdad de la autopercepción? En consecuencia, ¿no estamos entonces en presencia de la misma situación –y posición– que Narciso? (fig. 19).

Film, como Narciso, antes que una enseñanza psicológica sobre alguna estructura o estadio del inconsciente, esconde una preciosa teoría sobre el espejo y, con ello, sobre la imagen.¹³

Si durante siglos –escribe Emanuele Coccia en *La vida sensible*– el espejo ha sido la experiencia decisiva de toda teoría del conocimiento no es porque reproduce la duplicación narcisista de la conciencia entre un yo sujeto y un yo objeto, sino porque representa el paradigma de la medialidad y es su ejemplo más evidente. En el espejo, el sujeto no deviene objeto para sí mismo, sino que se transforma en algo puramente sensible, algo cuya única propiedad es el ser sensible, *una imagen pura sin cuerpo ni conciencia* (27; énfasis nuestro).

Es que en toda duplicación surge precisamente un medio, el medio que separa y a la vez pone en vínculo directo las polaridades que se separan. La imagen que se verifica en el espejo es, en este sentido, ya no una representación del Yo que al mirarse se encuentra a sí mismo en una alteridad que ominosamente lo duplica, sino lo que separa por siempre al Yo de su representación, el *medio* que no es ni un cuerpo ni una conciencia que lo percibe. En este sentido, ni perceptor ni percibido, la imagen es lo que entre el Yo y el Otro se constituye como *no yo*.

La experiencia del espejo es –continúa Coccia–, pues, la experiencia de una duplicación, de la constitución de dos esferas genéticamente separadas: por una parte, la esfera en la que existen el yo sujeto y el yo objeto, la carne y el espíritu, la materia y la inteligencia, que coinciden a la perfección; por otra, la esfera de las imágenes, que está separada, como en exilio respecto al cuerpo y al alma y con igual intensidad. Por una parte está el sujeto que ve y es visto (que es cuerpo y alma) y, por otra, estamos aún nosotros, pero en tanto mera visibilidad en acto, como ser puro de lo sensible (27-8).

Si entre el personaje O y su doble horrífico Deleuze entreveía el tercer gran acto cinematográfico, esto es, la *afección*, bien podemos estar de acuerdo en que esa afección (que en los términos de Coccia es el “ser puro de lo sensible”) no pertenece ni al sujeto ni al objeto, ni al perceptor ni al percibido. Pertenece en cambio a la Vida en cuanto tal. A la vida imperceptible. Lo mismo en Narciso: entre él y su imagen *vive el amor cuya contracara es el horror*.¹⁴ Se trata siempre del medio y ya no de los sujetos u objetos.

¹³ Por esta razón, Agamben ha señalado cómo el medioevo, que le interesa singularmente ya que es de donde construye su reflexión sobre la imagen, “no ve en el mito de Narciso simplemente el amor de sí, sino sobre todo el amor por una imagen” (*Stanze* 78). En este sentido, el espejo como el narcisismo, tomado desde esta figuración medial, piensa la imagen desde otra posición a la ya consabida asunción peyorativa –típicamente psicoanalítica– de la cuestión especular como mera proyección del Yo. Se trata aquí, en cambio, de repensar fuertemente la relación especular ya no desde la relación entre el Yo y su proyección, sino desde el medio que entre ellos se abre.

¹⁴ La particular importancia de Narciso y su amor por la propia imagen, contra el supuesto amor por sí mismo, es

FIGURA 19



Narcissus de 1597-1599, adjudicada a Caravaggio en 1916 por Roberto Longhi. Extraída de Michelangelo Merisi da Caravaggio.

Esto es, se trata de la perceptibilidad y ya no de quién percibe o qué es percibido. En las palabras de Borges: “Un ensueño sin soñador”. Es que hay aquí –entre Deleuze, Agamben, Beckett, Coccia y quizás también en algún Borges– una teoría de la imagen que no se ancla ni fundamenta en una teoría del sujeto, sino precisamente por fuera

estudiada por Agamben en la tercera parte de su libro *Stanzas*, ya citado, cuya singular lectura emparenta este mito con la historia de Pigmalión, el escultor que en la narración de Jean de Meung se había enamorado de su propia escultura y vivido todo un romance con ella, basculando continuamente entre lo perverso y lo satírico. Por otro lado, si la otra cara del amor es el horror –como mostramos a partir de la continuidad entre Narciso y el protagonista de *Film-*, podemos asumir que la imagen es la simiente de ambos, imagen que también puede –y debe– ser asumida literalmente como *espectro*. En este sentido, el pensamiento del ser como *horror vacui* que Fabián Ludueña Romandini desarrolla en sus escritos (*La comunidad de los espectros* y *H. P. Lovecraft. La disyunción en el ser*) puede ser asumida como la sombra proyectada del amor por la imagen. Cf. Ludueña Romandini.

FIGURA 20



Extraída de *Nacht und Träume* de Samuel Beckett. Obra para televisión de 1982.

de él. Por esta misma razón, una de las producciones más bellas de Beckett, como es su pieza para televisión titulada *Nacht und Träume*, trabaja también con el mismo sistema de la duplicación entre un personaje y su *alter*, pero ya no desde el horror sino desde el amor (fig. 20).

Entonces, el verdadero desdoblamiento no es entre el sujeto y su reduplicación objetual en el espejo, entre el soñador y su sueño, sino entre ellos y el medio que los posibilita: las imágenes.¹⁵ Ellas no son lo que vemos ni lo que nos mira, sino la visibilidad en cuanto tal, el medio de la visión. Y la visibilidad, como la perceptibilidad, como la Vida, es imperceptible. Por ello, el personaje O en *Film* debe chequear su pulso una y otra vez, para verificar si en verdad está vivo o solo es un ensueño sin soñador. En definitiva, vivir es hacer imágenes imperceptibles donde abrimos, sin saberlo, nuestro medio de vida. Beckett pudo dejarse caer en ellas y alojar allí su obra.

Referencias

Agamben, Giorgio. *El tiempo que resta*. Traducción de Antonio Piñero. Madrid, Trotta, 2006.

¹⁵ Insistimos en señalar que la imagen aquí es entendida como médium sensible y no como reflejo/representación visual, como comúnmente se la considera.

- . *Il regno e la gloria. Per una genealogía teologica dell'economia e del governo*. Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
- . *Laperto. L'uomo e l'animale*. Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- . "Bartleby o de la contingencia". Comp. José Luis Pardo, *Preferiría no hacerlo*. Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 137-192.
- . *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino, Giulio Einaudi, 2011.
- . "Parodia" en *Profanazioni*. Roma, Nottetempo, 2014, pp. 39-56. Badiou, Alain. *Beckett. El infatigable deseo*. Traducción de Ricardo Tejada. Madrid, Arena libros, 2007.
- Beckett, Samuel. *Disjecta. Escritos misceláneos y un fragmento dramático*. Traducción de Alicia Martínez. Madrid, Arena libros, 2009.
- . *Teatro reunido*. Traducción de Ana María Moix. Buenos Aires, Tusquets, 2010.
- . "Textos para nada" en *Relatos*. Traducción de Ana María Moix, Félix de Azúa y Jenaro Talens. Buenos Aires, Tusquets, 2010b.
- . *Molloy*, Traducción de Pere Gimferrer. Madrid, Alianza, 2012.
- . *Malone muere*. Traducción de Ana María Moix. Madrid, Alianza, 2012.
- . *El innombrable*. Traducción de R. Santos Torroella. Madrid, Alianza, 2012.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila, 1992.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1*. Buenos Aires, Sudamericana, 2011.
- Coccia, Emanuele. *La vida sensible*. Buenos Aires, Marea, 2011.
- Deleuze, Gilles. "The exhausted". Traducción de Anthony Uhlmann. *SubStance*, vol. 24, n° 3, Issue 78, 1995, pp. 3-28.
- . *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Fielbaum, Alejandro. "Políticas del exhausto. Deleuze en Beckett". *Acontecimiento y expresión literaria: estudios sobre Deleuze*. Coords. Patricia Castillo, Josemaría Moreno y Jesús Ruiz. México D. F., Colofón, 2016, pp. 57-85.
- Film*. Dirigida por Samuel Beckett, Milestone Film & Video inc., 1965.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". *Litoral*, n° 25-26, 1998, pp. 35-71.
- Lucero, Guadalupe. "Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze". *Δαιμόνιον. Revista Internacional de Filosofía*, n° 55, 2012, pp. 121-141.
- Ludueña Romandini, Fabián. *La comunidad de los espectros*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2010.
- . *H. P. Lovecraft. La disyunción en el ser*. Buenos Aires, Hecho Atómico, 2013.
- Margarit, Lucas. *Samuel Beckett. Las huellas en el Vacío*. Buenos Aires, Atuel, 2003.
- Mellville, Herman. "Bartleby, el escribiente". Traducción de José Manuel Benítez. Comp. José Luis Pardo, *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 9-57.
- Uhlmann, Anthony. *Samuel Beckett and the philosophical image*. Nueva York, Cambridge UP, 2006.

Recibido: 1 diciembre 2016

Aceptado: 22 noviembre 2017