

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12012017115-122>

## MEMORIA (IN)VOLUNTARIA Y MAL DE ARCHIVO EN PROUST Y BECKETT

Nicholas Rauschenberg\*

**Resumen:** Buscamos en este artículo una comparación entre *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, y *la Última cinta de Krapp*, de Samuel Beckett. A partir de la noción de “mal de archivo” de Derrida, buscamos aproximar las estrategias de archivación en juego en ambas obras. En Proust, la archivación pone el énfasis en las conquistas amorosas y juegos de seducción entre personas de clases sociales muy diferentes. De esto sale la gran tragedia de la obra: el suicidio de Albertine. Krapp usa las bobinas para archivar sus impresiones y juicios sobre hechos que apenas aparecen mencionados generando una creciente alteridad consigo mismo. ¿Jugaría la obra de Beckett una parodia con la *Recherche*?

**Palabras clave:** Archivo. Marcel Proust. Samuel Beckett. Memoria.

Para Derrida, el archivo no es la memoria. “El archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de la memoria” (DERRIDA, 1997, p. 19). No existe archivo sin repetición, sin la posibilidad de una iterabilidad. No hay archivo sin la consignación en algún lugar que asegure la repetición. Pero la repetición, su lógica, e incluso la compulsión de la repetición son indisociables de la *pulsión de muerte*. “El archivo trabaja siempre y *a priori* en contra de sí mismo” (DERRIDA, 1997, p. 20). Recordar y archivar también se encuentran en la represión, ya que la represión también es una forma de archivar, es archivar de otro modo, es reprimir el archivo archivando lo reprimido. La pulsión de muerte no tiene voz, obra siempre en silencio destruyendo su propio archivo por adelantado. Trabaja para destruir el archivo con la condición de borrar, pero también con el fin de borrar sus propias huellas: la pulsión de muerte es anarchivística, archivológica, conspira para destruir el archivo al mismo tiempo que impone la condición de su posibilidad.

Esa pulsión archivológica [...] no deja ningún monumento, no lega ningún documento que le sea propio. No deja en herencia más que su simulacro erótico, su pseudónimo en pintura, sus ídolos sexuales, sus máscaras de seducción: bellas impresiones. Estas impresiones son quizá el origen mismo de lo que tan oscuramente se llama la belleza de lo bello. Como memorias de la muerte (DERRIDA, 1997, p. 19).

La pulsión de muerte no es un principio, sino que “amenaza toda principialidad, toda primacía arcóntica, todo deseo de archivo” (DERRIDA, 1997, p. 20). No habría “mal de archivo” – deseo de archivo a la sombra de la pulsión de muerte – sin “la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de

---

\* Universidad de Buenos Aires/CONICET. E-mail: [nicholasrauschenberg@yahoo.com.br](mailto:nicholasrauschenberg@yahoo.com.br).

destrucción” (DERRIDA, 1997, p. 27). Sin embargo esta amenaza es por su parte infinita y arrastra la lógica de la finitud, los simples límites fácticos, la estética trascendental, las condiciones temporales de conservación. Esa infinitud entendida como amenaza en realidad abusa de ellos. “Un abuso así abre la dimensión ético-política del problema. No hay un mal de archivo, un límite o un sufrimiento de la memoria, entre otros: al implicar lo in-finito, el mal de archivo está rozando el mal radical” (DERRIDA, 1997, p. 27).

El “mal de archivo” puede tener dos manifestaciones. La primera es la *transferencia*, pensada aquí como una “puesta en escena del archivo”, por así decirlo, gracias a la posibilidad de su iterabilidad. Esto nos conduce a pensar la obra de Proust en razón de su despliegue narrativo con avances circulares (ver PROUST, 2007, 2008a, 2008b, 2009, 2010 2013a y 2013b) que culminan con el *Tiempo recobrado*, una archinarración, donde los seis tomos anteriores pasan a ser archivo en alguna medida y el viejo Marcel es el archivador que reitera los principios reconstructivos de su obra y su propia condición de escritor. La segunda manifestación es la *represión*, que nos invita a pensar *La última cinta de Krapp* (ver BECKETT, 2006) No se trata aquí de un esfuerzo por “psicoanalizar las obras”, esfuerzo que sería doblemente inútil: sin poder definir el sujeto analizado y sin poder analizar una puesta o lectura concreta de las obras. Nos interesa antes pensar el papel metafórico del archivo en ambas obras.

La *transferencia* [*Übertragung*] es una reimpresión de un pasado que nunca fue presente y que es reactualizado como vínculo actual con la figura del terapeuta. El archivo – represión y pulsión de muerte – se abre a su propia lógica: busca producirse, resignificarse, reorientarse a la luz de un nuevo interlocutor. La represión contenida en la forma misma del archivo es liberada hacia una lógica específica de reconocimiento social. El mal de archivo como transferencia es aquel momento en que se implica un no saber por parte del sujeto y se constituye un sujeto-supuesto-saber, normalmente encarnado en la figura del analista. La transferencia nos lleva a pensar una búsqueda repetitiva del eslabón escindido que lleva a reiteraciones circulares de hechos, símbolos y marcas sociales en la *Recherche*. En la transferencia es como si el significante en juego flotara, alejándose y acercándose de su significado, pero sobre todo, forzando una resignificación. Ese (nuevo)significado sólo se puede entender en la acción lingüística del relato. El mal de archivo en Proust es la representación del amor – en especial de Albertine – como una inevitable tragedia inmersa en una selva de signos y marcas sociales. La transferencia es la búsqueda de la vocación de escribir – imprimir, editar y reeditar los libros – que está en juego en toda la obra, pero que se consolida en el *Tiempo recobrado*. Proust, al construir el espacio de la escritura con un yo del pasado, habilita una relación de transferencia con su presente y con el lector. Su omnisciencia – que solo puede ser cuestionada por su propio yo y su comunidad de escritores del *Tiempo recobrado* – no puede ocultar las normas represivas que orientan su escritura. Lo que diga sólo puede surgir de un recuerdo parcial y cargado y que carga en sí la estructura de la repetición. ¿Cuál es el mal de archivo en la *Recherche*? La estructura circular sería un síntoma. Esa circularidad nos conduce a la relación con Albertine.

¿Cuál es el lugar de la individualidad de Albertine en el mundo de Marcel? Para Beckett, es como si “Albertine careciera de individualidad” (2013, p. 51). No que sea una persona cosificada, sino que la destitución circunstancial de esa individualidad le sirve a

Marcel para lanzar mano de su cruel juego. El narrador detecta su propia debilidad y busca erosionar la individualidad de su amada. No se trata aquí apenas de forjar una necesaria lectura con perspectiva de género, sino, además, de traer a la luz el aspecto clasista tan perspicazmente desarrollado a lo largo de *En busca del tiempo perdido*. La memoria involuntaria – ¿inconsciente? – que el autor busca en sus relatos es una memoria reconciliadora. Más allá de los recuerdos espontáneos e iluminadores de ciertas esencias, la memoria involuntaria es una memoria estratégica de la arquitectura narrativa. Esa reconciliación se hace necesaria, podría pensarse, por la culpa que le provoca el suicidio de Albertine. La memoria voluntaria es la encargada de transformar esos relatos justificadores de las costumbres que llevaron a la tragedia en una obra de arte: el propio Proust en el último tomo – *El tiempo recobrado* – ironiza la condición de escritor del narrador como considerado un mediocre por sus pares. El escritor Marcel Proust crea un pretexto – historias de amor en la jerarquizada sociedad francesa – para el narrador ficticio de su novela, para propiciar un lugar crítico de la literatura y su relación con la vida íntima de un escritor. “Los dos discursos, el del narrador y el de Marcel Proust, son homólogos pero no análogos. El narrador va a escribir, y ese futuro lo mantiene en un orden de la existencia, no de la palabra; está encadenado a una psicología, no a una técnica. Marcel Proust, por el contrario, escribe; lucha con las categorías del lenguaje, no con las de la conducta” (BARTHES, 2015, p. 118). Los problemas de los individuos que le sirvieron de modelo a Proust provienen de una sociedad de castas, pero no son necesariamente los problemas del autor. Hay una dimensión metanarrativa que separa, por un lado, el narrador en primera persona y, por otro, el autor que forja un lugar de escritura para ensanchar críticas, cuyo “foco es reconstruir toda la estructura de la alta sociedad bajo la forma de una fisiología del parloterismo” (BENJAMIN, 1994, p. 41).

Es como si, ante esa codificación lingüística de los salones de la aristocracia, Proust se preguntara si es posible conciliar el amor y el arte, o por lo menos cómo sería posible hacerlo. Según Beckett, en la *Recherche* de Proust el amor es una función de la tristeza del hombre. ¿Cómo representar el amor en el arte entonces? La búsqueda de esa representación pasa primero por vivir el amor buscando su vínculo con diferentes tipos de arte. Swann buscaba en Odette a la Sefora pintada por Botticelli en la tela *Vida de Moisés*. Es como si el sentimiento amoroso tuviera que estar a la altura de la representación artística para justificar una validez sublime. Antes de enamorarse de Odette, Swann ya se había enamorado de la sonata de Vinteuil. Es en la casa de los Verdurin, lugar del amor de Swann por Odette, donde reaparece la sonata: el goce desinteresado se deja contaminar por el amor. El amor somete la contemplación artística pura a la marca de un significado. Sin embargo, para Marcel esa equivalencia entre arte y amor será desconstruida a lo largo de la *Recherche*. Los amores de Marcel aparecen impregnados de signos artísticos. La joven Gilberte aparece en los jardines de su casa en Méséglise, la duquesa de Guermantes en su camarote en la ópera y Albertine con su séquito de bacantes en la playa. Sin embargo, será apenas en *El tiempo recobrado* que Marcel entenderá que para representar el amor en su dimensión más ardiente y mediada por el arte habrá que encontrar su fría sistematicidad. Con el fracaso del amor Marcel conoce su condición de repetición y de archivo. Descubrir ese carácter de repetición del amor es como concebir una muerte de la voluntad de amar. El joven Marcel descubría que el amor crea en el individuo un otro yo suplementar distinto al yo que se piensa en el mundo

seguro de sí mismo. No hay en un nuevo amor algo de inédito que el ser amado pueda sumarnos como individuos, “ya que lo que Marcel ama son los espectros que él mismo crea” (FELLOWS, 2010, p. 51). Albertine siempre le pareció múltiple al narrador, es siempre otra y nunca aquella que el narrador desea: es como si fuera recreable según su estado de ánimo a partir de un amor platónico. Por lo tanto, si Swann veía una posible y deseada analogía de signos entre el amor y el arte, Marcel dirá que el arte es una forma de mirar la realidad en un nivel más profundo, inclusive la realidad del amor. El narrador quiere alejarse de la analogía determinista de cierto realismo.

La contribución de la pintura de Elstir en el final de la *Recherche* sobre el modelo ideal de la obra de arte ayuda a Marcel a pensar el arte como una complejización de las relaciones entre distintos planes de la realidad. La idea de metáfora es central en sus cuadros. La descripción que nos brinda el narrador hace referencia a la búsqueda de Elstir por librarse de las convenciones dominantes. El mar se confunde con la tierra firme y una iglesia puede parecerse a un barco. La realidad sólo surge a partir de una relación y no a partir de una percepción fija y excluyente de un estado de cosas. El verdadero mar de Balbec está en las imágenes estilizadas de Elstir y no en el paisaje que admiraba el propio Marcel del Grand Hôtel. El error del realismo es creer que la realidad existe más allá del sujeto, de su capacidad social de representación y de sus constantes mutaciones. Proust reivindica no un subjetivismo sino una recuperación de la metáfora ya que el arte y sus juegos de lenguaje ensanchan la capacidad de reconocimiento del arte. Como explica Beckett, “el universo proustiano es expresado metafóricamente por el artesano porque es aprehendido metafóricamente por el artista: la expresión indirecta y comparativa de la percepción indirecta y comparativa” (BECKETT, 2013, p. 93).

El amor – y el necesario y repetitivo fracaso de su representación (y archivación) – no logra su finalidad, que es una comunicación ideal y profunda entre los amantes. En la *Recherche* no existe un error en vivenciar el amor, porque todas las historias de amor presentadas tienden en alguna medida a ser iguales. El enamorado que se encanta se desilusiona pero persiste en su obsesión. No existe historia de amor feliz posible, por lo menos ninguna que dure mucho tiempo. Su amor con Albertine se basaba en un juego. La muerte fue una victoria que significó un dolor amargo y un sentimiento de culpa. No en vano Marcel buscó justificar su juego haciendo referencia a *Fedra* de Racine, además de viajar a Austria para buscar a alguna mujer periclitada a su amada en los lugares frecuentados por lesbianas. La intensidad de la pasión es siempre medida por la fuerza del deseo aprisionador que domina al enamorado. Aprisionar significa, más allá del casi literal aprisionamiento a Albertine, dominar todas las manifestaciones del individuo amado. Sería como sugiere Sartre (2006) en *El ser y la nada*: El amante no desea poseer al amado como se posee una cosa; reclama un tipo especial de apropiación: quiere poseer una libertad. Nadie desearía ser amado por un esclavo ni se enamoraría de uno. Hay un sacrificio voluntario de la propia libertad para poder dominar – aunque sea parcialmente – la libertad del otro. Ese juego, llevado a ciertos extremos, es el objeto del arte en la *Recherche*.

Imaginemos ahora que Marcel llega a los sesenta y nueve años. Muchos años después de haber escrito *El tiempo recobrado*, obra donde el narrador hace consideraciones algunos años después de los hechos narrados en los seis tomos anteriores.

Pensemos en este Marcel como si estuviera dentro de una obra de Beckett. La vida de glamour aristocrático está absolutamente vaciada. Vive en un refugio, en un espacio sin tiempo y en un tiempo sin representación del espacio. ¿Cómo representar el amor ahora? Beckett propone una metáfora que sobrepone el archivo al recuerdo. La memoria voluntaria es el juicio que escucha lo que supuestamente está siendo objeto del recuerdo. Krapp regrababa, año tras año, juicios sobre una misma historia original que, cada vez que parece ser más suya, cada vez se le aleja más. Es una permanente producción de alteridad a través de la memoria de “segunda mano” cosificada en la cinta. La memoria pasa a ser el recuerdo de un recuerdo soslayado por un juicio de valor. La memoria involuntaria entra en conflicto con ese sistemático enjuiciamiento. La memoria involuntaria no sólo busca hacerle justicia a esos hechos, sino que lucha contra la lógica represiva de la memoria voluntaria, que encuentra en la lógica del archivo su *modus operandi* para justificar su represión. Como explica Deleuze, “la *Recherche* está enfocada hacia el futuro y no hacia el pasado” (1972, p. 12). El archivo también busca organizar y reconstruir ciertas informaciones del pasado – un pasado justificadamente reconocido – teniendo en vista el futuro. La *Recherche*, “está basada en el aprendizaje de los signos y no [necesariamente] en la exposición de la memoria” (DELEUZE, 1972, p. 13). Esos signos unificados de modo circular para dar cuenta de épocas y situaciones son los elementos del archivo. Esos signos, archivados a partir de la memoria voluntaria y la consciencia del escritor, al mismo tiempo que logran condensar una unidad, también logran dar cuenta de la pluralidad. En ello reside la necesaria circularidad del tiempo en la *Recherche*. La circularidad es lo que produce una constante resignificación del conjunto parcial de signos y, a la larga, puede hacer que el escritor Marcel se extrañe a sí mismo, que cambie su propia percepción. Un extrañamiento del yo, así como creía haber muchas Albertines. La experiencia de la memoria involuntaria indica una fragmentación del yo y de la temporalidad interna que es escritor – Marcel y el mismo Proust – creen necesaria para encontrar una unidad de ese yo – el sujeto de la escritura. El *Tiempo recobrado* “expresa el recobramiento del tiempo perdido en lo extratemporal. Lo extratemporal no es sino un punto de pasaje: su virtud es la de transformar en una duración continua los ‘vasos cerrados de las épocas discontinuas’.” (RICOEUR, 1984, p. 213). Como afirma Proust: “La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura; esa vida que, en cierto sentido, habita a cada instante en todos los hombres tanto como en el artista” (2010, p. 126). Proust anuncia así la preeminencia de la archivística literaria ante cualquier pretensión de representación de la realidad.

Krapp se obsesiona con escuchar sus antiguas ideas y percepciones valiéndose de la técnica como si la bobina guardara de modo inalterable el objeto del recuerdo. El archivo – “como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnésica en general” – no sólo es “el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido *archivable* pasado que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido; sino que, además, “la estructura técnica del archivo *archivante* determina la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (DERRIDA, 1997, p. 24). En *La última cinta de Krapp* la archivística y su circularidad aparecen en el carácter ritualizado de las grabaciones. Se graba una cinta siempre en ocasión de un cumpleaños para recordar y

grabar nuevas impresiones – juicios – sobre lo recordado, pero que con la repetición año tras año amplía la alteridad de los Krapps de distintas edades. Lo que justifica el archivo de Krapp no es su necesidad de escribir un libro o desarrollar un proyecto artístico. Él menciona, sin embargo, el *opus magnum* como un proyecto – podría creerse – de archivo de sí mismo que busca dar un soporte moral a las decisiones tomadas. Se acerca, así, más a un diario íntimo con impresiones y relatos evaluativos. La memoria voluntaria está atravesada por esos juicios. El objeto recordado es una entidad archivada cada vez más indirectamente. La archivística distorsiona lo recordado para justificar su propio proyecto “reconstructivo-evaluativo”. La memoria involuntaria es la que enfrenta esas impresiones y pone en tela de juicio la sentencia definitiva de rechazo del pasado. Cuando, ya al final, Krapp, en el auge de ese conflicto grita “[...] Una mañana brumosa de domingo vuelve a subir al Groghan, con la perra, párate y escucha las campanas” [...] (BECKETT, 2006, p. 310) está en juego una ruptura del “archivismo” tratando de impregnar de acción ese pasado; acción imposible, pero altamente subversiva con la lógica represiva del archivo. Pero esa subversión confirma la pulsión de muerte que actúa contra la naturaleza misma del archivo. La memoria involuntaria desafía el lugar cómodo de la memoria voluntaria. Demanda de ella una acción, una transformación: una creación.

Si aceptáramos la improbable suposición de que Krapp podría ser una versión de Marcel a los 69 años – después de derrochar su fortuna, por ejemplo – podríamos dibujar, aunque débilmente, una relación paródica entre ambas obras. En Proust la memoria voluntaria quiere quedar plasmada en las minuciosas descripciones, mientras que en el caso de Krapp esas virtuosas descripciones aparecen satirizadas ante la sistematicidad en grabar periódicamente las bobinas. Las descripciones y narraciones de Marcel se transforman con Krapp en juicios rotundos. Es como si Beckett quisiera criticar a Proust con una pregunta: ¿qué registro – archivo – puede ser más artificial para hacer actuar la memoria voluntaria: escribiendo o hablando ante un micrófono? ¿No actuaría la memoria involuntaria de modo más provocador al recordar – exhumar – un hecho a partir de un juicio anacrónico? Lo “antipoético” de Krapp se debe a una aparente literalización de ese recuerdo archivado. La escritura del narrador Marcel, a su vez, tiene una poética que busca vincular el arte al amor, y entiende que la mejor forma de esa representación vale más que una representación realista del amor. La memoria grabada como relato en la bobina también tiene su poética, pero Beckett la hace “objetivista”, por así decirlo. Sin embargo, esa objetividad aparece casi vacía de historia porque resalta sobre todo el procedimiento de la grabación donde se enfatiza un triálogo entre Krapps de distintas edades. Esa objetividad genera alteridad porque el recuerdo se modifica tanto como los juicios sobre él. Las grabaciones tienen, además, aspectos corporales como la respiración, gemidos, chasquidos, pausas del habla, aceleraciones, narraciones en distintos tonos y dinámicas. La exhumación de fragmentos de su pasado le sirva a Krapp para resignificarlos en nuevas grabaciones que no hacen más que agrandar una producción de alteridad a través de juicios que ni él mismo reconoce.

Marcel busca con la memoria involuntaria “naturalizar”, por así decirlo, su culpa por la muerte de Albertine. El juego del amor aparece como un procedimiento que justifica ciertas decisiones que causan daño, sobre todo si tenemos en cuenta la abismal diferencia social entre él y Albertine. El juego de seducción entre “desiguales” también

se da en otros pares como Odette y Swann, o el Sr. Charlus y Morel. Si en Krapp la cinta es el dispositivo que produce alteridad, en Marcel, el juego del amor – relatado unilateralmente – abre un espacio para un archivo: las cartas. Además de los pocos diálogos que tiene Albertine para explicarse, Proust usó el intercambio de cartas para cambiar el registro de lenguaje. Es sólo por carta que Albertine le dice que se marcha. Y es sólo por carta que ella le pide para volver. Marcel sin embargo aprovecha el registro solemne de la escritura para manipularla y hacerle daño. Le miente diciéndole a su amada que ella se fue justo el día en que la madre de Marcel le había dado permiso para que se casaran. También menciona un yate y un automóvil que supuestamente le había encargado a Albertine. Todo mentira. Marcel llega inclusive a avisarle por escrito que había invitado a Andrée, mejor amiga de Albertine, a sustituirla. La amada, firme, le contesta que si Andrée no quiere, ella misma la convencería. Pero la siguiente carta de Albertine, pidiéndole para volver – desistiendo del juego – fue antecedida por un breve mensaje de su tía que le avisaba a Marcel de su muerte. ¿Por qué el supuesto telegrama que Marcel le envía a Albertine momentos antes de su suicidio no llegó a destino? ¿Por qué Marcel no lo escribió – siguiendo su estrategia “archivística” de poner todas las cartas de ese intenso intercambio – y apenas lo mencionó como un detalle? Proust nos obliga a desconfiar de la buena fe de Marcel a través de una falla del archivo. La reiterada pulsión de muerte se manifiesta claramente en las cartas mentirosas, pero no aparece la carta que lo haría perder el juego. Así como Krapp que graba un ensueño para acomodar su conflictivo juicio con una escena del pasado, Marcel – quizá para no verse tan cruel – lanza mano de un no-archivo para recordar de modo reconciliado lo que llevó a la muerte a su amada.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BECKETT, Samuel. *Teatro reunido*. Buenos Aires: Tusquets, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Proust*. Buenos Aires : Tusquets, 2013.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *En: Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Uma impressão freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- FELLOWS, Theo Machado. O engano de Swann: a relação entre amor e arte na *Recherche proustiana*. *Trilhas Filosóficas*, v. 3, n. 2, jul-dez, 2010.
- PROUST, Marcel. *El camino de Swann*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A la sombra de las muchachas en flor*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *La parte de Guermantes*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Sodomo y Gomorra*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008b.
- \_\_\_\_\_. *Albertine prisionera*. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Albertine desaparecida*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013b.
- \_\_\_\_\_. *El tiempo recobrado*. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Recit II*. Paris: Seuil, 984.
- SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada 2006.

Recebido em 20/04/2017. Aprovado em 12/06/2017

**Title:** *(In)voluntary memory and archive fever in Proust and Beckett*

**Author:** *Nicholas Rauschenberg*

**Abstract:** *We seek in this article a comparison between Marcel Proust's In Search of Lost Time and Samuel Beckett's Krapp's Last Tape. In Beckett's piece the procedure is to show a dialogue between three Krapps of different ages, emphasizing his own estrangement. From the notion of "archive fever" Derrida, we seek to approximate archiving strategies involved in both works. In Proust, archiving emphasizes the amorous conquests and games of seduction between people of very different social classes. From this comes the great tragedy of the play: the suicide of Albertine. Krapp uses coils to archive his own impressions and judgments on facts that are barely mentioned generating a growing otherness with himself. Does play Beckett's work a parody with the Recherche?*

**Key words:** *Archive. Marcel Proust. Samuel Beckett. Memory.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.