

## ***La repetición en La última cinta de Krapp de Samuel Beckett (Krapp's Last Tape, 1958)***

POR GABRIELA RIVADENEIRA CRESPO\*

### **Abstract**

We will approach the notion of repetition not only as the central structure of *Krapp's Last Tape*, but as a pre-condition that makes possible the creative act and the existence of Beckett's work. The repetition gesture sets in motion a project extended in time, a life project, where the chosen presentation mode reveals a series of formal organizational and exhibition decisions that transform the activity itself into a studied and signed artistic idea. We propose to see *Krapp's Last Tape* as a device that activates the generic form of the self-portrait understood as a retrospective hypothesis, as a result of the sustained repetition in time of a banal act, where what matters is not the act itself as the idea of that act.

*Krapp's Last Tape* es un texto originalmente escrito en inglés y publicado en la revista literaria *Evergreen* durante el verano de 1958. En octubre del mismo año fue llevado al Teatro Royal Court en Londres<sup>1</sup>. Un año después, fue traducido por Beckett y Pierre Leyris al francés (Beckett 1959) y presentado en el Teatro Récamier de París<sup>2</sup>. En 1963, Beckett supervisa la producción de la película *Krapp's Last Tape* para la televisión en la BBC<sup>3</sup>. Desde entonces, la obra ha sido puesta en escena tanto en teatro como en televisión<sup>4</sup>, en varios idiomas y países<sup>5</sup>. La última gran producción audiovisual de *Krapp's Last Tape* data

---

\* Universidad Central del Ecuador-Universidad de las Artes del Ecuador. El ensayo está vinculado con el Proyecto de investigación "La filosofía y las artes" (VIP-2017-069).

<sup>1</sup> En complemento a *Final de Partida* (Beckett 1957).

<sup>2</sup> Roger Blin (director), René-Jacques Chauffard (Krapp).

<sup>3</sup> En 1972 se filma una nueva versión para la emisión *Treinta-Minutos de Teatro (Thirty-Minute Theatre)* de la BBC2. Donald McWhinnie (director), Patrick Magee (Krapp), Dorothea Wallace (vestuario), Sylvia James (maquillaje), John Treays (cámara e iluminación), Norman Bennett (sonido), Mike Porter (diseñador), Tim Aspinall (productor). 33 min., color. Transmitida el 29 de noviembre de 1972.

<sup>4</sup> En 1969 Beckett redacta un guion técnico de tres páginas bajo el nombre «Sugerencias para TV Krapp», para la producción de la película para la televisión alemana WDR (West-Deutscher Rundfunk) en Colonia. *Das letzte Band*, filmado en el Théâtre Schiller, con Martin Held (Krapp), 48:17 min. Mono, BN. Retransmitido el 24 de diciembre 1969 en el programa regional TV-3 de la WDR. Cf.

<sup>5</sup> *Krapp's Last Tape*, Peter Luke (productor), Prudence Fitzgerald (directora), Cyril Cusak (Krapp) transmitido el 13 de noviembre de 1963 en la BBC (48:17 min). *La última cinta de Krapp* transmitida por TVE-2 de Madrid, el 2 de febrero de 1969 en la emisión Hora Once, (Periódico ABC, viernes 31 de enero, edición de la mañana, pag.65), Claudio Guerin-Hill (director), Fernando Fernán Gómez (Krapp). *Krapp's Last Tape*, Alan Schneider (director) Jack MacGowran (Krapp), Mark Wright (productor), 1971, 54 min. BN. *La dernière Bande*, François Simon (Krapp), Marcel Bluwal (director), producido por el INA y Antena 2 en 1983 (56:30 min. color). *Krapp's Last Tape*, producida por la TVF 7, Guillaume Gronier (productor),

del año 2000<sup>6</sup>, la película es dirigida por el cineasta canadiense Atom Egoyan, con John Hurt (Krapp)<sup>7</sup>.

*La última cinta de Krapp* tiene como único personaje a una especie de escritor frustrado, solitario y aislado. Krapp, está sentado en su escritorio el día de su cumpleaños número 69 y se prepara para el ritual anual de conmemoración que consiste en grabar sus reflexiones en una grabadora. Antes de hacer un recuento detallado de su vida durante el año transcurrido, escucha una de las cintas magnéticas grabadas en el pasado para comentarla. Es así que escucha «al azar» una grabación en la que habla de decisiones críticas tomadas en su cumpleaños número 39. A su vez, Krapp de 39 años, acababa de escuchar «un viejo año, de pasajes al azar», dice no haber verificado «en el registro, pero debe remontar a diez o doce años atrás, al menos» (Beckett 2007: 16)<sup>8</sup>. Se trata entonces de una grabación de cuando Krapp cumplía entre 25 y 29 años. En la grabación, Krapp de 39 años, se refiere a esta parte del ritual como «Siniestras exhumaciones», aunque confiesa encontrarlas «útiles antes de comenzar un nuevo... regreso al pasado». (Grabación, UCK. 16-17).

### Un dispositivo – el monólogo

*La última cinta de Krapp* se anuncia como un monólogo que dura aproximadamente una hora. La fuerza y originalidad de la obra reside en el uso que Beckett le da a una nueva tecnología doméstica de grabación y reproducción de sonido (nueva en 1958): la grabadora con bobinas de cinta magnética. Beckett hace que el aparato tenga el poder de desdoblarse al personaje en escena. De repente, Krapp, único personaje de la obra, deviene tres hombres distintos y nosotros nos convertimos en testigos del encuentro de este hombre con dos tiempos irreconciliables de su vida. El viejo Krapp se entrega a una confrontación perturbadora consigo mismo, dibujándose un abismo entre los diferentes Krapp. Así, Beckett crea una especie de frontera donde la estructura del monólogo es desestabilizada, se crea una zona porosa e indeterminada entre el monólogo y su devenir algo más (un

---

Walter D. Asmus (director), Rick Cluchey (Krapp), 46min., color. Entre otros.

<sup>6</sup> La película forma parte de un proyecto llamado *Beckett on Film* concebido por Michael Colgan (director artístico del Gate Theatre de Dublin), donde 19 obras beckettianas son llevadas al cine: *Act Without Words 1* (Karel Reisz), *Catastrophe* (David Mamet), *Endgame* (Conor McPherson), *Happy Days* (Patricia Rozema), *Krapp's Last Tape* (Atom Egoyan), *Not I* (Neil Jordan), *Play* (Anthony Minghella), *Rockaby* (Sir Richard Eyre), *Rough For Theatre 1* (Kieron J. Walsh), *What Where* (Damien O'Donnell). Michael Colgan organizó el *Beckett Festival* de Dublin en el Gate Theatre, incluyendo las 19 piezas de teatro y varias otras de radio. El festival luego fue presentado en el Lincoln Center de NY (1996) y en el Barbican Centre de Londres (1999).

<sup>7</sup> Atom Egoyan (2000, 58 min. color), filmada en primavera, en los *Studios Ardmore* de Irlanda, en el marco del proyecto *Beckett on Film*, producido por la cadena RTE, el canal 4 británico y el Consejo del Film Irlandés (Irish Film Board).

<sup>8</sup> Las citas del texto de *La última cinta de Krapp* irán en el cuerpo del texto (UCK), el número de la página es de la edición francesa, se indicará la diferencia entre la Grabación (voz grabada de Krapp de 39 años) y Krapp (voz del protagonista en escena).

intercambio, un diálogo...) haciendo perceptible el lugar mismo del devenir<sup>9</sup>.

Por medio de este simple dispositivo, el texto logra escenificar tres edades del ser humano: su juventud, su madurez y su vejez. Llegamos a conocer sus viejas resoluciones (beber menos) o sus viejas aspiraciones literarias y otros fragmentos de la vida del personaje, esencialmente contados a través de la grabación, es decir, por Krapp de 39 años. El dispositivo de grabación y reproducción de sonido es capaz de rebobinar el tiempo, de desplegar la voz entrecruzándola con tres espacios-tiempo distintos.

La voz de Krapp de 39 años surge de la grabadora como una especie de eco, donde la resonancia de las palabras y la textura de la voz ya no corresponden o ya no se parecen a su emisor sentado frente a nosotros. En cierto modo, el gesto de registrar y archivar su voz, a lo largo de las décadas, da como resultado una especie de voz criogenizada. Cada bobina contiene la voz de un Krapp preservado del tiempo y separado del cuerpo, un cuerpo que al contrario, ha sido inexorablemente afectado por él (el tiempo). La voz grabada, especialmente la voz grabada de alguien cercano, tiene el poder singular de conmovernos profundamente, esta extraña capacidad de la voz que sale de una máquina ha sido estudiada por Mladen Dolar:

Hay algo siniestro en la brecha que permite que una máquina, solo con recursos mecánicos, produzca algo tan único como la voz y el lenguaje. Es como si el efecto pudiera emanciparse de su origen mecánico y comenzar a funcionar como un excedente, como el fantasma en la máquina, como si hubiera un efecto sin causa aparente, un efecto que excede la explicación causal, y ésta es una de las extrañas propiedades de la voz. (Dolar 2007: 18)

Beckett crea una obra para hacer existir una voz sin cuerpo que tiene el poder de subjetivar el aparato, de encarnarse en la máquina al punto de desdoblarse al personaje en escena. De esta manera, nos hace percibir los extraños poderes de la voz grabada. Estas particularidades generan un potente excedente alrededor de la voz y de la grabadora, con lo que, como dice Dólar, la voz deviene un efecto que sobrepasa su causa explicable. O, para

---

<sup>9</sup> En 1930, Jean Cocteau crea la pieza *La voz humana*, escenificando también un único personaje, una mujer y un dispositivo técnico: un medio de comunicación auditiva, el teléfono. En este caso, lo esencial del texto de la obra es dicho por el personaje en escena (Krapp pasa al contrario tres cuartos del tiempo en silencio, lo dicho pasa esencialmente a través del dispositivo técnico –aunque Krapp al escuchar gesticule, se oponga, grite, blasfeme, etc.). El teléfono hace que la obra se ancle en un presente y que el público asista al acontecimiento al mismo tiempo que el personaje lo atraviesa y supone un «verdadero» diálogo en tiempo real, aún si el público no escucha ni ve jamás a los interlocutores. Cocteau explota magistralmente las particularidades técnicas asociadas al teléfono: cortes en la comunicación, frases interrumpidas, interferencias y sonidos electrónicos, fragmentación de la palabra, cruce de líneas, intervención de la operadora, etc. En el caso de Krapp, también se trata de una «máquina parlante» pero completamente distinta al teléfono, donde la voz grabada nos proyecta hacia el pasado y en varias capas. Según testimonios de personas cercanas a Beckett, el autor había quedado impresionado por la manera en que Cocteau había utilizado el teléfono en *La voz humana* y, es posible, que le haya inconscientemente influenciado en el uso de las bobinas magnetofónicas en *Krapp's Last Tape*. Véase Atik 2003: 52-53.

decirlo en términos deleuzianos, se crea una «zona de indiscernibilidad» donde surgen devenires paradójicos y las fronteras entre las formas se desdibujan (Deleuze, Guattari 1980: 123; Deleuze 1993: 138, 241, 356, 357). Beckett escoge trabajar sobre un elemento tan humano y familiar como la voz que, al separarla del cuerpo, nos es devuelta extraña y ajena, creándose esta zona de extrañamiento, de alejamiento, de desfamiliarización «donde declinan el entendimiento y el sentido» (Blanchot 2008: 467). La máquina parlante logra, así, romper la estructura del monólogo y transformarlo en otra cosa, y desgarrar el espacio-tiempo para proyectarnos hacia el pasado.

### La repetición y la serie

*Vuelve al espacio iluminado con un viejo libro de registro y se sienta a la mesa. Pone el libro sobre la mesa, se enjuaga los labios, se limpia las manos en el chaleco, da una palmada y se frota las manos.*

KRAPP (*vivamente*): ¡Ah! (*Se inclina sobre el libro, lo hojea, encuentra la anotación que busca, lee.*) Caja... trres... bobina... ccinco. (*Levanta la cabeza y mira fijamente hacia adelante. Con fruición.*) ¡Bobina! (*Pausa.*) ¡Bobiiina! (*Sonrisa feliz. Se inclina sobre la mesa y empieza a revolver cajas y a examinarlas muy de cerca.*) Caja... trres... trres... cuatro... dos... (*con sorpresa*) ¡nueve! ¡Maldita sea!... siete... ¡ah, la muy canalla! (*Coge una caja y la examina desde muy cerca.*) Caja tres. (*La pone en la mesa, la abre y se inclina sobre las bobinas que hay en su interior.*) Bobina... (*se inclina sobre el registro*)... cinco... cinco... ¡ah, la muy granuja! (*Saca una bobina, la examina muy de cerca.*) Bobina cinco. (*La deja sobre la mesa, cierra la caja tres y la vuelve a poner junto a las otras, coge la bobina.*) Caja tres, bobina cinco. (*Se inclina sobre el aparato, levanta la cabeza. Con fruición.*) ¡Bobina! (*Sonrisa de felicidad. Se inclina, coloca la bobina sobre el aparato, se frota las manos.*) ¡Ah! (*Se inclina sobre el libro, lee una anotación a pie de página.*) (Krapp, UCK. 11-12)

Aquello que tienen en común las series, es que incluyen el establecimiento de un protocolo a seguir, la repetición de un modelo, de una intención o de una idea unificadora. Como hemos visto, Krapp repite una acción año tras año y de esta manera genera un protocolo que da forma a una serie. De esta manera, la serie en *La última cinta de Krapp* reposa sobre la repetición anual del gesto inaugural de grabación del relato de vida del protagonista. La repetición del gesto crea una sucesión y un intervalo de tiempo que organiza las grabaciones de la serie y permite disponerlas en un formato, una progresión y una estructura predefinida: bobinas y cajas minuciosamente numeradas, clasificadas y catalogadas. En este sentido, el proceso de identificación de los elementos de la serie permite, a la vez, acceder al sistema de sus mutaciones internas: duración de las grabaciones, contenido de los relatos, apariencia o textura de la voz, apreciación de lo vivido, conductas o reacciones

de Krapp, etc.

El tipo de protocolo puesto en marcha por Krapp permite cierta inestabilidad, evolución interior y variaciones en la forma gracias al intervalo. El intervalo entre las grabaciones supone un principio de encadenamiento y de periodicidad que instala una lógica episódica, donde cada elemento tiene una importancia independiente pero funciona de manera inseparable del conjunto de la serie. Se trata de intervalos narrativos que tienen una función formal –puesto que la experiencia vivida, recordada, comentada y grabada cada año establece a la vez límites y fosos inconmensurables entre los diferentes Krapp, su pasado, presente y futuro-. El intervalo tiene así la función de desarticular los elementos de la secuencia y, a la vez, de asociarlos en una serie.

La acción banal de grabar la voz en una grabadora toma otra dimensión de la que tendría en el cotidiano, por la instauración de un intervalo y de un protocolo preciso y controlado. La serialización del gesto inaugural de Krapp, su extensión en el tiempo, el encadenamiento, la progresión y la variación de los elementos, asegurada por el intervalo temporal, son elementos que darán otra consistencia al gesto, que transformarán la acción en una operación, que convertirán el proceso en idea. Es de esta manera que la serie en *La última cinta de Krapp* puede ser entendida como una operación artística, ya que establece una dimensión simbólica que abre un nuevo marco de lectura para sus elementos.

### **Una idea: el autorretrato como *work in progress***

Una de mis hipótesis es que *La última banda de Krapp* pone en escena una suerte de autorretrato en proceso de realización. Un autorretrato, entendido como proceso, que toma forma a lo largo de al menos cuarenta años, que se construye como un proyecto retrospectivo que remonta cada vez al pasado para luego proyectarse hacia el futuro y continuar. Se trata entonces de un autorretrato constituido de múltiples estratos sonoros, que se altera en el proceso mismo de ejecución.

Es, además, el autorretrato de un escritor que, en lugar de ser simbolizado por atributos convencionales (la pluma, la tinta, las páginas en blanco o escritas, la máquina de escribir o libros), lo es a través de la palabra –como materia prima del escritor- y, más precisamente, de la palabra hablada y una tecnología de grabación y reproducción de sonido que le permite, justamente, registrar su voz.

Se trata entonces de un autorretrato que se compone de palabra hablada, de voz, pero donde la mayor parte de lo que es dicho no es pronunciado por el personaje –a quien vemos en escena en silencio durante más de la mitad de la película- sino por la grabadora. Se trata, así, de una voz mediada (mediatizada). Lo que hace que el autorretrato puesto en marcha no sea tanto una imagen para la vista, como una voz para el oído. De esta manera, Beckett logra poblar el espacio vacío de la escena teatral a través del sonido y, en el caso

de la película, se podría decir que transforma la experiencia de «tele-visión» en una experiencia de «tele-audición».

En este sentido, podemos decir que la imagen y el sonido de la película son elementos en constante tensión. La imagen nos remite a un único lugar y a un único personaje y el sonido nos remite a una serie de situaciones y personas a las que no tenemos acceso visualmente, nos reenvía a espacios-tiempo diferentes del que percibimos en pantalla. La imagen y el sonido están en constante tensión, también, porque apenas se pone en marcha la grabadora y se oye la voz grabada, el cuerpo de Krapp se detiene, la imagen parece congelarse, Krapp se consagra intensamente a la escucha, y nosotros con él. La tensión surge, por último, de la interacción entre un cuerpo dotado de palabra que permanece más bien silencioso y una voz sin cuerpo que proviene de una máquina parlanchina.

Un autorretrato es definido por ser el retrato de un artista ejecutado por sí mismo. En *La última cinta de Krapp*, podemos decir que el autorretrato se despliega a dos niveles. Por un lado, el autorretrato de Krapp el escritor, donde grabar su voz es una tarea autoimpuesta a la que el autor permanece fiel, para la cual estará siempre listo y nunca fallará a la cita. Incluso canoso, sin afeitar, miope, con problemas de audición, voz agrietada, andar laborioso, Krapp recobra el orden, la postura, los medios para continuar su «idea en proceso». En este sentido, es el autorretrato de un artista trabajando. Estamos frente a un procedimiento que se constituye en obra retroactivamente, mediante la suma de una serie de actos anteriores repetidos que incluye cada vez el acto de escucha (la puesta en perspectiva) y la grabación (su encadenamiento y proyección).

La escritura es así propuesta como un proceso lingüístico que puede llevarse a cabo a través de dispositivos técnicos y como un proyecto extendido en el tiempo que, en este caso, concuerda con el tiempo de una vida. No es casual que Beckett eligiera el espacio teatral y el espacio fílmico como medios de ejecución y presentación de su obra, ya que ambos presuponen el tiempo como elemento fundamental de la experiencia artística. Es la sucesión de representaciones de momentos distintos de una vida, la que instala un proceso temporal que hace perceptible una conexión inseparable entre el trabajo de retratar y el tiempo del ser.

Se trata de un autorretrato sometido al tiempo que produce, como dice Beckett, «una modificación incesante de su personalidad, cuya realidad permanente, si la hay, solo puede aprehenderse como una hipótesis retrospectiva» (Beckett 2008: 52). El protocolo establecido por Krapp subraya la dificultad de la tarea de auto-retratarse, debido a la no permanencia del ser en el tiempo. Veamos unos extractos del texto de Beckett, el primero es de la grabación de la voz de Krapp de 39 años y el segundo de Krapp de 69 años, en escena, quien habla en voz alta para grabar su última cinta:

Difícil de creer que haya sido tan cretino. ¡Esa voz! ¡Jesús! ¡Y esas aspiraciones! (*Breve risa a la que se suma Krapp*) Y esas resoluciones. (*Breve risa a la que se suma Krapp*) (*Pausa*). (Grabación, UCK: 17-18)

Acabo de escuchar a ese pobre cretino por quien me tomaba hace treinta años. Difícil de creer que fuese estúpido hasta ese extremo. Gracias a Dios, por lo menos todo eso ya pasó. (*Pausa*). (Krapp, UCK: 27)

Presenciamos aquí la inconciliable distancia entre el personaje en escena y sus otros «yo». El viejo Krapp vive mal esta confrontación consigo mismo, reacciona impaciente e intolerante, de manera similar a como reacciona Krapp de 39 años sobre el joven Krapp. Como si se tratase de un proceso de deconstrucción del discurso, de la palabra hablada. Se trata, entonces, de un autorretrato que sabotea la idea misma de estabilización del ser que supone todo retrato, poniendo en relieve las contradicciones inmanentes al sujeto y al proyecto mismo, ambos en constante proceso de transformación.

Por otro lado, el segundo nivel, es el del autorretrato de Beckett: donde no se trata tanto de guardar una similitud física o psicológica con el modelo, sino una similitud ideológico-artística; es decir, hacer ver, hacer pasar una idea de lo que es el arte y una idea de lo que es el trabajo artístico para Beckett. Varios elementos nos llevan a sostener esta afirmación, por ejemplo, la decisión de Beckett de deshacerse de los automatismos del lenguaje, abandonando su lengua materna para emplear el francés, es decir, un lenguaje ajeno que solo podía emplear de manera austera. Esta decisión instala un sistema de escritura donde las palabras cobran una densidad y una resistencia material propia, volviéndose una suerte de objetos<sup>10</sup>. Esta búsqueda formal la encontramos también en el viejo Krapp, quien manifiesta desprecio por el lenguaje pomposo y pretencioso que usa el Krapp de 39 años, quien, a su vez y por las mismas razones, se burla del joven Krapp. El viejo Krapp se vuelve extremadamente impaciente, ríe de manera mordaz y hasta tiene crisis de rabia, cada vez que Krapp de 39 años se expresa con palabras ostentosas, decorativas o vacías.

Recordemos que Beckett, cuando tenía apenas 25 años, a finales de 1931, abandona una prometedor carrera docente en el Trinity College de Dublín. Ese mismo año, se publica su ensayo monográfico sobre Proust. Abandona también el ejercicio del periodismo literario y decide lanzarse a la creación literaria. Desde entonces, escribe algunas novelas pero solo logra publicar una selección de relatos en 1934 y una novela bastante convencional (*Murphy*) en 1936. Será solo a partir del verano de 1945, al término de la Segunda Guerra Mundial, es decir, luego de 14 años de exploración, cuando Beckett tenía precisamente 39 años, que descubre el sentido de su proyecto artístico y da un vuelco radical a su escritura. Estos momentos claves de su vida de escritor son restituidos, de manera fragmentaria y a través de alusiones más o menos explícitas, por la voz grabada de Krapp de 39 años, quien describe el año que acababa de terminar como el más negro y pobre a nivel espiritual, si no hubiera sido por la «memorable noche de marzo, al final del muelle, bajo un viento de tormenta. Jamás lo olvidaré, cuando todo se volvió claro, al fin». La voz grabada de Krapp describe aquella noche como una noche de revelación, cuando de repente

---

<sup>10</sup> Un análisis más detallado del tema puede leerse en Rivadeneira 2018.

se dio cuenta de su error: «claro al fin, que la oscuridad que siempre me había empeñado en reprimir, era en realidad mi mejor...»<sup>11</sup>. Esta frase y varias otras son interrumpidas por el viejo Krapp quien, un tanto fastidiado, «*desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, y conecta de nuevo*»<sup>12</sup>. Por esto, no podemos escuchar las frases completas. Lo que el viejo Krapp no nos deja escuchar será completado por Beckett, en conversaciones con su biógrafo, James Knowlson: «Hasta ese momento yo creí que podía confiar en el conocimiento. Que debía equiparme sobre el plano intelectual. Ese día todo se desmoronó. Escribí *Molloy* y el resto cuando me di cuenta de mi estupidez» (Beckett 1973: 29-30).

Por la insistencia de varios periodistas, quienes indagaban sobre las similitudes entre su vida y la de Krapp, Beckett, en 1986, dijo claramente que «Toda la historia del muelle y del viento que soplaban, es ficción. Eso me ocurrió en el verano de 1945, en la casa de mi madre, en New Place» (Beckett 1986: 1240, nota 55 capítulo XIV)<sup>13</sup>. Estos y otros elementos que conforman *La última cinta de Krapp*, nos autorizan a afirmar que se trata de una auto-representación que alude de manera fragmentaria a la vida de Beckett, el escritor. Y, al escoger trabajar el género del autorretrato, Beckett inscribe su obra directamente en el campo del arte como horizonte de referencia, tanto por el ejercicio de historización que el gesto conlleva, como por el hecho de que los géneros son sistemas discursivos ligados a la interpretación y definición del arte<sup>14</sup>.

El filósofo estadounidense Fredric Jameson afirma que los géneros funcionan esencialmente como «categorías dominantes de recepción» (Jameson 2012: 130), es decir, los géneros actúan como una especie de contratos sociales que conducen la mirada y proponen un marco de lectura. De esta manera, los objetos artísticos –así como los actos de palabra en la vida cotidiana– vienen de algún modo marcados por indicaciones y señales que nos permiten inscribirlos en una estructura formal. Jameson afirma, además, que toda lectura

---

<sup>11</sup> «Spiritually a year of profound gloom and indigence until that memorable night in March, at the end of the jetty, in the howling wind, never to be forgotten, when suddenly I saw the whole thing. The vision at last. This I fancy is what I have chiefly to record this evening, against the day when my work will be done and perhaps no place left in my memory, warm or cold, for the miracle that... [hesitates] ...for the fire that set "it alight. What I suddenly saw then was this, that the belief I had been going on all my life, namely-[KRAPP switches off impatiently, winds tape forward, switches on again]-great granite rocks the foam flying up in the light of the lighthouse and the wind-gauge spinning like a propeller, clear to me at last that the dark I have always struggled to keep under is in reality my most-[KRAPP curses, switches off, winds tape forward, switches on again]-unshatterable association until my dissolution of storm and night with the light of the understanding and the fire-[KRAPP curses louder, switches off, winds tape forward, switches on again]- » (Tape, *KLT*: 60-61)

<sup>12</sup> Didascalias de *La última cinta de Krapp*, 18

<sup>13</sup> «Comprendí que Joyce había llegado tan lejos como pudo en la dirección de un mayor conocimiento y del control de ese aluvión de material. Siempre estaba añadiendo cosas: no hay más que fijarse en las pruebas constantes que da de ello. Yo comprendí que mi camino, al contrario, era el empobrecimiento, la renuncia y emancipación del conocimiento; era restar más que sumar». (Knowlson 2007: 573).

<sup>14</sup> El teórico francés Jean-Marie Schaeffer sostiene que los géneros son nociones operativas y, casi exclusivamente, artísticas. (Schaeffer 1989).



posee una dimensión genérica y reposa sobre una idea preexistente que uno se hace del tipo y la naturaleza del objeto percibido, lo que condiciona nuestra aprehensión de sus diversas partes (Jameson 2012: 127-188).

Vistos desde esta perspectiva, los géneros artísticos funcionan como una forma de mediación entre el arte y el público que no solamente emplaza la obra en una historia estética y social precisa, sino que sirve para dar indicaciones que aseguran y condicionan nuestra percepción y nuestra experiencia de la obra. Me parece que es el caso de *La última cinta de Krapp*, donde la forma genérica del autorretrato funciona menos como etiqueta que como marco de referencia y señal perceptiva desde donde repensar el arte.

Es importante señalar que el género del autorretrato en *La última cinta de Krapp* está lejos de constituir una exaltación del yo, una sublimación de los poderes creativos o del artista soberano capaz de elevar un gesto banal al estado de arte. Este autorretrato no presta atención a la individualidad. La individualidad de Krapp (como la de Beckett) es totalmente desechable, descartable, como lo indica su nombre, él es literalmente basura o excremento, no olvidemos que fonéticamente, en inglés, Krapp tiene la misma pronunciación o asonancia que crap («mierda» pero también «sin sentido», «tontería» o «disparate»). Tampoco se trata de la figura del artista que sufre y se sacrifica en la expresión de su genio. Al contrario, es el retrato del artista visto como un ser cualquiera, comprometido con una idea que va más allá del individuo y, esto es lo que vuelve su tarea modesta.

No se trata tampoco de mostrar la indistinción entre el arte y la vida (como lo promovieron ciertas prácticas artísticas de los años 1960-1970<sup>15</sup>) sino, al contrario, de distinguir uno y otra, de crear otros comportamientos en relación a lo ordinario del cotidiano. El proyecto artístico de Krapp constituye una interrupción en la larga rutina del cotidiano, se trata de un acontecimiento que sucede solo una vez al año. El proceso de creación y el trabajo artístico se escenifican así como un compromiso, como el resultado de una búsqueda de largo aliento, que se establece a fuerza de obstinación y fidelidad radical a una idea de arte.

El autorretrato en *La última cinta de Krapp* utiliza las nuevas tecnologías de la época como medio artístico, nos sitúa directamente en una tradición histórica del arte a través de la forma genérica del autorretrato, ampliando su noción, poniendo en escena el proceso artístico como manera de repensar el arte, no ya a partir de un producto final sino a partir de todo lo que le precede, el arte como proceso para des-objetivar la obra y ampliar el marco que condiciona nuestra lectura.

## **La idea de una obra es ya la obra en sí**

*La última cinta de Krapp* nos propone entonces un autorretrato en proceso, un *work in*

---

<sup>15</sup> Ver sobre el tema Rosenberg 1992.

*progress*<sup>16</sup>. Si miramos el desarrollo histórico de las prácticas artísticas procesuales, podemos decir que Beckett hace una obra procesual *avant la lettre*. A través de Krapp-el-escritor, Beckett inventa una actividad, un modo de ocupar el tiempo, una manera de darle forma a una idea artística reemplazando la noción de objeto terminado por la de proceso, por la de devenir. Se trata de exponer el proceso como lugar privilegiado de la experiencia estética y, mostrar el proceso artístico, es en cierto modo mostrar lo inasible, lo efímero, lo desconocido, la experiencia creadora en su flujo o devenir.

El proceso es mostrado pero, sobre todo, dado a imaginar, pues se trata de la ficcionalización de un proyecto y la puesta en marcha de una idea de arte, a través del proceso de exploración de posibilidades formales, sensibles y técnicas. De este modo, la obra artística en *La última cinta de Krapp* es, a la vez, *ideal* (una idea de obra) y *material* (la puesta en marcha de la idea). Adquiere así un estatuto intermedio, pues es más una idea-de-un-proceso, que una obra concreta terminada. El autorretrato en proceso de construcción permanece entre la idea y su posibilidad de efectuación a través de la descripción de una serie de gestos que incluyen grabar, archivar, catalogar, reproducir la voz y la palabra, y la repetición de estos gestos cada año durante varias décadas.

La enunciación y mostración de la obra procesual genera así otro «tiempo», inscrito en el tiempo del relato. Beckett crea otro espacio-tiempo propio al autorretrato-en-proceso, inscrito dentro del espacio-tiempo del relato de *La última cinta de Krapp*. Esta *mise en abyme* (construcción en abismo) de la obra dentro de la obra, del autorretrato dentro de la película (o de la pieza teatral), nos propone no tanto el espacio-tiempo de la obra sino, más bien, el espacio-tiempo de la idea-de-la-obra, una idea que tiene el poder de autonomizarse de la ficción fílmica o teatral.

Fredric Jameson afirma que lo que caracteriza al arte en nuestra época es que podemos tener la experiencia de la idea de un libro con la misma satisfacción que la de la lectura del libro mismo. Jameson da como ejemplo el libro *Un valor imaginario* (Wielkosc urojona, 1973<sup>17</sup>) de Stanislaw Lem, compuesto de 6 prólogos de libros imaginarios jamás escritos. Lem, no solo restituye al prólogo su definición aristotélica de ser parte de la organización interna de la obra (Souriau 1990), sino que, además, lo eleva al estatuto mismo de obra literaria. Este gesto, aparentemente insignificante, involucra al lector en un impulso creativo donde su lugar es activo pues, con cada prólogo, el lector deberá completar el libro al

---

<sup>16</sup> La noción de *work in progress* está asociada con la de Arte procesual o *Art in process* y evoca, no solo la idea de que el artista hace accesible la obra al público durante su proceso de realización, sino que el trabajo está pensado como un proceso en progreso y no como una obra acabada, es decir, que la obra se encuentra siempre en un estado de proyecto y puede aún ser modificada. A finales de la década de 1960, Robert Morris en su artículo «Anti Forma» encuentra en Jackson Pollock el precursor del artista «capaz de recuperar el proceso y de guardarlo como parte de la forma final de la obra». Según Morris, Pollock hace visible el proceso artístico y el proceso deviene una manera de repensar el arte, no ya a partir del objeto acabado, sino a partir de lo que le precede, poniendo en valor la cualidad performativa de la obra. (Morris 1968).

<sup>17</sup> Lem 1983. Publicado en inglés como *Imaginary Magnitude*. Una edición posterior en español retoma la traducción del inglés: *Magnitud imaginaria* (Madrid: Impedimenta, 2008).

que se refiere. En definitiva, el lector debe «terminar el trabajo», de este modo, Lem actualiza la conocida fórmula de Marcel Duchamp: «es el espectador quien hace la obra» (Duchamp 2014: 82, 83)<sup>18</sup>. En este mismo sentido, Gérard Genette señala que, en las prácticas artísticas como el ready-made o el happening, «lo que cuenta [...] no es el objeto propuesto en sí mismo, ni el acto en sí, sino la idea de ese acto» (Genette 1994: 163).

Asimismo, Jameson afirma que frente a obras de este tipo, nos vemos involucrados en un proceso teórico donde lo que consumimos ya no es una pura entidad visual o material sino, más bien, la idea de tal entidad. Lo que los artistas crean no es tanto la obra como la idea de la obra, tal y como lo hace desde 1958 *La última cinta de Krapp*. Beckett construye así una obra que es, como dice Jameson, una suma de teoría y de singularidad no material, que existe como una posibilidad abierta en estado imaginario, pues la consumimos como una idea más que como un proceso físico sensorial.

*La última cinta de Krapp* se propone existir a través de diversos modos de presentación (textual, teatral, fílmico para televisión o cine), esta propiedad del texto le permite actualizarse y ser potencialmente excedido cada vez. Así, instauro un primer nivel de la noción de repetición. La obra de Krapp (su autorretrato hablado) instauro un segundo nivel de repetición, entendido como gesto artístico que pone en marcha un proyecto extendido en el tiempo. La obra de Krapp está sostenida por la idea de repetición de una acción y la creación de una serie de grabaciones sonoras que conforman un autorretrato. El acto de repetición es el medio mismo de exploración y de creación de un proceso artístico. Es, justamente la repetición, la que transforma un comportamiento cualquiera en algo singular. Es decir, la repetición es, a la vez, condición de posibilidad del acto de creación y de la existencia misma de la obra.

Como vimos arriba, se trata además de una investigación que aborda la forma genérica del autorretrato, como una hipótesis retrospectiva y como una reflexión existencial del ser como materia en movimiento. Es esta idea la que determina la forma específica que adopta el autorretrato, ya no como objeto acabado sino como *work in progress*: donde la ejecución y conclusión permanecen abiertas o postergadas, subrayando así la cualidad performativa de la obra. La estructura interna de la que está dotada *La última cinta de Krapp*, esa estructura ideal que Beckett concibió –en su estado textual intangible– será restaurada, retenida o retomada durante su ejecución material. El núcleo creativo y la fuerza ideal de *La última cinta de Krapp* están sostenidos por una idea de arte: el arte como el resultado de una necesidad creativa inherente a la idea de la obra. Beckett percibe su trabajo como el resultado de una investigación que se establece por la fuerza de la fidelidad a una necesidad artística.

---

<sup>18</sup> «C'est le regardeur qui fait le tableau». Ver también: «Creo sinceramente que el cuadro es hecho tanto por el espectador como por el artista» («Je crois sincèrement que le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste») «El que mira, el espectador, es tan importante como el artista en el fenómeno arte» («le regardeur, le spectateur est aussi important que l'artiste dans le phénomène art»).

## BIBLIOGRAFÍA

- Atik, A. (2003). *Comment c'était. Souvenirs sur Samuel Beckett*. París: l'Olivier. [2001].
- Beckett, S. (1973). «29 Octubre». En Juliet, C., *Rencontre avec Samuel Beckett*. Saint Clément: Fata Morgana.
- Beckett, S. (1980). «Sugerencias para TV Krapp». En Knowlson, J. (1980). *Theatre Workbook 1, Krapp's Last Tape*. Londres: Brutus Books Ltd.
- Beckett, S. (1986). «Lettre à Richard Ellmann», 27 janvier. Archivos Ellmann, Tulsa. En Knowlson, J. (2007). *Beckett*. Paris: Actes Sud. [1996].
- Beckett, S. (2007). *La dernière bande, seguido de Cendres*. Paris: Minuit. [1959].
- Beckett, S. (2008). *Proust y otros ensayos*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena. [1969].
- Charbonnier, G. (1994). *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Marseille: André Dimanche. [1961].
- Cocteau, J. (1986). *La Voix humaine*. Madrid: Ed. Nuevo Arte Thor. [1929].
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial. [2006].
- Duchamp, M. (2014). In *Entretien avec Pierre Cabanne*. Paris: Allia. [1967].
- Genette, G. (1994). *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris: Seuil.
- Jameson, F. (2012). *L'Inconscient Politique. Le récit comme acte socialement symbolique*. Paris: Questions théoriques. [1981].
- Juliet, C. (1986). *Rencontre avec Samuel Beckett*. Saint Clément: Fata Morgana.
- Knowlson, J. (1980). *Theatre Workbook 1, Krapp's Last Tape*. Londres: Brutus Books Ltd.
- Knowlson, J. (2007). *Beckett*. Paris: Actes Sud. [1996].
- Lem, S. (1983). *Un valor imaginario*. Barcelona: Bruguera. [1973].
- Morris, R. (1968). «Anti-Form». *Art Forum*. NYC: abril 1968.
- Rivadeneira, G. (2018). «Deshacerse de los venenos». In *Las Artes de Gilles Deleuze*, P. Vignola (Ed). Guayaquil: UArtes ediciones.
- Rosenberg, H. (1992). *La Dé-définition de l'art*. Nîmes: Jacqueline Chambon. [1972].
- Schaeffer, J-M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre?* Paris: Seuil.
- Souriau, E. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*, « Prologue ». Paris: PUF.