

El archivo Krapp: la memoria documental como montaje del pasado*

Resumen

El archivo entendido como lugar de custodia de la memoria individual y colectiva es un espacio de acopio de aquella imagen que el pasado impone al futuro. El archivo es la arena donde se disputan conflictos históricos a partir de las tareas de selección, de interpretación, de descripción, de clasificación, de consignación y de expurgo de la memoria registrada. Estas problemáticas están presentes en la obra de teatro, *Krapp's Last Tape*, del escritor Samuel Beckett. Podemos concebir al propio personaje de Krapp como un modelo de archivero que se enfrenta al montaje del documento. Para arribar a esta conclusión analizaremos la relación entre historia y memoria. Posteriormente, abordaremos las formas traumáticas del archivo.

Palabras clave: archivo, memoria, monumento, historiografía, *hypomnema*, Beckett.

The Krapp Archive: Documentary Memory as a Montage of the Past

Abstract

Archives are a place of custody of the individual and collective memory and a gathering space of that image that the past imposes on the future. Archives become an arena in which certain historical struggles are fought over through the tasks of selections, interpretation, description and censorship of registered memories. Deciphering is a fundamental key to understand archive complex system. These problems are presented in the dramatic play by Samuel Beckett *Krapp's Last Tape*. It is possible to define Krapp as the perfect archivist model. In order to reach these conclusions, we will analyze the relationship between history and memory and later the traumatic forms of archive will be analyzed.

Keywords: Archive, record, memory, monument, historiography, *hypomnema*, Beckett.

Cómo citar este artículo: Araujo, J. F. (2019). El archivo Krapp: la memoria documental como montaje del pasado. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 42(1), 79-86. doi: 10.17533/udea.rib.v42n1a08

Recibido: 2016-08-24 / Aceptado: 2018-10-21

Juan Facundo Araujo

Especialista en Archivología. Licenciado en Bibliotecología y Ciencia de la Información, Universidad de Buenos Aires. Profesor adjunto, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires – Argentina.
facundo1556@hotmail.com
orcid.org/0000-0002-7115-0108

* El presente texto es resultado de un trabajo final de seminario presentado en el año 2016 para la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas de la Universidad de Buenos Aires.



1. Las formas traumáticas de la historia y la memoria

Uno de los personajes de la célebre novela de James Joyce de 1922, *Ulysses*, entiende perfectamente esa pesadilla en la que puede llegar a convertirse la historia. “*History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake*” (Joyce, 2010, p. 32). El “archivo Krapp” es esa misma pesadilla que comienza a emerger desde el inicio de la quinta obra dramática del escritor irlandés Samuel Beckett (2006), *Krapp’s Last Tape* de 1958. Esta obra de teatro consta de un solo acto y fue escrita, originalmente, en inglés (cabe mencionar que Beckett era un autor bilingüe). Inicialmente, Beckett la intituló *Magee Monologue*, debido a que el monólogo que atraviesa toda la pieza teatral fue pensado para el actor norirlandés Patrick Magee. Publicada por el *Evergreen Review* (verano de 1958), su estreno data del 28 de octubre de 1958 en el Royal Court Theatre de la ciudad de Londres; dirigida por Donald McWhinnie y protagonizada por el mismo Patrick Magee. El único personaje de la obra, un anciano decrepito de 69 años de edad llamado simplemente Krapp, ingresa en ese oscuro mundo que representa el relato de su propio pasado apenas comienza a escucharse en la cinta magnética número 5. La voz de un joven Krapp de 39 años de edad ciertamente lo perturba. En un ataque de ira, Krapp termina arrojando con violencia las otras cintas magnéticas a su alcance y el libro de anotaciones que estaban sobre la mesa donde él permanece.

CINTA: [voz recia, algo solemne, indudablemente la voz de Krapp en una época muy anterior]: Treinta y nueve años hoy, fuera como un [al querer acomodarse mejor hace caer una de las cajas, suelta una palabrota, desconecta el aparato, barre con violencia cajas y libros, que caen al suelo, hace retroceder la cinta hasta el punto de partida, vuelve a poner en marcha el aparato y adopta de nuevo la postura anterior]. (Beckett, 2006, p. 304)

Ante su propio archivo, Krapp se encuentra interpelado por una memoria registrada y su ajustada reinterpretación de aquel pasado. Esta obra de Beckett abre camino a una cuestión clave en la historiografía: la relación *pasado-presente*. Krapp convierte a esa autoconmemoración registrada (la fecha de su propio cumpleaños) en una rutina que se repite invariablemente cada año. Krapp se

propone dejar testimonio de su vida en ese instante de recuerdo y en ese registro; una cierta obsesión que parte del presente. Sin embargo, algo ha cambiado: el anciano de 69 años percibe que esa rutina conmemorativa tiene síntomas del duelo. Lo “memorable” surge así de un quiebre. Elizabeth Jelin (2017) comenta lo siguiente acerca de la relación memoria-presente: “En verdad, la memoria no es el pasado, sino la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con un futuro deseado en el acto de recordar, olvidar y silenciar” (p. 15). A partir de la frase de Jelin, podemos agregar la arista del futuro. Específicamente, esa última cinta que Krapp graba como una forma de clausurar su obsesión conmemorativa en pos de arrojar su último testimonio a un futuro incierto. Las expectativas hacia el futuro también moldean las interpretaciones del pasado y formulan otros significados a ese tiempo que se ha fugado, pero que es rescatado, ciertamente, por el presente. Krapp se encuentra frente a la puerta del montaje y del engaño que se reproduce en esa cinta: “CINTA: Treinta y nueve años hoy, fuerte como un roble, aparte de mi viejo punto débil, e intelectualmente tengo mis razones para suponer que...(vacila)... que he alcanzado la cresta de la ola, o casi” (Beckett, 2006, p. 304). Del espanto de su propio archivo, Krapp intenta salirse de una forma paradójica, ya que genera una nueva cinta, la última pesadilla que será escuchada en el futuro, no sabemos muy bien por quién.

La memoria como representación del pasado se forja en el presente. Según afirma Enzo Traverso (2011), “La memoria se conjuga siempre en presente, lo que determina sus modalidades: la selección de los acontecimientos cuyo recuerdo es preciso conservar (y de los testigos que hay que escuchar), su interpretación, sus *lecciones*, etcétera” (p. 18). La experiencia del ahora recupera la experiencia pasada e incorpora los acontecimientos en concordancia con las nuevas expectativas que reclama ese *aquí-ahora*. A esa huella que se visualiza en la insoportable orilla del recuerdo, emerge no tanto por su carácter inmanente sino más bien, por un pedido externo. El presente destierra la porción del pasado acorde con sus herramientas y empeño. “A menudo, sin embargo, pasados que parecían olvidados definitivamente reaparecen y cobran nueva vigencia a partir de cambios en los marcos culturales y sociales que impulsan a revisar y reconocer huellas y restos a los que no se

les había otorgado significado durante décadas o siglos” (Jelin, 2017, p. 16). Aquello que le da sentido a un pasado, ese *nosotros*, se reduce en Krapp a una autobiografía, al acontecimiento vivido en carne propia y detenido en cintas magnéticas. El trabajo de duelo adopta una nueva figura constituida en el testigo. Krapp rubrica su propio pasado y su testimonio allí inscripto. Krapp certifica su propio duelo. Este es el eje del conflicto que transita por todo el texto de Beckett. El propio Krapp se constituye como una fuente documental más en disputa con sus registros. En ese contraste, hay una crisis en su propio sistema de representación del pasado: *¿cuál es el Krapp del pasado?, ¿aquel inserto en las cintas?, ¿o el anciano que atestigüa esa memoria registrada?* En ese ejercicio de escuchar aquel timbre de voz juvenil, Krapp intenta apelar a un pasado aséptico. Algo, ciertamente, imposible por su calidad de testigo de sus propios actos. Eso que enferma tanto a Krapp se traduce en una pugna con lo acontecido. El relato del pasado para Krapp supone una verdad y, ante esa prueba documental, él no puede alegar falso testimonio. La imagen depositada allí no puede ser rebatida a menos que el Krapp del presente así lo disponga. La obra de Beckett nos muestra una señal valiosa: la memoria, no importa el alcance del registro que la capture totalmente, está siempre abierta. En proceso. La fuente documental que Krapp consulta no presiente el peligro de la inmovilidad. “La memoria es una construcción, siempre filtrada por conocimientos adquiridos posteriormente, gracias a la reflexión que sigue al acontecimiento, gracias a otras experiencias que se superponen a la primera y modifican el recuerdo” (Traverso, 2011, p. 23).

El mismo inconveniente aqueja al historiador y a su método tradicional de hacer historia. El testimonio ha agitado el archivo y, por ende, el trabajo del historiador. El binomio *historia-memoria* reviste la dualidad antinomia y empatía. Al construir representaciones con materiales del pasado, el historiador se sitúa desde la frontera del presente para excluir la tradición¹ de un

1 Sobre el peligro de excluir cierta tradición, debemos recordar el apartado VII de la obra de Walter Benjamin, *Sobre el concepto de la historia*, donde allí alega que todo documento de cultura es documento de barbarie. “Y puesto que el documento de cultura no es en sí mismo inmune a la barbarie, no lo es tampoco el proceso de la tradición, a través del cual se pasa de lo uno a lo otro. Por lo tanto, el materialista histórico se distancia en la medida de lo posible. Considera que su misión es la de pasar por la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, 2007, p. 69).

pasado que es, simplemente, una *huella*, sin proponerse perder, a su vez, nada de esa misma huella. Revivir “lo real” que se ha diluido en el tiempo a través de las palabras es una operación compleja que persigue la historiografía desde sus inicios como disciplina científica. Sin embargo, este artefacto contiene fallas. La historia tiene que ser el testigo externo de los acontecimientos del pasado, no puede mezclarse con esa intimidad que la memoria se adosa. La historia no conmueve. Más bien, instauro el pasado en un marco temporal. No existe esa transformación permanente que la memoria obtiene como beneficio de la relación presente-pasado. Enzo Traverso (2011) destaca que la antinomia historia-memoria fue restituida posteriormente con fuerza por Pierre Nora:

Memoria e historia, explica Nora, están lejos de ser sinónimos, porque *todo los opone* [...] La memoria es *afectiva y mágica*, encargada de sacralizar los recuerdos, mientras que la historia es una visión secular del pasado, sobre el que construye un *discurso crítico*. (p. 29)

Pero, en la empatía con la memoria, podemos alegar que el historiador no intenta socavar el peso de la memoria en todas sus dimensiones, sino, más bien, se entrena en la distancia e inscribe la memoria como una fuente documental más del conjunto histórico.

2. Las formas traumáticas en el archivo

Ahora bien, ¿por qué el archivo es un montaje? Como significante cultural, el archivo es receptor de una serie de metanarrativas (conscientes o inconscientes) del poder, especialmente del Estado. El archivo es la arena donde se disputan conflictos históricos a partir de las tareas de selección, interpretación, descripción, clasificación, consignación y expurgo de la memoria registrada en documentos. En su ejercicio profesional, el archivero también es un productor de metanarrativas traducidas en instrumentos de descripción, cuadros de clasificación, índices, guías, inventarios, metadatos, etc. El archivero construye un discurso *sobre* el archivo a partir de la lectura e interpretación del fondo documental. En ese sendero de mediaciones, la disciplina archivística entra en contacto con otros conjuntos disciplinares que le permitan consumir esta tarea hermenéutica. Como destaca Antonia Heredia-Herrera (2011), la archivística no está aislada.

La archivística está afectada por la innovación porque no es un área de conocimiento al margen de otras áreas de conocimiento. Siempre su relación con otras disciplinas la hemos reconocido (Historia, Diplomática, Paleografía, cronografía, etc.), ahora la interdisciplinariedad le afecta en mucho mayor grado. (Heredia-Herrera, 2011, p. 4)

El desciframiento, por lo tanto, es clave para abordar el acontecimiento archivístico que pretende guardar una carga de verdad y que, finalmente, resulta falso. El canadiense, Terry Cook (2000), acentúa el carácter de montaje que reviste el contexto de producción de un documento de archivo.

The context behind the text, the power relationships shaping the documentary heritage, and indeed the document's structure, resident information system, and narrative conventions are more important than the objective thing itself or its content. (2000, p. 2)

Krapp puede pensarse como un espejo donde están reflejadas aquellas problemáticas relacionadas con el montaje silencioso que ejerce la memoria-objeto. Permite indagar y abordar eso que hay detrás del “archivo”. La escritura se formula en ese montaje. Michel de Certeau (2010) expresa que:

La violencia del cuerpo llega hasta la página escrita por medio de la ausencia, por medio de los *documentos* que el historiador pudo ver en una playa donde ya no está la presencia que los dejó allí, y a través de un murmullo que nos permite oír, como venido de muy lejos, el sonido de la inmensidad desconocida que seduce y amenaza al saber [...] El cuerpo es una clave que espera ser descifrada. (p. 17)

Para Ricoeur (2008), la historia es de principio a fin escritura. El conocimiento histórico en esta perspectiva se construye en el horizonte de una tríada escrituraria que se compone de la archivación, la explicación y la representación. Los archivos y las fuentes que consulta el historiador son la primera escritura; la explicación-comprensión es dicho momento de articulación entre estas dos escrituras, es decir, entre el texto contenido en los archivos y el texto del relato histórico. La fase *representativa*, finalmente, es la configuración escrituraria que se objetiva en la representación del pasado como artificio

ofrecido al lector. De esta forma, se cierra el círculo de la operación historiográfica que implica el tránsito desde el testimonio fundado en la memoria, pasando por la prueba documental, su objetivación en el relato histórico y, por último, su pretensión de veracidad. Esto se puede interpretar en términos de pacto entre el lector y el autor del texto histórico. La historiografía como forma de heterología (discurso sobre el “otro”) elabora un “saber decir” con aquel susurro, que viene a hablarnos sobre ese cuerpo mudo. La historiografía construye representaciones con materiales del pasado, con esos restos que pudo encontrar el historiador en la orilla del archivo. En esta tensión también se encuentra el personaje de Beckett, que está atrapado entre sus cintas que son una forma de memoria registrada, documentos que vuelven a ser descifrados por él mismo. El antiguo Krapp, aquel que dejó su voz en diferentes momentos de su vida, formuló una objetivación de su persona dentro del parámetro del “prestigio del así pasó”. Como un velo, la memoria-objeto produce un “efecto de lo real”, un artificio historiográfico que oculta, bajo la ficción del realismo, una forma de plantear un discurso que se apoya sobre algo “real” perdido. La obsesión por el “así pasó” no es más que una enunciación de sentidos y no de hechos verídicos que remiten al ausente, a ese cuerpo mudo.

Por lo tanto, el archivo es un entrecruzamiento de todos aquellos “saberes” que van a interpretar ese cuerpo. El archivo no es un mero depósito ordenado de documentos. Thomas Osborne (1999) explica que el archivo no está exento de exégesis: “*A centre of interpretation, then; that is what the archive is*” (p. 57). En contraposición a toda pretensión de neutralidad e imparcialidad y más allá de su carácter de “fuente de información histórica”, el archivo es un centro de conflictos ya que la interpretación requiere de esto último. Krapp, al hurgar en sus cintas se encuentra con una “realidad del pasado” que lo interpela, lo fastidia y lo molesta.

Otra de las lógicas del archivo es la devoción por el “detalle”. El cientificismo racional, la razón “objetiva”, la neutralidad del documento no sirve para rescatar esa voz acallada, por eso surge la obsesión de rastrear, per-

seguir e interpretar todos esos detalles excluidos.² La dinámica del archivo no puede ser una forma de privilegiar ciertas formas de verdad sobre otras. Esta lógica es la que también desarrolla Krapp. Al ir y venir, haciendo avanzar y retroceder sus cintas, realiza un intento por localizar aquella verdad que el propio Krapp desea y anhela, está eludiendo aquellos detalles molestos registrados en el pasado. Lois Gordon (1990) afirma:

Krapp can fast forward and rewind his tapes, just as one can summon and reject past events through voluntary memory. However, both on the old tapes and in the present moment of the play, Krapp deludes himself in thinking that he has any control over the associations and memories they unleash. He fails to realize that voluntary memory falls easy prey to involuntary memory, and the storehouse of mind can release a limitless reservoir of unwelcome material. (p. 101)

El archivo Krapp, por lo tanto, se va a materializar entonces en un conjunto de *hypomnemas*. Para que el recuerdo sea una “memoria-objeto”, se precisan cintas, videos, fotografías, libros, documentos, almacenes de datos, discos rígidos, todo tipo de *hypomnemas*. Todos estos dispositivos del recuerdo son espacios donde la memoria queda registrada y contenida. De esta manera surge un algo *allí*, un alguien también. Esas cintas contienen a ese mismo Krapp del pasado, a ese otro que solo puede ser reconocido por medio de las palabras. Para Fritz Mauthner (1976), el lenguaje es la misma memoria, es la posibilidad del recuerdo (*Erinnerungsmöglichkeit*). Por lo tanto, el recuerdo posible deja de ser solamente una cuestión del pasado para convertirse además en una cuestión del futuro a través de los nuevos *hypomnemas*, en este caso, la última cinta que Krapp está a punto de grabar.

Pero ¿por qué hablar de *hypomnemas*? El término *hypomnema* puede ser definido como un inventario o registro de aquellas cosas (lugares, afectos, palabras, sensaciones, sonidos, huellas, etc.) que no se quieren olvidar y que remiten a los orígenes, a ese pasado que constituye en esencia al sujeto. El formato que tenían estos artefactos

2 Según considera Mariana Nazar (2015): “Es por ello que el análisis de los documentos de archivo, la operación historiográfica o intelectual a partir de la cual lo transformamos en fuente, puede permitir traer a la superficie, textualizar las relaciones de dominación, los idearios, la ética, en relación con las misiones y funciones de la organización, institución o persona que los produjo” (p. 6).

encargados de preservar el recuerdo en la antigua Grecia era el de un cuaderno o libro de notas.

El *hypomnema* ejercita un constante equilibrio entre la complejidad de plasmar la identidad personal y la reconstrucción subjetiva de la memoria. El aspecto documental de este artefacto como memoria está relacionado, por lo tanto, con el archivo, con ese acto de recordar. Según Jacques Derrida (2009), el archivo es hipomnémico, el archivo es radicalmente diferente a la *mnéme* ya que nunca podrá ser la experiencia viva, espontánea e interior del recuerdo. El archivo surge de la defunción estructural de dicha *mnéme*, por ende, el presente da forma y define a ese pasado sepultado. Es por esto que Derrida (2009) sentencia que no hay archivo sin afuera, sin una cierta exterioridad, el archivo es la consignación, el dispositivo documental/monumental auxiliar mnemotécnico.

Pero volviendo a Certeau (2010), este afirma que escribir es poseer, dominar un espacio y controlar un conjunto de operaciones determinadas. Por lo tanto, la escritura es un lugar constituido en una página, en un texto; en el caso de la obra de Beckett, esa escritura, ese texto-registro son las cintas. Estas cintas tienen un poder sobre la exterioridad de la que ha quedado aislado. Esa exterioridad para Certeau (2010) es entonces nuevamente el cuerpo mudo y las prácticas sociales efectivas. Hay, por lo tanto, un duelo, la escritura es la viuda frente a la bóveda del recuerdo espontáneo. Del ausente solo nos quedan palabras registradas en algún tipo de dispositivo, un espectro que va a convertirse en discurso que presume ser discurso fidedigno, pero que solo termina siendo montaje.

Para el historiador Jacques Le Goff (1991), aquellos documentos del pasado que encontramos son los restos de una elección y no el conjunto certero de todo lo que verdaderamente aconteció. “Lo que sobrevive no es el complejo de lo que ha existido en el pasado, sino una elección realizada ya por las fuerzas que operan en el desenvolverse temporal del mundo y la humanidad” (Le Goff, 1991, p. 230). En consonancia con esta última afirmación, Terry Cook (2001) declara la nula neutralidad del archivo, a la vez que discute con el teórico británico, Hilary Jenkinson, la noción de “inocencia” presente en un documento de archivo.

Nothing is neutral. Nothing is impartial. Nothing is objective. [...] No text is mere innocent by-product of action as Jenkinson claimed, but rather a consciously constructed product, although that consciousness may be so transformed into semi- or even unconscious patterns of social behaviour organization process, and information presentation that the link to external realities and power relationships is quite hidden. (Cook, 2001, p. 3)

Por su parte, Le Goff (1991) deja en claro que el documento no es algo inocuo; es el resultado de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio. El “documento/monumento” es un disfraz, una apariencia engañosa, “el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro –queriendo o no queriéndolo– aquella imagen dada de sí misma. En definitiva, no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira” (Le Goff, 1991, p. 236).

Hay tres dispositivos en la obra de Beckett que actúan como documento/monumento o “*hypomnema*/monumento”. El primero es el libro de anotaciones en el que Krapp hace referencia al contenido que tienen las cintas y las localizaciones de las mismas dentro de las distintas cajas. El segundo es el diccionario al cual recurre el personaje para buscar la definición de *viduity*. El último “*hypomnema*/monumento” es la cinta número cinco de la caja tres.

El libro de anotaciones de Krapp tiene la función de índice que le señala sucintamente aquellos sucesos y personajes más importantes que hay en la cinta número cinco. Su madre muerta, la pelota negra, la enfermera morena, su mejoría intestinal, el memorable equívoco y el adiós al amor. Todo índice es producto de un montaje que tiene como finalidad el señalar dónde un término está localizado e inserto dentro del texto o, en este caso, en las diferentes cintas. Además, el libro de anotaciones de Krapp tiene también la finalidad de condensar y resumir información. Él accede a las cintas sabiendo de antemano lo que va a escuchar y lo que aquel Krapp del pasado ha decidido que era importante de resaltar como tópicos temáticos presentes en la misma. Krapp entonces construye un archivo. Volviendo a Derrida (2009), el archivo es la consignación y esto es

lo que hace el personaje: montar el archivo de su propio pasado y anotar las referencias topográficas, descriptivas y clasificadoras en su libro de anotaciones.

El segundo dispositivo es el diccionario, el montaje lexicográfico por excelencia. Allí se pretende recoger todos los términos que tiene una lengua, registrar la memoria constitutiva de esta última. Cabe aclarar que el diccionario no es una creación del propio Krapp. Han sido “otros” los encargados de producir esta obra de referencia. La búsqueda en el diccionario de la palabra *viduity* lo enfrenta a la materialidad del monumento, reconoce su forma y textura, pronuncia con cierto perplejo esa palabra. Sin embargo, ha olvidado qué significa. El monumento está visible, palpable, se lo puede reconocer, pero su significado ha sido de alguna manera bloqueado. La experiencia dolorosa de la muerte materna sumerge a Krapp en la penumbra y tiene que recurrir al diccionario para salirse de esta, apela a ese montaje y monumento de la lengua.

El tercer “*hypomnema*/monumento” como ya dijimos, es la cinta número cinco. El Krapp joven, el de la cinta, repite esa tradición de escuchar pasajes al azar de un año anterior. Ese mismo Krapp ha formulado ciertas resoluciones y aspiraciones (beber menos, vida sexual menos absorbente, etc.). En términos de Le Goff (1991), Krapp se esfuerza por imponer a una época futura de su propia vida una imagen de sí mismo. Esas resoluciones son sombras de su *opus magnum*. El fuego de su juventud tiene pretensiones de continuidad y permanencia en el tiempo, como un atleta que lleva una antorcha olímpica; el Krapp joven trota por el espacio de la cinta queriendo entregarle la posta al Krapp anciano, pero fracasa. El anciano apenas comienza a grabar su última cinta maldice al *pobre y estúpido cretino* que treinta años atrás pensó tales decisiones. Esta nueva cinta que comienza a grabar es el ladrillo final en el “*hypomnema*/monumento” que Krapp fue armando a lo largo de su vida. Al tener enfrente ese instante de registro, la obra nos deja entrever el andamiaje sobre el cual se construye ese montaje del pasado, ese instante en el que el recuerdo es registrado por la memoria-objeto, la espontaneidad capturada.

3. Conclusiones

Expresamente, la historiografía ha percibido esa pesadilla que supone la opacidad depositada en la carga de

verdad de un documento, la agitada disputa del historiador frente a sus fuentes documentales. Esto mismo nos demuestra el personaje de Krapp, quien es hacedor, “lector” e intérprete de su propio archivo. La última cinta en la obra de Samuel Beckett nos permite comprender esta problemática teórica y epistemológica que rodea a los archivos. Entender este montaje es clave para aquellos profesionales de la información que operan con documentos, con esos rastros que van dejando las sociedades y los hombres a lo largo del tiempo; esa imagen que quiso imponerse desde el pasado como única e inmutable. La disciplina archivística parte de sus principios teóricos medulares como el respeto a la procedencia y al orden original. Como explica Graciela Swiderski (2015): “La archivología científica nació en el momento en que se formuló teóricamente y se instituyó el principio de procedencia. Ajustándose a este criterio, los documentos deben organizarse según la estructura de la institución productora” (p. 12). Al consignar estos principios en un cuadro de clasificación y en la descripción del fondo documental, el archivero debe sospechar primero, debe desentramar este mecanismo de articulación que se plasmó en la huella documental. Esto es decisivo a la hora de enfrentarse con una documentación que tiene más mensajes que la propia letra escrita, en la que existe un discurso que puede resultar (frecuentemente) un montaje. El fondo documental no es inocuo. El archivo se encuentra atravesado por una serie de prácticas culturales, institucionales y sociales que imponen sus diferentes modalidades narrativas y que determinan, finalmente, su lógica al archivo.³

La obra de Beckett pone de relieve todas estas cuestiones que aún resuenan con intensidad para los profesionales de los archivos. Como un prisma dispersivo, la misma obra descompone todas estas problemáticas, las cuales promulgan más preguntas que conclusiones categóricas. Krapp puede especularse como un modelo de archivero de nuestro presente en crisis, más cercano al

trauma que a la pasividad. La figura de Krapp nos transmite esa idea de un archivero que dejó su tradicional rol de custodio. Como sentencia Terry Cook (2007), nuevamente citando a Jenkinson: “*post-modern sensibilities do not mean we are abandoning archival principles, but [are] rather reconceiving our traditional Jenkinsonian guardianship of evidence from a physical to a conceptual framework*” (p. 432). Frente a este nuevo escenario, la autonomía del archivero ha dado paso a una corresponsabilidad crítica, a un trabajo que requiere del contacto con otras disciplinas para evaluar sus premisas. Esto es aquello que sacude la arena conceptual donde se asientan las bases de la archivística. Esta es una encrucijada decisiva que interpela a la tradición teórica y al método archivístico. El impacto de la posmodernidad puede valorarse tanto como una tautología o como una oportunidad. Ambas posturas frente a este fenómeno despiertan adeptos y contrincantes. Lo innegable es que la posmodernidad y su crítica a los conceptos tangibles de verdad, autenticidad, autoridad e integridad, también han arribado al archivo. La posmodernidad más que deconstruir nuestras bases teóricas, afirma nuestra postura teórica de ubicar, leer, clasificar y valorar los documentos en contexto.⁴

En una sociedad que vertiginosamente se arroja al documento electrónico y, aún más, a la comodidad del dato, no podemos ser meros espectadores de una realidad que se ha instalado socialmente sin pedirnos opinión alguna de antemano. Sin importar la modalidad en que se manifieste, la información devenida del Estado, de las instituciones y de la sociedad misma precisa que sea ubicada en su contexto. La experiencia profesional requiere un atento ejercicio reflexivo sobre el archivo y los traumas que permanecen en sus documentos. Traumas (visibles y velados) que permanecen en la materialidad narrativa y en ese orden original que el productor (sin

3 “Archiving is a ‘regime of practices’ which varies in any given time and in any given place. People create, process, appraise and use archives, influenced consciously or unconsciously by cultural and social factors. What applies to recordkeeping in organizations, applies to the archives as a social institution of a nation too. Social, cultural, political, economic and religious contexts, determine the tacit narratives of an archive. One should make these contexts transparent, may be even visible, as one tries in a museum to re-enact the context in which the artifact was made of” (Ketelaar, 2001, p. 136).

4 “One objective in reading texts is to understand ourselves as archivists and the role of archives in society. This is diplomacy on the macro-level, or meta-archives. Consideration of the changing uses of records and documentation shows us that archives (records and institutions) are just as culturally-determined as everything else, and that our understanding of them changes as well. It also gives us a sense of our cultural purpose. In this information-overloaded, postmodern society, it is important to recognize that documents are needed more than ever, not because they have some objective and immutable status, but because our society has deemed them valuable; we are a document-oriented society” (Heald, 1996, p. 96).

importar su origen y estatus) quiso imponer como fiel certidumbre de sus actos.

7. Referencias

1. Beckett, S. (2006). *Teatro reunido* [Trad. Sinisterra, J. S., Moix, A. M., & Talents, J.]. Buenos Aires: Tusquets.
2. Benjamin, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar.
3. Certeau, M. (2010). *La escritura de la historia*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
4. Cook, T. (2000). Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts. *Archival Science*, 1(1), 3-24.
5. Cook, T. (2007). Electronic Records, Paper Minds: The Revolution in Information Management and Archives in the Post-Custodial and Post-Modernist Era. *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research*, 1, 399-443.
6. Derrida, J. (2009). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
7. Gordon, L. (1990). Krapp's last tape: a new reading. *Journal of dramatic theory and criticism*, 4(2), 97-100.
8. Heald, C. (1996). Is there a Room for Archives in the Postmodern World? *American Archivist*, 59, 88-101.
9. Heredia-Herrera, A. (2011). La archivística, a debate. *Anuario Escuela de Archivología*, 3, 1-15.
10. Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado; cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
11. Joyce, J. (2010). *Ulysses*. London: Wordsworth.
12. Ketelaar (2001). Tacit Narratives: The Meanings of Archives. *Archival Science*, 1(1), 131-141.
13. Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
14. Mauthner, F. (1976). *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. México D. F.: Juan Pablo Editor.
15. Nazar, M. (2015). Represión, archivos y memoria de los trabajadores en Argentina. En A. J. Marques & I. T. Stampa (Comps), *Arquivos e o direito à memória e à verdade no mundo dos trabalhadores* (pp. 117-138). Coletânea do 3º seminário internacional o mundo dos trabalhadores e seus arquivos. Río de Janeiro: Arquivo Nacional; São Paulo: Central Única dos Trabalhadores.
16. Osborne, T. (1999). The ordinariness of the archive. *History of the human sciences*, 12(2), 51-64.
17. Ricoeur, P. (2008). La memoria, la historia, el olvido. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
18. Swiderski, G. (2015). Las huellas de Mnemosyne: la construcción del patrimonio documental en la Argentina. Buenos Aires: Biblios.
19. Traverso, E. (2011). *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo.