

## **Play, rewind, FF: cuerpo, tiempo y subjetividad en *La última cinta de Krapp***

Alicia Nudler

Universidad Nacional de Río Negro

anudler@unrn.edu.ar

Bob Dickinson

Manchester Metropolitan University

robert.d.dickinson@stu.mmu.ac.uk

La obra que analizaremos en este trabajo, *La última cinta de Krapp* de Samuel Beckett, es el objeto de estudio de una de las autoras en su investigación doctoral sobre aspectos corporizados en el teatro. Uno de los objetivos de dicha investigación es aportar al diseño de métodos para el estudio de los aspectos sensoriales y corporizados de las producciones teatrales, relacionando estos aspectos con la construcción de significado.

El marco teórico es la cognición corporizada, la orientación dentro de las ciencias cognitivas que considera el cuerpo en todos los aspectos de la cognición, no solamente en el sentido más evidente de que los humanos necesitamos un cuerpo para conocer, sino en el más específico de que todos los aspectos del conocimiento, incluso los más abstractos, están configurados de acuerdo a las características propias de nuestros cuerpos y nuestras interacciones con los ambientes físicos y sociales.

Mostraremos que *La última cinta de Krapp* es una obra profundamente corporizada, tanto desde su concepción inicial, como por los cambios que el propio Beckett fue realizando en el texto y en sus notas de dirección. Pondremos el foco en tres ejes: cuerpo, subjetividad y tiempo. Luego mostraremos y estableceremos comparaciones entre dos puestas diferentes y actuales de la obra en cuanto al tratamiento de estos temas.

En esta obra escrita y estrenada en 1958, el único personaje, Krapp, está cumpliendo sesenta y nueve años, y escucha y dialoga con su propia voz grabada en cinta hace treinta años, en ocasión de cumplir los treinta y nueve. Al hacer esto, rememora y evalúa momentos significativos de su vida. Escuchar viejas cintas y grabar una nueva se ha vuelto un ritual que realiza en cada cumpleaños. Al final de la obra, Krapp grabará su última cinta.

Podemos decir que *La última cinta de Krapp* surgió de estímulos tanto visuales como auditivos. Beckett escuchó la voz del actor irlandés Patrick Maggee leyendo partes de su novela *Molloy* en la radio, y le impactó el sonido cascado y característico de esa voz única, que, como dice Kowlson (1976) “parecía capturar un sentido de cansancio del mundo, así como de tristeza, ruina y arrepentimiento” (p. 50)<sup>1</sup>. Beckett, que vivía en París en ese momento, se hizo traer las grabaciones de Maggee, y quedó fascinado con el grabador en el que las reprodujeron en los estudios de la BBC. Como señala West (2008), la obra fue concebida como parte de la propia experiencia corporizada de Beckett, ya que él estaba en ese espacio cerrado, escuchando una voz grabada que pronunciaba sus propias palabras, las de Beckett; es decir que cuando concibió la obra, estaba en una situación corporal muy similar al modo en que Krapp escuchará su propia voz en la obra.

La obra se trata de la subjetividad escindida, de la imposibilidad de unidad o reunificación de las diferentes partes de la experiencia subjetiva que están separadas, confrontadas, en conflicto. Una de las características más interesantes de esta obra es la experiencia física de esta división, tanto para el personaje como para el público. Krapp participa del diálogo entre diferentes partes de él mismo escuchando su propia voz, no simplemente recordando. Beckett quería que el público pudiera *ver* el grabador portátil tanto como que pudiera *oir* los recuerdos de Krapp. Los espectadores no sólo escuchan el sonido de la voz, sino que presencian el efecto que esa voz produce sobre el que la escucha, Krapp (West 2008, p. 50). El grabador, esa tecnología a la sazón novedosa que tanto fascinó a Beckett, le permitió que el personaje manipulara sus recuerdos de manera visible, el juego con las diferentes partes del self, y el diálogo entre esas partes en tiempo real. La voz grabada, Krapp-del-pasado, es un segundo personaje con el que Krapp-del-presente dialoga. Como espectadores, escuchamos hablar a las dos voces materiales y vemos al viejo Krapp en escena reaccionar al joven Krapp de la cinta; también escuchamos cómo el joven Krapp se refiere a un Krapp todavía más joven, en una especie de reflexión retrospectiva infinita. Esto torna la experiencia en una corporizada para él mismo, y para los espectadores, ya que la voz es un componente de información sensorial, es real, es casi material. Y lo terrible del fracaso de Krapp para escribir, amar, conciliar los distintos aspectos espirituales y sensuales en conflicto no es un tema del que se habla en la obra, sino que es algo que se ve en el modo en que responde a la voz en el grabador. Aunque la postura de

---

<sup>1</sup> Tanto ésta como las próximas citas de originales en inglés son traducción de los autores.

escucha que Beckett especifica para Krapp es casi estática, el público es capaz de apreciar cómo los recuerdos grabados afectan al personaje por los movimientos sutiles de cabeza y ojos, también marcados con precisión en sus notas de dirección.

Es interesante acá notar que en idioma inglés la palabra *play* tiene tres significados: obra de teatro, reproducir, jugar. Beckett juega con estos sentidos al escribir una obra de teatro (*play*) donde el personaje reproduce cintas (*he plays them*), y cuando lo hace por momentos es como un niño jugando (*he plays with them*). Incluso Krapp trata a las cintas como seres animados, como niños traviesos que se le esconden, por ejemplo cuando dice “*Ah, the little rascal!*” (¡ah, la pequeña granuja!).

Para Krapp el tema central de su vida es enfrentar un dualismo fundamental, ya sea a través de la separación o la reconciliación. Diversas fuentes muestran que Beckett se inspiró en las ideas del Maniqueísmo cuando escribió esta obra: Krapp se devanea entre lo espiritual y lo carnal, entre la luz y la oscuridad, siendo la solución a este dualismo por momentos la mezcla, y por momentos la separación. El comportamiento de Krapp es un intercambio rítmico entre luz y oscuridad, escuchar y hablar, pasado y presente. Krapp corporiza la subjetividad escindida de su viaje hacia el futuro, hacia su muerte corporal.

Como producto de haber dirigido la obra en varias ocasiones, el autor fue introduciendo cambios al texto, y también introdujo modificaciones en las indicaciones de puesta en escena, que quedaron plasmadas en sus notas de dirección. Varios de estos cambios apuntaron precisamente a tornar la obra más corporizada, en términos actuales. Por ejemplo, uno de los cambios que introdujo Beckett en la obra luego de dirigirla en 1969, fue que Krapp trajera los objetos desde el espacio detrás de escena y en un orden preciso: los libros donde están catalogadas las cintas, las cintas, y finalmente el grabador. Uno de los motivos de este orden es hacer que los espectadores sientan cómo aumenta el cansancio y la debilidad del personaje, al hacerse mayor el peso que lleva. Otro cambio introducido por Beckett fue que al final de la obra, en vez de producirse la caída del telón como en la primera versión escrita, en una segunda versión la iluminación va disminuyendo y al final sólo permanece iluminado el “ojo” del grabador. Este cambio, accidental al principio, enfatiza los temas más importantes de la obra, porque la voz que Krapp grabó hace tantos años parece ser ahora la única forma de contacto que puede alcanzar en una existencia solitaria, agotada y vacía que parece haber buscado y a la vez teme (Knowlson 1976).

Beckett también especificó la calidad del sonido de ambas voces, el Krapp presente y el grabado; estaba convencido de que tenían que ser distintas pero también reconocibles como la misma. La forma en que Beckett logró la similitud-diferencia entre las dos voces la describe Pierre Chabert, el actor que encarnó a Krapp en el Teatro d'Orsay en 1975. El primer paso de los ensayos fue establecer una diferencia musical entre las dos voces, relata. Al mismo tiempo “Beckett insistía en que teníamos que encontrar una forma particular de pronunciar ciertas palabras, de enfatizar ciertos giros de la frase, que debían repetirse entre las distintas grabaciones. De este modo cada voz encuentra un extraño eco en la otra” (Chabert en Knowlson 1980, pp. 89-90).

Otro aspecto que nos habla de los aspectos corporizados de la obra, y cómo esta corporización va aumentando con los sucesivos cambios, es el meticuloso uso de gestos y movimientos de Krapp que especifica Beckett para la puesta en Berlín en 1969, que la acerca al ballet (McMillan y Fehsenfeld 1988).

El tema de la subjetividad escindida se corporiza a través de contrastes sensoriales: por un lado el contraste luz/oscuridad (en consonancia con el maniqueísmo) y por el otro el contraste entre sonido/movimiento y silencio/inmovilidad. La integración y separación de luz y oscuridad son algo recurrente en la obra, y ocurren también en la escenografía, la utilería y el vestuario de Krapp. Si bien tal como señala Margarit (2003), dejar parte de la escena a oscuras es un recurso que Beckett utiliza en otras obras, en este caso la dicotomía luz/oscuridad no es solamente un efecto: el viaje de Krapp, que aparece en las cintas, habla de su gradual alejamiento emocional del mundo de la carne y la oscuridad, aunque en el presente vemos que Krapp sigue luchando con la oscuridad de la corporalidad, en su digestión, por ejemplo, y en su relación con el alcohol.

Las polaridades entre luz y oscuridad aparecen todo el tiempo, y generalmente como integración. No solamente en las imágenes evocadas (por ejemplo la pelota negra que le entrega al perro blanco, el día en que murió su madre) sino también en la escenografía, la utilería y el vestuario de Krapp (pantalón y chaleco negros, camisa y botas blancas pero manchadas).

El contraste dramático entre silencio e inmovilidad por un lado y sonido y movimiento por el otro fue algo que preocupó especialmente a Beckett en sus propias puestas de la obra. Escribió en sus notas de dirección: el tiempo se divide aproximadamente igual entre el escuchar (silencio, inmovilidad) y el no escuchar (ruido, agitación) (Knowlson 1980).

Diríamos entonces que Beckett permanentemente recurre a aspectos visuales y auditivos para enfatizar los contrastes. El contraste entre sonido/movimiento y silencio/inmovilidad se organizan de un modo temporalmente muy preciso para su énfasis. Mientras que el aspecto visual está basado en el contraste de luz y oscuridad, la acción y la estructura están basados en el contraste entre escuchar y no-escuchar. Toda la obra está pensada para que en la duración ocupen exactamente la mitad de tiempo los momentos en los que Krapp escucha y los momentos en los que no escucha. Antes de una de las puestas que dirigió, Beckett leyó en voz alta su obra, se tomó el tiempo, y escribió en sus notas de dirección: “hay aproximadamente 17 minutos y medio de no-escuchar de un total de 35”.

En cuanto al ritmo, Beckett utiliza mucho la repetición. Sin embargo, la repetición -y la repetición con variaciones- no es solamente un recurso estructural sino que está ligada a los temas fundamentales de esta obra. Y Beckett introduce indicaciones precisas de ritmo para los momentos en que Krapp habla y para la extensión de las pausas, casi como una coreografía: el momento de cada pausa está bien estipulado, y las duraciones relativas deben ser variadas.

Las producciones comparadas:

Analizaremos y compararemos aspectos de dos producciones actuales: Bob Wilson dirigido por sí mismo con asistencia de Charles Chemin, y Héctor Bidonde dirigido por Augusto Pérez. Mostraremos a través de breves fragmentos de video cómo estas producciones abordan los contrastes, la subjetividad escindida, el ritmo.

Por citar algunos ejemplos, en la versión de Wilson el contraste entre silencio y ruido es especialmente marcado cuando, luego de los primeros 23 minutos de una lluvia intensa e irritante, el sonido se detiene totalmente y se convierte en absoluto silencio por varios segundos.

El contraste de luz y oscuridad es marcado y bien logrado en ambas. En Wilson hay también un juego muy específico con los efectos que la luz produce, que delinean unas especies de ventanas enrejadas bien altas. El director Pérez por su parte jugó especialmente con aspectos de la percepción visual utilizando algunos recursos: un cuadro de Rothko en el fondo del

escenario, la proporción áurica para las dimensiones relativas del escritorio de Krapp y el cuadro, y un tipo especial de iluminación con lámparas de tungsteno para generar calidez<sup>2</sup>.

De igual modo, el contraste entre movimiento y quietud está marcado en ambas producciones, aunque en la de Wilson por tratarse de una puesta de teatro contemporáneo sus movimientos tienen precisión y están diseñados de un modo no realista cercano a la danza, mientras que en Bidonde podríamos decir que se corresponden con el canon realista en el que mayormente se enmarca la puesta.

#### Conclusión:

A través de este trabajo pretendimos mostrar cómo *La última cinta de Krapp* es una obra profundamente corporizada por el modo en que despliega sus diversos temas en registros sensoriales y con diversos recursos perceptuales. También mostramos ejemplos de puestas específicas que, respetando el texto y las didascalias del autor, encontraron soluciones muy diferentes pero que sin embargo producen en los espectadores una experiencia perceptual global y corporizada. Aunque quizás, como señala Kalb (1989, pp. 3-4), esta sea una característica más general del autor: “El teatro de Beckett no representa escenas de otro tiempo, o no solamente. El teatro de Beckett crea escenas cuyo tema es su duración en el momento presente. Sus obras no son *sobre* las experiencias, *son las experiencias mismas*”.

#### Bibliografía:

- Beckett, S. (1958). *Krapp's Last Tape*. En *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber.
- Kalb, J. (1989). *Beckett in performance*. Cambridge: University Press.
- Knowlson, J. (1976) 'Krapp's last tape': the evolution of a play, 1958-75. *Journal of Beckett Studies*, No. 1

---

<sup>2</sup> Información extraída de entrevista con Augusto Pérez realizada por la autora en Buenos Aires en octubre de 2017.

Knowlson, J. (ed.) (1980) *Samuel Beckett, Krapp's last tape: A theatre workbook*. Londres: Brutus Books Limited.

Margarit, L. (2003) *Las huellas en el vacío*. Buenos Aires: Atuel.

McMillan, D. y Fehsenfeld, M. (1988) *Beckett in the theatre. The author as practical playwright and director*. Vol. 1: From Waiting for Godot to Krapp's Last Tape. London: John Calder.

West, S. (2008). Say it: The performative voice in the dramatic works of Samuel Beckett. Tesis doctoral de Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.