

“Yo es otro”: Las ruinas del lenguaje y la memoria en *Krapp’s Last Tape* de Samuel Beckett



Lucia Battista Lo Bianco
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Fecha de recepción: 5 de abril de 2021.

Fecha de aceptación: 14 de septiembre de 2021.

Resumen

En el presente artículo realizamos una indagación en torno a cómo en la obra de teatro de Samuel Beckett, *Krapp’s Last Tape* (1958) el lenguaje –en tanto estructurante de la memoria– y, por ende, la posibilidad de recordar a través de él, comienza a volverse ruina. En otras palabras, cómo el habla no alcanza para reconstruir aquello que ya no existe en la memoria; ya no sirve, si es que sirvió alguna vez. Empezaré el recorrido a partir de *Eleutheria* (1947), la primera obra de Samuel Beckett en la cual aparece Victor Krap, quien luego en *Krapp’s Last Tape* será el mismo y otro a la vez. Así veremos cómo en el tránsito que va de una pieza a la otra, la identidad de Krapp entra en crisis a partir de la progresiva degradación de la memoria y la pérdida de sentido de las palabras.

Palabras clave: Beckett, *La última cinta de Krapp*, ruinas, lenguaje, memoria, identidad.

“I is Another”: The Ruins of Language and Memory in Samuel Beckett’s *Krapp’s Last Tape*

Abstract

In this article we investigate how in Samuel Beckett’s play *Krapp’s Last Tape* (1958) language –as a structuring agent of memory– and thus the possibility of remembering through it, begins to become a ruin. In other words, how speech is not enough to reconstruct that which no longer exists in memory; it no longer serves, if it ever did. I will start my review from *Eleutheria* (1947), the first play by Samuel Beckett in which Victor Krap appears, who later in *Krapp’s Last Tape* will be the same and the other at the same time. Thus we will see how in the transition from one piece to the other, Krapp’s identity enters into crisis as a result of the progressive degradation of memory and the loss of meaning of words.

Palabras clave: *Beckett, Krapp's Last Tape, ruins, language, memory, identity.*

*Máxima brechtiana: nunca empezar desde los buenos, viejos tiempos.
Sino desde éstos, miserables.
Walter Benjamin*

Krapp como copia degradada de su otro yo

Krapp's Last Tape podría considerarse la versión “arruinada”, en el sentido de “degradada”, de otra obra de Samuel Beckett, *Eleutheria* (la primera que escribió en francés a finales de la década del 40). La pieza pertenece a lo que la crítica en general (Margarit, 1992; Arteaga, 2013; Hidalgo Nácher, 2014; Duchovny, 2020; De la Puente, s/f) considera como el *primer período* de Beckett, en el que todavía se puede atisbar algún tipo de deseo de que el lenguaje signifique y establezca una relación de representación con el mundo. Mientras que *Krapp's...* pertenece al *segundo período* de la poética beckettiana, en el cual la desconfianza en la palabra se radicaliza y así, progresivamente, comienza a apocoparse el sujeto, su subjetividad, su individualidad y con él, el mundo que lo rodea, al cual ya no le encuentra sentido ni puede conocerlo. Así, Krapp está solo, parece ser que ha estado así durante mucho tiempo, su único contacto con el mundo exterior es la grabadora que aloja sus recuerdos, pero su memoria comienza a fallar y ya no puede recordar quién fue, ni reconocer su propia voz o el que sería su propio pasado, hasta incluso desconoce el significado de las palabras con las que designa las cosas que lo rodean. En palabras de Terry Eagleton:

Los personajes de Beckett, fieles a la propia experiencia del autor durante la guerra, son vulgares materialistas, demasiado ocupados en mantenerse biológicamente a flote como para permitirse algo tan grandioso como la subjetividad. Son más cuerpo que alma, montajes mecánicos de partes corporales. [...] Lo que vemos en su obra no es una *condition humaine* intemporal, sino la Europa del siglo XX rota por la guerra. Es, como reconoció Adorno, un arte posterior a Auschwitz, que mantiene la fe en su minimalismo austero y en su persistente desolación con el silencio, el terror y el no ser. (2006, pp.60-62, destacado en el original)

No obstante, algunos elementos que se van a radicalizar en *Krapp's...* ya aparecen en *Eleutheria*. En ella se dan todo tipo de situaciones donde la palabra debe ser repetida, reformulada, explicada para poder ser captada, aprehendida por el otro (aunque, a veces, ni siquiera eso suceda). El lenguaje, más que ordenar el pensamiento, colabora en su permanente desorden y promueve la in-comunicación. Por ejemplo, sobre el final de la obra se dramatiza, a través del Espectador que irrumpe en escena, una especie de metaficción en la cual se explica lo que estuvo sucediendo todo el tiempo anterior:

ESPECTADOR: [...] Antes de empezar... (*al cristalero:*) ¿dónde está su hijo hoy?

CRISTALERO: Está enfermo.

ESPECTADOR: He aquí una respuesta digna de este espectáculo. No le pregunto cómo se encuentra, le pregunto DÓNDE ESTÁ. (Beckett: 2017, p.7, destacados del original)

Es llamativo, de hecho, que el protagonista de esta primera obra se llame Victor Krap, nombre similar al del protagonista de la pieza que aquí analizamos, aunque con dos modificaciones: se le agrega una “p” al final y lo que parecía ser un apellido, se transforma en nombre (es la única palabra con la que se designa al personaje en escena). A ese nombre que se pronuncia igual que “mierda” (*crap* en inglés) aunque con otra grafía,

se le añade un grafema que no cambia el sentido, suena, pero no aporta otra significación, el parentesco con lo escatológico se mantiene. Es decir, podemos pensar que está ahí precisamente para mostrar la inutilidad del lenguaje ante el mundo; que, aunque "haga ruido", no tiene sentido. O bien, el único sentido que parece tener el nombre de Krapp así escrito es el de establecer un juego de semejanza y diferencia respecto de la obra anterior, *Eleutheria*. Entre un personaje y otro pasamos del "cubil" (Beckett: 2017, p.21) de Victor Krap al "cuchitril" (Beckett: 2017, p.301) de Krapp. Profundizando en esta idea y relacionándola con los dos periodos de la poética de Beckett, el crítico Max Hidalgo Nácher señala que

la distancia que hay entre el protagonista de *Eleutheria* (1947), Victor Krap [...] y Krapp, el monologante de *Krapp's Last Tape* (1958), será análoga a la que separa al joven Beckett del escritor meticuloso que, con el tiempo, llegará a ser: aquella que separa el lugar común en el cual se es víctima de una situación de la transfiguración que se produce cuando ésta llega a ser asumida o transformada. [...] Si en *Eleutheria* se dice la ausencia, en *Krapp's Last Tape* ésta se hace presente a través de un dispositivo de redoblamiento materializado en la introducción de un magnetófono en escena. (2014, pp.896-7, destacados en el original)

Así, en *Eleutheria* el personaje principal Victor Krap todavía habita, en algún sentido, el lenguaje y aunque quiera escaparse del tiempo y de su prisión dentro de él, "ausentarse de los otros y de sí mismo" (Hidalgo Nácher: 2014, p.888), al hacerlo reconoce su existencia; habita todavía un mundo de la costumbre, aunque es precisamente de allí de donde pretende evadirse. Victor parece un ingenuo, un depresivo más, que creería poder abandonar todo y al mismo tiempo –si se lo exigen– decirlo. Vive todavía en el mundo de la intersubjetividad y del sentido común, aunque está desesperado por huir de allí. Pero, aunque intente con todas sus fuerzas negar el "orden constituido", queda encerrado en sus propias categorías, oprimido por esa lengua que lo habla y ese mundo que le impone que lo habite.

En efecto, ante la insistencia de los personajes del Cristalero y del Espectador que se empecinan en escrutarlo, en comprenderlo y le exigen una explicación sobre los motivos de su reclusión y su estado de ánimo, incluso sometiéndolo a la amenaza de torturarlo si no lo hace, Victor declara, aunque advirtiéndoles que no será la verdad y que será aburrido:

VICTOR: ¿Les obsesiono? ¿Por qué? Pregúntenselo. No es a mí a quien hay que interrogar, sino a ustedes. [...] Ustedes son unos extraños. No les conozco. ¿Qué puede importarles cómo vivo? [...] Pero ¿por qué esta *repentina furia de comprender* cuando se trata de una vida como la mía? Todos los días pasan ante innumerables misterios, tranquilos e indiferentes. Y ante mí, se detienen, sobrecogidos, ávidos de conciencia, vilmente curiosos, empeñados en ver claro. (*Silencio.*) ¡Envidiosos! Los santos, los locos, los mártires, los torturados, eso no les perturba, está en el orden de las cosas. Son unos extraños, nunca serán ustedes de su congregación, al menos eso esperan. No les envidian. Desvían la vista. No quieren pensar en ellos. Les llenan de horror y de piedad. (*Silencio.*) *Ante una solución que no es la muerte, están llenos de horror y de piedad.* De alivio también. Están tranquilos. No tiene que ver con ustedes. Si están lejos de su miseria, esos tipos, quizás en otra miseria, pero una miseria inconcebible, lo han pagado con creces. Entonces, ningún reparo. La contabilidad está a salvo. [...] ¿Qué vida llevo? *La del que no quiere la de ustedes*; oh, no hablo de la suya personal, nadie la querría, sino de la vida que es la suya, en el sentido de que entre ustedes y eso que se llama los verdaderamente vivos solo hay una diferencia de grado. Pero, *ya sea esa vida superior, o la suya, o las otras, no las quiero; porque me he metido en la cabeza que se trata siempre de la misma carga, en todos los peldaños.* (Beckett: 2017, pp.106-7, destacados míos)

Aquí vemos que Victor Krap se manifiesta como un melancólico, según la caracterización de Freud, pues su yo se empobrece e intenta desaparecer:

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo. [...] *La inhibición melancólica nos impresiona como algo enigmático porque no acertamos a ver lo que absorbe tan enteramente al enfermo.* [...] El enfermo nos describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo. Se humilla ante todos los demás y conmisera a cada uno de sus familiares por tener lazos con una persona tan indigna. No juzga que le ha sobrevenido una alteración, sino que extiende su autocrítica al pasado; asevera que nunca fue mejor. El cuadro de este delirio de insignificancia —predominantemente moral— se completa con el insomnio, la repulsa del alimento y un desfallecimiento, en extremo asombroso psicológicamente. (1992, pp.242-3, destacados míos)

Este típico personaje melancólico se recluye del mundo y de su prosaica vida. Y lo hace porque la experiencia de estos le resulta insoportablemente atroz, aun para validar la posibilidad de establecer un (límite del) sentido, una justificación y un final a su vida a través del suicidio (lo cual terminaría con la contemplación de su propia degradación). Ya lo dice Beckett en *Proust* (1931), cuando al analizar *En busca del tiempo perdido* (1913) habilita una serie de coordenadas que serán útiles para analizar su propia poética: “Cualquiera que sea la opinión que nos plazca mantener con respecto a la muerte, podemos estar seguros de que carece por completo de sentido y de valor. La muerte no nos ha pedido que le reservemos día libre” (2013, p.21). O como reformula Eagleton: “La muerte sería un suceso demasiado grandioso y definitivo para estas figuras evisceradas. Hasta el suicidio requiere demasiado sentido de identidad respecto al que son capaces de reunir” (2006, p.65). Por ello, tampoco Victor Krap decide quitarse la vida, sino que, tal como lo manifiesta, opta por evadirse del mundo recluyéndose en una habitación:

VICTOR: Siempre he querido ser libre. No sé por qué. No sé tampoco qué quiere decir ser libre. Aunque me arrancaran todas las uñas no sabría decírselo. Pero, *lejos de las palabras, sé lo que es.* Siempre lo he deseado. Solo deseo eso. *Primero, era prisionero de los otros. Entonces, les abandoné. Luego estaba prisionero de mí mismo. Era peor. Entonces, me abandoné. (Mirada ausente.) [...] Siendo lo menos posible.* No moviéndome, no pensando, no soñando, no hablando, no escuchando, no percibiendo, no sabiendo, no queriendo, no pudiendo, y así sucesivamente. *Creía que ésas eran mis prisiones.* [...] Si estuviera muerto, no sabría que estoy muerto. Es lo único que tengo contra la muerte. *Quiero disfrutar mi muerte.* Eso es la libertad: *verse muerto.* (Beckett: 2017, pp.108-9, destacados míos)

Entonces, tal como hace el protagonista, ante la imposibilidad de sobreponerse a los embates del tiempo que la mera existencia trae aparejados, a las exigencias del mundo, la degradación y fragmentación de la memoria y la crisis identitaria que esto conlleva, “la sabiduría consiste más en obliterar la capacidad de sufrir que en un vano intento de reducir los estímulos que exacerban dicha capacidad” (Beckett: 2013, p.68). Es decir, no es posible ni deseable oponerse a lo que del mundo daña al sujeto, sino que –por el contrario– solo queda la posibilidad de ensimismarse e intentar padecer lo menos posible.

Por todo lo anterior, *Eleutheria* podría ser leída como el manifiesto poético-político de la escritura beckettiana, y quizás por eso es que el autor se negó hasta el último día de su vida a que fuera publicado. En ella aparecen –explícitamente– muchos elementos

de la degradación corporal-mental y del sinsentido vital que recorrerán (a menudo de un modo más velado) buena parte de sus textos posteriores. En efecto, a la soledad y el sinsentido que Victor Krap elige para su vida, los encontraremos expuestos con mayor radicalidad –por sus efectos degradantes– en Krapp.

“Yo es otro”¹

*¿No habrá otro a quien y de quien habla la voz?
¿No habrá acertado a escuchar una comunicación destinada a otro?*

Samuel Beckett, *Company* (1979)

Los interrogantes a que hace referencia el epígrafe pertenecen a un texto posterior a *Krapp’s Last Tape*, pero podríamos afirmar que lo que dice llega a su apoteosis en la obra que aquí estudiamos. Krapp es presentado como un viejo solitario, decrépito e iracundo que “ha acumulado una biblioteca de registro oral de sus diarios” (Zylberman: 2013, p.2), “mil setecientas horas [...] el cuarenta por ciento de su vida activa” (Beckett: 2017, p.305). Se lo describe “sin afeitarse” y con

pantalones estrechos, demasiado cortos, de un negro herrumbroso. Chaleco negro muy deslucido, con cuatro bolsillos holgados. Pesado reloj de plata con cadena. Camisa blanca, mugrienta, desabrochada arriba, sin cuello. Extraño par de sucias botas blancas, del 48 por lo menos, muy estrechas y puntiagudas. (Beckett: 2017, p.302)

Es su cumpleaños número 69 y escucha, invadido por una mezcla de burla y melancolía, la cinta que grabó a los 39 años. Este Krapp que escucha las cintas en su presente deteriorado, al igual que el del pasado, conserva un rasgo identitario: come plátanos sin parar y bebe alcohol. Además, por cómo el Krapp del pasado se refiere a sí mismo en la primera cinta después de haberse comido tres plátanos (“Algo fatal para un hombre en mis circunstancias” (Beckett: 2017, p.304)), podemos sospechar que, cuanto menos, posee una salud muy débil o directamente sufre alguna enfermedad. Sobre el Krapp del presente sabemos, a partir de los primeros enunciados de su voz, que alguna dificultad con el lenguaje posee. Con el transcurrir del monólogo se irá clarificando qué es lo que en realidad le sucede. Sabemos además que Krapp es “muy miope (*pero sin gafas*)” y “duro de oído” (Beckett: 2017, p.302), lo cual pone en duda sus capacidades cognitivas, su comprensión de las cosas y, por lo tanto, la posibilidad de recordar y sus recuerdos en sí (si es que logra evocar alguno). En efecto, leemos la condición de Krapp en estos términos porque –guiándonos por lo escrito por el autor en *Proust*– en la poética beckettiana la posibilidad de la memoria está ligada a la percepción: la primera está condicionada por la segunda. Por esto, veremos cómo junto con la progresiva pérdida de sus facultades perceptivas, también la memoria de Krapp se ha ido deteriorando con el correr del tiempo, hasta volverse en extremo fragmentaria o en vías de desaparecer.

Antes de comenzar a escuchar el archivo de su experiencia pasada reproducida por la grabadora, como se mencionó más arriba, Krapp realiza una serie de “pasos” previos: busca algunos plátanos entre sus ropas, los come (no más de cuatro), se queda inmóvil con la mirada perdida, bebe, manipula el libro donde registra las grabaciones a modo de diario-guía y adquiere una determinada posición de escucha (que siempre es la misma): “inclinado hacia adelante, con los codos sobre la mesa y la mano en forma de

1. “Je suis autre” en el original. Arthur Rimbaud, *Cartas del vidente*, mayo 1871.

bocina detrás de la oreja en dirección al aparato” (Beckett: 2017, p.304). Esta posición la adquiere cada vez que se dispone a escuchar, como si se tratara de un hábito, una costumbre que no deja de repetirse, casi como un autómatas. En conjunto, todo esto se asemeja a una especie de ritual litúrgico que muy probablemente haya repetido durante más de 30 años (Yangali Vargas, 2015). Al elegir la primera cinta que comenzará a oír, Krapp lee en voz alta: “Caja... trres... bobina... ccinco” (Beckett: 2017, p.303). Esa cinta tiene su contraparte en el libro de registro que Krapp va siguiendo mientras escucha. En ella se narra, no sin interrupciones, saltos temporales, avances y retrocesos, lo que parece ser la historia de una ruptura amorosa. Dice el libro: “Adiós al... (*vuelve la hoja*) ... amor” (Beckett: 2017, p.303). Así, durante la escucha vemos en Krapp otro signo de la degradación corporal: la torpeza. Ni bien comienza a escuchar la cinta, quiere incorporarse para escuchar mejor, pero, sin quererlo, hace caer una caja, ante lo cual estalla de ira y “barre con violencia cajas y libros, que caen al suelo” (Beckett: 2017, p.304).

Las didascalias de la obra comienzan señalando: “últimas horas de la tarde, en el futuro”, es decir que lo que parece presente en realidad es futuro. Más adelante el Krapp de la cinta dirá: “acabo de escuchar pasajes al azar de un año del pasado”, es decir, el Krapp del pasado alojado en la cinta escuchó cintas grabadas por un Krapp anterior. Aquí aparece una multiplicación temporal, “los tres momentos se superponen en un único instante” (Margarit: 1992, p.33) que colabora en la imprecisión de la experiencia y, por ende, de la memoria de Krapp, quien escuchará “una ‘voz’ que es su propia ‘voz’ que ya no es su ‘voz’” (Margarit: 1992, p.28). Los fragmentos de su pasado se dividen en la obra en, al menos, tres “partes de” Krapp o en tres Krapp(s). Sin embargo, sabemos que son muchos más, porque ha grabado las cintas durante toda su vida en el día de su cumpleaños, y cada una de ellas alberga las experiencias (o lo que se consiga narrar) del año anterior. Así, el Krapp 2 (de 39 años) se burla o desconoce lo que hizo el Krapp 3 (más joven), mientras que el Krapp 1 (quien escucha en el presente/futuro, nuestro protagonista en escena) hace lo mismo respecto del 2 y del 3.

La falla en el sentido del lenguaje también se expresa cuando se levanta y busca los significados de algunas palabras en el diccionario, como “viuda”, que refiere en la cinta a la muerte de su madre “después de una larga viudez” (Beckett: 2017: p.306). Pero Krapp parece no recordar esa experiencia a pesar de haber mencionado poco antes la “última enfermedad de su padre”, de la cual murió. Por lo tanto, termina desplazando el sentido de la palabra a tal punto que la remite a un pájaro: “Los tupidos velos de la viudez... viudita, ave insectívora de la familia de los loros, con plumaje verde... y en la cabeza una especie de toca blanca... (*Levanta la cabeza. Con deleite.*) ¡La toca blanca de la viudita!” (Beckett: 2017, p.306). Esto también sucede cuando, luego de escuchar algunos pasajes de la cinta (caja tres, bobina cinco), no solo desconoce las palabras que el yo de su pasado menciona, sino que realiza afirmaciones que de inmediato transforma en preguntas retóricas: “Memorable... ¿qué? (*Acerca más los ojos al libro, lee.*) Equinoccio, memorable equinoccio. (*Levanta la cabeza, mira al vacío hacia delante. Intrigado.*) ¿Memorable equinoccio?” (Beckett: 2017, p.303). Además, repite las palabras, como intentando desarmar ¿o encontrar? su sentido a través de la prolongación en la pronunciación de algunas letras: “¡Bobina! (*Pausa.*) ¡Bobiina!” (Beckett: 2017, p.303). En relación con esta conducta, el crítico Sergio Rojas explica la circunstancia de Krapp según un procedimiento de autor: “Beckett pone en cuestión la referencialidad de las palabras, pero no existe en su obra otra manera de pensar el lenguaje que no sea conforme a esa referencialidad ya agotada” (2013, p.45).

La degradación también aparece en el recuerdo que el personaje tiene del amor por una mujer, según la forma en la cual se refiere a ella en el presente: “Vieja sobra esquelética de puta” (Beckett: 2017, p.310). Esta connotación sexual-amorosa recorre con doble sentido toda la obra, que podría ser considerada como la escucha del recuerdo grabado de una sucesión de fracasos amorosos. De este modo, Krapp no reconoce sus

saberes del pasado, es decir, desconoce la que sería su propia experiencia vital, no logra identificarse a sí mismo, es como si él mismo fuera otro. Como plantea Lucas Margarit en su artículo “Samuel Beckett. Más cerca de la metafísica”:

La existencia de Krapp se reduce al fragmento. Tanto su pasado -del cual nos llega un fragmento- como la puesta en escena de ese pasado -fragmentado por la conciencia presente de Krapp-, lleva a pensar en una recuperación parcial de un tiempo pasado -y del personaje- a partir de un presente de ensimismamiento. (1992, p.29)

En este sentido, a través de la desmemoria o de la memoria fragmentaria de Krapp se va minando la subjetividad que le provee identidad en tanto sujeto, a la vez que se funda otra sin recuerdos totales, con lagunas de memoria, casi vacía, produciendo una (des)subjetivación de sí mismo. Así, en función de lo anteriormente descrito y siguiendo lo que plantea el crítico Nacho Damiano, consideramos que “cada vez que Krapp escucha lo que ya sabe que va a escuchar, reacciona de diferente manera, porque él mismo es otro” (2012, p.34). Por ello, el proceso en el que se inmiscuye Krapp al escuchar las cintas es definido por él con un lenguaje que evoca a la muerte: volver a las cintas donde se aloja su pasado es desenterrar los cadáveres de su propio yo. Y aquí aparece eso que Freud (1919) define como “lo siniestro” (*Unheimlich*), el retorno de algo propio, familiar que estaba reprimido y experimentamos como ajeno: “Esas *viejas exhumaciones suelen ser siniestras*, pero a menudo las encuentro... (*Krapp desconecta el aparato, se ensimisma, vuelve a conectar*) ... útiles antes de lanzarme a una nueva... (*vacila*) rememoración” (Beckett: 2017, p.305, destacados míos).

En los límites de las metáforas de la memoria²

En *Krapp’s...* ambos han envejecido: la cinta y el propio Krapp, pero no lo han hecho en forma conjunta. La obra es la demostración misma de la imposibilidad de acceso real a la memoria que proveen las metáforas, “designar no es lo mismo que significar” (Zylberman: 2013, p.6). En efecto, la multiplicidad temporal de las cintas y, por tanto, la pluralidad identitaria de Krapp aparece en la obra cuando en una de las cintas se reproduce: “de vuelta al año transcurrido, con lo que, así lo espero, es quizás un destello de *mi vieja mirada futura*” (Beckett: 2017, p.306, destacado mío). De este modo se verifica una de las sentencias de Beckett en *Proust*: “el individuo es una sucesión de individuos” (2013, p.23). Krapp se escucha y no se reconoce. Se refiere a lo que oyó a través de modalizadores, perífrasis verbales y elecciones lexicales que señalan la posibilidad, a la vez que ponen en duda lo que debiera ser la constatación de su pasado, no tiene recuerdos de su vida sobre los que pueda afirmarse con seguridad. Dice: “Acabo de escuchar pasajes al azar de *un año del pasado*. No lo he comprobado en el libro, pero *deben de datar* de hace diez o doce años por lo menos. *Creo* que en ese momento aún vivía yo con Bianca” (Beckett: 2017, p.305, destacados míos). Y al finalizar se pregunta retórica e irónicamente: “¿Qué queda de toda esa miseria?” (Beckett: 2017, p.305). En este pasaje Krapp pareciera hacer el ejercicio de salirse de sí mismo, de volver sobre su propio pasado de manera extrañada, hablando “de sí mismo como de otro” (Beckett citado en Rojas: 2013, p.41).

2. La autora Gunnary Prado Coronado sintetiza que “la pieza es una enorme metáfora sobre la naturaleza del tiempo y la memoria. [...] Esta fórmula permite presentar a un tiempo varios momentos temporales y de esta manera hacer posible un relato de vida en un acontecimiento dramático drásticamente sintético y acotado. Con el recurso estilístico de la repetición y la variación, Beckett logra ‘dibujar’, literariamente hablando, ‘la discontinuidad y continuidad’ del sujeto Krapp en sus individuos temporales. [...] Aquí, tiempo y memoria tiene una relación de autodeterminación, el tiempo no es más que el relato de la memoria.” (2015, pp.58-9)

Las cintas de Krapp le presentan sus presentes (alojados siempre en el futuro durante 39 años), que no son el presente del hombre de 69 años, sino su(s) pasado(s) haciéndose presente(s) en el futuro. Toda esa pluralidad de tiempos es igualmente descripta como miserable: “un año de lo más negro y pobre”; “toda esa vieja miseria” (Beckett: 2017, pp.307-310). La edad del Krapp descrito por el Krapp de la cinta de 39 años, no la conocemos. Sabemos que se refiere a un Krapp del pasado anterior, previo a sus 39 años. De este modo, tal como plantea Damiano y antes anticipábamos: “El procedimiento es claro: Krapp 1 (tiempo presente, el que vemos en escena) escucha a Krapp 2 (pretérito indefinido, el que grabó la cinta) hablando de Krapp 3 (pluscuamperfecto, sucesos que le ocurrieron antes de grabar). ¿Cuál es Krapp? Todos y ninguno” (2012, p.33); un “triálogo” pluritemporal de identidades y alteridades.

“En un camino sinuoso hacia la nada”³

Como hemos mencionado, Krapp en su significado remite a “crap: mierda” (excremento; tanto la suerte que corren las cintas, como su contenido lo son para él) y suena a “crab: cangrejo” (caminar hacia atrás, avanzar en regresión: su trayecto inmóvil durante la obra). Y así es como efectivamente “avanza” la “acción”: él yendo hacia adelante y hacia atrás con sus cintas –“movimiento retrógrado del personaje” (Hidalgo Nácher: 2014, p.896)–, avanza yendo hacia atrás, sometándose finalmente a una huida hacia adelante que le impone el seguir hablando, grabando, porque otra cosa no se puede hacer. ¿Es Krapp un autómata que liquidó por completo su memoria?⁴ ¿Que se autoimpone la obligación de seguir expresando algo, aunque ya no haya más nada que expresar? Porque futuro sabe que no habrá, como ya se anuncia desde el título: “la última cinta de Krapp” que “sugiere la muerte inminente” (Prado Coronado: 2015, p.60). Incluso si a futuro volviera a escuchar esas pocas frases que grabó durante la obra, tampoco sería un pasado reconocible, sino un “otro yo” que continuará constituyendo el olvido que estructura su “memoria”. De este modo, vemos que al vivir a expensas de un pasado que ni siquiera reconoce, Krapp también es un melancólico (Damiano, 2012) que no puede –aunque intente– seguir grabando porque no hay futuro. A este Krapp, no solo se le ha duplicado la segunda “p” de su apellido, sino que se escucha a sí mismo, 30 años después, en su cuchitril, decrepito, después de haber comido una banana y no se reconoce. Lo mismo le sucede al Krapp que escucha en la cinta, que a los 39 años escucha lo que grabó antes y tampoco se reconoce. Así, se han multiplicado las imágenes de su vida (¿o sus vidas?) pero a ninguna las reconoce como propias. La acumulación de *yoes* pasados se va transformando en un cúmulo de detritus, de basura y restos, despojos del *yo*, de lo que alguna vez fue –pero no se puede (re)conocer– ni sirve ser ahora. *Yoes* pasados muertos, archivados en las cintas, realizan la sentencia beckettiana alojada en *Proust*: “el sujeto ha muerto –y puede que muchas veces– por el camino” (Beckett: 2013, p.18).

En las grabaciones se espera que la memoria y el pasado se alojen definitivamente, pero como todo en un mundo donde la mera existencia es corrosión, esas cintas tampoco están exentas del paso del tiempo, ese “monstruo bicéfalo de la condena y la salvación” (Beckett: 2013, p.15). Respecto a las cualidades propias del tiempo, Hidalgo Nácher

3. La frase es un verso del poema “Cansancio” del poemario *En la masmédula* (1954) de Oliverio Girondo.

4. Según el análisis que hace Beckett en su ensayo sobre Proust, la memoria voluntaria no es una “buena memoria”, sino al contrario, es arbitraria y no muestra lo real: “El experimento de evocación no puede más que proyectar el eco de una sensación pasada, porque, al ser un acto intelectual, está condicionado por los prejuicios de la inteligencia. [...] De modo que por mayor que sea la manipulación voluntaria, nunca se podrá restaurar íntegramente una impresión que la voluntad, por así decir, ha torcido hasta hacerla incoherente.” (Beckett: 2013, pp.76-7)

señala que: "si algo muestra el tiempo es que la unidad e identidad del sujeto es algo que sólo podría postularse a través de un acto de fe" (2014, p.890). Fe de la cual carece por completo la poética beckettiana y que en *Krapp's...* brilla por su ausencia. El mundo de la obra es un mundo donde no solo no hay otros, sino que tampoco parece haber Dios o alguna entidad trascendente, solo se habita una profunda soledad, con la única compañía de voces propias grabadas que resultan ajenas.

El Krapp de la cinta manifiesta como obligación el hecho de disponerse a grabar para intentar asir su propia experiencia vital o lo que queda de ella, aunque es perfectamente consciente de su extrema finitud, del límite de la memoria y de la imposibilidad de conjurar el devenir:

Al fin, la revelación. Me imagino que esto es, sobre todo, lo que *debo* grabar esta noche, pensando *en el día en que mi labor esté concluida y ya no quede sitio en mi memoria*, ni frío ni caliente, para el milagro que... (*vacila*)... para el fuego que la mantiene encendida [...] veía claro, en fin, que la oscuridad que yo siempre había luchado encarnizadamente por ocultar es, en realidad, mi más (*Krapp suelta una palabrota, desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo*)... indestructible asociación, hasta mi disolución de tempestad y noche en la luz del entendimiento y el fuego... (Beckett: 2017, p.308, destacados míos)

Así, el fragmento se hace visible ya que no sabemos si eso que grabó Krapp es exactamente lo mismo que vemos o leemos en la obra, puesto que el personaje interrumpe la reproducción de la cinta, rebobina, avanza y vuelve a empezar. Sin embargo, lo que leemos en la cita es coherente y da la idea de que no puede deshacerse, aunque quisiera, del acecho de la oscuridad y la muerte. Entonces, a pesar de su pulsión por grabar, las cintas que pretendían ser archivos y documentos de memoria, se convierten para el Krapp desmemoriado del futuro en "vaciedades" (Beckett: 2017, p.310). Esta relación conflictiva entre la (des)memoria del personaje y el paso del tiempo, también se expresa en la repentina ira que lo ataca cuando escucha algunos recuerdos y procede, casi por impulso, a desconectar el aparato para dejar de escuchar o a interrumpir la cinta para hacer avanzar y volver a escuchar, acompañando esta acción con alguna "palabrota", sobre todo hacia el final de la obra.

Aquí se atisba también una lucidez y un escepticismo marcado por parte de Beckett respecto de una experiencia contemporánea, en torno a la relación de lo real con las nuevas tecnologías de almacenamiento y reproducción: nada del mundo puede escapar a los embates de la degradación a los que estamos sometidos. Y aunque mucho intentemos sustraernos de ello tal como hacía Victor Krap, en nuestras modernas sociedades occidentales estamos -como Krapp- condenados a la incesante (y, por ende, degradada) representación de "siempre lo mismo":

Las nuevas tecnologías nos evidencian el carácter efímero de los documentos -potenciales ruinas-: más temprano que tarde el tiempo los devora. La obra de Beckett además de poner el acento en la mediación tecnológica, lo pone en el sentido. El propio personaje al revisar su archivo, no se reconoce, no sabe qué es lo que ha quedado registrado, a qué hace referencia su yo pasado. [Se vuelve una *paradoja*:] mientras se conserva lo archivado y lo grabado, al mismo tiempo éste pierde su sentido. (Zylberman: 2013, pp.2, destacado mío)

Entonces vemos que estos dispositivos, sin embargo, muchas veces fallan en su almacenamiento, tal como lo hace nuestra memoria (o la de Krapp) y acaban por no cumplir su función. En consecuencia, esta mediación tecnológica termina por generar una crisis en el sujeto. Krapp se escucha y se extraña por cómo hablaba y por los detalles que remarcaba, como si su sensación fuera la de "mi pasado no

soy yo” (Yangali Vargas: 2015, p.323), sino que es “este *pobre cretino* por el que yo me tomaba hace treinta años, es difícil creer que fuese estúpido hasta ese extremo” (Beckett: 2017, p.309, destacado mío). Tal como sintetiza Zylberman, Krapp “no es que no se guste, no se reconoce” (2013, p.3). En palabras del propio Beckett, esto sucede porque: “Las aspiraciones de ayer eran válidas para el ego de ayer, no para el de hoy” (2013, p.18). Y aquí la paradoja de la obra, pues “recordar es esencialmente un fenómeno temporal y, a la vez, es esta dimensión la que carcome la memoria [...] la inscripción no garantiza el sentido del recuerdo, sino la grabación de esos signos” (Zylberman: 2013, p.4-5). Por ello Krapp, a lo largo de su vida, –según manifiesta el Krapp de la cinta y el que escucha en el presente/futuro– transita un proceso donde permanente y progresivamente se des-identifica, porque a la reproducción de esos signos no es posible otorgarles sentido. Ya no hay Krapp, hay Krapps pasados y potenciales Krapps futuros, pero que nada tienen que ver con Krapp (que al mismo tiempo se “deshace” como tal), sino que serán futuros actores irreconocibles de su propio yo pasado⁵. En síntesis: “El presente y el futuro de Krapp no dependen de su pasado porque su identidad ha sido dislocada por el lenguaje que se impone” (Yangali Vargas: 2015, p.322), que desconoce y lo descoloca. Este efecto de modificación incesante de la propia personalidad, según Beckett, es una cualidad inmanente del Tiempo (de su paso, de su transcurrir). A lo cual agrega que, si en la personalidad del sujeto hubiera alguna “realidad permanente”, esta “tan solo puede aprehenderse como hipótesis retrospectiva” (Beckett: 2013, p.19), ese intento fracasado en el que no deja de insistir Krapp.

Memoria involuntaria: sujeto activo e imaginación

Hacer que el oyente tenga un pasado y lo reconozca.
Samuel Beckett, *Company* (1979)

Beckett conceptualiza los tipos de memoria voluntaria e involuntaria en su ensayo sobre Proust. A la primera la define como:

la memoria uniforme de la inteligencia, memoria de la que podemos esperar que reproduzca, mientras pasamos revista satisfechos, aquellas impresiones del pasado que se formaron conscientemente y con arreglo a la inteligencia. [...] Presenta un pasado monocromo. Las imágenes que escoge son tan arbitrarias como las que escoge la imaginación, y están igual de alejadas de la realidad. [...] El material que proporciona no contiene nada del pasado, no es más que una proyección borrosa y uniforme, en su día extirpada, de nuestra angustia y oportunismo, es decir: nada. (2013, p.37)

Mientras que la memoria involuntaria sería lo opuesto a la anterior:

es explosiva «la inmediata, deliciosa y total deflagración del recuerdo» [...] nos restituye el objeto pasado [...] hace abstracción de lo útil, de lo oportuno, de lo accidental, porque en su llama ha consumido a la Costumbre y todas sus obras, y revelando en su fulgor lo que la realidad fingida de la experiencia ni puede ni podrá revelar: lo real. La memoria involuntaria [...] es una maga díscola que no admite presiones. (2013, pp.37-8)

5. Resulta relevante destacar lo que señala el crítico Nacho Damiano en torno a esta sucesión de Krapps en las cintas: “Es interesante que en las didascalias Beckett se refiere como Krapp sólo al personaje que está en escena, el Krapp que grabó la cinta es a tal punto otro que ya ni siquiera conserva su nombre.” (2012, p. 35).

En función de estas dos definiciones y sin negar lo anteriormente expuesto podemos ver que en *Krapp’s...* aparece, por momentos, una especie de *memoria involuntaria*. Según Lior Zylberman:

Krapp intenta recordar y no lo consigue, salvo cuando su yo más joven habla de cosas que aún reconoce y sufre como la “inalcanzable laxación”: “Me acuerdo especialmente de una belleza de pecho incomparable... que me amenazó con llamar a la policía cuando la abordé”, dice en la cinta el Krapp de 39 pero el de 69 no recuerda el episodio. (2013, p.2)

Estos lapsus de memoria involuntaria en Krapp pueden identificarse también en esos episodios en los cuales desconecta y vuelve a conectar la cinta o la pausa, la rebobina o adelanta y retoma la reproducción del audio, como si algo, algún fragmento del pasado le viniera “involuntariamente” a la memoria a partir de eso que oye; como si “todos los episodios rememorados se dis[olvieran] en el ácido de su recelo” (Beckett: 2013, p.60). Así, en Krapp se juega una puja entre la memoria voluntaria y la involuntaria:

Es una permanente producción de alteridad a través de la memoria de “segunda mano” cosificada en la cinta. *La memoria pasa a ser el recuerdo de un recuerdo soslayado por un juicio de valor. La memoria involuntaria entra en conflicto con ese sistemático enjuiciamiento.* La memoria involuntaria no sólo busca hacerle justicia a esos hechos, sino que lucha contra la lógica represiva de la memoria voluntaria. (Rauschenberg: 2017, p.119, destacados míos)

La falla en la memoria de Krapp se explica por el paso del tiempo que atraviesa no solo al sujeto, produciendo la degradación del propio cuerpo y sus facultades mentales, sino que también deforma al archivo, a los documentos:

Al escuchar sus cintas, este personaje pronto se da cuenta de que el mediador, la reproducción mecánica de un pasado, no genera, necesariamente, un recuerdo del pasado; la memoria, entonces, resulta algo más complejo. [...] Recordar es siempre crear, pero esa creación se encuentra en función de su uso en el presente, o, en todo caso, es el presente el que modela el pasado. (Zylberman: 2013, p.3)

Y este presente/futuro de Krapp niega el propio pasado, conduciendo a una desidentificación del sujeto. Krapp se dispone a rememorar, pero a pesar (o por causa) de la mediación tecnológica, la memoria falla, aparece –al igual que el lenguaje y el pensamiento, sus estructurantes– fragmentada. Él es otro, no es el mismo, y la cinta también lo es porque cuenta, no su vida en el presente (que es el futuro), sino “su” vida en el pasado, es decir, la de otro (yo, Krapp, ese). Y aunque prosiga escuchando pese al fracaso en el acceso al recuerdo (*try again / fail again / fail better*), “ya no hay peligro de exceso de nostalgia a este respecto [...] porque la memoria, y en consecuencia la identidad, se ha hundido junto con todo lo demás” (Eagleton: 2006, p.66).

Finalmente vemos que en Krapp no aparece otro elemento constitutivo de la memoria: la imaginación (Kant, 1871). Según esta facultad, cada recuerdo para aparecer no solo necesita de conexión sináptica entre las neuronas, sino de una predisposición activa del sujeto a constituirlo como tal, a recrearlo en el momento de la disposición a rememorar: “Recordar es re-crear” (Araújo: 2012, p.104). Rememorar no tiene que ver solamente con volver a visitar, con volver a ponerse en contacto con información del propio pasado, sino que es necesario atribuirle un sentido: “Como recreación, la memoria es creación [...] cada acto de memoria, un acto de imaginación” (Zylberman: 2013, pp.9-10). Pero esto no sucede con Krapp, “que no solo ha perdido su memoria sino su capacidad imaginativa [...] se encuentra solo, sin marcos sociales que le permitan ya no recordar sino guiar su imaginación” (Zylberman: 2013, p.10). No hay

espacio posible para la memoria voluntaria: no hay chance de reconocerse porque las facultades que constituyen el yo, el sujeto, han sido violentadas y aniquiladas por el paso del tiempo, porque es imposible recordar: la subjetividad está minada. En palabras de Beckett:

No hay manera de librarse de las horas y los días. Tampoco del mañana o del ayer. No hay manera de librarse del ayer porque el ayer nos ha deformado, o nosotros lo hemos deformado a él. *No importa quién deforma a quién: ha habido deformación.* [...] No solo estamos más cansados por culpa del ayer, somos otros, ya no somos los que fuimos antes del desastre del ayer. (2013, p.17, destacado mío)

Si el lenguaje ya no significa, la memoria ya no recuerda. Porque el procedimiento es el mismo: referir a otra cosa ajena a ellos, es decir, remitir. Así, Krapp asume su imposibilidad de imaginar, aunque intenta rememorar su propia vida durante el transcurrir de la cinta. Mientras se reproduce lo siguiente, el Krapp del presente cierra los ojos (¿pretendiendo recordar?):

Silencio extraordinario en esta noche. Agudizo el oído y no oigo ni un aliento. La vieja Señorita McGlome siempre canta a esta hora. Pero esta noche no. Canciones de su adolescencia, dice. *Diffícil imaginarla de muchacha.* Maravillosa mujer, sin embargo. [...] ¿Cantaré yo también cuando tenga su edad, si es que llego a tenerla? No. (*Pausa.*) ¿Canté alguna vez de muchacho? No. (*Pausa.*) ¿Canté alguna vez? No. (Beckett: 2017, p.304-5, destacado mío)

En este pasaje del pasado alojado en la cinta, una duda puntual del personaje sobre si podrá cantar como su vecina en el futuro, se convierte en una duda más general sobre su juventud en relación con el canto, para acabar como una interrogación de carácter existencial que jaquea al pasado: “¿Canté alguna vez?”. El crítico De la Puente propone una explicación para esta experiencia:

El pasado, igual que el presente, es una instancia que carece de sentido, en tanto momento constitutivo de la subjetividad de los personajes. Nuevamente nos encontramos aquí con un hombre alienado, escindido tanto respecto de su presente como de su pasado, sin posibilidad alguna de recuperar vivencias propias y/o ajenas. Todo le resulta de una “ajenidad” extrema. [...] En este contexto, *la identidad que proporciona la memoria es puesta en cuestión.* En el puro presente, los personajes de Beckett son incapaces de dar forma a un relato coherente que articule su experiencia. Recurren entonces a dispositivos técnicos como fotografías o grabaciones con la intención de adquirir solidez, pero su intento los conduce nuevamente al fracaso y los devuelve a la incertidumbre existencial (s/f)

En consecuencia, la falla en la memoria y la consecuente desubjetivación del personaje cancelan la posibilidad de pensar un futuro no escéptico. Si de las cintas se esperaba la actualización de ese pasado y la constitución de la memoria del sujeto, acaba por suceder lo contrario, una des-identificación final: “La cinta es el dispositivo que produce alteridad” (Rauschenberg: 2017, p.121). De este modo, ante la reproducción vacía de memorias en la voz de Krapp podemos afirmar que: “el lenguaje no nos trae más que cosas muertas: al traer las cosas a presencia, las condena a una ausencia irrevocable, dándonos sólo aquello que nos quita” (Hidalgo Náchter: 2014, p.888). Por ello el individuo, reducido casi a cosa, queda condenado a una radical soledad (solo acompañada de sonidos sin sentido o de silencio).

¿Por qué entonces Krapp sigue grabando?

¿quién habla? / ¿por qué habla? / ¿de qué habla? / ¿a quién habla?
 (Rojas, 2013)

A partir de la reposición de la perspectiva lingüístico nominalista que tiene el filósofo del lenguaje Fritz Mauthner, el crítico Cristián Santibáñez Yáñez señala que “los «nombres» son metáforas de lo que perciben los sentidos [...] Mauthner no considera que los «nombres» designen de modo directo las experiencias sensoriales” (2007, p.88). Dicho esto, podemos apreciar cómo la concepción que tiene Mauthner del lenguaje y su relación con lo real, es muy similar a la que tiene Beckett, y que se podría resumir en un escepticismo lingüístico y cognoscitivo: “1) Pensar y hablar son una misma actividad. 2) Lenguaje y memoria son sinónimos. 3) Todo lenguaje es metáfora” (Ben-Zvi: 1980, p.187). De acuerdo con este último postulado, puede considerarse que la memoria también lo es. Significan, refieren a algo, remiten a otra cosa, son una imagen de, intentan reemplazar a la cosa o al mundo, señalándolo. Pero es precisamente esto lo que no puede hacer Krapp: remitir por ausencia de memoria o por su fragmentación, a causa de la distancia que el lenguaje establece con el mundo, al cual percibe erróneamente y no comprende. O bien, si eventualmente logra a través de la memoria involuntaria recordar, al reconocerse se burla de sí mismo, se escucha con ironía y le resultan inconcebibles sus planes de vida pasados. No obstante, a pesar de ello, los graba:

¡Que yo haya sido ese cretino! ¡Qué voz! ¡Jesús! ¡Y qué aspiraciones! (Risita a la que Krapp se suma) ¡Y qué resoluciones! Beber menos, particularmente. (Risita de Krapp solamente). [...] Planes para una vida sexual menos... (vacila) absorbente.
 (Beckett: 2017, p.305)

Lo que vemos aquí es la índole de la relación entre Krapp y sus cintas, en la que “el sujeto de la enunciación sobrevive a la muerte del sujeto del enunciado”. Él mismo sobrevive a la serie innumerable de sus muertes, mostrando así que ‘yo no es yo’ o Krapp 1 no es Krapp 2 ni 3, “que el que habla no es aquél del que se habla” (Hidalgo Nácher: 2014, p.897).

Además, aquí aparece otra relación del lenguaje con la realidad que se ubica dentro de la perspectiva que Beckett comparte con Mauthner. Según Linda Ben-Zvi: “Las más elevadas formas de una crítica del lenguaje son la risa y el silencio” (1980, p.188). Si al decir de Heidegger (1927) el ser habita en el lenguaje, entonces el sujeto no puede deshacerse del lenguaje sin deshacerse de sí mismo. El lenguaje es constitutivo del pensamiento y no hay forma de separarlos. En palabras de Mauthner, hablar y pensar son “dos conceptos de igual valencia para la suma de la memoria humana. [...] El fin crea el verbo; el adecuado lenguaje humano con sus conceptos y categorías crea el pensamiento” (citado en Santibáñez Yáñez: 2007, pp.89-90). Todo pensamiento es lingüístico. Es por esto que Krapp, ante la imposibilidad de deshacerse totalmente de ese lenguaje que lo habita, aunque más no sea de manera fragmentaria, no tiene otra salida: está obligado a seguir escuchándose y eventualmente grabando(se), porque no puede hacer otra cosa; siempre se puede agotar más y mejor el lenguaje y el sentido. La ruina de su memoria, como tal, se sitúa en el presente, pero se proyecta siempre hacia el futuro. Como una aporía. La del sujeto que nunca pudo tener la posibilidad de elegir si hablar o no, sino que al estar yecto en el lenguaje no tiene otra alternativa que hablar para autoreconocerse (aunque no lo logre): “se comienza hablando y nunca tuvo la posibilidad de no hablar, de no decir(se) que no querría comenzar a hablar porque allí ya se ha comenzado” (Rojas: 2013, p.48). Por lo tanto, para salirse por completo, lo necesario es desnacer o morir. Sin embargo, Krapp sigue intentando agotar el lenguaje buscando alcanzar lo abyecto a través de la fractura de este. Así, aunque apenas un poco, continúa grabando, tal como lo hizo durante todos los años anteriores. Aunque no haya

sido más que para dejar asentado que se escuchó y no se reconoció a sí mismo: “Decir, no importa qué. Decir, que significa durar todavía” (Cerrato: 1992, p.10). Porque de lo que se trata es de intentar conquistar de una vez y para siempre el silencio (el olvido, como quería Victor Krap), que siempre se encuentra como meta en el horizonte, pero a medida que se intenta avanzar para alcanzarlo, este se retrae para sí, se aleja. Así, la obra se vuelve una paradoja:

Se trata de *conquistar en el lenguaje la posibilidad de callarse como el hecho supremo de soberanía*: ser sujeto del silencio, con la esperanza de que todavía pueda continuar el sujeto cuando sea el silencio definitivo. Porque el sujeto ya no tendrá que buscarse en el lenguaje, no tendrá que hablar para saber quién es: habrá coincidido el sujeto del enunciado con el sujeto de la enunciación infinitamente suspendida. Pero esta diferencia es la condición misma del lenguaje que es también la condición misma del sujeto. [...] En esa habla interminable las cosas van emergiendo (relatos, personajes, nombres, situaciones), como en un naufragio de la memoria, en el que todos los contenidos flotan como en un océano de significantes que han caído desde los relatos en donde una vez articulaban un mundo. (Rojas: 2013, pp.49-50, destacado mío)

Pero el silencio no viene solo, sino que se busca en compañía de la eterna soledad constitutiva de la existencia de Krapp, como ese sujeto des-identificado, de memoria fragmentaria, de facultades cognitivas minadas: “Estamos solos. No podemos conocer ni ser conocidos” (Beckett: 2013, p.71). La obra se cierra con Krapp inmóvil, con la conciencia de que sus mejores años se han ido y que quizás en el pasado existió la posibilidad de ser feliz (aunque eso no pueda asegurarse); con la experiencia de un silencio atroz “como si la tierra estuviera deshabitada” (Beckett: 2017, p.311) y con la cinta rodando reproduciendo la nada, sumida en el silencio. Por esto, podemos concluir que “el camino de Beckett entonces, en la progresión de su obra dramática, es desde las palabras hacia el silencio” (De la Puente, s/f). O deberíamos quizás decir *regresión* porque ese apocarse del lenguaje, y con él de la propia memoria y subjetividad, es una señal evidente de anti-progreso. Las cintas demuestran así que no hay salida, “por muy lejos que vayamos en nuestra huida, siempre seguiremos estando aquí, arrastrando el mundo a cuestas” (Hidalgo Nácher: 2014, p.898). Sabemos que es la última cinta, pero no lo vemos ni veremos a Krapp morir porque mientras haya tiempo por transcurrir, su proceso de des-subjetivación y multiplicación de Krapps pasados y futuros no cesará. Porque su (la) memoria siempre puede arruinarse aún más (y mejor).

Bibliografía

- » Araújo, H. (2012). “El tema erótico en Samuel Beckett”, en *Ideas y Valores*, 35-37, 101-105.
- » Beckett, S. ([1931] 2013). *Proust y tres diálogos con Geoge Duthuit*. De Sola, Juan (trad.). Buenos Aires: Tusquets Editores.
- » Beckett, S. (2017). “Eleutheria”. *Teatro reunido*. Sanchis Sinisterra, José; Ana María Moix y Jenaro Talens (trads.). Buenos Aires: Tusquets Editores
- » Beckett, S. (2017). “Krapp’s Last Tape”. *Teatro reunido*. Sanchis Sinisterra, José; Ana María Moix y Jenaro Talens (trads.). Buenos Aires: Tusquets Editores.
- » Benjamin, W. [1936] (2019). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- » Ben-Zvi, L. (1980). “Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language”, en *PMLA*, 95 (2), March, 183-200.
- » Cerrato, L. (1992). “Para una lectura de Beckett ensayista”, en *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Publicación anual del Seminario Beckett, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año 1, 5-10.
- » Damiano, N. (2012). “No hay líneas rectas, ni en las cosas ni en el lenguaje. Tiempo, memoria y escritura en *En busca del tiempo perdido* y *La última cinta de Krapp*”, en *Revista Luthor*, 2 (9), abril, 29-35.
- » De la Puente, M. (s/f). “Leer a Beckett desde Benjamin: algunas tensiones y cruces posibles”, en [archivo de publicaciones de la Universidad de Buenos Aires en internet]
- » Eagleton, T. (2006). “Beckett político”, en *New Left Review*, N° 40, 60-66.
- » Freud, S. ([1915] 1992). “Duelo y melancolía” en *Obras completas. Volumen 14 (1914-16). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Etcheverry, José L. (trad.). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- » Freud, S. ([1919] 1973). *Lo siniestro*. Buenos Aires: Ediciones Noé.
- » Hidalgo Nácher, M. (2014). “El lenguaje y el espacio de la costumbre en Samuel Beckett” en Sánchez-Mesa, Domingo; José Manuel Ruiz Martínez y Azucena González Blanco (eds.). *Teoría y comparatismo: Tradición y nuevos espacios*. Granada: Universidad de Granada, 887-898.
- » Hidalgo Nácher, M. (s/f). “Los dispositivos de la representación en la obra de Samuel Beckett”.
- » Margarit, L. (1992). “Samuel Beckett. Más allá de la metafísica”, en *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Publicación anual del Seminario Beckett, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año 1, 24-34.
- » Margarit, L. (2003). *Samuel Beckett: Las Huellas en el vacío*. Buenos Aires-Madrid: Ediciones Atuel-La Avispa.
- » Prado Coronado, G. (2015). “Configuraciones temporales y función narrativa en el teatro beckettiano”, en *Beckettiana*, 14, 53-62.
- » Rauschenberg, N. (2017). “Memoria (in)voluntaria y mal de archivo en Proust

- y Beckett”, en *Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina*, 12 (1), jan./jun, 115-122.
- » Rojas, S. (2013). “La escritura del cogito: una hipótesis sobre Samuel Beckett”, en *Aisthesis*, 54, 39-54.
 - » Santibáñez Yáñez, C. (2007). “Los juegos de lenguaje de Fritz Mauthner y Ludwig Wittgenstein”. *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, 26 (1), 83-105.
 - » Yangali Vargas, J. L. (2015). “Krapp’s Last Tape de Samuel Beckett: El doble proceso de las confesiones y/en la representación teatral” en Arentsen, María Fernanda y Fernando Toro (eds.). *Beckett bajo la lupa. Catorce miradas*. México D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Editorial Paso de Gato, 307-326.
 - » Zylberman, L. (2013). “Krapp’s Last Tape, un recorrido por las metáforas de la memoria” en *Aletheia*, 3 (6), 1-13.