



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

*LA ÚLTIMA CINTA DE KRAPP (1958): EL AGOTAMIENTO DE LA SUBJETIVIDAD
DESBORDADA*

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica
con Mención en Literatura

JUAN SEBASTIÁN CONTRERAS ESCOBAR

Profesora guía
Carolina Brncic Becker

SANTIAGO DE CHILE

2017

Agradecimientos

En el final de este camino, quisiera agradecer y recordar a aquellos que me apoyaron en el transcurso de estos cinco años, especialmente a mi familia y amigos más cercanos. Sin su apoyo y comprensión constantes en aquellas largas noches de estudio, las páginas que componen este informe no hubiesen sido posibles. También a los profesores Carolina Brncic y a Matías Rebolledo, quienes, con sus consejos, han guiado e incentivado mi desarrollo en los estudios literarios.

El cariño y compañía de mis más cercanos, fue un pilar importante en los momentos más difíciles que pude vivir a nivel personal en los últimos años, los que de uno u otro modo, aparecen hoy como instancias que me permitieron crecer a nivel personal.

Agradezco igualmente el financiamiento del proyecto Fondecyt Iniciación 11130269, dirigido por la investigadora responsable, profesora Carolina Brncic, por el otorgamiento del subsidio como alumno tesista.

“And there's no end in sight,
I need the darkness someone please cut the lights.”

Sprawl II, A.F.

Contenidos

I. Introducción	5
II. La última cinta de Krapp: una expresión de la crisis de la forma dramática.....	7
II.1. La crisis del drama.....	8
II.2. La crisis de la fábula.....	11
II.3. La crisis del personaje.....	16
II.4. La dramaturgia de Samuel Beckett: una expresión de la crisis del drama.....	19
III. Análisis textual de <i>La última cinta de Krapp</i>.....	27
III.1. Análisis del personaje dramático Krapp: ¿figura única?	28
III.2. La crisis del personaje impacta irremediabilmente en la fábula.....	39
IV. Conclusiones.....	47
V. Bibliografía.....	49

I. Introducción

La producción literaria de Samuel Beckett sin duda representa una de las escrituras literarias más influyentes del siglo XX, de lo que da cuenta su prolífica producción de poesía, narrativa y drama. En virtud de tales circunstancias, trabajar en torno a Beckett supone, en primer lugar, atender a las especificidades genéricas con que cada material escritural se nos presenta, pues tras la elección de uno u otro género en cuestión, subyacen ciertas intenciones y problemas específicos.

Es por esto que el presente informe, considera la elección de una perspectiva teórica de estudio estrictamente dramática, la cual está dada por la reflexión crítica de Szondi y Jean Pierre Sarrazac, a propósito de la crisis del drama. Como se verá, entendemos que la obra *La última cinta de Krapp* forma parte de dicho proceso estético en cuestión, el cual supone un problemático tránsito al interior del drama, desde su forma absoluta hacia una escritura que va en busca de realización más libre. En tal sintonía, la presente investigación tiene como objeto estudiar *La última cinta de Krapp*, en tanto expresión artística de dicha crisis, centrándose específicamente en las categorías de fábula y personaje. Para alcanzar tales objetivos propuestos, es necesario reparar minuciosamente en el carácter problemático con que el lenguaje aparece en la pieza misma. Como veremos, nuestra perspectiva de estudio no sigue la línea de estudio trazada por Martin Esslin y el *Teatro del Absurdo*, visión desde la que el lenguaje se ha devaluado y vaciado de significado. Este análisis adhiere a la propuesta des-constructivista desarrollado por Derrida, a propósito de la escritura y la diferencia, desde donde el lenguaje se moviliza como un constante e inacabado movimiento de significantes. Sin duda tal perspectiva crítica bebe del signo de sospecha que el siglo XX instalará sobre las formas de representación. Situación de la que no es ajena el lenguaje, y por lo tanto tampoco el drama, en tanto este muestra un proceso de reflexión y cuestionamiento de los que precisamente *La última cinta de Krapp* da cuenta y exhibe.

Es por ello que en nuestras consideraciones resulta primordial antes que cualquier otra cosa, detenernos en las particularidades con que se nos presentan tales nociones dramáticas. Si bien la obra en cuestión nos permite hablar también de otros asuntos interesantes, como son el carácter con que se nos presentan el tiempo y la memoria –sobre los que la crítica ha reparado extensamente al momento de analizar *La última cinta* y sobre el conjunto de la obra

beckettiana–, considero dichos enfoques como complementarios de lo que debiese ser, en primer lugar, un análisis dramático de la obra, por lo que solo se integrarán algunos elementos en virtud de este último.

Tal análisis en cuestión se desarrolla en virtud de dos perspectivas complementarias, las cuales están dadas por las categorías de fábula y personaje antes señaladas. En su utilización, el discurso dramático se nos presenta como una palabra des-instrumentalizada que ya no se consagra al establecimiento de una secuencia de acción completa, sino que cuestiona la posible existencia de la misma. La obra responde a lo que críticos como Jean-Pierre Sarrazac y Jean-Pierre Ryngaert denominasen un ‘teatro de la palabra’, manifestación de un espacio de habla, enunciación en el presente desde donde se articula fragmentariamente la obra en base al establecimiento de una situación estático-dinámica, cuyo ritmo de progresión se encuentra horadado y fragmentado. Asunto que no hace otra cosa que remitir precisamente al carácter e importancia que juega el lenguaje como medio de representación e hipotético sostén de la situación dramática, pues en su astillamiento se exhibe problemático.

Como observaremos en el análisis posterior, dicha fragmentariedad en el lenguaje, no solo afecta al establecimiento y desarrollo de las circunstancias al interior del drama, sino que también juega un rol importante en la des-figuración que sufre el personaje dramático al interior de la pieza. A través de un monólogo donde confluyen las múltiples voces del sujeto Krapp, el personaje se desvanece en términos identitarios, en tanto no logra articular-se y reconocerse en y por un relato autobiográfico. Al encontrarse (casi) totalmente reducido a su facultad lingüística, y encontrándose privado de otros elementos externos que puedan ayudar a su constitución, el personaje continuará hablando todavía hasta la llegada de un hipotético final.

Por tal motivo, es que la hipótesis que guía esta escritura, propone que *La última cinta de Krapp* se constituye como una *escritura del cogito*, en tanto el lenguaje se presenta irremediablemente como la única y problemática posibilidad de ser. El yo se desplaza y disemina en la *escritura* de cada uno de los cuerpos significantes, por lo que la subjetividad misma es agotada y desbordada por el flujo de la voz en el discurso, donde el ser no logra constituirse más que como una instancia constantemente abierta y aplazada.

II. La última cinta de Krapp: una expresión de la crisis de la forma dramática

II.1. La crisis del drama

La producción literaria de Samuel Beckett (1913-1989) se inscribe históricamente en la segunda mitad del siglo XX, siendo sin duda una de las escrituras más influyentes de su tiempo, hecho por el cual fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en el año 1969. En su faceta de dramaturgo, el autor irlandés nos ofrece un drama difícil de asir y analizar, en tanto su obra exhibe y es parte de la “crisis del drama moderno”.

Para referirnos a dicho problema, atraeremos a nuestra escritura el libro *Teoría del drama moderno* (1954), donde Peter Szondi nos señala que hacia finales del siglo XIX se remontan los orígenes de un importante proceso estético, que él describe como “crisis del drama”, el cual comprende el cuestionamiento del género dramático en tanto forma absoluta e intemporal. Szondi señala que, desde Aristóteles, los teóricos de la literatura han estudiado el drama desde una perspectiva que determina a este bajo “un particular concepto de forma que ignoraba tanto la historia como la relación dialéctica que pueda darse entre forma y contenido” (Szondi 67). Entendido y definido como “forma específica y determinada de la literatura escrita para el teatro” (71), el drama moderno que surge en el Renacimiento, se consolida en tanto forma, en la medida que elabora artísticamente una realidad que reproduce las relaciones intersubjetivas que sostienen los hombres con sus congéneres. Dada la fundamental importancia que desde entonces cobra la dimensión social del individuo y el entorno con que este se relaciona, el drama se hace modelador de dicha coyuntura existencial. Es por esto que en la representación dramática moderna, el diálogo deviene una característica intrínseca fundamental del género mismo, diferenciándose de otras manifestaciones históricas, como, por ejemplo, la tragedia antigua, donde el coro tenía preponderancia.

El predominio absoluto del diálogo –del ejercicio de la palabra entre personas– refleja la circunstancia de que el drama se funda en el trato de la relación interpersonal y que solo tiene en cuenta lo que sale a relucir en ese ámbito específico (74).

La forma que adquiere entonces el drama es la de una ‘entidad absoluta’, una instancia primigenia que se origina en el ejercicio lingüístico de la palabra en forma de diálogo, a través

del cual se re-presenta una acción “original” que brota en sí misma producto del lenguaje. Siendo el drama primigenio en sí mismo, “su tiempo siempre será el presente” (76), pues el transcurso temporal se manifiesta como un devenir constante que transforma la situación inicial, de lo cual brota un nuevo presente. El drama es entendido como “una sucesión absoluta de presentes” (76), donde cada momento debe contener y generar la escena siguiente, siempre bajo preceptos de motivación y causalidad que proyecten el conjunto hacia un futuro. En su condición de forma absoluta, el drama se sostiene por su condición actual y primigenia, en tanto es fruto de las relaciones y conflictos interpersonales que sostienen los individuos a través del diálogo, soporte estructural que permite a la acción establecerse como un suceso continuo. Ahora bien, la investigación de Szondi, busca precisamente dar cuenta de cómo este modélico ‘drama absoluto’ comienza a astillarse desde finales del siglo XIX, por causa de los cambios sustanciales que experimenta la relación del hombre con el mundo y la sociedad.

Es en la dramaturgia de cinco autores como Ibsen, Chejov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann, donde Szondi ve materializada la crisis de la forma dramática “absoluta”, pues cada uno de ellos aporta matices diferentes a lo que el crítico alemán denomina la separación entre el sujeto (lo lírico) y el objeto (lo épico), dimensiones de la experiencia humana que encontraban una síntesis dialéctica que ya no es posible. El drama suponía la conjuración dialéctica entre el universo subjetivo (relación con el otro y consigo mismo) y el universo objetivo (relación con la sociedad, el mundo y el cosmos), que se materializaba en una síntesis formal y temática. Dicha imposibilidad (de síntesis) radica en una crisis de la experiencia misma, en la “separación” del hombre respecto a los otros y a sí mismo, una escisión que revela el carácter catastrófico de estas relaciones, donde el lenguaje mismo es objeto de cuestionamiento, en torno a sus posibilidades de dar forma a la experiencia de manera verbal y corporal, lo que finalmente deviene en una crisis de la representación.

En esta crisis que atraviesa (a) la forma dramática, el drama de Ibsen expresa cómo el precepto referido al “presente absoluto” se ve afectado por la temática de sus obras, en las cuales el pasado no refiere específicamente a un suceso anterior, sino que el tema mismo de la representación es el pasado. El efecto de dicho desplazamiento supone que estas obras carecen “de presente temporal, pero también del presente espacial que el drama requiere”

(87-88), ya que al volcarse hacia el pasado, el drama ya no se sostiene directamente en y por los vínculos/conflictos interpersonales sostenidos en escena, sino que en las relaciones que los propios personajes sostienen con su interior. Dicho giro hacia la intimidad del sujeto trae consigo el hecho de que la acción quede relegada al pasado, en tanto este tiempo pervive en el presente, el cual solo funciona para actualizar este y asegurar su pervivencia. Sumidos en sí mismos, los personajes de Ibsen, grafican el desplazamiento advertido por Szondi, donde el drama de lo interpersonal comienza a transitar hacia lo íntimamente personal (cfr.133). A propósito de Chejov, se señala que sus personajes viven bajo una doble renuncia: al presente y también a la comunicación, cuyas consecuencias están dadas nuevamente en un retiro del personaje hacia su fuero interno, lo que supone también un debilitamiento del carácter interpersonal del drama. La doble renuncia enunciada, presume el abandono “a las categorías formales capitales del drama, la acción y el diálogo; esto es, que se abandone la forma dramática” (93). Abandono que el mismo Szondi matiza, al señalar que Chejov requiere de dichas categorías, cuya articulación negativa le permite desarrollar los temas y problemas que le interesan. En estricto rigor, el autor ruso no abandona el diálogo en sus obras, pero el uso que hacen de él sus introspectivos personajes toma sustancialmente la forma de un monólogo, en tanto quien lo articula se sumerge en una reflexión solitaria. A propósito de Hauptmann y su drama social, se señala que su obra “aspira a exponer en términos dramáticos las circunstancias político-económicas a cuyo dictado ha quedado sometida la vida de los individuos” (121). Ahora bien, la fuerza de esas circunstancias externas impacta de tal forma en la vida interpersonal de los individuos, que sus personajes devienen sujetos pasivos, aislados y degradados en su condición, por lo que no son capaces de sostener una acción dramática. La imposición de los factores externos es tal que la acción “cede ante las circunstancias reinantes, convirtiéndose los hombres en víctimas impotentes de éstas” (134).

Strindberg y Maeterlinck son también dos importantes autores consignados por Szondi a propósito de la crisis del drama, y a quienes destacamos respecto a los tres autores anteriores, ya que retomaremos sus ideas más adelante, relacionándolas directamente con la dramaturgia de Beckett. Strindberg, caracterizado por Szondi como el iniciador de la dramaturgia “del yo”, exhibe un drama de corte íntimo y subjetivo, donde la unidad de acción aristotélica ya no es el principio fundamental de la obra, sino que esta se funda en el “yo” del personaje

central, con el fin de retratar y exteriorizar lo íntimo de la subjetividad. *Stationendrama* o drama estaciones, es la forma característica que adquiere el drama de Strindberg, técnica por la cual el dramaturgo sueco buscó aislar y elevar al personaje principal del resto de figuras dramáticas, para así focalizarse en la perspectiva de este. El drama de estaciones diluye la continuidad de la acción, la cual es reemplazada por la representación de una sucesión de diversas escenas aisladas y sin relación causal directa entre sí, que se exhiben como “hitos aislados y alineados al hilo del progreso del yo” (104-05). La estructura no orgánica que establecen dichas escenas, trae consigo un estatismo bajo el que subyace un fragmentario camino interior, donde el individuo en su intimidad se relaciona tormentosamente con su pasado y su presente, padecimiento del sujeto en conflicto consigo mismo y con el mundo. Maeterlinck por su parte, es reconocido por su “drama estático”, género a través del cual el autor belga intentó “exponer en términos dramáticos la postración existencial del hombre, el desvalimiento en que se halla ante un destino inescrutable” (115). La espera de la muerte es la instancia misma que es puesta en escena, la cual se articula como una circunstancia inacabada llena de incertidumbre, por lo que dramáticamente la acción es nuevamente sustituida ahora por una situación estática. Sus personajes estancados e imposibilitados de actuar, hablan aún, pero sus intervenciones están lejos de alcanzar el estatuto del diálogo dramático, pues más bien se trata de expresiones individuales que constatan el estado de abandono en que se encuentra cada uno de ellos, víctimas de la “acción”, que no es otra cosa que la inevitable espera de la muerte.

El recorrido crítico que realiza Szondi por la obra de estos cinco autores, nos indica que la crisis del drama “–en su condición de actual (1), de interpersonal (2) y de suceso– debe imputarse a la transformación temática que conduce a la substitución de cada uno de los términos por su contrario” (133). La contraposición entre el mundo objetivo y subjetivo que se anida ahora al interior del drama, supone la necesidad de una nueva estructuración que debe hacerse cargo de dicha tensión fundamental. Como consecuencia de la separación (traumática) del hombre respecto a la sociedad y el mundo –desencadenante de la confrontación remitida– es que se astilla el carácter absoluto del drama, en tanto los referentes exteriores llegan a nosotros a través de la experiencia fragmentaria de la subjetividad y el lenguaje.

Sin embargo, el punto menos convincente de la propuesta szondiana radica en la visión dialéctica que proyecta en su estudio de la crisis del drama, pues para el teórico alemán la explicación de esta se encuentra “por una suerte de lucha histórica en la que lo Nuevo, es decir, lo épico, debe triunfar a fondo sobre lo Antiguo, es decir, lo dramático” (Sarrazac *Léxico* 24). Sobre este punto Sarrazac despliega su crítica a Szondi, pues bajo esta premisa, el valor que tienen las dramaturgias de los cinco autores anteriores pasa por el ‘preparar’ “casi inconscientemente el teatro épico por venir” (24). Al razonar en términos de superación, Szondi caracteriza la crisis del drama como un proceso dialéctico donde el horizonte del teatro dramático estaría dado por el teatro épico, lo cual resulta un desacierto de su parte.

Mientras tanto, Sarrazac enfatiza en el hecho de que la crisis “no puede ser concebida ni representada hoy como un proceso dialéctico en el que, a través de un período de transición y de experiencias formales, el drama antiguo terminaría por dar a luz –en una fusión neohegeliana forma-contenido– al teatro épico moderno” (32). Antes que un proceso dialéctico, la crisis del drama debe entenderse como una “crisis sin fin”, permanente y sin solución, en la cual la escritura dramática se orienta en torno hacia “formas más libres” que desbordan constantemente sus propios modelos.

Pese a las acertadas puntualizaciones que entrega Sarrazac, a propósito de la obra de Szondi, la contribución del crítico alemán resulta fundamental al momento de acercarse a la dramaturgia contemporánea, en tanto identifica acertadamente tres elementos centrales dentro de la crisis del drama, como son las de fábula, personaje y lenguaje. La fragmentación y astillamiento de categorías internas fundamentales, posibilitan el desplazamiento hacia un drama más íntimo, donde se debilita su carácter de “suceso interpersonal en tiempo presente”.

II.2. La crisis de la fábula

La fábula se erige como parte constitutiva fundamental del drama desde Aristóteles y la *Poética*, siendo entendida como “la estructuración de los hechos” (Aristóteles 147), el elemento más importante en la concepción de un drama que se funda bajo la idea de ‘mimesis’, en este caso, específicamente imitación de acciones humanas. La fábula reviste el ‘sistema de los hechos’, los cuales deben estar ensamblados de acuerdo con un orden causal que hace imperioso que la acción imitada sea la “imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud (...) Es entero lo que tiene principio, medio y fin” (152). Hegel refuerza

la lógica causal inherente a la fábula, puesto que el conflicto interpersonal debe dirigirse hacia un fin determinado, entendido como solución /catástrofe, bajo los cuales subyace la idea de un desenlace y resolución lógica. La presente vinculación aristotélico-hegeliana dictó los caminos del género dramático por siglos, donde resalta el curso proyectivo que debe de seguir la unidad de acción, norma y modelo artístico que toda pieza que se dijese dramática debía alojar en su interior.

Con Szondi observamos cómo desde finales del siglo XIX, la fábula ha sido sometida a un constante ejercicio de des-composición, por lo que “la noción de situación tiende a dominar a la de acción” (Sarrazac 94). Bajo la noción de acción a la que remite Sarrazac, subyace la idea de “secuencia de acción” consignada por Pfister, en tanto la fábula comprende una acción que primero es proyectada, luego comienza con el inicio de la obra y que encontrará su acabamiento al final (Danan *Léxico* cfr. 37). Es precisamente este modelo aristotélico-hegeliano de “principio-medio-fin” el que comienza a horadarse desde finales del siglo XIX, comprendiendo todo el siglo XX y XXI inclusive.

En tanto la ‘mimesis’ aristotélica caracteriza al arte como imitación de acciones humanas, en el caso específico de la tragedia y el drama, dicho precepto se sostiene en el principio estructurador de la fábula, en tanto modelización y articulación de los hechos, en última instancia, de la realidad. Con la crisis el aspecto mimético del drama no se pierde, sino que se fractura, ya que se cuestionan los medios de representación mismos, por lo que el drama de forma absoluta resulta incapaz de dar cuenta de la experiencia, es decir, ya no puede hacerse cargo de representar “la vida” en el drama. A partir de dicha coyuntura, la crisis supone un profundo proceso de reflexión y cuestionamiento sobre las formas de representación misma e incluso sobre la propia posibilidad de re-presentar “algo” en el drama.

Sarrazac en *Juego de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia* (2004), señala cómo es perceptible en parte de la dramaturgia contemporánea (Siglos XX-XXI) una ‘estética del rodeo’, donde se enmarcan distintas producciones artísticas que buscan señalar cómo “la aproximación ficcional de lo que llamamos realidad necesita un ‘desplazamiento’, un “rodeo” (Sarrazac *Juego* 14).

El rodeo se presenta como una estrategia estética, que busca “pasar” por la realidad al mismo tiempo que alejarse de ella, en un juego de distanciamiento y proximidad que, en última instancia, se presenta como “un realismo del cuestionamiento” (23). El progresivo astillamiento al que se somete el “sistema de hechos”, transgrede cada vez más abiertamente “los principios de orden, extensión y completitud que se desprendían de la *Poética* de Aristóteles y que la *Estética* de Hegel había poco más o menos avalado” (29). El bello animal aristotélico, modelo de completitud que concibe la fábula como una totalidad lógica ordenada, nos dice cada vez menos sobre el drama, en tanto la crisis pasa –entre otras cosas– por el modelamiento errático al que se someten sus principios constituyentes

La ‘estética del rodeo’ busca precisamente encontrar tratamientos alternativos de la fábula, buscando llevar las posibilidades del drama más allá de la “forma absoluta”, como también de su ya anunciada “muerte”. Pese a que las estrategias en que es posible visualizar el “rodeo” son múltiples y variadas, existen dos tendencias que guían los caminos de la dramaturgia contemporánea. En primer lugar, cabe consignar un movimiento de “retorno” al drama en sí mismo, un drama que rechaza su carácter secundario respecto a la realidad, para constituirse como una dimensión distinta y en distancia respecto al exterior. Por otra parte, se encuentra el “drama de la vida”, que no debe entenderse al modo naturalista, como una reproducción de la realidad, sino que como un realismo psicológico, de la vida íntima del yo que expande y cuestiona la posibilidad de re-presentar la vida misma.

Dado que la representación de una “acción completa” en los términos aristotélicos ha devenido imposible, surge la interrogante acerca de cómo dar cuenta plenamente de la existencia de un sujeto común. La respuesta a esta problemática está dada por el exceso, transformación de la fábula que se materializa en un estiramiento exagerado, o bien, una extrema compresión de esta. Así mismo, se modifica la forma en que se presenta la catástrofe en las obras, pues “la catástrofe ya no es terminal –ya no clausura la fábula– sino que deviene inaugural” (33). Dicha inversión encuentra su fundamentación en una sensibilidad existencial, “el sentimiento de una desgracia o de una culpabilidad de estar en el mundo” (32).

La catástrofe se manifiesta de diferentes formas, ya sea como culpabilidad y angustia por haber nacido, o bien como una interminable espera, en las cuales resuenan los horrores

históricos de Auschwitz e Hiroshima. El drama plantea el problema de haber sido un testigo de la catástrofe, y así mismo, ser parte de “lo que queda” post catástrofe. La caracterización de la figura dramática adquiere un cariz más bien pasivo y carente de agencialidad, por lo que en su estancamiento en la no-acción, el personaje deviene un testigo reflexivo de sí mismo, en un desdoblamiento por el cual se vuelve espectador y juez del drama, es decir, de su propia existencia.

Este carácter testimonial que cruza el drama comprende dos “usos” específicos de la fábula, siendo estos ‘Proceso’ y ‘Pasión’. Desde la antigüedad, han existido vínculos y afinidades que han acercado la representación teatral y los procesos judiciales, de lo cual dan testimonio obras como *La Orestíada*. Lo propuesto por el teatro épico de Brecht representa un intento por re-integrar precisamente dicha estructura judicial al teatro, aunque esta vez en un contexto moderno. Una de las características de la pieza brechtiana fue el hacer “una intervención ‘en caliente’ en la historia” (38), que buscaba insertarse en sentido contrario al flujo histórico, “como un retorno sobre lo que acaba de acontecer” (38). El drama ya no se puede representar bajo el arco de una secuencia de acciones con un principio, medio y fin determinados que apunten hacia una resolución lógica que clausure el conflicto. Por el contrario, la catástrofe deviene inicial, hecho del que dan cuenta piezas como *Acenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (Brecht), *Máquina Hamlet* (Müller), *Copenhague* (Fryne), etc., las que presentan finales “abiertos” no conclusivos, donde la estructuración y encadenamiento de distintos acontecimientos y situaciones, se orienta en torno a la examinación de “lo que hizo que se llegara a la tragedia como lo que habría permitido evitarla, y tomar otro camino” (39). La representación dramática toma prestada la estructura del proceso judicial con el fin de poner en cuestión la Historia misma, ofreciéndola al juicio del espectador, convocando la catástrofe a la escena, instalándola desde un principio, para así reclamar una reparación.

Por otra parte, en la proposición de la fábula como ‘Pasión’, el énfasis está puesto en el hombre mismo y la relación de este con las circunstancias de su existencia. Para comprender esta modelización, es necesario retomar lo planteado por Mallarmé, para quien el único drama estaba dado por la caída y la redención del hombre en su existencia. Con inspiración

en los Misterios medievales, el drama debería consagrarse a la representación del sufrimiento y el suplicio “que están vinculados a la condición humana” (41).

La forma de la ‘Pasión’ bebe también de las Moralidades medievales, donde a través de la división de la fábula en cuadros dramáticos, se pone al hombre “en el camino de la vida” (41), sometido a distintos infortunios y pruebas que lo conducen hasta su recompensa o castigo. Esta división en cuadros sin duda materializa su influencia en la dramaturgia moderna, en las propuestas de autores como Ibsen, Strindberg y Maeterlinck, un drama de estaciones que también es posible reconocer en la dramaturgia de un autor contemporáneo como Samuel Beckett.

El drama se moviliza hacia territorios que van contra los designios de un crítico como Lukács, para quien la fábula no soporta divisiones en su estructuración lógica, por lo que se debe eliminar todo aquello que interrumpa la acción y su flujo, es decir, que atente contra la colisión y el movimiento dramático. Anteriormente quedó expuesto cómo la forma del drama absoluto se astillaba a partir de finales del siglo XIX, y es precisamente en este drama de la ‘Pasión’ donde se materializa la obliteración y desmantelamiento del drama como “acontecimiento interpersonal en el presente”, el cual es reemplazado por el combate del individuo con las fuerzas con que deslinda su existencia. Si bien no se menciona explícitamente por Sarrazac, cabe consignar que muchas veces es precisamente el lenguaje el problema con el que se enfrentan los personajes, quienes se ven despojados de la posibilidad de reconocerse en y por su discurso. Un rasgo específico de la dramaturgia contemporánea está dado por el hecho que, en este drama de estaciones, la pasión del hombre no contempla redención alguna, sino que solo reserva un lugar para la caída del sujeto.

La fábula encuentra en la dramaturgia moderna y contemporánea esbozos de organización que van más allá de la forma aristotélico-hegeliana, y que cuentan con un desarrollo fructífero en los dos esquemas anteriormente remitidos. A través de lo íntimo (testimonio de sí mismo), y desde lo político (testimonio del mundo y de la historia), o bien por el cruce entre ambos, el drama articula un lugar desde el cual relacionarse con la realidad a “contrapelo”, dando un “rodeo” a esta, volviendo sobre sí mismo para retornar sobre la vida.

II.3. La crisis del personaje

El proceso estético sobre el que nos hemos referido –entiéndase crisis del drama– tiene varias aristas que hemos apuntado y precisado, siendo también una de ellas la categoría de personaje dramático.

El libro de Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno* (1994), da cuenta de los elementos constitutivos de esta categoría, como también la forma en que estos entran en crisis. En primer lugar, cabe decir que el personaje dramático expresa materialmente “una imagen del mundo, de la sociedad y de los hombres” (Abirached 24). Pese a llevar en sí mismo una huella de lo real que hace prácticamente indisoluble su vínculo con el mundo externo al drama, el personaje se encuentra en una distancia constitutiva respecto al mundo, en tanto existe una diferencia ontológica entre este y las personas reales de la vida diaria. Por esto Pfister acuña la denominación de “figura dramática” para referirse al personaje, pues dicho término exhibe el carácter artificial del mismo.

Me parece fundamental tomar en consideración la definición que proporciona Abirached a propósito del personaje dramático como “un ser de palabras, que vive en cuanto que se dice a sí mismo a través de preguntas y respuestas, de cuchicheos y de gritos, de expansiones y de silencios calculados” (26), puesto que dicha conceptualización pone su énfasis en el estatuto básico y fundamental que representa el lenguaje, como posibilidad de constitución identitaria de la que se vale el personaje en cuestión. Este último puede ser reconocido como una suma de varios signos (lingüísticos y no lingüísticos), cuerpos significantes constitutivos, a través de los que adquiere consistencia su configuración dramática. A partir de rasgos como: un nombre, una biografía, un perfil psicológico, etc., es que el personaje alcanza una densidad en sus actos y comportamiento, inscripciones que confieren relieve y verosimilitud a su carácter, haciendo de él una figura abierta, cambiante y polisémica.

Ahora bien, como señalamos anteriormente en este punto, la constitución identitaria del personaje es en parte deudora del mundo exterior al drama, por causa de las relaciones que este sostiene con el código cultural propio de cada sociedad. Las representaciones que cada imaginario social movilizan a propósito del hombre y el mundo, se erigen como “la huella de lo real” (50) que debiese estar detrás de cada pieza, no a modo de un reflejo, sino que como material dispuesto a la figuración de una representación dramático-teatral. Szondi

señalaba a su vez, cómo la crisis del drama tenía un estrecho vínculo con una crisis del sujeto, el cual se escinde respecto a sí mismo y los demás, lo que entre otras cosas fragmenta la construcción de la fábula, socavando la noción misma de representación. Por motivo de sus tensiones internas, el personaje es al mismo tiempo causa y consecuencia de la crisis del drama, hecho que se ve intensificado por la dramaturgia de los años 50', puesto que en esta "se cuestiona el personaje y su lenguaje, la fábula y su temporalidad, el espacio escénico y su decorado" (374).

A partir de la profunda crisis que se cierne sobre el siglo XX, las certidumbres que cimentaban las relaciones entre el hombre y el mundo han perecido, pues ha quedado exhibido su carácter artificial. La fragmentación del sujeto obedece a un debilitamiento del *yo* como consciencia racional, lo cual sin duda impacta en la concepción del personaje dramático, puesto que este en su situación específica, es "despojado de todas las complicidades con la vida psicológica y social que le habían sido impuestas desde Diderot: condición, relaciones, carácter" (380). En su desvaloración el personaje pierde los "signos" a los que antes remitimos, vínculos externos y atributos que daban pie a su configuración dramática, y que ahora son reducidos o exacerbados. Por ello Abirached propone que el personaje es "llevado al grado cero de la personalidad" (381), ya que los múltiples atributos que calificaban su constitución se encuentran astillados, instancia en la que la figura es reducida a un esqueleto constantemente desbordado y atravesado por sus propios jirones.

La crisis por la que transita el personaje desde el siglo XIX, se comporta como un muy lento proceso (nunca acabado) de disolución, que no nos llevará hasta su desaparición, sino que hasta una búsqueda (diferida) de sí mismo. Sus tres dimensiones constitutivas –rol, carácter y tipo– se ven afectadas, en la medida que la segunda de ellas es la que se somete a un constante asedio por parte de la dramaturgia contemporánea, pues al vaciar identitariamente al personaje, se astilla no sólo su relación simbólica con el mundo, sino que también lo que concierne a su función dramática y capacidad agencial de sostener y desencadenar una acción dramática completa.

En tanto ser de palabras, la relación que este sostiene con el lenguaje es trascendental, puesto que es precisamente a este nivel donde sufre su reducción, ya que es sometido y dominado por un lenguaje que lejos de constituir un *yo*, genera la presencia de una (ausente) identidad.

Esta soberanía que el lenguaje tiene por sobre el sujeto en cuestión debe entenderse bajo una mirada doble, pues al mismo tiempo que lo despoja de sí mismo, representa la única y problemática posibilidad de constitución que este tiene, por lo que el lenguaje adquiere un valor ontológico como espacio (potencial) del ser.

En *El impersonaje: Una relectura sobre la crisis del personaje* (2006), Sarrazac se pregunta por las implicancias que tiene esta pérdida de identidad por parte de la figura dramática al interior del drama. Al mismo tiempo que sigue la reflexión de Abirached, se distancia de este al considerar que esta crisis no está marcada por la despersonalización del personaje, sino que por el deseo de alcanzar lo impersonal, es decir, erigirse como una figura que contiene cualidades de todos los hombres, a través de la cual estas pasan en un movimiento infinito que no ancla en ninguna “sustancia” unificadora. Si bien las reflexiones de ambos teóricos se movilizan hacia premisas levemente distintas, el derrotero que ambos sostienen no guarda muchas discrepancias entre sí, pues a mi juicio tanto Sarrazac como Abirached reparan en el punto central de esta crisis: el lenguaje.

En su inacabable agonía, el personaje del drama contemporáneo, recorre su camino en términos de la ‘Pasión’ antes referida, acompañado solo por (sus) voces en un vagabundeo errático por sí mismo. En una “letanía de varias voces contradictorias, en esta especie de monodrama polifónico, el personaje no termina de cavar –como uno cava su tumba– su propia ausencia de identidad” (Sarrazac *El impersonaje* 18).

Pese a su reducción “el personaje continúa hablando todavía” (Sarrazac *Léxico* 169) y es precisamente en su relación con la palabra donde debemos de reparar, pues su re-definición y nuevo estatuto en el drama contemporáneo, pasan precisamente por “la distancia entre la voz y el discurso que pronuncia, en la dialéctica cada vez más compleja entre una identidad que se echa de menos y unas palabras de orígenes diversos” (169) que se cruzan en la escena. Esta fractura entre la consciencia parlante y lo dicho, es conceptualizada como una “encrucijada de palabras” (170), en la que el personaje dramático es atravesado por el lenguaje, abriendo así un abismo irremediable en su interior fragmentado. El reventar de su estructura, trae consigo una escisión en la que muchas veces la palabra se divide en distintas

voces¹ que se movilizan y multiplican, al punto que la subjetividad es desbordada por su (im)propio discurso.

Las implicancias que esto tiene para con el drama, es un punto ya visualizado con anterioridad en este trabajo, sobre todo en lo respectivo a la fábula, pues ambos procesos evidencian una vinculación paralela entre sí. Este recogimiento a lo íntimo y a lo subjetivo, supone una imagen totalmente contraria a un modelo como el drama absoluto, donde la representación versaba sobre el hombre en sociedad y acción. En la medida que el lenguaje se independiza del diálogo dramático y exhibe su materialidad en tanto palabra, “ya no hay sitio para la noción de intriga” (Abirached 400), puesto que el drama se ha deshecho de la fábula en su concepción aristotélica. Como consecuencia a la fractura sufrida por el personaje, este último se posiciona como un espectador/oyente frente a su propio drama. Ni el personaje reducido a fragmentos y trazos, ni su palabra problemática posibilitan la existencia de un conflicto dramático proyectivo que contenga un inicio, desarrollo y desenlace. Por el contrario, prima el establecimiento de una situación circular bajo un aparente estatismo, donde la estructura dramática es movilizada por acontecimientos que se van sucediendo y repitiendo sin cesar. El lenguaje impone su soberanía sobre el personaje y la acción, en un drama que vuelve constantemente sobre sí mismo, en un movimiento errático y atascado, donde el personaje deambula por y en su discurso, testimoniando la vida del yo a través de una palabra cuyo ritmo incesante se dispone a caer en el atolladero, para así volver a (re) comenzar su movimiento.

II.4. La dramaturgia de Samuel Beckett: una expresión de la crisis del drama

Al enfocarnos en la obra de Beckett, es necesario tener en cuenta cómo se manifiesta la crisis del drama, a partir de las categorías de fábula y personaje específicamente.

Inicialmente creo necesario revisar cierto corpus crítico que por mucho tiempo monopolizó las interpretaciones y lecturas a propósito de la obra de Beckett, quien fue entendido y estudiado como un dramaturgo que ponía en escena el absurdo de la condición humana. Específicamente nos referimos al libro de Martin Esslin *El teatro del absurdo*, considerado uno de los estudios dramáticos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. Reuniendo

¹ Entendemos el concepto de Voz desde Jolly y Moreira da Silva, en su primer sentido, como “dato físico y fonético, resultante de un proferir” (226) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*.

un grupo de varios autores, entre los que se cuentan Adamov, Genet, Ionesco, etc., Esslin se propuso estudiar algunas de sus obras como la materialización de “una corriente nueva, de una convención escénica todavía en desarrollo, que aún no ha sido suficientemente entendida y a duras penas definida” (13). A su juicio, una adecuada valoración de este tipo de obras solo es posible bajo criterios que no obedezcan a la dramaturgia tradicional, pues estas piezas carecen de argumento y se encuentran desprovistas de personajes, presentándonos solo muñecos cuya capacidad lingüística se encuentra reducida a la emisión de una “cháchara incoherente” (13). Recogiendo la sensibilidad del absurdo presente en la reflexión de Camus en *El mito de Sísifo* (1942), a propósito de la falta de sentido de la existencia humana, Esslin señala cómo el eje de este nuevo teatro, pasa precisamente por la constatación traumática que supone la pérdida de “las certidumbres y supuestos fundamentales e inamovibles del pasado” (14), los cuales –con dos guerras mundiales entremedio– han resultado ineficaces. Absurda es entonces la existencia humana, y es la “angustia metafísica originada por el absurdo de la condición humana (...) en líneas generales, el tema de las obras de las obras de Beckett, Adamov, Ionesco, Genet” (15). Las formas que este teatro adquiere para presentarnos esta idea, van de la mano de un progresivo abandono de las convenciones tradicionales del razonamiento discursivo, por lo que se asiste a una “radical devaluación del lenguaje” (17) como medio de representación, el cual es sustituido por la presentación escénica de imágenes poéticas concretas.

En el capítulo dedicado a Beckett “La búsqueda del yo”, Esslin analiza principalmente *Esperando a Godot* y *Final de partida*, como obras donde se exhibe una preocupación constante “por los problemas del ser y la identidad del yo” (21). La angustia frente a la condición humana, encuentra su origen en la infructuosa búsqueda de respuestas por parte del personaje a preguntas tales como: ¿Quién soy yo? y ¿Qué quiero decir cuando digo yo? Dicha incapacidad para responder tales preguntas pone al sujeto frente al absurdo de su existencia, la cual se muestra como carente de sentido. En el acto de la espera presente en muchas de las obras de Beckett, el personaje experimenta el paso del tiempo, a la vez que sufre por el desgaste que este inflige al yo, pues este flujo continuo e irremediable, modifica al propio ser, resultando a fin de cuenta un extraño a sí mismo. Esslin reconoce lo difícil que resulta para el yo alcanzar la autoconsciencia de sí mismo, como un “despiadado proceso de renovación y destrucción que tiene lugar con el transcurso del tiempo” (54). Ahora bien, esta

caída en la Nada metafísica que supone la no-presencia del yo, viene respaldada de la devaluación que –a juicio de Esslin– ha sufrido el lenguaje, convirtiéndose en mero ruido, un zumbido sin sentido, es decir, vacío de significado. Beckett haría un uso del lenguaje que muestra precisamente la desvaloración de este “como vehículo conceptual, o instrumento de respuesta a los problemas de la condición humana” (55). Por su incapacidad de modular el pensamiento, el fracaso y desintegración del lenguaje alcanza tal punto que, “se puede hacer caso omiso a las palabras en su totalidad” (63), es decir, este drama no encuentra sustento en su materialidad lingüística, sino que estaría hecho para ser fundamentalmente representado escénicamente. Cuestión que se formula reiteradamente por Esslin al plantear que las obras de Beckett y del Teatro del Absurdo en general, proceden por medio de la presentación de “imágenes poéticas” en escena, cuyo carácter es multimodal, en la medida que se “permite el empleo simultáneo de elementos visuales, movimiento, luz y lenguaje” (307). Entre todos estos elementos, el lenguaje es “un mero componente” (307), el menos importante al momento de presentarnos dichas imágenes e intuiciones sobre la ‘condición humana’. Es por esto que, los personajes y la situación puesta en escena, devienen alegorías de tal condición, representando “actitudes humanas fundamentales” (59). El ‘sin sentido’ que está detrás de la estructura circular que presentan muchas de estas obras, nos enfrenta ante acciones carentes de motivación que devienen situaciones estáticas, las cuales se movilizan erráticamente intensificando la situación inicial. Esto da cuenta de un Teatro que busca explorar la realidad psicológica de un mundo donde ya no es posible una resolución final y donde el acento no está puesto en qué va a suceder, sino que en qué puede significar la imagen poética a la que nos enfrentamos.

Dicha propuesta de lectura sobre Beckett como un escritor absurdista, tiene una de sus más interesantes expresiones en la reflexión de Theodor Adorno: “Intento de entender *Fin de partida*”, a propósito del drama de la descomposición. La lectura que despliega Adorno está emparentada con lo señalado por Esslin, específicamente en lo respectivo a entender la obra de Beckett como una alegoría sobre el carácter absurdo de la condición humana. *Final de partida* despliega un momento histórico post Segunda Guerra Mundial, marcado como una catástrofe donde todo ha sido destruido y la humanidad sobrevive arrastrándose entre escombros (cfr. 273-274). La situación catastrófica inunda cada una de las dimensiones de una existencia que ha perdido toda cualidad, por lo que adquiere un carácter absurdo, en

un aquí y ahora que se dilata al punto del agotamiento y el desgaste. Al reparar en sus particularidades dramáticas, Adorno señala que cada una de las categorías propias del género aparece bajo su revés negativo, por lo que estas se nos presentan parodiadas y descompuestas, lo que hace de esta pieza una autopsia dramatúrgica (cfr. 292). El estado de desintegración del lenguaje es tal, que su significado desaparece, por lo que no (poder) significar nada, es su único significado, lo que gestaría un estado de in-comunicación universal. Dicho estado de descomposición, hace del discurso dramático un tren que ya no arriba a su destino (cfr. 297), cuestión que sin duda impacta en la figura dramática en cuanto sujeto, ya que esta es sometida a una mutilación que reduce al yo a sus necesidades más básicas, pues el lenguaje como posibilidad ontológica, se encuentra vaciada de sentido. Ante el absurdo, el sujeto y la consciencia encuentran la Nada, la catástrofe eterna e infinita por la cual transitan erráticamente, sin movimiento alguno más que la repetición inacabada del naufragio del ser en la Nada.

El juicio que críticos como Adorno y Esslin esgrimieron sobre esta producción literaria como un Teatro del Absurdo, representa una perspectiva de estudio más bien superada al momento de estudiar Beckett. Críticos como Alain Badiou y Sarrazac, se han detenido en el uso que hace el autor irlandés del lenguaje, y las conclusiones a las que han llegado, es que este continúa siendo un elemento fundamental dentro del drama beckettiano. Así mismo, la observación crítica ha reparado en los lindes de su dramaturgia con la producción de autores como Strindberg y Maeterlinck, de gran influencia en el teatro contemporáneo hasta hoy en día.

Beckett mantiene vínculos intertextuales con la dramaturgia de estos dos autores, por el aporte de ambos en el desarrollo de un teatro estático y de corte más bien íntimo. Uno y otro son en cierto modo, fundadores de una nueva modalidad en la escena dramática, donde el sujeto en soledad es quien es puesto en el centro. Esta invasión por parte de la subjetividad a la escena, debe mucho a formas dramáticas como el ‘Juego de sueño’ y el ‘Stationendrama’, pues a partir de ellas, Strindberg consiguió cuajar su obra como un teatro de meditación personal. Esta meditación no encuentra una reificación para con el personaje, pues este deviene un espectador de su propia vida, es decir, de su propio drama. En posición testimonial respecto a sí mismo, este desdoblamiento exhibe y revela la división del yo en varios otros

en no coincidencia. Este extrañamiento y distancia del sujeto respecto a sí mismo, comienza a desmoronar la noción de personaje dramático, pues la subjetividad se abre a los diversos heterónimos que pueden confluír en un yo. El drama de estaciones de Strindberg ofrece un recorrido existencial completo, por el cual se busca representar el errático viaje psíquico por el que transita el personaje. Por dicha disposición estructural en estaciones, ya no es posible hablar de acción dramática como tal, sino que de situaciones que minan el progreso de la acción. La ralentización temporal presente en esta dramaturgia estático-dinámica, pasa por la elección del cuadro como elemento estructurador de la escena, pues este “le confiere una especie de inmovilidad vibrante” (Sarrazac *Juego* 97) a un flujo dramático que si bien no se interrumpe totalmente, sí es ralentizado hasta la exacerbación, con el fin de centrarnos en un presente que se eterniza.

La dramaturgia de Beckett nos posiciona frente a la intimidad del sujeto, para quien la peregrinación psíquica se estanca en el acto de esperar, hallándose situado en un aquí y ahora constante. En su reactualización del drama de estaciones, Beckett no busca dar cuenta de la reconstitución de una existencia completa, sino que en su modulación, la fábula opta por una forma cercana a la Pasión, que centra su recorrido “en una única y última estación” (96) que está dada por el epílogo (sin final), una espera (inacabada) de la muerte.

La espera como motivo estructurante, se encuentra en sintonía con la configuración que adquiere el tiempo en el drama contemporáneo, el cual se aleja del movimiento proyectivo sobre el que se funda el género en su forma absoluta. El sentido del mismo se invierte, pues es reemplazado por un movimiento retrospectivo donde el personaje –en rememoración–, se desdobra en distintas voces que confluyen en escena. Es posible establecer una caracterización del drama de Beckett, como parte de la estética del rodeo propuesta por Sarrazac, específicamente bajo su forma de Pasión del Hombre. Enterrado en el tiempo y en su propia memoria retrospectiva, el movimiento interno del personaje adquiere la forma de un vagabundeo que tensiona el presente hacia la inmovilidad, ante el cual se sitúa como un agonizante, un condenado que yace “parado en una especie de verticalidad flotante” (103) en la eterna prórroga y dilación del final.

El personaje en Beckett se encuentra lejano a su rol de actuante movilizador, sostén de la acción de la dramática. Ahora es más bien un testigo situado en la inmovilidad, donde el yo

de la consciencia es llevado hasta el límite, en un movimiento que no parece (poder) entregar una reposición a la fractura y a la catástrofe que atraviesan al individuo y el mundo.

En indefensión ante su propia existencia y en un estado de reducción tal, su única posibilidad de constitución está dada por aquello que Abirached señalara como definitorio del mismo, es decir, el discurso dramático, su relación con el habla y el lenguaje. A diferencia de lo señalado por Esslin y Adorno –a propósito del lenguaje en Beckett–, cabe señalar la importancia que tiene dicho elemento al interior de toda su obra. Pese a que ambos teóricos reparan en elementos fundamentales al momento de hablar sobre Beckett, como el problema de la identidad del yo, el carácter destructor del tiempo sobre este mismo y la asunción de la catástrofe como instancia inicial en el drama contemporáneo, el camino por el que guían sus reflexiones, se distancia bastante del de críticos como Badiou y Sarrazac.

Entre ambas líneas teóricas, manifiesto mayor cercanía por el enfoque de los últimos dos autores, pues por ejemplo, al momento de referirnos al cambio de posición que experimenta la catástrofe en la dramaturgia contemporánea, Adorno lee esto bajo el signo de la descomposición del drama y de cada uno de sus componentes, donde por supuesto se encuentra la fábula. Por otra parte, como vimos en el apartado respectivo a la “Crisis de la fábula”, Sarrazac lee este cambio estructural como una nueva posibilidad del género mismo, una forma que muta más allá de la variante aristotélico-hegeliana. Las obras de Beckett son un muy claro ejemplo de esta exploración a la que se ha abierto el drama contemporáneo, con piezas como *La última cinta de Krapp*, *Esperando a Godot*, *Final de Partida*, *Los días felices*. Estas se orientan a contracorriente respecto al modelo dramático tradicional, pues se abren con la agonía, inician el drama de la vida desde el instante mismo de la muerte. Así mismo, en lo respectivo al problema del ser y la identidad del yo – el cual atañe fundamentalmente a la constitución del personaje – este adquiere un desarrollo muy distinto por parte de Badiou frente a lo propuesto por Esslin. La propuesta absurdista identifica el problema del ser como un tema central dentro de la dramaturgia de Beckett, siendo la devaluación del lenguaje uno de los principales argumentos a esgrimir. La relación entre significante y significado es arbitraria, por lo que el lenguaje se basa en una convención social que, con el acontecer histórico se exhibe como insuficiente y vacía de sentido. En base a lo anterior, tanto Esslin como Adorno reducen la performance lingüística del personaje

beckettiano a un mero ruido y balbuceo carente de sentido, que grafica la crisis de la experiencia en el sujeto y, por extensión la no-presencia del ser, frente a lo que no queda más que el vacío, la Nada y el absurdo.

Badiou en *Beckett: el infatigable deseo* (2007), libro que se acerca desde una perspectiva de reflexión filosófica a la producción narrativa y dramática de Beckett, nos señala cómo el autor irlandés, en su constante indagación sobre el humanidad pensante, retrotrae esta a sus funciones indestructibles e inalienables, entre las cuales identifica tres: movimiento, ser y lenguaje (cfr. 17). En su atrofia física y corporal, el personaje beckettiano se encuentra vinculado irremediamente a estas tres dimensiones, pudiendo verse privado de todo, salvo de ellas. Antes que cualquier otra cosa, el personaje “no deja de ser, en todo momento, aquel que dispone de un trayecto, una identidad, un parloteo cruel” (Badiou 17).

El carácter que adquiere el movimiento es más bien el de una errancia, lo cual no busca vaciar de sentido a este, sino que presentar la esencia del mismo, como un desplazamiento indeterminado, constante y diferido. Si bien muchos de los habladores de Beckett son sujetos afectados en su movilidad física, irrisoriamente la inmovilidad se constituye como un límite nunca alcanzado por ellos. Pese a que el cuerpo se encuentra en reposo, el lenguaje y las palabras de la consciencia enunciativa no pueden acercarse al punto límite de la inmovilidad. Las implicancias detrás de esto, apuntan a la crueldad del cartesianismo en Beckett, pues al personaje en su inmovilidad física, solo le queda la posibilidad de decir, situación que se hace imperativa, en la medida que el lenguaje representa su única e irremediable posibilidad de ser. Ahora bien, este vínculo entre lenguaje y ser se revela bajo la modalidad de un irremediable movimiento, donde la presencia del ser en el habla, no es sino un límite e instancia inaccesible en y por el lenguaje. El lugar del ser aparece como un escenario bloqueado y cerrado, en la medida que este mismo huye del propio personaje, quien solo encuentra la espera y la oscuridad-gris que le rodea, es decir, el devenir lingüístico no reifica sujeto, sino que encuentra nada más que palabras. La presente idea, adquiere mucha más claridad al señalar que el concepto de lenguaje con el que se está trabajando, no es la misma que parecen tener Adorno y Esslin, en torno al signo lingüístico como una dicotomía entre significante y significado. Desde Derrida y el pensamiento des-constructivista, el lenguaje es antes que cualquier cosa, devenir, movimiento de palabras, de significantes que remiten

respectiva y sucesivamente a otros significantes, es decir, es escritura. La noción de escritura desborda al lenguaje mismo, en tanto “no hay significado que escape (...) al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje” (Derrida 12). Este es comprendido bajo la lógica del libre juego de significantes, una cadena en constante movimiento que quiebra la relación que la palabra sostiene con el significado como presencia aparente. Ya sea en el lenguaje hablado o escrito, la escritura jamás se presentará como presencia pura, ya que el significado se difiere y no puede remitir a la cosa misma más que como suplemento, debido a que al encontrarse trabajada por la diferencia, la presencia está llena de ausencia, no logrando constituirse consigo misma.

En base a lo anterior, es un cuestionamiento válido el preguntarnos si incluso es pertinente utilizar la noción de personaje dramático para referirse a las solitarias figuras presentes en la obra de Beckett, pues en su infatigable movimiento, la palabra termina por hacerse soberana por sobre estas mismas, en un desdoblamiento de voces que atraviesan la consciencia enunciativa misma. El movimiento del lenguaje no alcanza la constitución del ser en el habla, cuestión que grafica la encrucijada de palabras propuesta por Sarrazac, a propósito de la crisis del personaje en el drama contemporáneo. La consciencia enunciativa no logra encontrarse en lo dicho, en tanto se distancia y desconoce de su (propio) pensamiento, en la medida que no se reconoce en ello. La certeza cartesiana “Yo soy, existo” no se presenta de fácil resolución, en la medida que dicha consciencia es de carácter representacional, por lo que está inserta en la escritura y la diferencia que desplazan la constitución de la subjetividad hacia un más allá siempre aplazado. El cogito deviene una tortura de constante reflexión, por lo que el personaje en Beckett se articula como una instancia triple donde se (des)encuentran el sujeto de la enunciación, el sujeto de lo dicho y un tercero en cuestión que se pregunta quienes son los otros dos. Dicha autorreflexividad del pensamiento y el decir, aparece como la única posibilidad para llenar el vacío de la espera y la existencia, tortura eterna e insoportable por la que transita el sujeto. En síntesis, el personaje beckettiano se encuentra arrojado al habla, a una palabra inevitable en la cual se deposita paradójicamente la posibilidad del silencio como conquista y nombre del ser, reunión que se vislumbra imposible.

III. Análisis textual de *La última cinta de Krapp*

En el capítulo anterior quedó delimitado el contexto histórico y teórico en el que se inscribe la producción dramática de Samuel Beckett, al haber dado cuenta de los procesos y transformaciones que han tenido lugar al interior del género dramático, como también al reparar en ciertas especificidades propias de la poética de nuestro autor. Ahora bien, antes de analizar la obra, creo pertinente y necesario realizar un breve resumen de la misma, para así familiarizar a los lectores del presente informe con la trama² de esta, y posibilitar de ese modo, la comprensión del análisis posterior.

Resumir sucintamente la obra, supone reparar en aspectos fundamentales de la misma, por ejemplo, el hecho de que se presente ante nosotros como una pieza dramática breve, cuya estructuración consta de una sola escena, donde encontramos a Krapp, quien constituye la única figura dramática presente. Caracterizado como un solitario y ruinoso anciano de 69 años, Krapp se encuentra en la oscuridad de su cuchitril, lugar en el que su única compañía está dada por su micrófono y magnetófono, instrumentos con los que graba y escucha antiguas cintas de su (im)propia voz, lo que a su vez representa la principal actividad con la que Krapp pasa el tiempo. La obra no desarrolla una secuencia de acción completa, pues su estructuración gira en torno al establecimiento de una situación circular, bajo la que subyace un aparente estatismo. Inicialmente nos encontramos con Krapp sentado frente a la mesa sobre la que se encuentra la máquina parlante, buscando la caja número tres, contenedora de la bobina número cinco, cinta que nos permite escuchar la voz de un segundo Krapp de 39 años. Antes de iniciar la reproducción de la misma, Krapp hojea un gran libro donde se registran los acontecimientos de cada cinta grabada. Incliniéndose sobre el aparato, el personaje adopta una posición de oyente/testigo, a la escucha de la cinta remitida, de la cual emerge la voz recia del segundo Krapp ya consignado, quien intercala la rememoración de ciertos episodios de su vida con juicios y comentarios sobre dichos acontecimientos y sobre sí mismo.

A partir de esta segunda figura, nos enteramos de que Krapp lleva a cabo la grabación de las cintas en cada uno de sus cumpleaños, como también que antes de cumplir con tal actividad,

² El concepto “trama” es entendido a la luz de lo señalado por Tomachevski en *Temática*. Si bien el teórico ruso desarrolla dicho concepto a propósito del género narrativo, consideramos pertinente su utilización aquí.

procede a escuchar una cinta anterior, cometido que él denomina como “siniestras exhumaciones” (Beckett 305).

Es así como este segundo Krapp remite a otra cinta que contiene la voz de un tercer Krapp diez o doce años más joven, es decir, de aproximadamente 28 años. Este tercer sujeto en cuestión, es objeto de burla por parte del primer y segundo Krapp, quienes se distancian de este como un otro distinto a sí mismo, en tanto consideran falsas sus críticas hacia (un) otro yo aún más joven. En una estructura interminable, observamos cómo la figura única del anciano Krapp de 69 años, se encuentra dividida en al menos cuatro sujetos distintos, de los cuales nos enteramos a partir de la cinta escuchada por el personaje.

Sin duda los momentos seleccionados por Krapp son significativos. en la medida que estos reconstruyen fragmentariamente el pasado del personaje, al mismo tiempo que dan luces sobre las razones que han llevado a Krapp a estar hoy en su cuchitril.

III.1. Análisis del personaje dramático Krapp: ¿figura única?

Al iniciar la lectura de la obra dramática *La última cinta de Krapp*, la didascalia inicial nos señala que la situación se enmarca en “*El cuchitril de Krapp*” (301), cuestión que introduce la nominación de la figura dramática única. No existe un listado de personajes que trame de manera “casi transitiva el esquema actancial de la obra que anuncia” (Ryngaert 57). Siguiendo a Ryngaert, considero que la falta de dicho elemento de estructuración inicial, como también la presencia de una figura dramática única, responden a las formas e ideas de una dramaturgia contemporánea que comienza a bosquejar los lineamientos generales de una búsqueda estética, que se apoya cada vez más en la palabra y la performatividad del decir. Dicha cuestión se traduce en una reformulación en la manera misma de entender el personaje dramático, quien, en tanto instancia de enunciación en el presente, juega su constitución entre un tejido de voces que le atraviesan, en una ontología de la palabra que al mismo tiempo que le debilita identitariamente, aparece como su única e irremediable posibilidad de ser.

En dicha coyuntura, podemos observar cómo en *La última cinta de Krapp*, el personaje hace un uso del lenguaje que va más allá del diálogo dramático, en una palabra desinstrumentalizada que ya no se consagra en servicio de la acción, sino que en el despliegue de un espacio de habla, situación de enunciación que cada vez tienen más que ver con la

propia psiquis del yo. Es por esto que entendemos esta obra como un teatro de lo íntimo que busca explorar en los niveles más profundos del yo, preocupándose por las relaciones y tensiones que el sujeto establece consigo mismo y con el mundo. No nos encontramos la representación del hombre en sociedad, sino que nos reclinamos en la interioridad del individuo Krapp.

En *La última cinta*, la noción de personaje dramático aparece como una categoría problematizada en términos de su estatuto y constitución, por causa de la autorreflexividad presente en Krapp, quien se desdobra en las distintas voces que emergen de cada una de las cintas grabadas con su magnetófono. En este sentido, la didascalia inicial es decisiva al introducir el conflicto interno que atañe al sujeto en cuestión, al señalarnos que este se sitúa de frente a la mesa sobre la que se ubica la máquina parlante:

Centrada, en primer término, una mesa pequeña cuyos dos cajones se abren hacia el espectador.

Sentado a la mesa, de frente, es decir, del otro lado de los cajones, un viejo deteriorado: Krapp.

Sobre la mesa, un magnetófono con micrófono y numerosas cajas de cartón que contienen bobinas con cintas grabadas (Beckett 302-303).

En virtud de lo anterior, es posible entender esta pieza como un monodrama polifónico, concepto propuesto por Joseph Danan (2013) que caracteriza a aquellas formas dramáticas de primera persona, en las que se nos pone frente a la psiquis de un individuo particular, donde confluyen varias perspectivas que se materializan en distintas voces que no pueden construir un punto de vista común a todas ellas. Con la apertura del drama hacia los territorios de lo íntimo y el resquebrajamiento del carácter interpersonal del mismo, las formas monologales adquieren una nueva configuración semántica, como una palabra fragmentaria que revela la psiquis del sujeto, sus conflictos, problemas y angustias. Si el personaje ha sido entendido como un ser de palabras, ahora somos testigos de su dislocación y cuestionamiento, pues este ya no es capaz de definirse en y por el lenguaje. La obra de Beckett y *La última cinta de Krapp* en específico, son una muestra de la fractura del personaje dramático, quien se encuentra separado y escindido en distintas voces respecto a sí mismo, cuya

materialización en nuestro caso, está dada precisamente por las cintas que Krapp ha grabado a lo largo del tiempo.

En dicho sentido, recojo la reflexión de Sylvie Henning, quien en su texto *Narrative and textual doubles in Works of Samuel Beckett*, nos señala cómo en esta obra “the protagonist is trying to achieve an integral, totalized personality” (Henning 97). Ejercicio que sin embargo no puede concretarse por causa del factor temporal, por lo que “self-identity appears, in Beckett’s Works, as a futilely sought-after chimera” (97).

Dicha relación es definida por Henning, como un diálogo que nunca alcanzará la integración por parte del sujeto en sus dobles, pues, aunque sean similares a él en muchos aspectos, los Krapps del pasado presentan diferencias irreductibles respecto al Krapp de 69 años, por lo que nunca podrán complementarse de forma tal que el sujeto se unifique en sí mismo. El presente análisis, evidentemente considera la importancia que tiene el factor temporal en la fractura identitaria padecida por Krapp, cuestión sutilmente señalada por la didascalia inicial:

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 botas sucias blancas, del 48 por lo menos, muy estrechas y puntiagudas.

Tez blanca. Nariz violácea. Pelo gris en desorden. Sin afeitarse.

Muy miope (pero sin gafas). Duro de oído.

Andar penoso (Beckett 302).

La información entregada da cuenta de las marcas del paso del tiempo exhibidas en Krapp, tales como su voz gastada, su pelo canoso, su barba descuidada y los problemas de visión y audición que le afectan, graficando así el carácter modificador y destructor con que el tiempo se relaciona para con el sujeto. Las vestimentas del personaje se perciben ajadas y desgastadas, a la vez que parecen inadecuadas para su complexión física actual, pues le quedan cortas y estrechas, lo que sutilmente representa los cambios del oyente a través del tiempo y la diferencia irreductible respecto a sus dobles.

Al mismo tiempo, cabe señalar cómo la didascalía inicial describe la voz del personaje como cascada, es decir, la capacidad fónica de Krapp posiblemente está desgastada por el uso. Cuestión que se confirma al momento que se inicia la reproducción de la cinta número cinco: “Cinta (*voz recia, algo solemne, indudablemente la voz de Krapp en una época muy anterior*): Treinta y nueve años hoy, fuerte como un...” (304).

Puntualizando en la importancia que tiene el lenguaje al interior de la obra, como única y problemática posibilidad de ser para el personaje, cabe considerar el desarrollo constante de tal preocupación en el conjunto de la obra beckettiana. Es necesario considerar que la visión del propio Beckett a propósito del lenguaje, se constituye como un pensamiento más bien escéptico al momento de considerar la capacidad de este como modelador de la realidad y la experiencia. En virtud de lo anterior, es pertinente señalar los lindes que presenta el pensamiento de Beckett con las ideas del filósofo alemán Fritz Mauthner: “there is only language. What we commonly refer to as thinking is merely language seen from a different vantage point; thinking and speaking are one and the same activity” (Ben-Zvi 188).

El pensamiento es esencialmente lenguaje, por lo que este solo es capaz de entregarnos una aproximación a la realidad

All man can hope to gain is a representation or an approximation of reality. The heart of Mauthner’s avowed skepticism come from his impossibility of ever grasping more. He is finally brought to the conclusion that there is no certainty of anything. No matter how much man wishes to gain a certainty, he can never move beyond memory and the subsequent distortions that it imparts to language (190).

Recogiendo la reflexión de Sergio Rojas (2013) a propósito de la narrativa de Beckett, es que creo pertinente caracterizar esta obra como una escritura donde el ‘cogito cartesiano’ es desbordado, cuyo efecto deviene en un agotamiento del *yo* como sujeto y consciencia enunciante. A través de las marcas textuales anteriormente citadas, se ha observado cómo el tiempo actúa a modo de un destructor del ser, lo cual imposibilita al sujeto de alcanzar la consciencia de sí mismo, cuestión que encuentra su marca más evidente en el ritual de grabación y reproducción de las cintas. En *El discurso del Método*, Descartes señala que, “queriendo yo pensar que, de esa suerte, que todo era falso, era necesario que yo, que lo

pensaba, fuese alguna cosa; y observando que esta verdad: <<yo pienso, luego soy>>, era tan firme y segura (...) juzgué que podía recibirla, sin escrúpulo, como el primer principio de la filosofía que andaba buscando” (Descartes 68). En el ejercicio racional del pensar radica la existencia del sujeto en tanto ser, a través de un proceso de autoconsciencia de sí mismo, donde este se reconoce objeto de su pensamiento.

El principio que moviliza el *cogito* cartesiano: “yo pienso, luego soy”, es de carácter representacional, en tanto el sujeto pensante debe –hipotéticamente– reconocerse en el sujeto pensado. En otros términos, el sujeto de la enunciación debe reconocerse a sí mismo como el sujeto de la reflexión y del enunciado. Precisamente es dicho principio cartesiano el que es problematizado en la obra, pues pese a su soledad, Krapp no logra alcanzar una consciencia unificada, pues él se encuentra rodeado de interminables espejos en forma de cintas, los que fragmentan su identidad (Gordon cfr. 99).

En su reducción identitaria, lo único que parece quedarle al personaje es el lenguaje, pues en la oscuridad de su cuchitril, Krapp continúa hablando todavía, aunque él mismo señale que no tiene “Nada que decir, ni pío” (Beckett 309). Sin embargo, la relación que este establece con el lenguaje es de suyo problemática, pues la búsqueda del sí mismo por parte del personaje, deviene en fracaso y errancia del sujeto. En relación con lo anterior, cabe señalar el hecho de que Krapp solo utilice el espacio iluminado por su lámpara al momento de grabar y escuchar sus cintas, sitio desde donde da pie al despliegue de su memoria e intelecto: “La nueva lámpara sobre mi mesa constituye una gran mejora. Con toda esta oscuridad a mi alrededor me siento menos solo. (Pausa.) En cierto modo. (Pausa.) Me gusta levantarme para cambiar de sitio, y luego volver aquí...(vacila)...conmigo. (Pausa.) Krapp” (Beckett 304).

Tal vínculo entre la luz y el despliegue de un espacio de habla se encuentra presente también en otras obras de Beckett, como *Comedia* y *Los días felices*, las cuales comparten respecto a *La última cinta de Krapp*, una ontología de la palabra donde el lenguaje es para el personaje una posibilidad de sobrevivencia, como también su condena: “his characters recognize that language is the major obstacle that makes their task virtually impossible. They keep trying to find words that will allow them to stop talking; but they continually fail. And their failure is

the same failure that Mauthner describes: they cannot overcome the limitations of language” (Ben-Zvi 192).

Sin mayores rasgos psicológico-identitarios, Krapp es esencialmente un ente de lenguaje que encuentra en el monólogo y su hacer con la palabra una última posibilidad, “una herramienta de comunicación (...) el único recurso para reconstruir una identidad estallada” (Hausbei et al 141). Sin embargo, dicha posibilidad se exhibe problemática, en tanto el habla del sujeto no re-constituye su identidad ni logra unificar su consciencia, por el contrario, le ha astillado y fragmentado

“Cinta: Acabo de escuchar pasajes al azar de un año del pasado. No he comprobado en el libro, pero deben datar de hace diez o doce años por lo menos. Creo que en ese momento aún vivía yo con Bianca en la calle Kedar. (...) 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. ¡Que yo haya sido ese cretino! ¡Qué voz! ¡Jesús! ¡Y qué aspiraciones! (Beckett 305).

Krapp a sus 69 años, escucha a su yo del pasado juzgar a un otro Krapp en cuestión, movimiento que debilita el carácter de la figura dramática, disminuyéndolo hasta la implosión identitaria. Su unicidad como personaje se fractura, a partir de la división que aloja en su interior, pues su coherencia interna está magullada, por lo que su identidad se borrea hasta solo ser las trazas de un personaje, que pese a todo, “continúa hablando todavía” (Sarrazac *Léxico* 169).

El extrañamiento de este segundo Krapp respecto al tercero, no cierra ahí el problema concerniente a la subjetividad, pues dicho distanciamiento, pasa precisamente por los juicios que este tercer individuo esgrimió a propósito de un cuarto Krapp: “Se burla a propósito de lo que él llama su juventud y da gracias a Dios de que se haya terminado (*Pausa.*) Eso suena a falso. (*Pausa.*) Sombra del opus...magnum... Y para terminar un (*risita*) ...ladrido destinado a la Providencia. (*Risa prolongada a la que Krapp se suma.* ¿Qué queda de toda esa miseria?” (Beckett 305). El diálogo del yo consigo mismo no resulta un ejercicio exitoso para Krapp, pues la narración beckettiana se moviliza hacia el agotamiento del sujeto y el lenguaje mismo. Entre Krapp y sus dobles se ha abierto una distancia infranqueable que no

puede ser superada por la lógica cartesiana, pues esta misma es objeto de cuestionamiento y problematización. Como detallamos anteriormente, bajo esta problemática subyace una idea del signo lingüístico cercana a la deconstrucción, por lo que el significante solo remite a otros significantes, obstáculo que el personaje no podrá soslayar.

A sus 69 años, Krapp permanece encerrado en su cuchitril, escuchando cintas que contienen los recuerdos anteriores de su vida, para luego grabar una nueva cinta que no cierra el conflicto interno del personaje, sino que lo mantiene abierto: “Krapp: Acabo de escuchar a este pobre cretino por el que yo me tomaba hace treinta años, es difícil de creer que fue estúpido hasta ese extremo. Gracias a Dios que por lo menos todo eso ya pasó” (309). La catástrofe del sujeto pasa precisamente por el hecho de que este no es capaz de reconocerse en y por su discurso, escisión y crisis del personaje dramático que ha sido entendida por Sarrazac como una encrucijada de palabras, es decir, una “fractura entre lo que es hablado y la fuente de esta palabra que no hace más que aumentar” (Sarrazac 169). Entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, se abre un abismo que imposibilita la emergencia de una consciencia del yo sobre sí mismo, fractura que está constituida “por las mismas palabras que debían nombrar y allanar el mundo” (Rojas 43).

En tal situación, Krapp no aparece ante nosotros como un agente sobre el cual se sostiene el desarrollo de la acción dramática, sino que al contrario, nos encontramos con una figura en contemplación activa respecto a sí misma, que se posiciona como un testigo reflexivo de sus propias circunstancias en el drama, un recordador estancado, que a su vez, se encuentra en constante movimiento: “*Levanta la cabeza, se ensimisma, se inclina sobre el aparato, lo pone en marcha y queda a la escucha, es decir, de cara a la sala, el busto inclinado hacia adelante, con los codos sobre la mesa y la mano en forma de bocina detrás de la oreja en dirección al aparato*” (Beckett 303-304).

En dicha posición el personaje es un oyente que se posiciona frente a sus voces, aquellos otros Krapps que aparecen como dobles similares pero irremediamente distintos a la figura de 69 años. Si como vimos con Mauthner el pensamiento es básicamente lenguaje, es imposible que el personaje se encuentre a sí mismo por medio de la palabra, por lo que el movimiento constante de su discurso siempre hará de la errancia su único camino: “El yo se

ha diseminado en el habla discontinuada que yace contenida en aquellas cintas. El sujeto ha ingresado en el inmanente cuerpo significante de los signos” (Rojas 50).

Atendamos a la siguiente cita, asociada a un momento donde el Krapp de 39 años contenido en la cinta número cinco, narra la agonía de su madre

“Cinta: (...) yace moribunda, al final del otoño, tras su larga viudez, y el...
(*Krapp desconecta el aparato, levanta la cabeza, mira frente a él. Sus labios se mueven en silencio articulando las sílabas de <<viudez>>. Silencio. Se levanta, va al fondo de la escena, en la oscuridad, vuelve con un enorme diccionario, se sienta, lo coloca sobre la mesa y busca la palabra.*)
Krapp (*leyendo el diccionario*): Estado, o condición, de quien es, o permanece, viudo, o viuda. (*Levanta la cabeza. Intrigado.*) ¿De quién es...o permanece?”
(Beckett 306)

Dicha pregunta final articulada por el personaje es fundamental, pues si el sujeto existe en y por el lenguaje, no es posible nombrar al ser como una totalidad, en la medida que este exhibe sus limitantes como modelizador de la realidad y la experiencia, por lo que en este drama las totalidades y los absolutos son derrumbados:

The more one tries to pinpoint time, to finalize meaning, or to characterize ‘the complete Krapp’, the more one persists in the futile endeavour of fixing *Watt’s* dot in the center of the circle, since every effort in centering it, in a continuously moving universe, only serves to retain it in its same (comparable) distance from the center (Gordon 104).

Desde la perspectiva crítica de Alain Badiou, los personajes de Beckett retrotraen la humanidad a tres funciones básicas indestructibles, entre las que se cuentan “el movimiento y el reposo (ir, deambular, o deslizarse, caer, yacer); el ser (lo que hay, los lugares, las apariencias y también la vacilación en toda identidad); y el lenguaje (el imperativo del decir, la imposibilidad del silencio)” (Badiou 17). Coordinadas entre las que Krapp, como uno de los tantos habladores beckettianos, se instala no exento de la paradoja movilidad/inmovilidad, pues su cuerpo se encuentra sentado en reposo, mientras el lenguaje y las palabras de la consciencia enunciante no pueden acercarse a la inmovilidad y el silencio:

Cinta: Celebrada la solemne fecha, como los últimos años, tranquilamente en la taberna. Ni un alma. Sentado al amor de la lumbre, con los ojos cerrados, ocupado en separar el grano de la paja. Garabateando unas notas en el dorso de un sobre. (...) El grano, ahora me pregunto qué es lo que entiendo por grano... (*vacila*)...” (Beckett 304).

Hugh Kenner (1962) insiste en que dicha separación cartesiana entre cuerpo y alma (pensamiento) es exacerbada por parte de Beckett, quien la lleva hasta el extremo de la crueldad, pues al nunca encontrar la calma y el reposo suficiente, el ejercicio del *cogito* jamás alcanzará certezas en torno a la existencia, sino que solo se encontrará con la duda (todavía) (cfr. 77).

El lenguaje no puede restituir la consciencia del ser, más que dando cuenta de la ausencia de la misma, distanciamiento por el cual el yo, se hace (un) otro dividido en varias voces que desmantelan el ego en un desplazamiento irremediable, movimiento por el cual la presencia del ser en el habla, no es sino un límite e instancia inaccesible en y por el lenguaje.

Krapp: Acabo de escuchar a este pobre cretino por el que yo me tomaba hace treinta años, es difícil de creer que fuese estúpido hasta ese extremo. Gracias a Dios que por lo menos todo eso ya pasó. (...) Ahí estaba todo todo lo... (Se da cuenta de que el aparato no está conectado, lo conecta.) ¡Ahí estaba todo, toda esa vieja inmundicia, toda la luz y oscuridad y el hambre y las comilonas de... (*vacila*)... de los siglos! (...) ¡Que desaparezca! (...) (*Se ensimisma. Unos segundos de silencio. Al darse cuenta, desconecta el aparato. Consulta el sobre.*) ¡Bah! (*Lo arruga y lo tira. Se ensimisma. Se da cuenta. Conecta el aparato.*) Nada que decir, ni pío. ¿Qué representa hoy un año? Los pies fríos y la cabeza caliente. (*Pausa.*) Saboreando la palabra bobina. (*Con deleite.*) ¡Bobiina! El instante más feliz de los últimos quinientos mil (Beckett 309)

Este juego autorreflexivo del que Krapp participa, aparece ante nosotros como una serie de desdoblamientos que se pueden extender hasta el infinito, pues cada cinta, en tanto escritura, remite a otro cuerpo significativo y así sucesivamente. El ser se aloja en la oscuridad-gris del cuchitril como una posibilidad excluida, “un suplemento que la prosa arrastra en el mismo lapso de tiempo en el que toda su energía se dispone a no dejar emplazamiento alguno a

ningún suplemento” (Badiou 27). Por causa del agotamiento de la subjetividad y el desmoronamiento de la consciencia de sí, la figura dramática se diluye en distintas voces, en una palabra, que se despliega como soberana por sobre la consciencia enunciante.

El personaje no se encuentra en su palabra, no alcanza una consciencia de sí mismo, pues esta se impone sobre él, por lo que “más que hablar, el personaje es hablado” (Sarrazac, 171). Sin embargo, es a partir de esa palabra soberana, desde donde el personaje continúa ahí todavía, cuestión que está dada por la candidez con que Krapp manipula el lenguaje mismo y la voz en sus cintas. Estas mismas voces, se erigen como el testimonio de su sobrevivencia, enunciación en el presente que despliega un espacio de habla desde el cual el yo se localiza como una presencia ausente constantemente desplazada.

En soledad, pero al mismo tiempo rodeado de infinitos espejos, Krapp no logra constituirse como sujeto, y ciertamente es difícil dirimir cómo valora el paisaje de su existencia, ambivalencia irreductible de su figura, representada al interior de la obra –entre otras cosas– por la presencia de los colores blanco y negro. Luz y oscuridad que asoman como dos espacios separados entre los que Krapp se moviliza indistintamente, los que también habitan su cuerpo y memoria: “Cinta: Recuerdo sobre todo a una joven belleza morena, toda blanca y almidón, con un busto incomparable, que empujaba un gran coche de niño con capota negra, fúnebre a más no poder. Cada vez que yo miraba en dirección suya, ella tenía sus ojos puestos en mí” (Beckett 307). Ahora bien, del fragmento recién citado, quisiera destacar un elemento importante al interior de la obra, y en el que hasta ahora no se había reparado: los ojos y la percepción de los otros.

Llama la atención que prácticamente en cada momento evocado por la cinta, Krapp dedique un poco de su tiempo en detenerse en los ojos y la visión de los otros con quienes se relaciona. Acabamos de ver cómo repara en los ojos de la enfermera morena, y notamos que, al hablar de Bianca (una vieja novia), por ejemplo, Krapp se refiere a ella como un “Asunto sin esperanzas. (*Pausa.*) Poca cosa sobre ella, salvo un homenaje a sus ojos. Muy cálidos. Los he vuelto a ver de repente. (*Pausa.*) ¡Incomparables!” (Beckett, 305). Así mismo, en el episodio final donde Krapp rechaza el amor de una joven mujer, nos señala lo siguiente:

Cinta: Entonces le pedí que me mirase y al cabo de unos instantes... (*pausa*)... al cabo de unos instantes lo hizo, pero sus ojos eran como líneas por culpa del

sol. Me incliné sobre ella para darles sombra y se abrieron. (*Pausa. En voz baja.*) Déjame que te la meta. (*Pausa.*) Nos metimos entre los lirios y encallamos. ¡De qué manera se hundían, suspirando, ante la proa! (*Pausa.*) Me acosté junto a ella, con mi cara contra sus senos y mi mano sobre ella. (Beckett, 311).

La importancia que Krapp da al sentido de la vista, ilustra quizás antiguos deseos de restauración consigo mismo y con los otros.

Krapps strives for the union at the very moment of separation. (...) His plea is not only –perhaps not at all– physical. (...) ‘The eye’, Beckett told Rick Cluchey, is ‘it the organ of interruption between light and dark’. But by the same token it can also hold the promise of continuity, of union, as it does for Krapp, in the eyes of his women. ‘Let me in’ is a plea to heal separation and exclusion (Lawley 92).

Cada vez que Krapp pone a reproducir sus cintas, adopta su “postura de escucha”, es decir, se inclina sobre el aparato, gesto que de alguna manera espejea paródicamente su encuentro sexual y afectivo con esta joven, momento de plenitud y felicidad del sujeto. Quizás los deseos de re-integración de Krapp no se han vaciado del todo todavía, aunque es difícil determinarlo, en tanto los que para él alguna vez fuesen los mejores años de su vida, son también una vieja miseria.

Ante tal desconstrucción del sujeto, cabe preguntarnos finalmente ¿Quién es Krapp?, ¿Quién habla todavía? Indudablemente Krapp se encuentra cercano a la categoría de im-personaje propuesta por Sarrazac, en tanto su identidad se abre a la heterogeneidad de las distintas voces que le habitan, sin que ninguna de estas pueda reclamar para sí una localización absoluta. Desde la forma en que se nos presenta su designación, el personaje se exhibe problemático, en tanto si bien conserva un nombre, el efecto que este tiene sobre él, es situarlo en una ambigüedad que lo des-figura. “Krapp” es un vocablo muy cercano al término ‘crap’, que dentro de sus acepciones remite a la palabra ‘basura’, la cual evoca imágenes de desintegración como también de acumulación, bajo las que podemos leer al personaje y sus cintas. Como un testigo de sí mismo y sus distintas voces, Krapp representa certeramente la triple división que padece el sujeto en el cartesianismo beckettiano, pues en el desencuentro entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, se encuentra precisamente la figura del anciano Krapp a sus 69 años, quien no logra reconocerse ni unificarse en ningún de sus

yo anteriores. El silencio y el ser aparecen como una posibilidad inalcanzable, por lo que la última cinta, es siempre la siguiente.

III.2. La crisis del personaje impacta irremediablemente en la fábula

Continuando por el camino que hemos trazado, cabe consignar los estrechos vínculos existentes entre la crisis del personaje y la crisis de la fábula, junto con las particularidades que adquiere tal relación en *La última cinta de Krapp*.

Al detenernos específicamente en la forma que adquiere la fábula al interior de la pieza, es claro el distanciamiento respecto al modelo aristotélico-hegeliano que concibiese esta como una “secuencia de hechos”, estructura de acción completa que se desarrolla en términos de principio, medio y fin. Tal carácter proyectivo y teleológico de un drama que se orienta en función del desenlace y la resolución final del conflicto, ha devenido problemático a la luz de las circunstancias históricas y estéticas que recorren todo el siglo XX. *La última cinta de Krapp* nos sitúa frente a una dramaturgia que se orienta reflexivamente hacia la búsqueda de nuevas alternativas y tratamientos de la fábula, que vayan más allá del modelo anteriormente citado. Evidentemente, si en el punto anterior de nuestro análisis hemos caracterizado a Krapp como un personaje que se orienta reflexivamente frente a su vida, en posición de oyente/testigo respecto al drama, es claro que la concepción de la figura dramática presente en la obra, no concibe a esta como agente de la acción.

El desarrollo imposible de la gran acción dramática que se ajusta a criterios de una lógica causal, se materializa en transformaciones estructurales importantes en la fábula, como, por ejemplo, la modificación que sufre la presentación de la catástrofe: esta ya no clausura la obra, sino que es inaugural a ella. *La última cinta de Krapp* es parte de aquellas obras cuya modelización de la fábula, tiende a la atomización de la misma, pues en líneas generales es esta una pieza dramática bastante breve que consta de un solo cuadro.

La obra se inicia desde la catástrofe, nos pone frente a esta situación, la cual funciona como una instancia preexistente al drama mismo, por lo que este se articula y moviliza en y a través de ella: “*Últimas horas de la tarde, en el futuro. El cuchitril de Krapp*” (Beckett 301). De modo similar a obras como *Final de partida*, *No yo y Comedia*, en *La última cinta*, Beckett construye una situación dramática “después de la catástrofe” (Kuntz et al 50),

posicionándonos ante imagen de soledad y reclusión sobre las que inicialmente no se nos entregan mayores antecedentes que expliquen qué sucedió para llegar a este punto.

A partir de tales consideraciones, una noción fundamental dentro del drama moderno, como lo es el “conflicto”, es sometido a una redefinición por parte de las escrituras contemporáneas, yendo más allá de la idea de colisión, la cual remite principalmente “a un teatro de la acción, en el cual el desarrollo de la fábula se da a través de las distintas etapas de una lucha” (Gaudé et al 57). Las formas dramáticas contemporáneas y en específico nuestra obra, no han evaporado el conflicto de sus entramados estructurales, pero el sentido que este adquiere, toma más bien el cariz de ciertos combates cotidianos que sostiene el sujeto, que en nuestro caso –como bien sabemos–, pasa por el enfrentamiento del personaje frente a sus yo del pasado. Por esto no debe resultar extraño el que la obra se estructure en torno a un solo cuadro, recurso dramático propio de escrituras que se esfuerzan “en minar la concepción aristotélica de la fábula, según la cual el conjunto de los elementos del drama no son cualificados sino por la acción” (Losco 69). Además de pausar el desarrollo de la acción, la utilización del cuadro supone un cambio en el drama, el cual transita desde la primacía del flujo y el movimiento, hacia el establecimiento de unidades espaciales y/o ambientes cuya duración se acentúa en el presente de la escena.

Situación característica de nuestra obra en cuestión, y que la emparenta con la noción de “Pieza-paisaje” propuesta por Joseph Danan, en tanto se rompe con la acción dramática tradicional y se nos ubica “en el centro de un paisaje (humano, social, etc.) que es un mundo (más o menos grande) o una psique singular, un paisaje interior” (Danan 174). Aunque Krapp no es un personaje absolutamente sumido en la pasividad, adopta una postura no agencial, en tanto se ubica como un testigo frente a la escena, lo cual se condice con la estructuración del tiempo presente como una espera eterna e inacabable que se inscribe como un instante eterno. Krapp está ahí, en su cuchitril, viendo pasar ante sus ojos y nuestros ojos el paisaje de su existencia, en un movimiento no sucesivo, sino que entrecortado.

“Cinta: Todavía me quedé allí unos instantes, sentado en el banco, con la pelota en la mano y el perro que ladraba a mis pies y la mendigaba con la pata. (*Pausa.*) Instantes. Sus instantes, mis instantes. (*Pausa.*) Los instantes del perro. (*Pausa.*) Finalmente se la di y la agarró con la boca, suavemente, suavemente” (Beckett 307).

El pasaje citado atrae un momento específico al interior de la obra, cuyos protagonistas son Krapp y un perro blanco que le solicita una vieja pelota negra, la cual el personaje demora en entregar, pues observa el padecimiento del animal.

Dicho recuerdo nos posiciona inmediatamente en un complejo problema beckettiano: el tiempo como una espera (inacabada) del final, pues esos instantes del perro, son también los instantes de un Krapp de 69 años situado en las postrimerías de su vida. Tal como Vladimir y Estragón esperan a la orilla del camino, el ‘instante eterno’ de Pozzo y el ‘viejo final de partida’ de Hamm, Krapp –situado en la catástrofe– aguarda en su cuchitril la llegada del momento final.

Mientras Krapp graba “la última cinta”, remite a un tiempo pasado en el que se aventuró al exterior del mundo, buscando quizás vínculos que diesen sentido a su existencia. Sin embargo, tal aventura termina en fracaso, pues dicha apertura a lo exterior; convive con un deseo por “terminar”: “Me aventuré fuera una o dos veces antes de que el verano se enfriase. Permanecía sentado en el parque, tiritando, enfrascado en mis sueños y desando acabar pronto. Ni un alma” (310). La soledad de Krapp no solo se encarna y materializa en su cuchitril, pues en el parque también se encuentra en aislamiento, ni un alma que saque al personaje de sus ensoñaciones y recuerdos, solipsismo agotado que le hace añorar el final. Los vínculos con la dramaturgia de Strindberg y Maeterlinck son evidentes hasta este punto, en tanto la obra nos posiciona en la intimidad del sujeto en espera, por lo que el yo del personaje es un punto central en el drama.

Como vimos anteriormente en Szondi y Sarrazac –a propósito de la crisis del drama–, este proceso estético comprende otras crisis internas que afectan a categorías centrales del género mismo, las cuales se encuentran en una indudable relación. Es por esto que no debe extrañarnos que en la dramaturgia de Beckett la configuración de una situación dramática estático-dinámica, permita el despliegue de un espacio de habla, cuyo foco está puesto en la intimidad del personaje y su palabra des-instrumentalizada. El presente de la escena no nos presenta a un individuo lleno de motivaciones y proyectos, sino que somos testigos de las meditaciones erráticas del personaje, quien no es más (ni menos) que la enunciación en el presente de un yo fragmentado que busca dar consigo mismo a través del lenguaje.

Hemos reparado en la soledad de Krapp al interior de su cuchitril, quien a diferencia de otras figuras dramáticas presentes en la obra de Beckett –como Vladimir y Estragon, Hamm y Clov. Winnie y Willie–, se encuentra privado de compañía, de la perspectiva de un otro que le complementa y, en cierta medida, (quizás) le define. En su renuncia a la vida y al amor, Krapp ha optado por una vida de reclusión, por lo que ha estructurado su existencia en torno a una serie de actividades que suplementan tal falta de compañía. Entre ellas destacan la ingesta de plátanos, alcohol y por supuesto, la grabación y reproducción de sus cintas de voz.

Sin embargo, tales labores no se desarrollan proyectivamente para así integrar una secuencia de acción completa, sino que más bien forman parte de una rutina incesantemente reiterada por Krapp, quien la lleva a cabo por medio de movimientos maquinales y entrecortados: “*Krapp permanece un momento inmóvil, suspira profundamente, mira su reloj, registra sus bolsillos, saca un sobre, lo vuelve a guardar en su sitio, registra de nuevo sus bolsillos, saca un pequeño llavero, lo eleva a la altura de sus ojos, elige una llave, se levanta, va hacia la parte delantera de la mesa*” (Beckett 302).

Movimientos maquinales como los realizados por Krapp, no hacen posible el establecimiento de un encadenamiento racional o progresión articulada en la estructuración del drama, sino que contribuyen al mantenimiento de la situación estático-dinámica, en tanto el presente de la representación “se enrolla alrededor de este único instante, de esta secuencia casi inmóvil del ‘vagabundeo’ donde un durmiente se yergue, donde un hombre de pie se duerme” (Sarrazac *Juego* 104).

El ir y venir físico imponen un ritmo temporal a la representación que es intensificado por el movimiento del lenguaje, reforzando así la dilación de la acción y su desarrollo, lo cual deriva en el establecimiento de una situación estática que se orienta en sentido inverso al movimiento dramático tradicional. La utilización del cuadro como recurso de estructuración dramática, afecta la temporalidad de la obra, pues esta gira en torno a la eternización del presente, tensión de la espera inacabada, por cuyo efecto la experiencia del tiempo que tiene el personaje se modula como un *tempo* subjetivo, un continuum donde confluyen presente, pasado y futuro indistintamente.

Cinta: (...) La vieja Señorita McGlome siempre canta a esta hora. Pero esta noche no. Canciones de su adolescencia, dice. Difícil imaginarla de muchacha.

Maravillosa mujer, sin embargo. De Connaught, me parece. (*Pausa.*) ¿Cantaré yo también cuando tenga su edad, si es que llevo a tenerla? No. (*Pausa.*) ¿Canté alguna vez de muchacho? No. (*Pausa.*) ¿Canté alguna vez? No (Beckett 304-305).

Ubicados en la cabeza del personaje, asistimos al viaje inmóvil de un errante, quien, mientras rememora el pasado, padece un doble enterramiento “en la arena del tiempo y en su memoria personal; repaso reiterativo del relato de vida de este mismo protagonista” (Sarrazac 99).

Aquellos ejercicios retrospectivos realizados por Krapp, no solo agotan la subjetividad del personaje – por causa de su desdoblamiento en distintas voces –, sino que a su vez imponen un ritmo al movimiento dramático a contracorriente, en una perspectiva retrospectiva que invierte el movimiento dramático, problema que a nuestro juicio, es por sobre todo, una cuestión de lenguaje.

El estancamiento existencial del personaje expresa la imposibilidad de una acción que “ya no se ‘desarrolla’, se enrolla alrededor de este único instante, de esta secuencia casi inmóvil del ‘vagabundeo’ donde un durmiente se duerme, donde un hombre de pue se duerme” (Sarrazac 104). La espera inacabada de la muerte pone al personaje en el límite, en una agonía sin fin que está dada por el enfrentamiento y caída de la consciencia enunciante frente a sus propias voces. Como un muerto en pie que camina y habla, Krapp continúa (diciendo) todavía, varado en las arenas de su vida, recluido en su cuchitril, condenado a continuar la búsqueda de sí mismo, esfuerzo que al menos aparenta continuar hasta el final: “Krapp: Ah, termina ya la botella y métete en la cama. (*Pausa.*) Continúa por la mañana con estas vaciedades. O no pases de ahí. (*Pausa.*) No pases de ahí. (*Pausa.*) Acomódate en la oscuridad, y sueña despierto” (Beckett 310).

El movimiento vagabundo del ser y la progresión errática de la acción sustituida por una situación estático-dinámica, encuentran su vínculo en el carácter problemático del lenguaje, en tanto el discurso dramático se vuelca constantemente sobre sí mismo. Prisionero del lenguaje, Krapp no puede salir airoso del despliegue excesivo del discurso, pues “el <<personaje>> llega al momento puro en que el movimiento es exteriormente indiscernible de la inmovilidad, porque no es más que su propia e ideal movilidad, sólo ratificada por una

ínfima tensión, una especie de diferencial, se diría, hasta tal punto la prosa se extenua, atraída a un punto de movimiento” (Badiou 18).

Universo verbal que se desarrolla excesivamente en la obra, al punto de romper las correlaciones lógicas entre el emisor y su discurso, lo que astilla la identidad del personaje: “Más que al cuerpo del personaje, el vaivén concierne en efecto al lenguaje, la palabra, los cuales circulan sin cesar y, dicho sea de una vez, van dando vueltas entre dos o varios polos” (Sarrazac *Juego* 108).

Dicha agonía de Krapp se modula como un juego/ritual constantemente recommenzado y nunca acabado por parte del personaje, quien se desplaza por un tiempo indeterminado, en una acción dramática que se moviliza por “reptación aleatoria”, dando vueltas sobre sí misma, enrollándose sobre el presente.

Cinta: Estábamos allí, tendidos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro.
(*Pausa.*)

Pasada la medianoche. Jamás experimenté silencio semejante. Como si la tierra estuviese deshabitada.

(*Pausa.*)

Aquí termino...

(*Krapp desconecta el aparato, hace retroceder la cinta, conecta de nuevo.*)

(...) Estábamos allí, tendidos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro.
(*Pausa.*)

Pasada la medianoche. Jamás experimenté... (Beckett 307-308).

Krapp es puesto frente a (sus) voces, como espectador y oyente de su propio drama, pero este no se sume en la mera pasividad, sino que se involucra activamente en el juicio y manipulación de dicha instancia. Krapp constantemente rebobina, adelanta e incluso pausa la reproducción de las cintas, por lo que ciertos pasajes son repetidos más de una vez por la máquina parlante.

Autorreflexividad del personaje que suponen una configuración estática de la fábula, movimiento no causal que tiende hacia el estatismo y el establecimiento de una situación circular, instante pregnante que se materializa como un presente eterno, cuyo ritmo de progresión se moviliza por medio de la iteración, el espejeo y el desdoblamiento.

La crisis del personaje dramático y la crisis de la fábula misma son entonces parte de una afectación mutua, bajo la que subyace el lenguaje, elemento constructor de una situación cerrada, pero que a su vez no tiene ningún centro reconocible, ninguna totalidad que podamos identificar (cfr. Abirached 98).

Hemos reparado en el movimiento incesante del discurso, como en el accionar físico del personaje, los cuales no progresan en pos de una resolución/desenlace, sino que son las notas de una partitura constantemente anunciada y reanudada. La desmesura de un discurso que constantemente da vueltas sobre sí mismo, es el signo de una errancia, en tanto la palabra inicia su camino, para nuevamente caer en el atolladero y así recomenzar una búsqueda que deviene en fracaso y vagabundeo, movimiento errático no solo del personaje, sino que también de la acción dramática. No hay modificación alguna, el “movimiento” no induce transformación, solo refuerza y reitera la situación misma salvo pequeñas variaciones. Esquema beckettiano de repetición y diferencia que imprime movimiento a los acontecimientos en la obra, pero que no comprende un arco de progresión y desarrollo.

Krapp permanece un momento inmóvil, suspira profundamente, mira su reloj, registra sus bolsillos, saca un sobre, lo vuelve a guardar en su sitio, registra de nuevo sus bolsillos, saca un pequeño llavero, lo eleva a la altura de sus ojos, elige una llave, se levanta, va hacia la parte delantera de la mesa. (...) saca un plátano, lo examina de cerca, cierra el cajón y echa la llave, se mete el llavero en el bolsillo. Reanuda su ir y venir, termina de comerse el plátano, vuelve junto a la mesa, permanece un momento inmóvil, suspira profundamente, saca las llaves del bolsillo, las eleva a la altura de los ojos, elige una, se levanta y va hacia la parte delantera de la mesa (Beckett 302).

La manipulación que hace Krapp de la reproducción de las cintas resulta fundamental, pues bajo este ejercicio subyace una profunda reflexión sobre el sujeto, el drama, el lenguaje y sus posibilidades de representación. La acción dramática en tanto construcción verbal de

lenguaje, se mira y escucha a sí misma, volviendo sobre su propio recorrido, en un desdoblamiento circular infatigable. *La última cinta de Krapp* exhibe una postura reflexiva y de cuestionamiento respecto al drama, por lo que la puesta en escena toma como objeto precisamente aquellas nociones y categorías centrales del género, para desnudarlas y exhibirlas como lo que son, un material, una construcción discursiva. Como parte de un drama ya no colonizado por la vida y la representación de la realidad, la puesta en escena es al mismo tiempo una des-contrucción del drama mismo, en tanto sus elementos y categorías de composición son transparentados. El lenguaje se pone en movimiento mostrándose tal y cual es, atravesando al personaje por medio de palabras de las que solo brotan otras palabras, material discursivo que se ofrece a la escena para ser significado.

IV. Conclusiones

Para finalizar el presente informe, creo necesario apuntar las siguientes ideas, las cuales no buscan meramente reiterar lo ya dicho, sino que precisamente comentar los resultados de nuestro análisis e investigación.

Es evidente que trabajar con *La última cinta de Krapp*, nos obliga a pensar los motivos que pudieron instar al autor a la introducción de este instrumento tecnológico hacia finales de la década de los 50'. En tanto objeto material físico, la reproducción de la cinta da cuenta de forma concreta de la imposibilidad del lenguaje para alcanzar la presencia del ser en el habla y la reificación de la consciencia enunciante como una subjetividad unificada y consolidada en el devenir temporal. La materialidad del lenguaje como discurso representacional es insuficiente, por lo que el monólogo y las palabras se movilizan erráticamente para caer en el atolladero y así recomenzar una búsqueda vagabunda, por lo que la última cinta será siempre la siguiente. La errancia del personaje para constituir-se como sujeto, contiene y espejea las posibilidades del propio drama para representar miméticamente la realidad. Dicha problemática surge a la luz de los acontecimientos históricos acaecidos desde finales del siglo XIX, por cuya causa el sujeto experimenta cambios sustanciales en las relaciones que sostiene consigo mismo y el mundo. El lenguaje y los medios de representación, entran en crisis como moduladores de la realidad y la experiencia, por lo que el arte y el drama en específico se instalan en dicha querella.

La dramaturgia contemporánea y en específico la de Samuel Beckett, no renuncia a plantear un vínculo del drama con la realidad misma, pero la forma bajo la que modulan dicha cuestión se desplaza por mucho de la tradición aristotélico-hegeliana. En su vuelco hacia la intimidad del sujeto, la aproximación establecida hacia lo que llamamos realidad, se hace por un medio de un rodeo de la misma.

La última cinta de Krapp nos pone frente a un trozo de vida, un retazo que se articula de modo errático y fragmentario, a través de juegos de repetición y desdoblamiento reflexivo que apuntan a “acceder” a la realidad, al mismo tiempo que a mantener su distancia respecto a ella. En un movimiento de vaivén, el drama se mira y escucha a sí mismo, retornando sobre sí, con el fin de exhibir su carácter de representación, es decir, de obra y material.

Krapp continúa allí, en el espacio gris de su cuchitril, reducido y dividido en distintas voces que incansablemente estarán volviendo sobre el drama y la vida, dando luz a un testimonio humano que no encuentra nada más que lenguaje y palabras.

V. Bibliografía

I. Corpus literario

Beckett, Samuel. La última cinta de Krapp en “Teatro Reunido”. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.

II. Bibliografía teórica

Abirached, Robert. La crisis del personaje en el teatro moderno. Cap. I- VI. pp. 19 – 89, 371 – 413. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de España, 1994.

Adorno, Theodor. “Intento de entender fin de partida”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

Badiou, Alain. Beckett. El infatigable deseo. Madrid: Arena Libros, 2007.

Danan, Joseph. “Monodrama (polifónico)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.

Derrida, Jacques. El fin del libro y el comienzo de la escritura en “De la Gramatología” Cap I. pp. 11 – 35. México: Siglo veintiuno editores, 1986.

Descartes, René. Discurso del método/ Meditaciones metafísicas. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1997.

Esslin, Martin. El teatro del absurdo. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A., 1966.

Gaudé et al. “Conflicto”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.

Hausbei et al. “Pieza-paisaje”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.

Kuntz et al. “Catástrofe”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.

Losco, Mireille. “Cuadro”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.

Jolly et al. “Voz”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.

Ryngaert, Jean-Pierre. El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición. México: Paso de Gato, 2016.

Rojas, Sergio. La escritura del cogito: una hipótesis sobre Samuel Beckett. *Aisthesis* N° 54 (2013): 39-54.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.

Sarrazac, Jean Pierre. *Juego de sueños y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato, 2011.

Sarrazac, Jean Pierre. "El impersonaje". *Literatura: teoría, historia, crítica*. 8 (2006): 353-369.

III. Bibliografía crítica

Ben-Zvi, Linda. "Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language". 2 (1980): 183-200.

Gordon, Lois. "Krapp's Last Tape: A new Reading". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 1 (1990): 97-110.

Henning D., Sylvie. "Narrative and Textual Doubles in the Works of Samuel Beckett". *Substance*. 4 (1980): 97-104.

Kennedy, Andrew. *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Kenner, Hugh. "El centauro cartesiano". *Revista Casa del tiempo*. 87 (Abril 2006): 71-78.

Lawley, Paul. "Stages of identity: From *Krapp's Last Tape* to *Play*". *Cambridge University Press*. (1994): 88-105.