

La Dernière Bande de Samuel Beckett. Misivas sonoras de una auto-correspondencia epistolar

Lourdes Monterrubio Ibáñez¹

Recibido: 27 de marzo de 2017 / Aceptado: 08 de junio de 2017

Resumen. El presente artículo realiza un análisis de la obra teatral *La Dernière Bande* (1959) de Samuel Beckett a partir de la interpretación de la actividad de su protagonista como una correspondencia epistolar consigo mismo a través del tiempo, y mediante una nueva modalidad de la misma: *la misiva sonora*. De este modo, el autor pone en escena una escucha/lectura y una grabación/escritura epistolar entre un *yo* presente y su *yo* pasado/futuro que adquieren materialidad espacial y temporal frente a su realización literaria. Además, esta singular *auto-correspondencia* permite la expresión de la subjetividad del personaje y de su escisión interior, que se evidencia mediante la imposibilidad del auto-reconocimiento y la auto-objetivación definitorias de la actividad epistolar. La misiva se convierte así en un nuevo elemento de la independencia de la expresión teatral frente a la literatura que defiende el *Nouveau Théâtre*, del que Beckett es uno de sus máximos representantes.

Palabras clave: Samuel Beckett; *Nouveau Théâtre*; carta; subjetividad; auto-objetivación.

[fr] *La Dernière Bande* de Samuel Beckett. Missives sonores d'une auto-correspondance épistolaire

Résumé. Le présent article réalise une analyse de la pièce *La Dernière Bande* (1959) de Samuel Beckett à partir de l'interprétation de l'activité de son protagoniste comme une correspondance épistolaire avec soi-même au fil du temps, et à travers une nouvelle modalité de celle-ci : *la missive sonore*. Ainsi, l'auteur met en scène une écoute/lecture et un enregistrement/écriture épistolaire entre un *je* présent et son *je* passé/futur qui acquièrent une matérialité spatiale et temporelle par rapport à leur accomplissement littéraire. En outre, cette singulière *auto-correspondance* permet l'expression de la subjectivité du personnage y de sa scission intérieure, qui est mise en évidence par l'impossibilité de l'auto-reconnaissance et de l'auto-objetivation définitoires de l'activité épistolaire. La lettre devient donc un nouvel élément de l'indépendance de l'expression théâtrale face à l'expression littéraire que le Nouveau Théâtre défend et dont Beckett est l'un des plus hauts représentants.

Mots clés: Samuel Beckett; Nouveau Théâtre; lettre; subjectivité; auto-objetivation.

[en] *Krapp's Last Tape* by Samuel Beckett: Sound Missives of an Epistolary Self-Correspondence

Abstract. The present article analyses the play *Krapp's Last Tape* (1958) by Samuel Beckett. The study takes as its starting point the interpretation of its protagonist's activity as an epistolary correspondence with himself through time, and by means of a new modality of it: *the sound missive*. In this way, the

¹ Universidad Complutense de Madrid
loumonte@ucom.es

author stages both epistolary listening/reading and recording/writing between a present *self* and its past/future *self*, which acquire a spatial and temporal materiality in contrast to its literary realisation. Besides, this unique *self-correspondence* allows the expression of the character's subjectivity and of his internal split, evidenced by the impossibility of the self-recognition and the self-objectivation that define the epistolary activity. The letter thus becomes a new element of the independence of the theatrical from the literary postulated by the Theatre of the Absurd, of which Beckett is an epitome.

Key words: Samuel Beckett; Theatre of the Absurd; letter; subjectivity; self-objectivation.

Sumario: 0. Introducción. 1. La misiva sonora. Materialización de la lectura y la escritura epistolar. 2. Krapp *et son double*. El *yo* pasado/futuro como alteridad imposible 3. De la literatura al audiovisual teatral. 4. Análisis textual. 4.1. Escucha de la misiva. 4.2. Grabación de la misiva. 4.3. Re-escucha de la misiva. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Monterrubio Ibáñez, L. (2017). «*La Dernière Bande* de Samuel Beckett. Misivas sonoras de una auto-correspondencia epistolar». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 32, Núm. 2 : 253-269.

0. Introducción

La renovación literaria surgida de la crisis de la Modernidad rompe con los postulados de la narrativa y el teatro clásicos a través de las prácticas escriturales del *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre* (también denominado *Théâtre Nouveau* o *Théâtre de l'absurde*). Una escritura que, por su oposición a esos cánones de la narración, no recurre con frecuencia a un dispositivo narrativo como es la carta. No obstante, en los casos en los que esta es utilizada, nos hallamos ante “una *metamorfosis de la misiva* esencial en su evolución dentro del espacio literario y teatral”, definida por la imposibilidad de su realización o el fracaso de su comunicación, como ocurre en *Le fiston* (1959) y *Lettre morte* (1959) de Robert Pinget, *Histoire* (1967) de Claude Simon o *Aurélia Steiner* (1979) de Marguerite Duras, entre otras. “La carta se genera entonces como la negación de sus características comunicativas y de sus posibilidades de auto-objetivación” (Monterrubio, 2015: 583). En *Krapp's Last Tape* (1958) / *La Dernière Bande* (1959) Beckett sitúa sobre el escenario a un único personaje, Krapp, que lleva a cabo un particular ritual anual el día de su cumpleaños: grabar una cinta magnetofónica tras escuchar otra grabada en un cumpleaños anterior. En esta ocasión, el Krapp que cumple sesenta y nueve años escuchará la cinta grabada treinta años antes. Los diferentes análisis realizados por diversos autores (Knowlson, 1980, 1986; Kennedy, 1986; Gordon, 1990; Chevallier, 1993; Grossman; 1998; Wessler, 2009; Gontarski, 2011, entre otros), no abordan una definición discursiva de la actividad del protagonista. Las referencias sobre esta perspectiva de análisis suelen orientarse hacia la comparación con la práctica diarística: “Krapp enregistre : il transcrit les principaux événements de sa vie dans ce « journal » annuel” (Chabert, 1976: 232); su relectura: “Is listening to one's recorded speech like listening to another person's speech, with readiness for exchange? Or is it like rereading entries in a journal, looking at family photographs, mementos, personal papers?” (Kennedy, 1986: 103); y su desplazamiento hacia la autobiografía: “Krapp's collection of tapes constitutes something in between a diary and a memoir: it is not really a diary, for the recordings take place only once a year and are consequently prone to contain more

distortions than a daily record; on the other hand, it is not a memoir either” (Van Hulle, 2015: 24-25).

Nuestro análisis, sin embargo, propone una nueva interpretación de la naturaleza discursiva del ritual de Krapp que resulta una aportación complementaria a los diferentes estudios realizados, como tendremos oportunidad de mostrar. Interpretamos *La Dernière Bande* como la representación teatral de una *auto-correspondencia* epistolar de un personaje que se envía misivas sonoras a sí mismo a través del tiempo, instrumentalizando así el carácter de diálogo diferido en el tiempo propio de la actividad epistolar, en este caso entre un *yo* presente y sus *yo pasado-remitente* y *yo futuro-destinatario*. Diálogo diferido en el tiempo que sí evidencian diferentes autores: “Dialogue à travers le temps et au-delà” (Chabert, 1976: 230); “Krapp’s texts are explicitly a dialogue between the past and the present” (Campbell, 1978: 196). Los argumentos que en nuestra opinión sustentan y justifican esta interpretación epistolar son los siguientes:

- El ritual de escritura/grabación: La cinta es grabada en un día concreto, el de su cumpleaños, en el que el personaje hace balance de lo vivido durante ese año, desvelando sus frustraciones y desvelos. No se trata de la escritura más o menos continuada del diario. Hallamos aquí un acto de escritura puntual que no se establece como una herramienta de reflexión en el presente, sino que levanta acta de lo vivido en el último año, para informar de lo acontecido a un *yo* futuro.
- El ritual de lectura/escucha: Los mensajes grabados cada año no viajan en el espacio pero sí en el tiempo. No son escuchados de manera espontánea en cualquier momento como podríamos suponerle al diario, sino que tienen una fecha de recepción de día y mes, aunque el año sea una incógnita sólo resuelta en la jornada de su escucha. Nos hallamos frente a un personaje que posee una colección de misivas magnetofónicas etiquetadas por su “asunto”, la mayoría de ellas no leídas, entre las que Krapp realiza una elección. El día de su cumpleaños decide qué misiva escuchar de entre todas las enviadas por sus *yo* pasados.
- Destinatario específico: No podríamos asignarle al diario un destinatario como tal. Se trata de una corriente de pensamiento que se realiza en sí misma. Sin embargo, las grabaciones de Krapp, como analizaremos más adelante, tienen una intención evidente de comunicación con su identidad futura, a la que le presupone una situación vital determinada:

[...] Krapp’s tapes are birthday greetings from himself to himself – monologues
 [...] The tape to which Krapp listens [...] is not a soliloquy but a deliberate performance for future listening [...] it is the living Krapp who converts them [the play’s words] into a “semblance of dialogue”, and it is only the living Krapp who can brood in soliloquy (Cohn, 1998: 64).

Es esta premisa argumental uno de los grandes logros de la obra. El protagonista tendrá que enfrentarse a una existencia que no es la ensoñada por su *yo* pasado y cuya experiencia vital va despojando de sentido, convirtiéndola en un camino hacia la muerte. El Krapp destinatario podrá comprobar su propia degeneración a través de las noticias que su identidad pretérita le proporciona

desde un pasado que nos permite descubrir los errores cometidos durante su periplo existencial.

- Respuesta en el futuro: Al ritual anual de escucha de una cinta le sigue la grabación de otra en el momento presente. La injerencia de lo escuchado en la grabación que Krapp debe realizar es otro de los retos a los que nos enfrenta la obra. La grabación presente responde inevitablemente, en cierto grado, a la grabación pasada. Sin embargo, esta respuesta se reenvía de nuevo al futuro, metáfora perfecta de la imposibilidad de volver tras nuestras huellas, de corregir itinerarios erróneos. Sólo el futuro Krapp que escuche la nueva cinta podrá, de nuevo, enfrentarse a esta condición existencial que va limitando los posibles futuribles hasta determinar una única muerte factible. A sus sesenta y nueve años, la de Krapp parece ya escrita. Una muerte en soledad que sólo puede ahuyentar con la luz de su lámpara de mesa.
- Simbología epistolar del sobre: El sobre que Krapp guarda en el bolsillo, y que revisa y vuelve a guardar en diferentes ocasiones, se convierte en metáfora de la significación de la obra: la correspondencia epistolar de un hombre con sus fantasmas pasados y futuros. Las notas de Krapp no han sido escritas en un trozo de papel o en una servilleta de la taberna. El autor ha decidido que esa escritura-boceto aparezca en un sobre. Así, este se convierte en símbolo de todas las cartas no escritas, en metáfora de la imposibilidad de comunicación y en la clave de interpretación de la actividad de Krapp como epistolar.

De este modo, la obra adquiere una máxima significación sobre las posibilidades de experimentación del elemento epistolar en el espacio del *Nouveau Théâtre*.

1. La misiva sonora. Materialización de la lectura y la escritura epistolar

Las cartas de Krapp dejan de ser escritas y leídas para ser grabadas y escuchadas, ofreciendo una de las primeras y más significativas apariciones literarias de *la misiva sonora*. Materializar la carta en el terreno de lo sonoro mediante la grabación magnetofónica permite llevar a cabo un trabajo minucioso y ejemplar respecto a la representación de la lectura y de la escritura epistolar:

Beckett a eu cette idée moderne et théâtrale de remplacer la page et l'écriture par le magnétophone et le ruban, concrétisations visuelles du passage du temps [...] le monologue tourne au dialogue ; une conversation s'établit entre le vieillard trébuchant [...] et le Krapp à la voix vibrante remplie de tous les espoirs qui nourrissent ses projets d'avenir (Lamont, 1976: 347).

El canon literario clásico nos presentaba ambos actos como un ejercicio de unidad y continuidad, dando así a conocer el contenido epistolar en su totalidad y de forma ordenada. *La Dernière Bande*, en cambio, da cuenta de las características de la experiencia real que supone la lectura y la escritura epistolar gracias al dispositivo magnetofónico. En lo que respecta a la lectura/escucha epistolar, hallamos diferentes acciones del destinatario que responden a la pregunta de Chabert: “[...] comment rendre possible, théâtralement, une pièce fondée sur une écoute ? Comment dra-

matiser l'écoute ?" (1976: 236). Mediante diversos procedimientos: la detención de la grabación debido al poder de evocación de su contenido; la re-escucha ante la necesidad de descifrar el mensaje, quizá por la profundidad del mismo, que puede implicar una revelación; la incapacidad de continuar la escucha, es decir, la necesidad de saltarse pasajes para evitar experimentar la frustración, el desengaño o el simple pero contundente dolor; y por último, la necesidad de volver sobre esos pasajes ignorados, para enfrentarse a lo que no se quiere escuchar. Una confrontación, en el caso de Beckett, de la desesperación, ya que la experiencia no proporciona aprendizaje alguno. La evolución y transformación del ser humano no se produce a través de la interiorización y reflexión de las experiencias vividas, en una suerte de incapacidad inherente a este y recurrente en los personajes beckettianos. Estos mismos comportamientos se reproducen en la escritura/grabación epistolar: la indecisión ante cómo comenzarla, las pausas dubitativas o reflexivas, la regrabación y la re-escucha de lo grabado. Estas acciones y sus tiempos, sus espacios y sus silencios, toman en *La Dernière Bande* un protagonismo absoluto, materializando espacial y temporalmente la experiencia epistolar gracias a la naturaleza sonora de las misivas: "Le jeu de la bobine est une mise à l'épreuve de la tension que crée la distance entre l'intérieur et l'extérieur, l'ici et l'ailleurs, présent ou absent, présent ou passé" (Chevallier, 1993: 289). Al conferirle sonido, imagen y nuevas acciones a la escritura y lectura epistolar, el silencio adquiere entonces una significación propia: el abismo de la imposibilidad del auto-reconocimiento. Las palabras, por su parte, llegan a convertirse en meros sonidos difícilmente comprensibles, una experiencia de extrañamiento frente al lenguaje que nos aboca al *no-words* beckettiano, como expone Evelyne Grossman. Un nuevo lenguaje materializado ahora en el espacio epistolar: "Krapp et sa bande inaugurent ainsi un nouveau type de couple beckettien ; de l'un à l'autre, dans l'écoute décalée, à distance, de ses propres paroles, s'ouvre l'espace d'un nouveau langage, celui qui invente un écrivain, saisi de l'amour de mots devenus soudain non familiers, étranges" (1998: 179).

2. Krapp *et son double*. El yo pasado/futuro como alteridad imposible

El ritual epistolar de Krapp posibilita un reencuentro con el yo pasado/futuro que se evidencia como un ejercicio de decepción: "Le personnage beckettien a l'impression de ne jamais plus pouvoir se retrouver" (Wessler, 2009: 282). El otro que percibe Krapp de sí mismo al escuchar su misiva es siempre una versión degradada del ser humano, una caricatura risible, que provoca el desprecio del personaje presente. No hay reconocimiento de uno mismo ni posibilidad de asumir lo que se escucha como pasado vivencial del yo actual, ofreciendo así una materialización de la temporalidad y la memoria bergsoniana analizadas por Stanley E. Gontarski (2011) y Gloria Peirano (1996) respectivamente. La idea clásica del ser humano como entidad única en evolución queda aquí destruida ante la ajenidad y extrañamiento que muestra Krapp frente a lo que fue y lo que hizo:

On peut supposer que les corps décomposés des héros beckettians ne sont pas étrangers à cette image morcelée du corps, antérieure à sa saisie unifiée dans le miroir. Faute de s'être reconnu comme Un dans l'image d'un autre lui-même, le

sujet beckettien erre escorté de ses doubles, dans un monde dénué de signification. Ce sont les traces de cette agressivité primaire marquant les premières relations narcissiques que l'on décèle (Grossman, 1998: 76).

Todo intento de autoconocimiento o de evolución interior parece abocado al más rotundo fracaso: [...] the inability of the self to perceive itself accurately in the present [...] At each stage Krapp sees the fool he was, not the fool he is [...] Krapp never acquires the self-awareness to see the similarities between young and old Krapp [...] (Gontarski, 1977: 64-65). No existe vínculo entre lo que fuimos y lo que somos. La existencia se representaría como una continuidad de momentos desconectados, no unidos por la racionalidad de la cadena causa-efecto. El concepto lacaniano de no reconocimiento ante el espejo es para Beckett la experiencia humana que nos define: “[...] car le souvenir qui peut resurgir ne mène qu’à un sentiment de discontinuité et de désillusion plutôt qu’à l’harmonie et à l’accomplissement dont Krapp avait rêvé lorsqu’il était un jeune écrivain” (Knowlson, 1986: 283). Krapp no se reconoce en este espejo epistolar sonoro, no se identifica con su propia voz narrando lo que forma parte de su experiencia vital:

Ces jeux d’arrêt puis de reprise de la bande sont un des ressorts dramatiques majeurs qu’utilise Beckett pour suggérer la schize intérieure de Krapp. La voix enregistrée, artificielle, et devenue comme étrangère au sujet, est le signe même de cette rupture: Krapp s’écoute à distance comme s’il écoutait un autre. La pièce est fondée sur ces disjonctions en série par lesquelles le personnage enregistre ses réflexions sur ce qu’il vient d’écouter, miroir sonore dans lequel, par une sorte de spirale vertigineuse, il est littéralement aspiré (Grossman, 1998: 100).

La función comunicativa y pragmática de la carta y sus procesos de auto-reconocimiento y auto-objetivación quedan aquí anulados. Krapp carece de las capacidades necesarias para materializarlos y la misiva se convierte entonces en objeto fallido que define la subjetividad del personaje y su escisión interior: “*Krapp’s Last Tape* portrays the modern condition wherein the mind-body disjuncture and the emotional fragmentation that ensues are the ultimate correlatives of the dissolution of a coherent and validating world view” (Gordon, 1990: 98).

3. De la literatura al audiovisual teatral

Respondiendo a los postulados de Antonin Artaud y su *Le théâtre et son double* (1938), Beckett es uno de los máximos exponentes de la materialización de ese nuevo teatro, que debe liberarse de las cadenas del discurso literario para potenciar al máximo la puesta en escena “[...] considérée comme un langage dans l’espace et en mouvement” (Artaud, 1994: 68). El teatro se convierte entonces en experimentación audiovisual:

Ce langage de la mise en scène considéré comme le langage théâtral pur, il s’agit de savoir s’il est capable d’atteindre le même objet intérieur que la parole, si du point de vue de l’esprit et théâtralement il peut prétendre à la même efficacité intellectuelle que le langage articulé. On peut en d’autres termes se demander s’il peut non pas pré-

ciser des pensées, mais *faire penser*; s'il peut entraîner l'esprit à prendre des attitudes profondes et efficaces de son point de vue à lui (Artaud, 1994: 105-106).

En *La Dernière Bande*, la carta, un elemento indiscutiblemente literario, se transforma en misiva sonora y en elemento protagonista de este nuevo audiovisual teatral. Por tanto, el dispositivo epistolar se instrumentaliza para desligar la representación escénica de la narración literaria y mostrar la imposibilidad comunicativa, pragmática y de auto-objetivación del mismo, negando así su definición canónica. El propio autor dirige la obra en cuatro ocasiones y en tres idiomas diferentes entre 1969 y 1977 (Knowlson, 1976, 1993) siempre incidiendo en los postulados del *Nouveau Théâtre*. Sus notas de dirección se refieren al terreno de lo visual y lo sonoro, como no podría ser de otra manera. La intensidad de la luz, su colocación, su significado, el uso de los sonidos, sus volúmenes y, sobre todo, sus ritmos. Imagen, sonido y escenografía deben imponerse sobre la palabra. Palabra que no sólo construye el diálogo o la narración, sino que debe potenciar su facultad rítmica, al igual que los gestos y los movimientos de los personajes. Beckett es uno de los primeros autores de la renovación artística capacitado para transitar por lo literario y lo audiovisual, entendiendo a la perfección las posibilidades de cada uno de los lenguajes y de su interacción: "Visionnaire de la scène, il invente une nouvelle écriture qui ne dissocie jamais la parole de l'espace, du geste, du mouvement, de la lumière, d'un lieu, d'une position physique" (Chabert, 1986: 17). Como bien apunta Chabert, Beckett es capaz de conjugar todos los elementos escenográficos generando una fusión indisoluble entre forma y contenido. Una *mise en scène* que hay que crear: reescribir, sonorizar, visualizar, encarnar, ritmar. Una experiencia teatral donde la imagen puede mostrar sin palabras, donde los actores pueden narrar sin diálogos. La iluminación, el vestuario y la puesta en escena se convierten en actantes que no necesitan ser narrados:

[...] le théâtre s'émancipe d'une forme littéraire restreinte, le dialogue, qui faisait la spécificité du genre, mais qui ne cadre pas avec l'univers beckettien ; l'auteur abandonne cette forme du discours du personnage de théâtre en remplaçant le dialogue par la narration, et il choisit de mettre en valeur le côté théâtral « spectaculaire », des pièces en mettant l'accent sur les fondements du théâtre comme art du spectacle (Engelberts, 1992: 131).

La presencia de un único personaje escuchando una cinta grabada por él mismo treinta años antes, premisa argumental que podría interpretarse como una situación claramente literaria que daría lugar a un monólogo teatral, es materializada por Beckett mediante un tratamiento audiovisual sorprendente. Este último permite crear la simbología de oposición luz-oscuridad a través de la lámpara de la mesa. Luz-vida a la que solo le une ya el pasado de esas cintas y oscuridad-muerte de una soledad solo acompañada por la bebida: "Le vide autour de Krapp, dans *La Dernière Bande*, n'est que l'expression visuelle de son vide intérieur" (Beaujeu, 2010: 75). Luz y oscuridad cuya interpretación maniqueísta analiza Dorothee Brak (1990). En lo que respecta al sonido, tanto el de la cinta magnetofónica y sus paradas y arranques como el de las botellas descorchándose o los pasos de Krapp por la estancia son rimas sonoras minuciosamente calculadas (Chabert, 1976). Finalmente, presenciamos también el silencio de la escucha, tras la cual, en la mayoría de los casos, el personaje calla, se emociona, ensueña, reacciona sin palabras. El silencio, uno de los más bel-

los elementos de las artes audiovisuales e inalcanzable para la literatura, se convierte en actante esencial de la obra:

Si un écrivain a joué vertigineusement avec le silence, l'a introduit à ce point dans les mots, l'a fait entendre par les mots, en a fait un véritable Protagoniste, c'est bien Samuel Beckett. Mais il vient, semble-t-il, un moment où le silence peut vivre par lui-même. Non pas simplement qu'on se défie des mots qui sont aussi de fidèles compagnons, ou qui l'ont été. Ce moment n'est pas seulement celui « où les mots vous lâchent... », où « les mots s'arrêtent » (Chabert, 1986: 20).

Chabert, que representó el personaje de Krapp en numerosas ocasiones, subraya otra idea capital de la obra: "Beckett écrit, d'ailleurs, tantôt pour « la voix » pure, le noir (la radio, par exemple), tantôt pour l'image seule. De même fonde-t-il une partie de son théâtre sur cette scission entre la parole et l'image, la voix et le corps et leur confrontation dramatique, comme dans *La Dernière Bande*" (Chabert, 1986: 20). La separación y, podríamos decir, oposición entre sonido e imagen, entre el objeto epistolar sonoro y su destinatario/remitente, produce un efecto dramático devastador, al convertirse en metáfora de la fractura interior del personaje, la de su imposible redención. La enunciación de Krapp prueba el fracaso del ser humano, obstinado en *inventar* una comunicación *hacia fuera*, a través de la misiva, que ni tan siquiera es posible en el interior de uno mismo:

Beckett défait l'illusion de la voix brute et singulière, c'est-à-dire l'illusion d'une voix qui coïnciderait avec un lieu, un ici, un langage intérieur, un corps et un sujet. Il nous dit que le je est innommable, qu'il est une imposture ; qu'il n'y a de langue qu'étrangère ; que la voix c'est les autres [...]

Un tremblement, une incertitude, une vacillation ou un vertige [...] la voix, elle est chez Beckett une métaphore fragile. Métaphore de quoi ? Du distinct sans doute, du sujet impossible qui, émergeant faiblement, par sa faiblesse même, sa ténuité ou sa viduité, du bruit environnant (les bruits « coupent, percent, lacèrent, contusionnent »), cherche à se distinguer de la langue des autres, des voix plurielles, innombrables, anonymes, bourdonnantes ou vociférantes (Martin, 1998: 179-180).

4. Análisis textual

La primera acción del protagonista consiste en sacar un sobre de su bolsillo y volver a guardarlo. En nuestra opinión, tanto la elección del objeto como la repetición de la acción a lo largo de la representación se convierte en elemento metafórico clave de la interpretación que de la materia epistolar alberga la obra: el sobre como símbolo de una correspondencia fracasada. Un continente sin contenido, una comunicación vacía que no puede llegar a encarnar una significación. Este sobre, que no es adjetivado en esta primera aparición, será descrito más adelante, informándolos de los garabatos inscritos sobre el mismo. A continuación, Krapp sale de escena y descorcha una botella de la que suponemos bebe, para regresar con un cuaderno-registro en las manos. Selecciona entonces una entrada en concreto de este: caja tres, bobina cinco. Ha elegido, sin dudarlo, la cinta que va a escuchar. Sólo después de instalarla

en el magnetófono lee la entrada del registro para esta bobina, que concluye: “Adieu à l’a... (*il tourne la page*) ...mour. *Il lève la tête, rêvasse [...]*” (Beckett, 1992: 12-13). Poco a poco conocemos la particular actividad de Krapp. Este posee una muy numerosa cantidad de cintas magnetofónicas guardadas en cajas y minuciosamente clasificadas mediante un registro donde anota un breve resumen de lo que cada una de ellas contiene. El personaje, que ha elegido ex profeso la cinta, no parece recordar todo su contenido. La escucha de la misiva sonora provocará la ensoñación de Krapp, elemento clave de la obra, que ya se produce en esta anterior lectura del registro. Ensoñación causada por la escucha que Chabert vincula a la del lector literario, y que en nuestra opinión evidencia igualmente el carácter epistolar de la misma: “*Rêverie semblable à celle d’un lecteur : le visage se détache du livre, le regard se perd [...] comme si le personnage poursuivait une vision*” (Chabert, 1976: 238).

4.1. Escucha de la misiva

El comienzo de la reproducción magnetofónica nos permite conocer el ritual anual al que asistimos. El espectador entiende que, treinta años después de la grabación de esta cinta, cada acción de la jornada es idéntica, incluso la de anotar algo en un sobre: “*Célébré la solennelle occasion, comme tous ces dernières années, tranquillement à la Taverne. Personne. Resté assis devant le feu, les yeux fermés, à séparer le grain de la balle. Jeté quelques notes sur le dos d’une enveloppe*” (Beckett, 1992: 14). ¿Qué garabatea cada año en un sobre?, ¿un intento de misiva hacia un destinatario que desconocemos?, ¿las notas para la grabación de la nueva cinta? En cualquier caso, y como ya hemos indicado, el sobre se va configurando como clave simbólica del carácter epistolar de la obra o, más exactamente, del fracaso del intento epistolar. El esfuerzo por imaginar ese *grano existencial* del Krapp remitente hace que el Krapp destinatario se deje llevar por lo que escucha y cierre los ojos a la vez que lo hiciera su yo pasado. La continuación de la cinta evidencia la idéntica repetición del ritual, ya que treinta años atrás Krapp también escuchó una cinta anterior antes de grabar la que ahora escucha el Krapp actual. El personaje mantenía entonces una relación de pareja con Bianca. Los recuerdos evocados por la misiva escuchada es el elemento indispensable para materializar la nueva misiva: “*Sinistres ces exhumations, mais je les trouve souvent – (Krapp débranche l’appareil, rêvasse, rebranche l’appareil) – utiles avant de me lancer dans un nouveau... (il hésite)... retour en arrière*” (Beckett, 1992: 16-17). Krapp detiene la cinta por primera vez para dejarse llevar por la ensoñación: el personaje “*rêvasse*” por tercera vez en la obra. Lo ha hecho anteriormente frente a dos anotaciones en el registro: “*la boniche brune*” y “*adieu a l’amour*”. Por tanto, podemos cifrar en sus relaciones amorosas el motivo único que provoca la ensoñación del personaje. A continuación, encontramos ya la carencia de reconocimiento en el yo pasado: “*Difficile de croire que j’aie jamais été ce petit crétin. Cette voix ! Jésus ! Et ces aspirations ! (Bref rire auquel Krapp se joint.)*” (Beckett, 1992: 17). Ni en lo físico –la propia voz– ni en lo personal –la imagen de un cretino con aspiraciones absurdas. Y el no auto-reconocimiento de hace treinta años sigue siendo el mismo en el presente: “*Despite the ability to rescue the past through its recordability, the past as object remains impermeable by the present subject. True self-possession remains an impossibility [...]* Krapp’s attempts at re-membering actually constitute

a dis-memberment of experience” (Erickson, 1991: 187, 189). Paradójicamente, la reacción del Krapp de entonces es la misma que la del Krapp anciano, una breve risa. Gracias al carácter sonoro de la misiva es posible identificar la semejanza de reacciones y gestos entre remitente y destinatario, lo que nos revela un personaje inalterable ante el paso de los años, sin evolución posible. Se materializa así la paradoja de un Krapp que permanece inmutable en el tiempo y que, sin embargo, no puede reconocerse a sí mismo en ningún instante de su pasado: “The tragedy of Krapp, and of all men in Beckett’s view, is not that we become what we were not, but that we are now and evermore the same” (Pronko, 1962: 51). Un no auto-reconocimiento unido a una evidente identificación posibilitada por este nuevo objeto epistolar beckettiano. Al borde de los cuarenta años Krapp reconoce su conformismo, la asunción de la infelicidad y el sosiego que le produce el haber dejado atrás la juventud. Un periodo vital en el que el ser humano inicia sus búsquedas, crea sus ilusiones y fantasías, está vivo, a fin de cuentas. Krapp, en cambio, celebra la muerte de toda excitación, de toda motivación, de todo sueño y de toda lucha: “Ricanelements sur ce qu’il appelle sa jeunesse et action de grâces qu’elle soit fini (*Pause.*) Fausse note là. (*Pause.*) Ombre de l’opus... magnum” (Beckett, 1992: 17).

El personaje detiene la cinta por segunda vez y se deja llevar por la ensoñación por cuarta vez, de nuevo ante el recuerdo de una mujer. Sale de escena, bebe y canta. Cántico eliminado por Beckett en todas las representaciones de la obra que él mismo dirigió. Krapp intenta así distanciarse del recuerdo de la mujer del canal, mitigar la emoción y mantenerse imperturbable, no sólo ante la vida, sino ante su propia vida. Detiene la cinta por tercera vez, en esta ocasión para rebobinarla y volver a escucharla. Se materializa así el acto de la relectura epistolar, cuyo dramatismo se potencia con esta sucesión de acciones, que destruye la fantasía del diálogo con el pasado. El personaje quiere volver a escuchar la siguiente frase: “[...] s’êteignait, dans l’automne finissant, après une longue viduité, et le – [...]” (Beckett, 1992: 19). Krapp detiene la cinta por cuarta vez, pero en este caso no es para dejarse llevar por el recuerdo, sino para buscar la palabra *viduité* en el diccionario. El recuerdo de la madre, por tanto, no provoca la ensoñación. Únicamente la experiencia amorosa parece poseer esa capacidad. No le conmueve la muerte materna y solo le llama la atención el término utilizado:

Reste cependant, comme toujours, l’amour des mots qui sauve le vieil écrivain alcoolique de la mort psychique. La sonorité, par exemple de “viduité” ou “bobiine”, prononcés “avec délectation”. “Viduité”, mot rare à double sens et qui brille comme un fétiche, entre vide et plénitude [...] Cet amour gourmand des mots, ce plaisir oral qui les fait savourer, tous les personnages de Beckett l’incarnent (Grossman, 1998: 100-101).

El relato de lo acontecido en el banco junto a la acequia evidencia la necesidad de Krapp de contacto con la alteridad, pero cada fracaso que sufre en este terreno le aleja del mundo, explicándose así su situación presente: en soledad, sin esperanza ni futuro, por haber renunciado a este último a lo largo de los años. El personaje detiene entonces la cinta por quinta vez: “J’étais là quand” (Beckett, 1992: 21). De nuevo ensueña, por quinta vez también, la segunda frente al recuerdo de aquella hermosa mujer desconocida: “Une affaire finie, enfin” (Beckett, 1992: 21). Se trata de una nueva derrota de Krapp, que fracasa repetidamente en un mundo que

infravalora porque no comprende, y que prefiere despreciar antes que tolerar las decepciones que le infringe. Se produce entonces el relato de la solemne renuncia por parte del Krapp remitente: “Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre jusqu’à cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafale, je n’oublierai jamais, où tout m’est devenu clair. La vision, enfin. [...] Ce que soudain j’ai vu alors, c’était que la croyance qui avait guidé toute ma vie, à savoir” (Beckett, 1992: 22-23). Sin embargo, el Krapp presente va a desdenar este pasaje, en busca del relato amoroso. Krapp detiene la cinta por sexta vez. Pero en este caso no se trata de ensoñar o volver a escuchar un pasaje anterior, sino de hacer avanzar la cinta para obviar la narración de su renuncia vital, y crear así una *primera omisión* de la escucha epistolar. Prosigue la misma y Krapp detiene la cinta por séptima vez. La hace avanzar de nuevo, ya que el pasaje que desea eludir no ha concluido todavía, produciendo una *segunda omisión* de la escucha. Continúa la misiva: “[...] indestructible association jusqu’au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l’entendement et le feu [...]” (Beckett, 1992: 23). Detiene la cinta por octava vez: “Krapp jure” (Beckett, 1992: 24). Se evidencia entonces su impaciencia, al no localizar el relato que ansía. Hace avanzar la cinta y la vuelve a poner en marcha, produciendo una *tercera omisión*. Krapp detiene la cinta por novena vez y la rebobina, ya que ahora ha omitido el fragmento que le interesa escuchar, del que acabamos de oír su conclusión. De este modo, escuchamos a continuación parte de la *tercera omisión* anterior: un recuerdo junto a una mujer, tumbados, en una situación de intimidad. Al llegar de nuevo a la frase: “Passé minuit. Jamais entendu” (Beckett, 1992: 26), Krapp detiene la cinta por décima y última vez. El episodio le resulta demasiado doloroso:

[...] la percepción del dolor ante la despedida, ante el último instante con la mujer amada, parece no haber sido vaciada por el tiempo. Se instala un puente momentáneo y frágil, teñido por la continuidad del dolor y la inmediatez de la evocación [...] El recuerdo de significación plena, cautivo en la biblioteca autobiográfica que constituye el signo del hábito, surge espontáneamente a través de la memoria del hallazgo (Peirano, 1996: 68).

El ejercicio de memoria voluntaria que supone la escritura epistolar implica la aparición de la memoria involuntaria durante su lectura, identificada con el “revâser” del que Krapp huye. El personaje saca entonces el sobre del bolsillo y vuelve a guardarlo, asociando nuevamente esta dinámica memorística y temporal al hecho epistolar:

What Krapp fails at is the experience of being that Bergson calls *durée* [...] In his attempt to understand, to know being or its most immediate example, Krapp finally remains fettered by what Bergson calls “habits of mind” [...] The tapes do not offer the convergence of images that would access pure *durée* but represent a quantity of moments. The fallacy is the confusion or conflation of the One and the Multiple; more tapes or more representations on tape do not add up to a life, do not constitute fuller understanding of what Bergson calls “an undivided present” [...] Krapp’s enterprise, which is at base epistemological and ontological, collapses, as does his material being (Gontarski, 2011: 72).

Regresa a la oscuridad desde donde oímos nuevamente sonidos de botellas y vasos. El personaje encuentra en la bebida la medida del aturdimiento necesario para huir de este recuerdo. Diez interrupciones, una re-escucha y tres omisiones (la última de ellas finalmente subsanada) han materializado así la realidad vivencial de la lectura epistolar. Experiencia psicológica y emocional definida por su discontinuidad, como consecuencia de la ensoñación que provoca y del dolor que inflige.

4.2. Grabación de la misiva

Concluida la escucha, Krapp se dispone a grabar la nueva misiva. Busca una cinta virgen que coloca sobre el magnetófono, vuelve a sacar el sobre, consulta las notas escritas en él y se produce una vez más la ensoñación. Es plausible pensar entonces que el sobre contiene anotaciones para la grabación de la cinta. De nuevo, la aparición de este simboliza el fracaso epistolar que a continuación se produce, fracaso del intercambio intelectual y emocional, de la conexión deseada con la alteridad y con uno mismo. Krapp comienza entonces la grabación de la misiva de este año: “Viens d’écouter ce pauvre petit crétin pour qui je me prenais il y a trente ans, difficile de croire j’aurais jamais été con à ce point-là. Ça au moins c’est fini, Dieu merci. (*Pause*.) Les yeux qu’elle avait !” (Beckett, 1992: 27). Evelyne Grossman hace una interesante aportación sobre la primera frase:

Le lapsus de Krapp, ou le redoublement imaginaire, comme l’on veut, (non pas « j’étais » mais « je me prenais pour ») indique assez le hiatus entre soi et soi, le tourniquet des identifications imaginaires où se perd le sujet. On ne peut illustrer plus clairement cette comédie où un sujet fait *comme s’il* était vivant (Grossman, 1998: 101).

Krapp permanece en silencio durante unos instantes, ensoñando, hasta darse cuenta de que la cinta sigue grabando, recogiendo el silencio de su ensoñación, el sonido del ensimismamiento del ser humano en sus fantasías. Un silencio epistolar inaprensible en la misiva escrita que se hace tangible gracias a su materialización sonora en este espacio teatral. Krapp detiene entonces la cinta por primera vez. Continúa con su ensoñación para después volver a poner en marcha la grabación: “Laisser filer ça ! Jésus ! Ç’aurait pu le distraire de ses chères études ! Jésus ! (*Pause*. *Avec lassitude*.) Enfin, peut-être qu’il avait raison. (*Pause*.) Peut-être qu’il avait raison” (Beckett, 1992: 28). Krapp se ensimisma una vez más en la ensoñación, sin percatarse de la grabación, hasta que la detiene por segunda vez. Observa de nuevo el sobre, lo arruga y lo tira, concluyendo así el recorrido de su empleo metafórico, el del fracaso epistolar. ¿Renuncia así a sus intentos de comunicación?, ¿o pretende en cambio llevarla a cabo de una manera espontánea, sin la necesidad de lo planificado? Krapp abandona su hermetismo para sincerarse al fin: ¿tenía razón aquel hombre de treinta y nueve años al terminar una relación amorosa real? Quizá. Krapp renunció al amor en pos de una vida de dedicación absoluta a la literatura. Pero el fracaso literario llegó y no fue capaz de superarlo. Renunció al amor, por tanto, por una devoción que más tarde se sabría falsa, abandonada tras el primer revés. ¿Decisión errónea?: “[...] the renunciation of love forms part of an ascetic quest that rejects the world as an inferior creation and shrinks away from the material

element of the flesh to concentrate upon the spiritual or the pneumatic” (Knowlson, 1976: 59). La sinceridad conlleva la duda y Krapp se detiene en ella. Pero para el personaje no tiene sentido ya reflexionar sobre las posibilidades de un pasado perdido. Ahora, al final del camino, ¿importan las decisiones tomadas?, ¿es de alguna utilidad considerarlas en este momento? Seguramente el análisis llegue demasiado tarde y Krapp lo sabe. Pero las dudas no son dóciles y reaparecen una y otra vez. No soporta la perspectiva de que aún tenga poder de decisión, de que todavía pueda cambiar el rumbo de su existencia. Esa posibilidad lo aterra y paraliza, y en cuanto la duda aparece, la desdeña con desprecio: “Me suis demandé quelquefois dans la nuit si un dernier effort ne serait peut-être – (*Pause.*) Assez ! [...] Toute cette vieille misère. (*Pause.*) Une fois ne t’a pas suffi. (*Pause.*) Coule-toi sur elle” (Beckett, 1992: 30-31). Tras un largo silencio, Krapp se inclina bruscamente sobre el aparato, lo detiene por tercera y última vez, saca la cinta y la tira. Se produce así la renuncia, también, a su ritual epistolar.

4.3. Re-escucha de la misiva

Krapp recupera la cinta anterior y vuelve a escuchar, por segunda vez, el relato de su ruptura con aquella mujer de la barca, que concluye nuevamente: “Passé minuit. Jamais entendu pareil silence. La terre pourrait être inhabitée” (Beckett, 1992: 31-32). Silencio y soledad habitada por Krapp durante treinta años. Imaginamos entonces un recorrido degenerativo, de renuncia, de progresivo abandono, del irremediable aislamiento del que desdeña la memoria: “[...] comme s’il était déjà la dépouille de lui-même et son propre testament” (Beaujeu, 2010: 118). Hoy la quimera se desvanece. Por primera vez no ha podido terminar su grabación anual, quizá ya sin sentido. Comprendemos entonces que esta grabación no había terminado cuando Krapp detuvo su escucha. Podemos conocer ahora una *cuarta omisión* de la escucha anterior, las últimas palabras de la cinta: “Ici je termine cette bande. Boîte – (*pause*) – trois, bobine – (*pause*) – cinq. (*Pause.*) Peut-être que mes meilleures années sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n’en voudrais plus. Plus maintenant que j’ai ce feu en moi. Non, je n’en voudrais plus” (Beckett, 1992: 31-32). La cinta sigue en marcha, ya sin grabación alguna, pero Krapp no reacciona, solo, en medio de la oscuridad: “Il n’y a pas que l’absence dans la pause de la fin de *La Dernière Bande*, où trois silences se superposent: celui qui vient d’être raconté sur la bande, celui de Krapp et celui de la bande qui continue à se débobiner” (Engelberts, 2001: 327). Esta es la consecuencia de aquella decisión tomada hace treinta años: la renuncia a la felicidad, a su búsqueda. Así acaba su camino, un recorrido que ahora puede juzgar absurdo, cuando ni tan siquiera tiene sentido el cumplimiento del ritual de la grabación de la misiva. La auto-correspondencia fracasa definitivamente, como la existencia de Krapp, inventada a partir de la renuncia: “The tape recorder is a necessity for him, but it serves ultimately to confirm precisely the split in identity which it was meant to close” (Lawley, 1994: 94).

5. Conclusiones

La dernière bande ofrece una experiencia epistolar con dos innovaciones trascendentales en el uso de la misiva, en total consonancia con las aspiraciones renovadoras del *Nouveau Théâtre*: convierte la misiva literaria en misiva sonora y transforma al remitente y destinatario epistolar en un único personaje, estableciendo así un diálogo entre la identidad pasada, presente y futura de un *yo* que expresa su subjetividad.

Gracias a esta nueva sonoridad de la misiva se hace tangible la experiencia psicológica, emocional y existencial de la lectura y la escritura epistolar: la realización espacial y temporal de ambas, intangible en la literatura, se materializa en el espacio teatral. Las pausas y los silencios tienen su materialidad espacio-temporal en relación con el personaje y sus reacciones frente a la lectura/escucha y la escritura/grabación: ensueña, ríe, suspira, se enfada, se asusta. Además, tomamos consciencia de la *relectura* y de la *no-lectura* selectiva. La obra deja en la oscuridad de Krapp los fragmentos que este no quiere escuchar y muestra los que no puede evitar releer. De esta forma, Beckett nos proporciona la respiración de la experiencia epistolar, sus ritmos y sus cadencias, sus pausas, sus silencios, sus omisiones y sus repeticiones. La concepción teatral del *Nouveau Théâtre* nos ofrece una experiencia audiovisual de la misiva que se aleja de la literatura y que solo la escena teatral puede ofrecer al espectador, confirmando una vez más la independencia de la segunda frente a la primera.

Esta auto-correspondencia epistolar a través del tiempo permite explorar el deseo de auto-conocimiento: “Krapp’s attempted self-objectification demonstrates a desire for complete self-possession through the materialization of self-knowledge” (Erickson, 1991: 186). Parafraseando a Alain Badiou, “l’incroyable désir de se penser” (2011: 79). Sin embargo, nos hallamos una vez más ante un personaje escindido interiormente, incapaz de reconocerse en este espejo epistolar, concibiendo una existencia en la que el presente está imposibilitado para mantener cualquier tipo de vínculo con las experiencias pasadas, por la incapacidad del ser humano para reconocerse en ellas. Acciones y decisiones que Krapp no puede objetivar ni evaluar. Ante la incapacidad para tal ejercicio, el personaje rechaza toda posible identificación con su *yo* pasado y escucha la misiva como si proviniese de un extraño al que nunca hubiese conocido, por el que siente rechazo, al que ridiculiza. El día de su sexagésimo noveno cumpleaños, acorralado por sucesivas renunciaciones que se iniciaron quizá con la irreparable renuncia amorosa, a Krapp no le queda nada ya. Se confirma entonces el fracaso del ritual epistolar, al que el personaje parece poner fin al no concluir la grabación de la misiva, convirtiéndose también en metáfora de su degeneración: “Travailler la défaite, s’excaver d’avantage, en creusant la déclivité intérieure à son être, jusqu’à tendre les yeux dans une obscurité sans appel, c’est regarder en face sa propre inanité” (Beaujeu, 2010: 328). Un desgaste psicológico y emocional común a muchos de los personajes de Beckett, similar al *épuisé*, del que Gilles Deleuze escribe: “L’épuisé, c’est l’exhaustif, c’est le tari, c’est l’extenué et c’est le dissipé” (1992: 78). Personajes que casi no se relacionan, que no actúan, que no planean ni sueñan, que habitan un presente vacío y obvian un futuro inútil, como le ocurre a Krapp: “Le personnage était traqué, et la voix avait pour fonction non pas de nommer et annoncer, mais de rappeler, de menacer, de persécuter” (Deleuze, 1992: 89).

Bajo esta doble transformación del objeto epistolar *La Dernière Bande* destruye la definición canónica de la misiva y, con ella, su función como herramienta de la narración clásica, en pos de las prácticas rupturistas de la renovación literaria y teatral. La auto-correspondencia de Krapp destruye la función comunicativa y pragmática del objeto epistolar y niega su característica de auto-objetivación del emisor/receptor, evidenciando el fracaso de la autorreflexión de la subjetividad, tal y como la entienden los autores de esta renovación artística. Este conflicto de la subjetividad, la escisión del ser humano que hace imposible el propio reconocimiento, también entre presente y pasado, se expresa aquí mediante el fracaso de la *escritura* epistolar. No hay comunicación posible, Krapp no puede contar ni contarse, no puede reconocer ni reconocerse. La comunicación con uno mismo no lleva al autoconocimiento, sólo nos informa del fracaso del intento: “What may have begun as a truly self-conscious ritual action of affirming the self through the recording of its experience, and the subsequent contemplation of that experience, ends up through repetition compulsion as the continual frustration of a narcissistic desire” (Erickson, 1991: 183). No podemos comunicarnos, no podemos influir en nuestra propia existencia, somos seres a la deriva. La obra de Beckett evidencia esta crisis identitaria instrumentalizando tanto la forma como el contenido epistolar. El autor abre así el camino a futuras prácticas epistolares en las que la misiva se convertirá en medio de expresión de la conflictuada subjetividad del ser humano, en herramienta de la visión de mundo de los autores de la renovación literaria y teatral que se desarrollará a lo largo de la década de los sesenta y setenta en Francia.

6. Referencias bibliográficas

- Artaud, A., (1994) *Le théâtre et son double*. Paris, Édition Gallimard, coll. Folio essais [e.o.: 1938].
- Beaujeu, A., (2010) *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett. Autor de notions de trivialité, de spiritualité et d' « autre-là »*. Berne, Peter Lang.
- Badiou, A., (2011) *L'incroyable désir*. Paris, Pluriel.
- Beckett, S., (1992) *La Dernière Bande* suivi de *Cendres*. Paris, Les Éditions de Minuit. [e.o.: 1959].
- Brak, D., (1990) “Krapp à la lueur manichéenne”, in *Revue d'Esthétique*. N° hors série *Samuel Beckett*, pp. 319-328.
- Campbell, S., (1978) “*Krapp's Last Tape* and critical theory”, in *Comparative Drama*. Vol. 12, n° 3, pp. 187-199.
- Cohn, R., (1980) *Just play: Beckett's theater*. Princeton, Princeton University Press.
- Chabert, P., (1976) “Beckett metteur en scène de Beckett”, in *Revue d'Esthétique*. N° 2, pp. 224-248.
- Chabert, P., (1986) “Présentation” in *Revue d'Esthétique*. N° spécial hors série, *Samuel Beckett*, pp. 9-21.
- Chevallier, G., (1993) “De *La dernière bande* comme bobine : Une mise en scène de la compulsion de répétition” in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* [En línea]. Vol. 2, n°1, pp. 289-294. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25781177> [Último acceso el 27 de marzo de 2017].

- Deleuze, G., (1992) "L'épuisé" in Beckett, S., *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 55-106.
- Engelberts, M., (1992) "Quelques thèses sur la narration et le théâtre chez Beckett", in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* [En línea]. N° 1, pp. 126-137. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41337885> [Último acceso el 27 de marzo de 2017].
- Engelberts, M., (2001) *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*. Genève, Librairie Droz.
- Erickson, J., (1991) "Self-objectification and Preservation in Beckett's *Krapp's Last Tape*", in *Psychiatry and the Humanities* [En línea]. N° 12, pp. 181-194. Disponible en: https://www.academia.edu/605110/_Self-objectification_and_Preservation_in_Beckets_Krapps_Last_Tape [Último acceso el 27 de marzo de 2017].
- Gontarski, S.E., (1977) "Crapp's First Tape: Beckett's Manuscript Revisions of *Krapp's Last Tape*," in *Journal of Modern Literature*. N°6, pp. 61-68.
- Gontarski, S.E., (2011) "'What it is to have been': Bergson and Beckett on Movement, Multiplicity and Representation", in *Journal of Modern Literature* [En línea]. Vol. 34, n°2, pp. 65-75. DOI: 10.2979/jmodelite.34.2.65. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.34.2.65> [Último acceso el 27 de marzo de 2017].
- Gordon, L., (1990) "Krapp's Last Tape: A New Reading", in *Journal of Dramatic Theory and Criticism* [En línea]. Vol. IV, n°2, pp. 97-110. Disponible en: <https://journals.ku.edu/jdct/article/view/1744/1708> [Último acceso el 27 de marzo de 2017].
- Grossman, É., (1998) *L'esthétique de Beckett*. Paris, Éditions SEDES, coll. Esthétique.
- Kennedy, A., (1986) "Krapp's Dialogue of Selves", in Brater, E. (ed.), *Beckett at 80/Beckett in Context*. New York, Oxford University Press, pp. 102-109.
- Knowlson, J., (1976) "*Krapp's Last Tape*: The Evolution of a Play, 1958-75", in *Journal of Beckett Studies*. N°1, pp. 50-65.
- Knowlson, J. (ed.), (1980) *Samuel Beckett's "Krapp's last tape": A Theatre Workbook*. London, Brutus Books.
- Knowlson, J., (1986) "Samuel Beckett metteur en scène: ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale", in *Revue d'Esthétique*. N° spécial hors série *Samuel Beckett*, pp. 277-289.
- Knowlson, J. (ed.), (1993) *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Krapp's Last Tape*. London, Faber & Faber.
- Lamont, R. C., (1976) "Krapp, un anti-Proust", in Bishop, T. & R. Ferderman (dirs.), *Samuel Beckett*. Paris, Éditions de l'Herne, pp. 341-360.
- Lawley, P., (1994) "Stages of identity: from *Krapp's last tape* to *Play*" in Pilling, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett* [En línea]. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 88-105. Disponible en: https://www.academia.edu/3737960/Stages_of_Identity_From_KRAPPS_LAST_TAPE_to_PLAY [Último acceso el 27 de marzo de 2017].
- Martin, J.-P., (1998) *La bande sonore*. Paris, Librerie José Corti.
- Monterrubio, L., (2015) *La presencia de la materia epistolar en la literatura y el cine franceses: tipología, evolución y estudio comparado*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Peirano, G., (1996) "Beckett o el silencio de la memoria. Una lectura de *Krapp's Last Tape*" in *Beckettiana. Cuadernos del seminario de Beckett*. N° 5, pp. 59-71.
- Pronko, L.C., (1962) *Avant-Garde: The Experimental Theatre in France*. Berkeley, University of California Press.

- Van Hulle, D., (2015) *The Making of Samuel Beckett's Krapp's Last Tape / La Dernière Bande*. Antwerp, UPA University Press Antwerp; London, Bloomsbury.
- Wessler, É., (2009) *La Littérature face à elle même. L'Écriture spéculaire de Samuel Beckett*. Amsterdam - New York, Rodopi.