

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

Alicia Nudler
Universidad Nacional de Río Negro
Argentina

Bob Dickinson
Universidad de East Anglia
Inglaterra

IX Congreso de la Asociación Argentina de Teatro Comparado ATEACOMP. Cruces culturales y convergencias teatrales en la Patagonia organizado por la Sede Andina de la Universidad Nacional de Río Negro, junto a la Asociación Argentina de Teatro Comparado, realizado del 30 de octubre al 1 de noviembre de 2019, en la ciudad de San Carlos de Bariloche.

En el presente trabajo se analiza *La última cinta de Krapp*¹ como una obra profundamente corporizada, es decir, como una obra que, en sus representaciones teatrales, propone sus principales temas a partir de la generación de experiencias de tipo corporal. Se sostiene esto a partir de considerar diversos aspectos: la concepción inicial de la obra, dimensiones del texto escrito, los cambios que el propio Beckett realizó en el texto original en las diversas ocasiones en que dirigió la obra. También, a partir de la experiencia de asistir a dos puestas específicas, una en idioma inglés y la otra en castellano, puestas que se comentarán brevemente.

En esta obra escrita y estrenada en 1958, el único personaje, Krapp cumple 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 Krapp realiza en cada cumpleaños. Al final de la obra, grabará su última cinta.

¹ *La última cinta de Krapp* 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 (Nudler 2018).

Como señala West, esta obra se originó como producto de la combinación de una experiencia auditiva y de una experiencia visual del autor. Beckett escuchó la voz del actor irlandés Patrick Magee leyendo fragmentos de su novela *Molloy* en la radio, y le impactó el sonido cascado y característico de esa voz única. Al decir de Kowlson, “He was impressed and moved by the distinctive, cracked quality of Magee's unusual voice, which seemed to capture a sense of deep world-weariness, sadness, ruination and regret” (1976: 50).

Beckett, que vivía en París en ese momento, se hizo traer las grabaciones de Magee, y quedó fascinado al descubrir una nueva tecnología para reproducir esas cintas en los estudios de la BBC: el grabador. Podemos decir entonces, con West, que esta obra fue concebida como parte de la propia experiencia corporizada de Beckett: 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. Y Beckett escribió *La última cinta de Krapp* pensando en la voz de Magee, es decir, la escribió para esa voz.

La última cinta de Krapp se trata de la subjetividad escindida, de la imposibilidad de unidad o reunificación de las diferentes partes de la experiencia subjetiva separadas, confrontadas, en conflicto. Una de las características más interesantes de esta obra es cómo logra crear una experiencia corporal 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 oír 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 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, le permitió también el juego con las diferentes partes del self, el diálogo entre esas partes en tiempo real. Es decir que 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 corporiza la experiencia tanto para el personaje como para los espectadores, ya que la voz es un componente de información sensorial, es real, es casi material.

The poignancy of Krapp's failure to write, to love, to reconcile conflicting spiritual and sensual forces within him, is not so much spoken in the play, as *seen* as he responds to his voice on the tape and what it relates. Here Beckett is giving center stage to the visual aspect of listening to a voice, something that only the theatre, and later television, could offer him (West 2009: 51).

Aunque la postura de escucha que Beckett indica 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 y jugar. Beckett pareciera estar jugando con esos sentidos al escribir una obra de teatro (*play*) donde el personaje reproduce cintas (*he plays them*), y cuando lo hace se comporta 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 granujal!).

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 (por ejemplo, McMillan y Fehsenfeld) 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. La solución a este dualismo es 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, Beckett introdujo modificaciones en las indicaciones de puesta en escena -plasmadas en sus notas de dirección- y también realizó cambios al propio texto de la obra. Varios de estos cambios apuntaron precisamente a tornar la obra más corporizada, se podría decir 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 -en vez de que ya estuvieran en el escenario, como en la versión anterior- y en un orden preciso: los catálogos de las cintas, las cintas, finalmente el enorme grabador. Uno de los motivos de este orden, según relata Knowlson (1976:53) fue hacer que los espectadores sintieran cómo aumentaba el cansancio y la debilidad del personaje, al ir incrementándose el peso que porta. 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, la iluminación debía ir disminuyendo y al final sólo permanecer 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. Al decir de Knowlson, “the words that Krapp had recorded so many years ago now represent the only form of contact that he can achieve in a depleted, solitary, almost totally barren existence that, ambiguously, he has both sought out and fears” (1976: 55).

Beckett también especificó la calidad del sonido de ambas voces, el Krapp presente y el grabado: tenían que ser distintas y a la vez 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, dirigido por el propio Beckett. El primer paso de los ensayos fue establecer una diferencia musical entre las dos voces. En

esta cita tomada de West se ve el detalle con que Beckett logró ese aspecto en sus ensayos con Chabert:

The first stage of rehearsals centred on establishing a musical difference between the two voices. The older Krapp's "cracked voice" was achieved "by placing the voice at the back of the throat, and by combining this with a laborious, accentuated way of articulating. The "throaty voice" that resulted "sounded very different from the strong musical, resonant voice of the younger Krapp". The timbre and slower tempo of the older Krapp's voice are therefore sharply contrasted with the recorded voice, but the intonation had to be recognizable. (55-56)

Y en las propias palabras de Pierre Chabert:

Beckett was very insistent that we should find a particular way of pronouncing certain words, of uttering certain turns of phrase, which are then repeated from one recording to another. In this way both voices find "a strange echo" in each other (Chabert: 89-90).

Un momento especialmente interesante de este contrapunto entre dos voces -que son la misma y a la vez distintas- es aquél en que Krapp grabado se ríe de un episodio que él mismo está relatando, y le responde la risa del Krapp en escena. Esto sucede varias veces, hasta que, ante un determinado recuerdo de la voz grabada, sólo responde la risa del presente, lo que genera múltiples sentidos. Es de destacar que parte de ese contrapunto se pierde si la obra es tan sólo leída:

It is a measure of how much this play needs to be experienced in the theater, rather than simply read, that these double laughs- the laughs of middle-aged Krapp on the tape, accompanied by the laughs of old Krapp on the stage, culminating in a laugh from the old Krapp which is not shared by him of the tape – have a literally hair-raising effect on an audience (Fletcher y Spurling: 92).

Otro aspecto que habla de los aspectos corporizados de la obra, y también de cómo esta corporización va aumentando con los sucesivos cambios que Beckett introdujo en las

reescrituras del texto y en sus notas de dirección, es el meticuloso uso de gestos y movimientos de Krapp que el autor indica para la puesta de 1969, lo que al decir de McMillan y Fehsenfeld la acercaría al ballet: “Beckett’s direction of *Das letzte Band* at the Schiller-Theater Wekstatt in 1969 with Martin Held as Krapp approached ballet in its meticulous use of gesture and movement to portray the themes of the play” (258).

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, 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, en el relato de la voz grabada de Krapp), sino también en la escenografía, la utilería y el vestuario de Krapp (pantalón y chaleco negros, camisa y botas blancas pero manchadas, indican las didascalias). 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 está escuchando y los momentos en los que no lo está. 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 un ejemplar anotado del texto: “[The] Time [is] divided about equally between listening (silence, immobility) and non-listening (noise, agitation) (Beckett apud Knowlson 1976: 56-57).

En cuanto al ritmo, Beckett utiliza mucho la repetición, y no sólo como recurso estructural, sino que la repetición –y la repetición con variaciones- está ligada a los temas fundamentales de esta obra. 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:

Se comparan aspectos de dos producciones contemporáneas: Bob Wilson dirigido por él mismo con asistencia de Charles Chemin², y Héctor Bidonde dirigido por Augusto Pérez³.

Estas producciones abordan los contrastes, la subjetividad escindida y otros aspectos de la obra mencionados aquí de maneras muy diferentes entre sí; sin embargo, ambas producen un efecto fuertemente corporizado en el espectador.

En el caso de Wilson el contraste entre sonido y silencio es enfatizado mediante este recurso: desde el inicio mismo de la obra se escucha un sonido de lluvia fuerte, pesado y persistente que todo lo abarca y se vuelve intenso e irritante, al tiempo que el actor describe movimientos sumamente lentos. Este sonido intenso dura un tiempo larguísimo –

² Los autores asistieron a esta puesta en vivo en el Festival Santiago a Mil, en enero de 2018, donde además tuvieron oportunidad de asistir a una charla con el asistente de dirección Chamin y realizarle algunas preguntas.

³ Una de las autoras, Alicia Nudler, presenció esta obra en vivo en el teatro El Camarín de las Musas en Buenos Aires en setiembre de 2016.

más de 20 minutos- lo que equivale a un tercio de la duración total de la puesta- y se detiene con un sonido muy fuerte y abrupto, seguido de un prolongado silencio.

En un trabajo anterior de una de las autoras (Nudler, Español, Jacquier y Porcel de Peralta) se analizaron meticulosamente diversos aspectos del movimiento de estas puestas en fragmentos seleccionados, y se los describió utilizando palabras descriptoras de lo que Stern llamó *formas dinámicas de la vitalidad*⁴. Se tomó el movimiento en sentido amplio y así se estudió, a partir de registros audiovisuales de las puestas, el movimiento específico del cuerpo del actor, el movimiento de su voz, otros sonidos de la escena y el movimiento de la luz. Se encontró que los movimientos de Bidonde son mayormente enérgicos y dirigidos, con algunos momentos de sostenido, soltar, suave y quietud. Su voz también es predominantemente enérgica y dirigida, esforzada, sostenida y soltando en breves momentos. Los escasos otros sonidos de escena son cortados e irritantes. La iluminación no juega un rol específico, sino que, de un modo más cercano a la iluminación cotidiana, es sostenida.

En la versión de Wilson en cambio hay largas frases de movimiento, sonido e iluminación. Los contrastes y las coincidencias están elaboradas cuidadosamente en composiciones multimodales. En la primera parte de la obra, la intensidad del sonido contrasta con la suavidad del movimiento. En otros momentos, el sonido frágil y delicado coincide con el movimiento sostenido, suave y liviano y con la cualidades *crescendo* y sostenida de la iluminación. El momento congelado es cuidadosamente simultáneo entre movimiento del cuerpo y la iluminación.

⁴ Las formas de la vitalidad refieren a la experiencia afectiva de la dinámica del movimiento desplegándose en el tiempo. Dan cuenta tanto de la expresión como de la recepción de los perfiles de activación de los eventos dinámicos. Son Gestalts perceptuales compuestas por experiencias de movimiento, fuerza, tiempo, espacio y dirección/intención. El concepto fue propuesto por Stern originalmente en el ámbito de la psicología del desarrollo bajo el nombre de afectos de la vitalidad (1985), y posteriormente aplicado al análisis de las artes temporales (2010).

En ese trabajo se puso en evidencia que la versión de Wilson es particularmente refinada en las cuatro categorías estudiadas. Sus movimientos son sostenidos, suaves y livianos la mayor parte del tiempo, y sólo hay un momento abrupto y un momento *congelado*. Su voz muestra perfiles definidos: esforzando, dirigido, sostenido u ondulante. El resto de los sonidos de la escena puede dividirse en dos largos momentos: intenso e irritante al principio, muy frágil y delicado después. Estos dos momentos están claramente separados por un sonido cortado y abrupto, y luego un larguísimo silencio que en la experiencia perceptual se siente congelado e intenso como si fuera un sonido en sí mismo. La versión de Wilson provoca una experiencia estética intensa, y al mismo tiempo genera en el espectador un efecto de distancia con respecto al mundo interno del personaje. La versión de Bidonde, en cambio, acerca al espectador a la psicología del personaje: retrata a un Krapp gruñón pero también energético, impulsivo y un poco torpe que produce sentimientos de simpatía en el público (Nudler, Español, Jacquier y Porcel de Peralta).

El contraste de luz y oscuridad es marcado y bien logrado en ambas puestas. En Wilson hay también una utilización marcada de efectos lumínicos, que crean la ilusión visual de ventanas enrejadas en lo alto de la habitación de Krapp. El director Pérez por su parte jugó especialmente con la percepción visual a través de algunos recursos originales: un cuadro de Rothko en el fondo del escenario –que el espectador no alertado no llega a percibir conscientemente-, 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 calidez⁵.

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 naturalista cercano a la

⁵ Información extraída de entrevista con Augusto Pérez realizada por Alicia Nudler en Buenos Aires en octubre de 2017.

danza, mientras que en Bidonde podríamos decir que se corresponden con el canon naturalista en el que mayormente se enmarca la puesta.

Conclusión:

A través de este trabajo se intentó 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. Se mostraron ejemplos de dos puestas específicas que, respetando el texto y las didascalias del autor, encontraron soluciones diferentes entre sí pero que, sin embargo, producen en los espectadores una experiencia perceptual global y corporizada. Como dice Kalb, “Beckett’s theater does not represent scenes from another time – or rather it does not only do so. It creates scenes whose subject matter is their duration in present time. His dramas are not about experiences; they are those experiences themselves” (3-4). Habiendo sido espectadores de las puestas aquí mencionadas, los autores atestiguan que *La última cinta de Krapp* no es la excepción.

© Alicia Nudler y Bob Dickinson

Bibliografía:

- Beckett, Samuel. “*Krapp’s Last Tape*” (Primera edición: 1958). En Beckett, Samuel. *The complete dramatic works*. Faber and Faber, 1986.
- Chabert, Pierre. “*Samuel Beckett as Director.*” En Knowlson, James (ed.), *Theatre Workbook 1: Krapp’s Last Tape*. Brutus Books Limited, 1980.
- Fletcher, John y Spurling, John. *Beckett: A study of his plays*. Eyre Methue, 1972.
- Kalb, Jonathan. *Beckett in performance*. Cambridge University Press, 1989
- Knowlson, James (ed.). *Samuel Beckett, Krapp’s last tape: A theatre workbook*. Brutus Books Limited, 1980.
- . “‘Krapp’s Last Tape’: the Evolution of a Play, 1958-75.” *Journal of Beckett Studies*. 1 (1976): 50–65. Impresa.
- Margarit, Lucas. *Las huellas en el vacío*. Atuel, 2003.
- McMillan, Dougald y Fehsenfeld, Martha. *Beckett in the theatre. The author as practical playwright and director*. Vol. 1: From Waiting for Godot to Krapp’s Last Tape. John Calder, 1988.
- Nudler, Alicia. Experiencia teatral y cognición corporeizada: las formas dinámicas de la vitalidad en la escena. Proyecto de Investigación en curso. Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires, aprobado diciembre 2018.
- Nudler, Alicia, Silvia Español, Paz Jacquier, Adrián Porcel de Peralta. Un análisis de las formas de la vitalidad en la obra *La última cinta de Krapp*. *Epistemus. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*. 6.2 (2018): 122-130. Web. 26 de noviembre 2020.
- Stern, Daniel. *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*. Oxford: University Press, 2010.
- . *The interpersonal world of the infant. A view from psychoanalysis and developmental psychology*. Basic Books, 1985.

West, Sarah. Say it: *The performative voice in the dramatic works of Samuel Beckett*. Universitat Pompeu Fabra. Departament D'Humanitats, 2009.