

José Francisco Fernández (editor)



SAMUEL BECKETT EN ESPAÑA

Universidad de Valladolid

SAMUEL BECKETT
EN ESPAÑA

Serie: LITERATURA, 97

Samuel Beckett en España / José Francisco Fernández, editor. –
Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid, 2020

230 p. ; 24 cm. – (Literatura ; 97)
ISBN 978-84-1320-085-9

1. Literatura inglesa – Autores irlandeses – Beckett, Samuel (1906-1989) – Crítica e interpretación I. Fernández, José Francisco, editor II. Universidad de Valladolid, ed. III. Serie

821.111BECK

JOSÉ FRANCISCO FERNÁNDEZ

Editor

SAMUEL BECKETT EN ESPAÑA



EDICIONES
Universidad
Valladolid^{de}

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).



José Francisco Fernández (Editor). Valladolid, 2020.

Motivo de cubierta: Salvador Ramos Rey en *A derradeira cinta de Krapp* (A Coruña, 1985).

El editor quiere agradecer a Miguel Pérez Romero y a Salvador Ramos Rey su gentileza por permiternos reproducir esta fotografía.

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN: 978-84-1320-085-9

Maquetación: Ediciones Universidad de Valladolid

Introducción	9
1. Beckett transcultural y los «clásicos» españoles de Winnie	15
ANTONIA RODRÍGUEZ-GAGO. <i>Universidad Autónoma de Madrid.</i>	
2. La recepción de las obras de Samuel Beckett en Galicia	31
MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ. <i>Universidad de Santiago de Compostela.</i>	
3. La introducción de Beckett en los escenarios catalanes. A propósito de los montajes de La Gàbia Teatre y sus antecesores	61
NÚRIA SANTAMARIA ROIG. <i>Universitat Autònoma de Barcelona.</i>	
4. La censura del teatro de Samuel Beckett en España (1955-1978)	91
OLAIA ANDALUZ-PINEDO y RAQUEL MERINO-ÁLVAREZ. <i>Universidad del País Vasco.</i>	
5. Las traducciones de <i>Esperando a Godot</i> en España	117
DAVID MARTEL CEDRÉS. <i>Universidad Complutense, Madrid.</i>	
6. Samuel Beckett, un «mal viaje» por España: recorrido por las versiones de <i>Godot</i>	137
CARLOS GERALD PRANGER. <i>Universidad de Málaga.</i>	
7. «Aquí donde reina la justicia». La recepción de <i>Cómo es</i>, de Samuel Beckett, en España	159
JOSÉ FRANCISCO FERNÁNDEZ. <i>Universidad de Almería.</i>	
8. Beckett, Lucky y Deleuze	177
LORETO CASADO CANDELAS. <i>Universidad del País Vasco.</i>	
9. Bibliografía de publicaciones académicas sobre Samuel Beckett en España	193
MAR GARRE GARCÍA. <i>Universidad de Almería</i>	
10. Catálogo de publicaciones académicas sobre Samuel Beckett en España	207
MAR GARRE GARCÍA. <i>Universidad de Almería</i>	

Una colección de artículos sobre Samuel Beckett y España solo podía hablar, lamentablemente, de un desencuentro. Por un lado, el premio Nobel irlandés nunca mostró un gran interés por la cultura española; por otro, su obra no ha generado un gran número de seguidores en nuestro país. Es bien sabido que, con la excepción de sus obras de teatro más conocidas, el resto de su producción teatral, junto con sus incursiones en la novela, la poesía y el ensayo, ha pasado más bien desapercibida, a pesar del fructífero diálogo que estas manifestaciones artísticas beckettianas han establecido con los lectores en países de nuestro entorno.

Se añade a este panorama tan negativo el hecho de que la imagen que persiste de Beckett en la actualidad, a pesar de los años transcurridos desde que irrumpió en la escena española a mediados de los años 50 del pasado siglo, sigue siendo la de un autor envuelto en una espesa niebla de angustia existencial. La comicidad de su obra parece haber pasado de largo en una cultura, la española, donde la literatura de humor tiene una gran tradición. Esto quizá se debe al ambiente ideológico dominante en España en esa época, sumido en un pesimismo sin atisbos de salida debido a la falta de libertades. A Beckett se le leyó y se le escuchó entonces en clave política, pues en los círculos intelectuales contrarios al régimen de Franco se interpretó su obra dentro de los parámetros de la situación concreta que se vivía en España. La ausencia de una indagación profunda y bien documentada, alejada de clichés, sobre el contenido de sus libros fue una constante en las primeras décadas de la recepción de Beckett en nuestro país.

Hablamos de una interpretación sesgada del contenido, pero también deberíamos destacar la falta de interés por estudiar la forma de su expresión escrita, la musicalidad de su lenguaje, el lirismo presente en su prosa, la precisa coreografía de sus obras teatrales. En este aspecto muchas de las traducciones de Beckett al español adolecen de falta de cuidado para reflejar estas características tan esenciales de su escritura.

En definitiva, Beckett no encajó en la cultura española por un conglomerado de razones, de ahí que sea preciso analizar este complejo pasado para, quizá, empezar a

cambiarlo. Es con ese objetivo que se solicitó a especialistas universitarios en el autor irlandés que exploraran distintas facetas de la presencia de Beckett en España, dando como resultado un volumen multidisciplinar en el que se considera el estado de la cuestión desde perspectivas diversas: el teatro, la censura, la recepción o el estudio de sus traducciones, por mencionar las más destacadas. El libro se completa con una bibliografía de artículos académicos sobre Beckett que puedan servir de plataforma desde la que iniciar nuevas investigaciones.

El primer artículo está escrito por una de las pocas representantes del mundo académico que impulsó los estudios beckettianos cuando el desconocimiento sobre nuestro autor era generalizado en la cultura española. Antonia Rodríguez-Gago presta atención a las representaciones teatrales de *Happy Days* en España, centrándose especialmente en una puesta en escena emblemática de finales de los años 90. Para Rodríguez-Gago, la traducción al castellano de esta obra continuó el proceso transcultural iniciado por Beckett cuando vertió él mismo su pieza teatral del inglés al francés. Rodríguez-Gago demuestra que al adaptar su versión primera a la cultura de un segundo idioma, el autor tuvo muy en cuenta la rica tradición literaria francesa. En este capítulo se sale de la simple descripción de una traducción para ahondar en el proceso creativo del autor y demostrar cómo se nutría de sus experiencias personales y de sus propios referentes culturales para escribir (a la vez que suprimía cualquier conexión directa con dichas vivencias, dejando tan solo múltiples ecos que remiten al lector a diversos ámbitos). Rodríguez-Gago señala también los aciertos y errores de la puesta en escena que se ha escogido para ilustrar este capítulo.

En el segundo capítulo Manuel García Martínez examina la recepción de Samuel Beckett en Galicia. En algunos sentidos, las representaciones de su teatro en esta región de España se podrían extrapolar a todo el estado, pues los factores que incidían en las mismas son fácilmente reconocibles: el protagonismo que tuvo el teatro universitario para la difusión de la obra de Beckett, la preocupación por parte de los agentes culturales sobre si las obras de Beckett resultarían demasiado complicadas para el gran público, la reivindicación de la cultura autóctona que repercutía en contra de la programación de teatro de vanguardia, etc. Sin embargo, en Galicia ocurrió un hecho extraordinario que se plasma por primera vez en esta investigación. García Martínez revela la implicación directa del dramaturgo irlandés en una representación de su obra en la Universidad de Santiago a principios de los años 80. El propio Beckett dio permiso a David Green para poner en escena *A Piece of Monologue* por parte de un grupo de teatro de la universidad, siendo este el estreno de la obra en España (y uno de los primeros estrenos en Europa).

En el tercer capítulo Núria Santamaria Roig estudia el teatro de Beckett en Cataluña a raíz de uno de los grupos más emblemáticos de ese territorio, La Gàbia de Vic, una compañía que tomó a Beckett por bandera y que dinamizó el teatro producido en Cataluña desde finales de los años sesenta hasta mediados de los noventa del pasado siglo. Tras repasar la primera década de montajes de obras de Beckett en Barcelona y en otras ciudades catalanas, Santamaria Roig entra de lleno en la historia de La Gàbia y realiza un relato pormenorizado de cuáles fueron sus orígenes y posterior desarrollo. A principios de los años 70, incluso antes de convertirse en compañía profesional, La Gàbia puso en escena obras del autor irlandés, aunque fue con los montajes ya legendarios de *Fi de partida* (1979), *Oh, les bons dies* (1983) o *Tot esperant Godot* (1985), que el Beckett más rompedor se abrió paso en el panorama teatral de la época. Santamaria Roig ha podido contar para este trabajo con el archivo personal y la colaboración de Joan Anguera, uno de los fundadores del grupo.

Olaia Andaluz-Pinedo y Raquel Merino-Álvarez son las autoras del cuarto capítulo, en el cual hacen un recorrido por las producciones teatrales de Samuel Beckett durante el Franquismo. Sus fuentes son los expedientes de censura que se guardan en el Archivo General de la Administración. Llama la atención cómo los censores de las obras de Beckett mostraban su perplejidad y confusión ante las propuestas tan novedosas del autor irlandés. En líneas generales, tal y como demuestran Andaluz-Pinedo y Merino-Álvarez, dichos censores toleraron a regañadientes el teatro de Beckett, aunque también hubo prohibiciones y, con frecuencia, supresión de frases. La censura siempre prescribió actuaciones limitadas en teatros de cámara y en ámbitos universitarios. Es un hecho destacado, además, que fue en la periferia del estado, y no solo en Madrid y Barcelona, donde existía un marcado interés por conocer a este autor de vanguardia, de forma que las solicitudes para representar su teatro provenían de lugares tan dispares como Cádiz, Pontevedra, Valladolid, Sabadell, Ponferrada, Córdoba, etc.

David Martel Cedrés revisa en el quinto capítulo las traducciones existentes de *Esperando a Godot* en España (tres españolas y una argentina), llegando a conclusiones altamente reveladoras. No es solo que la versión en inglés por parte del autor haya sido ignorada, sino que las traducciones existentes no corresponden a originales próximos a su época de publicación. Ninguna traducción, además, tiene en cuenta el texto definitivo de la obra, ya sea en su versión francesa o inglesa. Martel Cedrés analiza de forma pormenorizada las traducciones de Pablo Palant, Trino Martínez Trives, Pedro Barceló y Ana María Moix, prestando atención a la corrección textual,

los errores, las modificaciones del texto original o las licencias tomadas por los responsables de las distintas versiones al castellano.

Ya en el sexto capítulo, Carlos Gerald Pranger realiza un estudio igualmente necesario sobre *Esperando a Godot* en España. Las traducciones existentes en nuestro país siempre han partido del 'original' en francés, mientras que no existe ninguna que tenga como punto de partida la traducción al inglés realizada por Beckett de esa misma obra. Es preciso ver qué se ha perdido el lector español al disponer únicamente de una de las versiones, teniendo en cuenta, además, que el texto en inglés contiene un teatro mucho más vivo, coloquial, preciso y corrosivo. También en el terreno sexual y escatológico Beckett se muestra más audaz en la versión inglesa. Este es el motivo por el que Pranger hable de 'mal viaje' de Beckett pues, en lo referente a este escritor, el sistema literario en España está incompleto.

En mi propio capítulo, que aparece en el séptimo lugar de los contenidos del libro, dirijo la atención a una de las novelas más complejas escritas por Beckett, *Cómo es*, y examino la suerte que dicha obra ha tenido en castellano. La irregular fortuna de las traducciones de esta narración también resulta simbólica para todo el conjunto de su producción literaria, porque señala un patrón común con respecto a la escritura más difícil del autor irlandés: *Comment c'est* se analizó de manera parcial y sesgada, las traducciones al castellano fueron malinterpretadas o, directamente, ignoradas por el público y la crítica. En este capítulo se propone una indagación en los temas de gran calado sobre los que gira la novela, de forma que se propicie el acercamiento a un texto de enorme trascendencia cultural.

En el capítulo octavo, Loreto Casado Candelas examina la impronta de Samuel Beckett en España desde una perspectiva francófona. Hay que tener en cuenta que el idioma francés era la lengua extranjera predominante en la educación de los estudiantes de los años 50, 60 y 70 del siglo XX en España y que la apreciación de la literatura francesa formaba entonces parte de su formación. A pesar de estas condiciones favorables, la crítica seguía anclada en modelos desfasados. La falta de miras de este estamento contribuyó a que predominase una imagen del autor trasnochada y plomiza. Para Casado Candelas, el mundo de la cultura francesa ha sido un referente para acercarse al universo creativo de Samuel Beckett y, en este capítulo, dicho enfoque es reivindicado y fundamentado. Destacados críticos franceses han sido cruciales para entender a nuestro autor y hoy en día, desde aspectos tan variados de la cultura del país vecino como la traducción y el estudio del lenguaje, la aportación francesa sigue siendo de gran relevancia.

El volumen se cierra con una sección final de dos capítulos en donde Mar Garre García recopila los artículos que se han publicado sobre Samuel Beckett por parte de profesionales del mundo académico. Si bien la respuesta de la universidad española fue tardía ante el desafío que suponía interpretar la obra de Beckett, sí es cierto que tanto en la última década del siglo pasado como en las primeras del nuevo milenio, el interés por Beckett se ha visto acrecentado y actualmente puede hablarse de una aportación notable de estudios sobre Beckett por parte de académicos españoles. En su introducción, Garre García traza las líneas generales de la recepción de Beckett en España y, a continuación, divide los artículos recopilados por géneros literarios y por temas globales. Asimismo, incluye un listado de libros y de tesis doctorales sobre Beckett.

Que Beckett sea un autor en gran medida desconocido en España no deja de ser una paradoja; la relevancia de su obra para entender las actuales incertidumbres históricas y para replantearse antiguos valores está fuera de toda duda. Un nuevo enfoque sobre Beckett puede ayudar a cambiar este estado de cosas.

Como editor quiero agradecer la ayuda prestada por CEI Patrimonio, de la Universidad de Almería, así como por el proyecto FFI2016-76477-P, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (AEI/FEDER). El apoyo de miembros del grupo de investigación *Lindisfarne*, de la Universidad de Almería, especialmente Mar Garre García y Dimitrios Tsokanos, fue fundamental para que este libro viera la luz.

El Editor

ANTONIA RODRÍGUEZ-GAGO

Universidad Autónoma de Madrid

La primera parte de este trabajo se centra en el realismo transcultural de Samuel Beckett, en el papel crucial que juega la cultura y la lengua de un determinado país, a la hora de percibir, traducir y construir la realidad. Se muestran los orígenes realistas de *Happy Days* (*Los días felices*) como se perciben en el proceso creativo de la obra y también en las experiencias vitales y literarias de Beckett. En la segunda parte, se analizan los cambios realizados en la versión escénica de *Los días felices*, efectuados por la compañía teatral El Canto de la Cabra, de Madrid (1996), basándose en mi traducción de la obra.¹ Juan Úbeda (director) y Elisa Gálvez (actriz) sustituyeron parte de las citas literarias de poetas ingleses que hace la protagonista, Winnie, sus famosos «clásicos», por poetas españoles, sometiendo a la obra a un interesante proceso *transcultural* semejante al realizado por Beckett en su versión francesa.

1.1. El realismo transcultural de Beckett

Una de las características más importantes de toda la obra de Beckett es su *transculturalidad*. Este autor crea sus textos en dos lenguas diferentes y en sus traducciones, mejor quizá en sus adaptaciones de una lengua a otra, las referencias culturales son también distintas. Beckett era un excelente lingüista, que además de inglés y francés, conocía perfectamente alemán e italiano y también español, aunque él repetía que su español estaba «oxidado». Las múltiples connotaciones y referencias interculturales que se detectan en sus obras dan cuenta de su gran cultura que se evidencia no solo en sus textos, como poeta, novelista y dramaturgo, sino también en su trabajo como

¹ *Los días felices/Happy Days*, de Samuel Beckett. Edición bilingüe anotada, traducción e introducción de Antonia Rodríguez-Gago, 1989 (quinta edición 2006. Todas las citas de esta obra en este trabajo son de esta edición). La sexta edición revisada de este libro se publicó en la primavera de 2020. Todas las traducciones de obras en inglés y en francés incluidas en este trabajo son de la autora del mismo, de no ser así se menciona la fuente.

director de escena. Beckett dirigió todas sus obras en inglés, francés y alemán y en sus montajes no dudaba en realizar cambios textuales y escénicos, para adaptar sus piezas a la cultura del país donde se representaba la obra, cambios que se hallan recogidos en sus cuadernos de dirección escénica. En las diversas facetas de su trabajo creativo se puede observar cómo Beckett inscribe sus textos en los campos referenciales específicos de cada lengua, por esto, en sus obras en inglés o en francés se pueden hallar variaciones lingüísticas y culturales muy significativas.

Happy Days (1961), la obra en que se centra este trabajo, ejemplifica perfectamente lo que aquí se denomina *el realismo transcultural* de Beckett. El trasfondo realista de esta obra se evidencia no solo en las adaptaciones culturales y lingüísticas que el autor realizó en su versión francesa, también en el proceso creativo y, de un modo especial, en las experiencias personales y culturales (visuales y literarias) del propio autor. Por ejemplo, Beckett traduce *Happy Days* al francés como, *Oh les beaux jours*, una adaptación transcultural. En el original inglés, al ser ésta la primera versión, el título hace referencia a un brindis familiar irlandés, «happy days!», y, a la vez, recuerda una canción popular que aún se canta en muchas celebraciones: «Happy days are here again /The sky above is clear again...etc.»² Ambas referencias populares son irónicas, teniendo en cuenta la situación de enterramiento en la que se encuentra la protagonista, Winnie. El título de la obra en francés, *Oh les beaux jours*,³ tiene un origen más literario, más nostálgico, es una cita errónea del poema de Verlaine, *Colloque sentimental*: «¡Ah! Les beaux jours de boneur indicible/ Où nous joignons nos bouches! –C'est possible» (Verlaine 2007, 102). La ironía también está implícita en estas líneas, ya que es Winnie, una mujer semienterrada, quien recuerda con nostalgia los días de «felicidad indicible» y sus amores pasados. La mayoría de los cambios transculturales que Beckett realiza en la versión francesa se relacionan con los recuerdos románticos de la protagonista, así consigue acercar a Winnie a los espectadores al dotarla de un pasado y una educación francesa. Otros cambios interculturales se dan al traducir algunos nombres propios. En efecto, aunque Beckett no cambia los nombres de los protagonistas, Winnie y Willie, sí lo hace en el caso de los nombres de los amantes que Winnie recuerda. Por ejemplo, Winnie evoca al «Most Reverend Father in God Dr. Carolus Hunter», para ella Charlie Hunter, y recuerda

² «Happy days are here again», compuesta por Jack Yellen (letra) y Milton Alger (música), primera grabación de 1929. Agradezco a James Knowlson esta referencia.

³ En mi versión de *Los días felices*, se anotan a pie de página otros cambios realizados por Beckett en la versión francesa.

«estar sentada sobre sus rodillas, bajo la acacia, en el jardín de Borough Green» (Beckett 2006, 137). Además de subrayar la comedia, el autor ofrece un toque de realismo al mencionar una población inglesa del condado de Kent, al sur de Inglaterra. En la versión francesa, el nombre del personaje se convierte en el «Révérendissime Père en Dieu Carolus Chassepot», para la protagonista «Charlot Chassepot», la escena transcurre «detrás de la casa», en Fougax-et-Barrineuf. El efecto cómico que se consigue en ambas versiones es similar, aunque quizá se acentúa en la versión francesa. Como en inglés Hunter (cazador), Chassepot tiene un significado similar, sin embargo, el nombre francés Charlot es más cómico pues recuerda inmediatamente al otro Charlot, Charlie Chaplin. Winnie tampoco recuerda el nombre de su primer amante, un tal Mr. Johnson, o Johnstone, que dio el primer beso; nombre que en la versión francesa se convierte en un tal «Demoulin...ou Dumoulin». Tanto los cambios en los nombres, como los de los lugares geográficos donde se sitúa la escena son adaptaciones culturales, no traducciones. Borough Green en la versión original y Fougax-te-Barrineuf en la francesa, aluden a pequeñas poblaciones provincianas y burguesas, donde al parecer transcurrió la infancia y juventud de Winnie, localidades reales evocadas por una protagonista que se halla en una situación totalmente surrealista.

El realismo transcultural de *Happy Days/Los días felices* se percibe también en su trasfondo literario, en la cantidad y variedad de los autores y las obras que Winnie cita fragmentariamente, y que se convierten en comentarios irónicos sobre su inexplicable situación escénica. Beckett no adapta culturalmente casi ninguna de las citas literarias en la versión francesa, quizá porque, tal como Winnie las recuerda, las fuentes de estas citas son casi siempre irreconocibles. Sin embargo, hay un cambio que nos parece significativo, Beckett sustituye una cita de *Cymbeline*, de Shakespeare, «Fear no more the hit o' the sun», («No temas más al calor del sol»), por otra de Racine, «Qu'ils pleurent, oh mon Dieu, qu'ils frémissent de honte» («Qué lloren, oh Dios mío, que se estremezcan de vergüenza»), *Athalie* (Acto II, esc. ix). La cita francesa parece más filosófica y pesimista que la inglesa, al menos en este fragmento. Como de costumbre, Winnie cita erróneamente y dice «honte» (vergüenza), en vez del original «crainte» (miedo). Todos los cambios que Beckett realiza en las diferentes versiones de sus textos no son solo culturales, sino también lingüísticos y estilísticos. Para este autor la forma era tan importante como el significado y dedicaba continuas revisiones en sus textos para lograr la estructura musical de ecos y repeticiones que los caracterizan.

Un breve ejemplo, basado en mi experiencia como traductora de Beckett, puede ilustrar lo dicho. En 1985 traduje del original inglés, *Rockaby* (*Nana*), autorizada por Beckett, para su estreno en España, en el Círculo de Bellas de Madrid. Esta obra es un poema dramático, por lo que conservar su estructura rítmica es tan fundamental como conseguir acertar con el significado. Al traducir la frase-eco, «going to and fro», literalmente «andar de un lado a otro», observé que esta traducción destruía la estructura rítmica textual, seis palabras sustituían a cuatro. Recurrí a la versión francesa, para comprobar cómo Beckett había resuelto el problema, y encontré la frase dividida en dos: «finisse d'errer/ de-ci de là», lo que dio respuesta a mi problema y así la línea se convirtió en dos, «acabar de andar/ de acá para allá». Esta traducción está más cerca en cuanto a estructura al texto francés, y, sin embargo, en lo referente al significado se acerca más al original inglés (Rodríguez-Gago 1999, 232). Coincidimos con George Steiner cuando afirma que «la cultura habita en la lengua y traspasa todos los aspectos de la existencia» (2004, 105) y, por lo tanto, traducir o adaptar las connotaciones y las referencias culturales del país de origen a la cultura del país receptor se convierte en uno de los mayores problemas que puede tener el traductor, ya que el viaje que se realiza entre dos culturas al traducir un texto literario afecta necesariamente a la interpretación de dicho texto. Este problema transcultural se acentúa aún más al traducir una obra dramática, puesto que las convenciones teatrales de un país determinado se hallan inscritas en todos los aspectos de la representación, tanto visuales como lingüísticos y todos ellos van a influir en su recepción.⁴ Se ha especulado mucho sobre las razones que le llevaron a Beckett a auto-traducirse, sin embargo, dada la importancia que este autor prestaba a la forma era la manera de asegurarse que, al menos en dos lenguas distintas, inglés y francés, el lector podría disfrutar de textos originales tal como los había concebido, preservando no solo el significado sino también su estructura formal. Ludovic Janvier, traductor al francés de *Watt*, afirmaba que lo más importante al traducir una obra de Beckett era conseguir «la situation sonore et rythmique» del texto. En efecto, conseguir la «situación sonora y rítmica» es aún más importante si se trata de un texto dramático ya que se trata de traducir *voces* con un tono y un ritmo específicos. Las voces de los protagonistas de Beckett cambian con el paso del tiempo, como lo hacen sus cuerpos. Los primeros personajes son de mediana edad y se van transformando hasta convertirse en los ancianos de sus últimas obras, como si crecieran con el propio autor, lo que también forma parte

⁴ Sobre el tema, puede consultarse Rodríguez-Gago: «Translating and Adapting *Company* for the Screen» (2001).

del realismo existencial que Beckett presenta. En su teatro, realidades humanas como el paso del tiempo, la soledad, la espera, la impotencia e ignorancia, las rutinas cotidianas, etc., se transforman en potentes imágenes escénicas, que evidencian la revolución formal de este autor.

El realismo transcultural de Beckett se percibe también a través de su largo proceso creativo. En los primeros manuscritos de una determinada obra, se observa cómo el autor, partiendo de espacios y personajes reales va difuminando o eliminando, poco a poco, todo lo que haga referencia a personas y lugares concretos, a través de un proceso que denominaba la «creación de ausencias», como puede verse en la creación de *Happy Days*. En 1960 Beckett comenzó a escribir un monólogo dramático femenino titulado, «[X] Female Solo» y ya en el primer manuscrito se evidencia el origen realista de la pieza, en este caso con ecos irlandeses. En el TS1 (Typescript 1) el mundo «real» en el que viven los protagonistas está en guerra y parece haberse vuelto loco. El protagonista, que aquí se llama Edward, lee en el periódico: «Proyectil cae sobre “Man” solo se salva la señora de la limpieza de los retretes públicos ... Proyectil aberrante cae sobre Irlanda, ochenta y tres sacerdotes sobreviven» (TS.1- pág. 4). Como es característico en las obras de Beckett tragedia y comedia se intercalan y lo irreverente se mezcla con lo serio. Paradójicamente, en este mundo devastado por la guerra se ofrecen, «oportunidades para joven espabilado», ésta última línea es la única que se conserva en la versión final.⁵ Al final del proceso creativo, las referencias *reales* de las que Beckett parte continúan estando presentes, pero solo en los recuerdos de los protagonistas y contrastan fuertemente con las extrañas situaciones que se muestran en escena.

Además de las diversas adaptaciones de hechos y personajes reales que se muestran en el largo proceso creativo, los orígenes realistas de *Happy Days* se pueden relacionar también con experiencias vitales del autor. Uno de los críticos que conoce mejor esta obra, y también a Beckett por ser su biógrafo autorizado, es James Knowlson que afirma, en su último artículo sobre esta pieza, que Beckett presenta una realidad cotidiana, a pesar de lo superficialmente extraño que pueda parecer el mundo de Winnie y que la fuerza de este personaje se deriva del gran contraste entre su terrible situación presente y la naturaleza banal y cotidiana de sus recuerdos (Knowlson 2012). Knowlson también insiste en el origen realista de la obra y descubre los ecos musicales, visuales y literarios que inspiraron a Beckett en su creación. Lo más interesante es la relación que establece entre los frecuentes

⁵ Para un análisis del proceso creativo de Beckett, ver la introducción de mi edición de *Los días felices*, págs. 73-78.

viajes realizados por Beckett al sur de Inglaterra, entre el 1958 y 1961, cuando escribía *Happy Days*, con la situación y los personajes de la obra. En efecto, a principios de los sesenta Beckett viajó frecuentemente al sur de Inglaterra, para visitar a su prima Sheila Page (Roe de soltera, como la madre del autor) y a su marido, Donald Page, que vivían en «Sweetwater Cottage», Surrey, en una casa con jardín, estanque y probablemente un cobertizo, como el que Winnie recuerda. En esta pequeña población vivió en un ambiente burgués y provinciano donde, probablemente, abundaban las señoras rubias con collar de perlas, como se describe a Winnie en la obra. Knowlson afirma también que en las cartas a su prima de esta época, Beckett menciona frecuentemente «los días felices» que había pasado en «Sweetwater Cottage». Parece evidente que su prima Sheila, su hermana Molly Roe y sus vecinos Madge y Mike Bendon le introdujeron en un mundo burgués convencional, muy alejado del que Beckett vivía en esos momentos, y le sirvieron de modelos para personajes y situaciones de la obra que estaba escribiendo. Como hemos visto arriba los recuerdos de juventud de Winnie trascurren en un mundo pequeño burgués muy similar al de Surrey, de donde también parece proceder su marido, Willie. Este personaje es una parodia del «gentleman» inglés de clase media, con su bigote al estilo «Battle of Britain», su sombrero de copa, chaqueta negra y pantalón de rayas, que lee el *Reynold's News*, los domingos por la mañana. Estas coincidencias realistas y las referencias geográficas concretas contribuyen a acrecentar aún más el misterio en torno a la extraña situación que configura la escena de *Los días felices*, con la protagonista enterrada en un montículo de tierra calcinada, hasta la cintura en el primer acto y hasta el cuello en el segundo. En tal situación, se entrega a tareas cotidianas, como rezar, cepillarse los dientes o tomar un jarabe, como si su situación fuese totalmente normal. Willie, el protagonista masculino, está oculto tras el montículo, inmune a los requerimientos de Winnie y, cuando aparece parcialmente, lee el periódico, escruta una postal pornográfica, o contesta con monosílabos a las constantes preguntas de su esposa. Aunque esté semioculto la mayor parte del tiempo, Willie es un personaje importante ya que el torrente verbal de Winnie se dirige a él y es también él quien la trasporta al pasado, al leer las noticias del periódico en voz alta, como la citada arriba a cerca de «Su Eminencia el Reverendísimo Padre en Nuestro Señor, Dr. Carolus Hunter muerto en la bañera» (Beckett 2006, 137). Al oír esta noticia, Winnie recuerda estar sentada en el regazo de Charlie Hunter, bajo una acacia en el jardín de Borough Green y también recuerda el primer beso que le dio «un tal Johnson» en un cobertizo y, aunque no recuerda donde estaba el cobertizo, sí recuerda que el tal Johnson no tenía cobertizo alguno. La ironía y el juego con la palabra cobertizo se pierde en traducción, ya que en

inglés «toolshed» tiene connotaciones sexuales que no posee la palabra cobertizo en castellano. Los recuerdos de juventud de Winnie tienen connotaciones sexuales e insinúan posibles abusos a menores, esto es evidente en la historia de Mildred y el ratón donde la protagonista evoca una posible violación a una niña. La fuerza de este relato se acentúa al ser narrado por Winnie cuando ya es tan solo una cabeza parlante. Los temas centrales de *Los días felices* como son los deseos y los miedos sexuales, la añoranza en la vejez de los días felices del pasado, el deterioro físico y psíquico que conlleva el paso del tiempo, junto con la gran capacidad que tiene el ser humano de adaptarse a cualquier situación por muy inexplicable que ésta parezca, son muestras del realismo creativo de este autor que trasforma la vida cotidiana en brillantes metáforas escénicas.

En nuestro país, el primero en detectar el realismo escénico beckettiano fue el dramaturgo Alfonso Sastre, que en su famoso ensayo, «Siete notas sobre *Esperando a Godot*» afirmaba que Beckett era un gran radiógrafo de paisajes interiores y, como tal, nunca había visto «un drama más realista» (Sastre 1957, 46). Sastre rechazaba ya en 1957 la etiqueta del absurdo en relación con el teatro de Beckett, como ahora la rechazan la mayoría de los críticos. A este respecto, creemos importante recordar que Beckett nunca se reconoció como un autor del llamado «teatro del absurdo» y afirmó en una entrevista que,

...Los valores morales son inaccesibles e indefinibles. Para definirlos habría que recurrir a hacer juicios de valor y esto no se puede hacer. Por esto nunca he estado de acuerdo con la idea de «teatro del absurdo»; porque esto implica hacer juicios de valor. No se puede ni siquiera hablar de la verdad. Esto forma parte de la desolación (détresse) general. Paradójicamente, a través de la forma, el artista puede hallar una cierta solución, *dando forma a lo informe*. (Beckett 2006, 33)

No solo hay que desechar la etiqueta del absurdo referida a la obra de este autor, también nos parece necesario revisar la imagen que se tiene de su persona, como de una especie de ermitaño aislado del mundo que es totalmente falsa; como atestiguan los cuatro volúmenes publicados de su correspondencia, *The Letters of Samuel Beckett* (de 1929 a 1989),⁶ y también los distintos relatos biográficos, entre los que destaca la excelente biografía autorizada de James Knowlson, *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett* (1996). A estas publicaciones hay que añadir los

⁶ *The Letters of Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, Vol I (1929-1940), 2009; Vol II (1941-1956), 2011; Vol. III (1957-1965), 2014; Vol. IV (1966-1989), 2016.

libros de conversaciones y recuerdos, protagonizados por amigos, escritores y directores de escena que muestran la gran actividad «social» que Beckett mantenía.⁷ Lo que puede parecer asombroso es que Beckett tuviera tiempo para escribir, traducir y dirigir sus obras, con una actividad social y epistolar semejante. El realismo poético que Beckett practica está inserto en la realidad cotidiana, pero no tiene nada que ver con el naturalismo realista, la clase de realismo fotográfico y superficial que Beckett rechazó muy pronto, y al que denominaba «the penny-a-line vulgarity of a literature of notations» (Beckett 1970, 76). Todas las obras de Beckett giran en torno a experiencias reales que su genio artístico transforma en impresionantes imágenes escénicas.

El dramaturgo José Sanchis Sinisterra, que dirigió *Los días felices*, en 1985, hablaba de la situación de Winnie también en términos realistas:

Al fin y al cabo, ¿cuál es su situación? Nada del otro mundo; al contrario, muy de éste. La tierra es un desierto calcinado que se consume bajo un sol implacable; las leyes naturales «ya no son lo que eran»; la vida camina hacia su extinción ... Pero el ser humano, con su portentosa capacidad de adaptación, persiste en comenzar cada jornada con una razonable dosis de optimismo ... convencido de que ha venido al mundo para ser feliz ... o recordar que lo ha sido. (1984, 37-38)

Winnie, optimista por naturaleza, se niega a ver su situación tal como es y encuentra siempre razones para convencerse de que sus días son felices. El deterioro de su memoria se hace más evidente al evocar los poemas románticos de sus lecturas juveniles, los famosos «clásicos» que, al citarlos fragmentariamente, los convierte en retazos de una cultura olvidada y erosionada, como su propio cuerpo, por el paso del tiempo. Por todo ello *Los días felices*, nos parece una obra paradigmática del realismo transcultural que Beckett practica.

⁷ Libros de recuerdos y de conversaciones con Beckett, en orden de publicación:

- Charles Juliet. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Montpellier: Fata Morgana, 1986.
- Mel Gussow. *Conversations with (and about) Beckett*. London: Nick Hern, 1996.
- James and Elizabeth Knowlson, eds. *Beckett Remembering/Remembering Beckett*. London, Bloomsbury, 2006.
- Angela Moorjani et al. eds. *Beckett in Conversation «yet again»/Rencontres avec Beckett «encore»*. Leiden: Brill, Rodopi, 2016.

1.2. «Los clásicos» españoles de Winnie

En 1996, la compañía teatral El Canto de la Cabra, de Madrid, realizó con mucho éxito, un montaje de *Los días felices* al aire libre. Sin embargo, este montaje no respetaba las direcciones escénicas de Beckett, lo que redundó en contra de su puesta en escena. No respetar las direcciones escénicas en los montajes de las obras de este autor es muy arriesgado, puesto que la parte visual y verbal se hallan tan perfectamente integradas que, si se suprime la forma, o se modifica en exceso, se destruye el contenido. La impactante imagen escénica que abre *Los días felices*, y que queda grabada en la mente de los espectadores por su fuerza evocativa es una parte integrante del significado. Esta imagen se le ha relacionado con distintas imágenes pictóricas, entre las más repetidas, dado el especial interés de Beckett por Dante, están las ilustraciones de Gustave Doré para el Infierno de *La Divina Comedia*, donde se muestra a los condenados como cabezas y cuerpos semienterrados en una laguna asfixiante, que se asemeja al «horno de luz infernal» en el que habita Winnie. En su revisión de la obra, Knowlson relaciona esta imagen con, entre otras, las fotografías de mujeres semienterradas de Angus McBean, en especial con la fotografía de Frances Day que aparece como un busto semienterrado metido en una cesta y hundido en la tierra, a la vez que se mira en un espejo y contempla un mechón de su pelo. La semejanza con Winnie es evidente, como también lo son las dos mujeres semienterradas en la arena, que aparecen al final de la película de Buñuel y Dalí, *Un perro andaluz* (1929). Una película que es muy probable que Beckett viera cuando se estrenó en París, dada su relación con los poetas surrealistas.⁸

En cualquier caso, la imagen central de *Los días felices* es única por muchas razones. Dentro de la estética del claro-oscuro escénico que domina en el teatro de Beckett es la única pieza en color y también es la única que tiene una protagonista optimista que se convierte en el centro de toda atención. Quizá por eso, esta obra es favorita de las actrices y grandes intérpretes la han representado, como: Madeleine Renaud, Peggy Ashcroft, Natasha Parry, Billie Whitelaw (dirigida por Beckett) y más recientemente, Delphine Seyrig, Fiona Shaw, Juliet Stevenson y Maxine Peake. En España, la obra ha tenido también suerte con las actrices y la han interpretado, entre otras, Maruchi Fresno (la primera Winnie), Rosa Novell, Dionisia Ridruejo, Marta Martorell y Elisa Gálvez, protagonista del montaje que aquí se analiza. Todas ellas confiesan que éste es uno de los papeles más difíciles de su vida, pero que lo han

⁸ Para otras imágenes relacionadas con la obra, véase Knowlson (2012).

elegido por el gran reto interpretativo que supone, ya que el papel requiere un dominio vocal y gestual excepcionales.

Elisa Gálvez fue una Winnie extraordinaria, aunque su interpretación se viera afectada por la complicada escenografía en el mencionado montaje de *Los días felices* al aire libre, de 1996, dirigido por Juan Úbeda. En esta puesta en escena no solo se alteró el espacio escénico, sino también se dotó a la obra de un movimiento del que esta carece. La escenografía parecía una escultura de Andy Warhol, y estaba formada por una gran estructura de diferentes materiales plásticos que se elevaban a la derecha de la escena en forma de montículo, en cuyo centro aparecía semienterrada Winnie. A la izquierda del montículo se alzaba otra estructura complicada de tubos transparentes y objetos rotos, diferentes cajas, baldas y hasta una bañera que, se supone, constituían los vestigios del pasado de los protagonistas, algo totalmente innecesario. Este era el espacio de Willie, el protagonista masculino, que aparecía y desaparecía por los tubos de plástico dotado de una visibilidad y de una movilidad que son contrarias al personaje imaginado por Beckett, un oyente silencioso testigo del continuo monólogo de Winnie y solo parcialmente visible. Sin embargo, los espectadores que no conocían la obra, estaban encantados con el espectáculo casi circense de Willie que se convertía así en protagonista, y cuya presencia se percibía, incluso cuando no estaba a la vista, a través de los ruidos que hacían los tubos al desplazarse de un lugar a otro. El exceso de movilidad y de presencia escénica de Willie destruían la tensión dramática de la obra y convertían en irrelevantes las continuas llamadas de atención que Winnie hace a su marido y que éste no contesta casi nunca, o lo hace solo con monosílabos. Esta primera puesta en escena jugaba en contra del excelente trabajo de Elisa Gálvez que, con movimientos y gestos estilizados, abriendo y cerrando sus grandes ojos negros mecánicamente, otorgaba al personaje un aspecto de marioneta que nos parece adecuado para acentuar «el pernicioso optimismo» (en palabras de Beckett) de la protagonista que, inconsciente de su situación, se entrega a hábitos y rutinas cotidianas. La Winnie de Gálvez se veía constantemente interrumpida no solo por los continuos ruidos y movimientos de Willie, sino también por las voces de los peatones y los ruidos de los coches que circulaban por la calle cercana, al representarse la obra en un patio exterior. Esta escenografía resultaba además muy arriesgada para el actor que encarnaba a Willie, que podía sufrir un accidente si fallaba la complicada estructura, en su constante subir y bajar por los tubos de plástico. Juan Úbeda reconoció que esta puesta en escena nunca había funcionado del todo, aunque gustase mucho al público, poco familiarizado con la estética beckettiana. Por razones prácticas, decidieron simplificar la puesta en escena y trasladar el montaje del patio exterior, al interior del teatro.

El nuevo espacio escénico, concebido para llevar la obra de gira, funcionaba mucho mejor, como reconoció el director de la compañía. Los tubos de plástico desaparecieron y también los objetos rotos pegados a ellos, añadidos innecesarios que servían únicamente para distraer a los espectadores. Se conservó el imprescindible montículo para la protagonista, que se convirtió en el foco de atención, como requiere la obra, y Willie solo aparecía y desaparecía en los momentos precisos. Al inmovilizar a Willie tras el montículo y hacerlo menos visible, se lograba también la cercanía necesaria entre los espectadores y la protagonista, una habladora impenitente que necesita que alguien la escuche y la mire para dar sentido a su vida. La fuerza interpretativa de Elisa Gálvez, el modo de fijar sus grandes ojos en los espectadores haciéndoles cómplices de sus alegrías y sus penas, junto con su gran facilidad para pasar de la comedia a la tragedia, contribuyeron al éxito de este montaje. Elisa Gálvez convertía a Winnie en un personaje cercano y hacía creíbles todos sus recuerdos y, de un modo especial, las evocaciones fragmentarias de las lecturas de su juventud, los famosos «clásicos» como la protagonista los denomina, los fragmentos literarios que recuerda mal y que nos descubren la personalidad sensual y romántica de la protagonista, haciendo aún más trágica su situación de enterramiento presente.

Las lecturas de juventud que Winnie trata de recordar y que cita parcialmente son asombrosas por su cantidad y variedad. Entre los autores citados se encuentran Shakespeare, John Milton, John Keats, Robert Browning, Thomas Gray, Charles Wolfe, Robert Herrick, Edward Fitzgerald, W.B. Yeats y Samuel Johnson. Dada la fragmentación de la mayoría de las citas literarias que Winnie evoca, hubiese resultado imposible descubrir su origen y, quizá por esto, Beckett anotó muchas de las referencias en uno de los últimos manuscritos de la obra (TS-4).⁹ La mayoría de las alusiones literarias comentan irónicamente sobre el deterioro síquico y físico de la protagonista y, a la vez, otorgan una densidad poética a su singular monólogo o, mejor quizá, a su diálogo para una sola voz, al estar éste siempre dirigido a Willie.

Como hemos anticipado, lo más significativo de la versión escénica de Juan Úbeda y Elisa Gálvez fue el sustituir algunas de las citas de los poetas ingleses que evoca Winnie por autores españoles. Aunque el proceso de *trasculturalización* textual de *Los días felices*, una obra llena de alusiones geográficas, literarias y culturales específicas sea muy arriesgado, nos parece adecuado intentarlo cuando se trata de un montaje escénico. Beckett realizó también algunos cambios en su versión francesa, algunos señalados en este trabajo, para otorgar más realismo a los recuerdos de Winnie. Como

⁹ Un primer estudio de las citas literarias de Winnie es el de Stan E. Gontarski, *Beckett's «Happy Days»: A Manuscript Study*. Columbus, Ohio: The Ohio State University Libraries, 1977.

hemos visto arriba, el lugar donde transcurre la infancia y juventud de la protagonista es una población del sur de Inglaterra que se convierte en francés en Fougax et Barri-neuf y ambas poblaciones connotan un ambiente burgués y provinciano. El cambio de los nombres de los amores de juventud de Winnie está quizá encaminado a incrementar el aspecto cómico de sus recuerdos, Así Charlie Hunter se convierte en Charlot Chas-sepot y el Sr Johnson o Johnstone, se sustituye en francés por Demoulin o Des-moulins.¹⁰ En la versión teatral española de Úbeda y Gálvez los nombres de Charlie Hunter, Shower y Cooker, se cambiaron por Carlitos Hunter, Miranda y Mirilla, res-pectivamente, cambios que mantienen las connotaciones lingüísticas originales, espiar u observar, y también provocan el aspecto cómico deseado. En mi traducción de *Los días felices*, en la que se basó la versión de Úbeda, no cambié los nombres originales, puesto que al ser ésta una edición bilingüe podría ser confuso para los lectores que quisieran cotejar los dos textos. Sin embargo, en las notas a pie de página, sugería que se podrían hacer estos cambios en un montaje de la obra.¹¹ Nunca me planteé sustituir por autores españoles a los autores ingleses que cita Winnie, por las mismas razones que llevaron a Beckett a no sustituirlas, ya que al ser tan fragmentarias eran práctica-mente irreconocibles. Sin embargo, el reconocer las fuentes de estas citas aumenta la densidad poética y la complejidad de la obra.

En la versión escénica de Úbeda y Galvez además de sustituir algunos autores ingleses por autores españoles, se arriesgaron a mezclar las evocaciones poéticas con evocaciones políticas y, así, dotaron a la protagonista con un pasado español y los es-pectadores la veían como alguien familiar, como «nuestra» Winnie. Conseguida esta cercanía, no parecía sorprendente que en sus añoranzas románticas evocara poemas de amor de Santa Teresa y de Gustavo Adolfo Bécquer, ni tampoco que mezclara los re-cuerdos de textos de estos autores, con conocidos gritos con mensajes políticos.

Winnie intenta recordar los versos del conocido poema místico de Santa Teresa:

Vivo sin vivir en mí y tan alta vida espero
que muero porque no muero.

Su memoria deteriorada solo recuerda, «que no muero/ que no muero». El deseo de morir para reunirse con el amado, que Sta. Teresa expresa en «que muero porque no muero», se transforma en “que no muero, que no muero”, Winnie convierte así un

¹⁰ Para un estudio extenso de los cambios en la versión francesa, James Knowlson, ed., *Happy Days/ Oh Les Beaux Jours: A Bilingual Edition*. London: Faber & Faber, 1978.

¹¹ Ver notas a pie de página, nº19 (p. 139) y nº 42 (p.183), en mi edición de la obra.

deseo en una imposibilidad. Esta cita de Santa Teresa sustituye a la original del *Paraíso Perdido* de John Milton, Libro X, en la que Winnie también recuerda mal los versos: «Oh fleeting joys ... oh something lasting woe» («Oh goces fugaces ... oh algo penas perdurables», líneas 741-2). Los versos de Milton evocan imágenes de felicidad transitoria, sufrimiento y muerte deseada, emociones que también evocan los versos de Santa Teresa, por lo que nos parece acertada la adaptación que se hace de la cita de Milton.

El cambio transcultural más arriesgado se realiza en el segundo acto. Winnie, reducida ahora a una cabeza parlante y con su memoria aún más deteriorada, reflexiona en voz alta, dirigiéndose a Willie, acerca de la tristeza después del canto: «La tristeza después de cantar. (Pausa). ¿Te has enfrentado a eso, Willie?». Con la tristeza después de una relación sexual íntima Winnie dice estar familiarizada y añade, «estarás de acuerdo con Aristóteles en eso, Willie, creo yo» (Beckett 2006, 211), evocando la máxima de Aristóteles «post coitum triste». Lo que Winnie no se explica es la tristeza después de cantar y ésta reflexión la lleva a evocar fragmentos de «aquellos versos exquisitos» (213) del poema, «Song» (Canto), escrito por un oscuro poeta irlandés, Charles Wolfe (1791-1823), que evoca en fragmentos irreconocibles:

Vete y olvídate por qué algo sobre ese algo dibujará una sombra ... vete y olvídate ... por qué la tristeza ... sonrío alegremente ... vete y olvídate ... no me escuches ... sonrío dulcemente ... canta alegremente (213). (En el original: «Go forget me why should something o'er that something shadow fling ... go forget me ... why should sorrow... brightly smile ... go forget me ... never hear me ... sweetly smile... brightly sing ...»). (Wolfe 1909, 5)

En los versos de Wolfe, citados confusamente, se puede apreciar la tristeza de la separación después de una relación amorosa, en la que una de las partes invita a la otra a olvidar y a sonreír, en medio de la tristeza. Winnie cambia la tristeza por un canto y una sonrisa, y, tras una breve pausa, concluye, «*Olvidamos nuestros clásicos*» (énfasis mío, 213). En la versión española, los versos clásicos que Winnie recuerda mal son los del famoso poema romántico de Gustavo Adolfo Bécquer, «Volverán las oscuras golondrinas», versos en los que intercala unas líneas de «La Internacional» socialista, y añade el famoso grito de la Pasionaria, «¡No pasarán!». Un grito que, como es bien sabido, se repetía cuando las tropas fascistas estaban a las puertas de Madrid, casi al final de la Guerra Civil, en 1939. Tras preguntarse: ¿Cuáles eran aquellos versos exquisitos?, Winnie exclama: «Arriba parias de la tierra!», seguido de «en tu balcón los nidos a colgar», la segunda línea del poema de Bécquer, y continúa, «pero

esas...no volverán». Las líneas de Bécquer que se citan en este combinado de fragmentos heterogéneos son más inteligibles si se recuerda el poema de donde proceden:

Volverán las oscuras golondrinas
 en tu balcón los nidos a colgar,
 pero aquellas que aprendieron nuestros nombres
 esas... no volverán.

En estos versos el amante recuerda a su amada que incluso si encontrase otro amor futuro éste nunca sería tan intenso como el suyo, aunque el amor retorne cada primavera como regresan las oscuras golondrinas, éstas nunca serán las mismas, lo mismo que sucede con el amor. Sorprendentemente, Winnie concluye sus recuerdos románticos con el grito político: «¡no pasarán!» La ironía y la comedia contenida en estos fragmentos se aprecia mejor si se citan tal como la protagonista los decía en la escena:

¿Cuáles son aquellos versos exquisitos? (*Pausa*).
 ...Arriba parias de la tierra
 en tu balcón los nidos a colgar pero esas...
 no volverán...
 ¡No pasarán!
 No... (*Pausa*).
 Olvidamos nuestros clásicos.¹²

A la pérdida de memoria característica de la vejez, donde se mezclan unos recuerdos con otros, se une la nostalgia de un tiempo pasado que no volverá. La amargura que se desprende de estas líneas se acentúa aún más si se tiene en cuenta la situación física de Winnie reducida a tan solo una cabeza visible, el resto de su cuerpo devorado por la tierra. En esta situación, Winnie sueña con amores pasados y con momentos de emoción intensa que, como las oscuras golondrinas del poema romántico, nunca volverán. En su deteriorada mente se mezclan recuerdos heterogéneos que están unidos por la nostalgia de «los días felices» del pasado. Unos recuerdos convertidos en material de la memoria al que la protagonista recurre para «matar el tiempo».

La memoria de Winnie es sensorial y relaciona unos versos con otros más por el sonido de las palabras que por su sentido, como puede verse en los versos citados

¹² Conversación de la autora de este trabajo con Elisa Gálvez y Juan Úbeda, el 8 de julio de 2007, quienes me facilitaron las variaciones textuales de su versión escénica. Quiero agradecer aquí su generosidad.

donde relaciona «no volverán» con «no pasarán». Esta es la «memoria involuntaria» que Beckett alaba en su ensayo sobre Proust, por ser más fiable y precisa que la «memoria voluntaria». Argumentaba que al intentar recordar algo deliberadamente, lo que hacemos es inventar una historia sobre el tema, ya que el tiempo nos ha cambiado y quienes recordamos ahora no somos los mismos que experimentaron los hechos que se tratan de recordar y, por lo tanto, llenamos las lagunas de los recuerdos con fábulas. Sin embargo, los recuerdos sensoriales, los que nos llegan involuntariamente por medio del sonido, del gusto o del tacto, son mucho más fiables, al no estar «contaminados» por la razón. El modo de recordar de Winnie es un claro ejemplo de «memoria involuntaria», puesto que todos sus recuerdos proceden de motivaciones sensoriales.

El montaje de *Los días felices* de la compañía El Canto de la Cabra tuvo un gran éxito, se repuso cada año, desde 1996 hasta el 2001 y estuvo de gira por distintas ciudades de España. La importancia que tuvo esta experiencia para los principales protagonistas se tradujo en la creación de *Los días que todo va bien*, una obra estrenada el 13 de noviembre de 2003, escrita e interpretada por Elisa Gálvez y Juan Úbeda. Esta es una obra autobiográfica donde la pareja de creadores, con inteligencia y humor, se preguntan por el sentido de su trabajo y de su vida. Como en *Los días felices* de Beckett, el velo entre realidad y ficción, entre arte y vida se rompen. La obra de Úbeda y Gálvez muestra de manera convincente que el viaje entre dos culturas distintas es siempre enriquecedor, un viaje que implica siempre transformaciones y adaptaciones de todo tipo, ya que las técnicas culturales son diferentes en cada país y dado que éstas varían con el paso del tiempo.

Este trabajo ha tratado de demostrar cómo las adaptaciones escénicas, textuales y visuales, pueden ser enriquecedoras, como las realizadas por Juan Úbeda y Elisa Gálvez, en su montaje de *Los días felices*. Dichos cambios no afectaron negativamente al original, sino que contribuyeron a acercar la obra al público y, en algún caso, incrementaron la comedia y la ironía en ella implícitas. Los cambios interculturales solo son peligrosos si quien los realiza no está familiarizado con el lenguaje, ni con el estilo del autor adaptado, lo que no es el caso de Juan Úbeda y Elisa Gálvez que como hemos visto son conocedores y admiradores de la obra de Beckett. Su versión escénica de *Los días felices* poseía un lenguaje escénico propio y, a la vez, cercano al original, lo que demuestra una vez más que las obras de Beckett conectan con los espectadores, independientemente de sus diferencias nacionales, individuales o sociales, por su fuerza poética, visual y por su realismo existencial. Estas obras encarnan en escena imágenes sorprendentes de hombres y mujeres prisioneros del espacio

y del tiempo, «la visión proustiana», que es también una imagen transcultural y que Winnie encarna maravillosamente en *Los días felices*.

Bibliografía

- Beckett, Samuel. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: Calder, 1970.
- Beckett, Samuel. *Los días felices/Happy Days*. Antonia Rodríguez Gago, ed. y trad. Madrid: Cátedra, 2006 (sexta edición 2020).
- Juliet, Charles. *Encuentros con Samuel Beckett*. Madrid: Siruela, 2006 (1986).
- Knowlson, James. "Samuel Beckett's *Happy Days* Revisited". *Re-Reading/La relecture: Essays in Honour of Graham Falconer*. Rachel Falconer and Andrew Oliver, eds. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012. 111-129.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Beckett's Voices in Spanish: Translation as an Aspect of Adaptation". *Beckett and Beyond*. Bruce Stewart, ed. Gerrards Cross, Bucks.: Colin Smythe, 1999. 231-238.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Translating and Adapting *Company* for the Screen". *Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000/Samuel Beckett: Fin Sans Fin en L'An 2000*. Amsterdam: Rodopi, 2001. 437-445.
- Sanchis Sinisterra, José. "*Happy Days*: una obra crucial". *Primer Acto*, 206 (1984): 36-41.
- Sastre, Alfonso. "Siete notas sobre *Esperando a Godot*". *Primer Acto*, 1 (1957): 46-52.
- Steiner, George. *Extraterritorial*. Madrid: Siruela, 2004.
- Verlaine, Paul. *Poesía*. Jacinto L. Guereña, ed. Madrid: Visor, 2007.
- Wolfe, Charles. *The Burial of Sir John Moore and Other Poems*. London: Sidwick and Janson, 1909.

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ

Universidad de Santiago de Compostela

Las obras de teatro de Samuel Beckett han sido puestas en escena en Galicia en contadas ocasiones, y el resto de sus obras –novelas, poemas, ensayos y relatos– han sido muy poco traducidas. Frente a la importancia cultural de la obra de Beckett a nivel internacional, tanto desde el punto de vista literario, como por su presencia en los repertorios de los teatros europeos, este hecho resulta insólito y enigmático.

El repaso de algunas de las puestas en escena más significativas de las obras de Beckett, teniendo en cuenta el contexto histórico y cultural, la historia y las condiciones del teatro gallego, permite esbozar unas hipótesis sobre esta ausencia. El examen de las puestas en escena del teatro universitario muestra la percepción actual de los aficionados al teatro más jóvenes. El repertorio de obras traducidas y un resumen de la bibliografía de la investigación dedicada al análisis de la obra de Samuel Beckett en Galicia permiten completar este breve estudio.¹

¹ La bibliografía sobre las traducciones y las puestas en escena de las obras de Samuel Beckett en Galicia es casi inexistente. Al carecer de pruebas escritas, la investigación para la elaboración de este artículo ha tenido que recurrir a memorias individuales, al análisis de la prensa cotidiana y de documentos gráficos.

Quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas, protagonistas en la mayor parte de los casos de los acontecimientos analizados, que me han concedido entrevistas, ya sea personalmente ya sea por teléfono o por internet, aportándome una valiosa información; en particular a Manuel Lourenzo; Xerome Calero; Xosé Manuel Rabón; Miguel Perez Romero; Ana Antón; Salvador Ramos; Roberto Salgueiro; Artur Trillo; Elisa Fernandez Rei; Pedro Rubín; Carlos Caetano Biscainho Fernandes; Estela Lloves; Quico Cadaval; Evaristo Calvo; Cristina Balboa Rodríguez; Beatriz Méndez Castro; Carlos Neira; Juan García Lorenzo; Carlos Lema; Cristina Domínguez; Manuel Guede Oliva. Quiero también agradecer la valiosa ayuda que me brindaron Alberto Avendaño e Inmaculada López Silva. Cuando aparecen los nombres de estas personas entre paréntesis, se trata de ideas que expresaron en entrevistas que han tenido con el autor del artículo.

2.1. Las puestas en escena de las obras dramáticas de Samuel Beckett

El momento histórico y la evolución del teatro gallego han influido en las puestas en escena de las obras de Samuel Beckett y en su interpretación.

Las referencias a *En attendant Godot* en la prensa gallega aparecen muy pronto. En *El Pueblo Gallego*, el viernes 21 de diciembre de 1956, F. Ortells escribe un artículo ensalzando la obra de Beckett. En esas tempranas menciones periodísticas, aparece claramente un punto de vista filosófico, religioso y moral desde el que se aprecia y se analiza la obra de Beckett en Galicia, en los años 1950-1960, al mismo tiempo que se perciben los personajes, reveladores de una verdad, desde una estética realista, como hace en 1957 (un año después) Alfonso Sastre (Fernández Quesada 2008, 477). Se ensalza la forma de los diálogos, pero insiste en el dolor que manifiesta, en la esperanza y en la espera. Se asimila Godot a Dios: «Ahora bien lo único que queda claro es que Godot nunca llega. De cualquier manera, sospecho que lo que importa a Beckett, en “En attendant Godot”, no es declararse acerca del problema de esa venida salvadora. Más bien tiende a acentuar el hecho mismo de la espera – “para esperar a Godot, para esperar para esperar”», y concluye que la espera de los dos personajes es apacible (Ortells 1956, 8).

Rodolfo López-Veiga Ponte (1923-1999), director del T.E.U de la Universidad de Santiago de Compostela (USC) lleva a cabo el primer montaje de una obra de Beckett en Galicia, *Esperando a Godot*. Lo presenta por primera vez, el 15 de enero de 1959, en «el salon de actos del CMU Generalísimo Franco lleno de público» con el grupo Teatro Experimental del TEU (Salgueiro 1991, 201).² El 4 de marzo de 1959 hay una nueva representación. Es «un montaje discreto en su concepción escénica y con un notable trabajo interpretativo. Se trata de una propuesta extremadamente fiel al texto, con una lectura más literaria que teatral y que obtiene un gran reconocimiento entre el público y los medios de comunicación» (Salgueiro 1999, 201). El 6 de marzo de 1959 hay otra representación (Rey Alvite 1959, 11). La representación, como ocurre a menudo con esta obra, muestra una clara influencia, en cuanto al vestuario, del

También deseo expresar mi profunda gratitud y deuda con David Green, de quien transcribo la historia de la correspondencia que mantuvo con Samuel Beckett, siendo lector de la universidad en Galicia, y que ha autorizado generosamente la publicación de las respuestas manuscritas, e inéditas hasta hoy, que Samuel Beckett le dirigió.

² Reparto: Gonzalo Rivera, Jesús Iribas, Alfonso Montero, J. Luis R. Ríos, y Antonio Vázquez. *El Pueblo Gallego*, miércoles 4 de marzo de 1959.

estreno en París. Se trata de un acercamiento al teatro europeo, con el deseo de mostrar en Galicia el teatro de vanguardia más innovador del momento.

Tras la representación del TEU de la USC, el 26 de marzo de 1959, en un artículo en *La Noche* (sección «Artes y letras»), Francisco Otero Guldris, indica que la obra es un «diáfano retrato de nuestra existencia». En el sentido de la estética realista que revela la verdad bajo las apariencias, la obra se interpreta desde el punto de vista trágico. «En “Esperando a Godot” todos los problemas de la existencia humana tienen su representación. ... La tragedia de existir, personificación de la vida en su genuina realidad de dolor ... ¿Es que acaso la vida no es ese esperar doloroso?» (Otero Guldris 1959, 3). La elección de los directores y de los actores por motivos de innovación teatral coexistía con una interpretación ideológica y religiosa.

Varias obras de Beckett son representadas en los años siguientes por grupos universitarios. *Esperando a Godot* es exhibido de nuevo el 28 de abril de 1961, por un grupo aficionado, el grupo de teatro de cámara y ensayo de la Cultural de Rio-mao (Signo 1961, 5). El TEU de la Universidad de Santiago de Compostela presenta *Final de partida*, y el montaje, dirigido por Vicente Arias, participa en el Certamen Nacional de Teatro Universitario en Pamplona, que tiene lugar del 23 al 27 de abril de 1963. El jueves 30 de noviembre de 1967, el TEU representa *La última cinta* de Beckett, interpretada por Rafael Bárez, en el «Concurso Teatral de Obras Teatrales», en el Colegio Mayor el Pilar, con ocasión de los actos del II Centenario de la Compañía de María.

En 1966, Manuel Lourenzo dirigió *La última cinta*, con la agrupación Teatral Tespis. La prensa subraya la calidad de la interpretación de Roberto Romero que fue aclamado por el público, y del montaje, que considera superior a muchos montajes profesionales.³ Fue presentada en la Casa da Cultura de A Coruña, el 10 de octubre de 1966. El montaje parte de la misma voluntad de introducir un teatro de vanguardia, pero durante el mismo afloró otra mutación profunda del teatro gallego. El director deseaba dirigir en gallego y fue su última puesta en escena en castellano.⁴

Máscara 17, compañía de teatro de Vigo fundada en 1971, montó en 1974 *Acto sin palabras* de Beckett, con Alberto Avendaño como principal actor, dirigido por Manuel Pérez Camba, director de la compañía. La actuación del actor, basada en la expresión corporal, se desarrollaba en una escenografía mínima. Muy fiel al espíritu de Beckett, el actor estaba encerrado en el escenario, estimulado por unos objetos que

³ *La noche*, martes 11 de octubre 1966, 9.

⁴ A partir del final de los años 1970 y hasta hoy en día, la casi totalidad del teatro profesional gallego tiene lugar en gallego.

le llegaban gracias a una cuerda y a un sistema de poleas. Cada vez que intentaba salir, era empujado de nuevo dentro del escenario. Otro actor, Antonio Palacios, representaba un árbol (ausente en el texto original), con el fin de introducir un elemento que simbolizase la esperanza. El sonido de un latido de corazón, cuyo volumen aumentaba y disminuía según el momento de la obra, acompañaba toda la puesta en escena. Esta primera versión se estrenó en un local de la Acción Católica, y hubo seis representaciones en locales comunitarios y vecinales de Vigo, sin llegar a representarse en un teatro.

Un nuevo montaje de la obra fue presentado por la misma compañía, pero con otros actores, en 1976, con el título en gallego, *Acto sin verbas*, en un claro signo militante en favor del teatro en gallego. Si la primera versión deseaba reflejar el espíritu de Beckett, la segunda versión fue una adaptación. La escenografía de Amando González, pintor de Vigo, incluía dos grandes muñecos, dos grandes gorilas de tres metros de altura, que simbolizaban la represión policial. El sistema de cuerdas por donde pasaban los objetos exigidos por el texto adquiría una dimensión política fuertemente contextualizada en un momento de necesidad de reivindicación de libertad. El actor principal representaba la alienación provocada por un sistema represivo. La expresión corporal, que era novedosa en Galicia en aquella época, expresaba el despertar frente a la dominación. Otro actor, Xerome Calero, manejaba los sonidos y daba órdenes. Había silbatos, además de los sonidos incluidos en el texto. El montaje tuvo una acogida muy favorable.⁵

En la década de los años 1970 se afianza el teatro gallego, en unas circunstancias que explican las escasas representaciones de las obras de Samuel Beckett en Galicia hasta el final del siglo XX.

Para un teatro que se consolidaba desde el punto de vista escénico, la relación con el público es una condición indispensable para su desarrollo. Esta cuestión suscitó varios debates en Galicia. Se formuló la necesidad de un teatro dirigido al pueblo sin cultura teatral. Una preocupación recurrente de los actores y de los directores gallegos, en los años 1970, era si, al ir a representar a los pueblos, la obra se entendería. Muchas obras fueron elegidas o descartadas por este criterio. Al mismo tiempo estaba vivo el ideal de un teatro que tuviese un valor cultural.

⁵ La desaparición de la documentación sobre este montaje, tras el fallecimiento de su director, ha hecho imposible averiguar el nombre del actor principal, así como las fechas exactas de representación.

Samuel Beckett era percibido como un autor filosófico. Su compleja poética, que el autor se guardó de explicar de un modo sencillo, era totalmente ajena a un ideal del teatro que consiguiese reunir un público amplio.

El surgimiento del teatro en Galicia estuvo asociado a una reivindicación de la lengua y de la cultura gallegas, reprimidas por el poder político hasta el final de la dictadura en 1975.⁶ Desde las primeras manifestaciones teatrales en gallego, *A fonte do xuramento* de Francisco María de la Iglesia en 1882 y el teatro de Manuel Lugrís Freire, el teatro en gallego representa a menudo temas y personajes gallegos, tratados con frecuencia con lirismo. El no presentar estos temas suscitó con frecuencia tensiones. Por ejemplo, en 1959, tras el estreno de *O incierto Señor Hamlet, Príncipe de Dinamarca* de Alvaro Cunqueiro, que consiguió reunir a un público galleguista importante, su autor es tachado, por una parte de los intelectuales gallegos, de «escapista por abordar un tema tan pouco galego» (Biscainho Fernandes 2008, 82). En los años 1960, una parte del galleguismo nacionalista considera que el teatro en gallego debe hablar del pueblo gallego, de los marineros, de la hermandad de los inmigrantes, de la mitología gallega, etc. La obra de Samuel Beckett ahonda en el sentido inverso, al presentar ambientes descontextualizados.

En la década de los años 70, uno de los acontecimientos teatrales más influyentes para el desarrollo del teatro en gallego fue la Mostra de Teatro Galego de Ribadavia (1973-1980). En este festival, un debate recurrente era si se debía hacer un teatro innovador, un teatro de vanguardia o por el contrario se debían buscar formas de teatro que atrajesen al público. El teatro gallego debatió ampliamente esta disyuntiva, insoluble porque falsa.⁷ A la posición de consolidar la relación con el público antes que intentar un teatro de experimentación (Eduardo Blanco Amor) se opusieron los jóvenes directores que reivindicaban un teatro de implicación política. Cuando se

⁶ Vieites, Manuel F., ed. *125 anos de teatro en galego: no aniversario da estrea de «A fonte do xuramento»*. Galicia 1882-2007. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; Vigo: Editorial Galaxia, 2007. Biscainho Fernandes, Carlos C., ed. *Un país desde as táboas. 125 anos do teatro galego. Catálogo de exposición*. Xunta de Galicia, 2008. López Silva, Inmaculada. *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Universidad de Santiago de Compostela, 2015. Pillado Mayor, Francisco y Lourenzo, Manuel. *Diccionario Galego do teatro (1671-1985)*. Barcelona: Sotelo Blanco, 1987. Vieites, Manuel F. *Do novo teatro a nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Ediciones Xerais, 1998.

⁷ Falsa, ya que la captación del público depende de la calidad teatral (en las actuaciones y en la dirección escénica) y no necesariamente de la innovación. Pero el debate escondía otra limitación del teatro gallego de entonces: la carencia de tradición teatral y la preparación limitada de la mayor parte de los profesionales del teatro.

consolidaba la posibilidad de la profesionalización del teatro, los jóvenes directores y autores se adherieron a un teatro comprometido e inmediato. Se trataba de los años de la transición, y los jóvenes directores impetuosos, «entusiastas e indocumentados» (Manuel Guede Oliva), no veían la importancia de un teatro de repertorio, en el que tal vez habría tenido cabida la obra de Samuel Beckett.

Beckett se percibió como una manera de hablar de la realidad (Manuel Lourenzo), como otra manera de contar lo que ocurría de un modo sarcástico, como «el absurdo realista» (Xosé Manuel Rabón). Se percibió como una crítica velada de la imagen de la realidad, que, en aquella época en España, proponía el poder político. En ese sentido se percibía su obra como un autor político, que hablaba metafóricamente de la realidad (Xosé Manuel Rabón).

Pero al mismo tiempo, las obras de Samuel Beckett, autor del teatro del absurdo, eran percibidas por una parte del público como pesimistas, como obras que incitaban al desánimo. El surgimiento del teatro gallego durante la Transición era impulsado por una exaltación del teatro, por un optimismo, un sueño de cambio y de realizaciones inmediatas. La poética de Samuel Beckett es totalmente ajena a todo compromiso político, ahonda por lo contrario en una innovación estética, difícilmente asimilable por ninguna ideología (Adorno 1984, 201-238). La mayoría de los profesionales no consideró que las obras de Samuel Beckett fuesen una «cosa de juventud» (Manuel Lourenzo). La representación de la obra de Samuel Beckett no se percibió como una necesidad.

Por otra parte, los intentos teatrales que surgen a principios del siglo XX desean superar el costumbrismo, una tradición inmovilista y una visión folklórica y conservadora de la cultura y de la sociedad gallega. Para superar esta situación, hubo intentos de adherir y de divulgar estéticas europeas del momento. En 1918-1919, el efímero Conservatorio Nacional de Arte Galega, en La Coruña, dirigido por Fernando Osorio trata sin éxito de implantar una estética naturalista. En la década de los años veinte, Vicente Risco impulsa una estética simbolista, que sin embargo no llega a tener una realización escénica, pero influye en autores como Rafael Dieste y Ramón Otero Pedrayo. Alfonso R. Castelao afirmó la importancia de un teatro estilizado que reuniese las diferentes artes (en el espíritu europeo de la obra de «arte total») al mismo tiempo que utilizaban elementos y personajes tradicionales de la cultura gallega. Las obras de Castelao y de Otero Pedrayo contienen elementos expresionistas. Cuando surge realmente el teatro gallego en los años 60, están presentes estas referencias estéticas en las obras de los dramaturgos gallegos.

El teatro de Samuel Beckett no es ni realista, ni naturalista, ni simbolista, ni expresionista. Supone una transformación de todas las categorías teatrales. La falta de

tradicción teatral no favorece la apreciación de las innovaciones, que justamente suponen su rechazo. El ideal estético de Samuel Beckett era la pintura abstracta (*Le monde et le pantalon*). No había ninguna tendencia en el teatro gallego que pudiese favorecer la búsqueda de Samuel Beckett, expresada de una manera cada vez más radical.

Manuel Lourenzo, autor dramático prolijo, figura fundamental del surgimiento del teatro gallego en Galicia, con la Agrupación Cultural O Facho (1965), con el Grupo Teatro Circo (1967), la sala y la compañía Luis Seoane (1980), con las revistas *Caderno do espectáculo/Compañía de Teatro Luís Seoane*, *Cuadernos da escola dramática galega* y después con *CasaHamlet* no volvió a poner en escena Beckett después de 1966. A partir del final de los años 70, durante más de dos décadas, desempeñaron en el teatro gallego un papel preponderante varios directores – Manuel Guede Oliva, Eduardo Alonso, Xulio Lago, Roberto Vidal Bolaño – quienes, por distintos motivos, nunca pusieron en escena ninguna obra de Samuel Beckett. Los otros directores y grupos importantes, que durante mucho tiempo ocuparon un espacio más alternativo, como son el Grupo Chévere, Cristina Domínguez, Ángeles Cuña, Ana Vallés y el grupo Matarile, tampoco hicieron ningún montaje de obras de Beckett.

En 1982, Xosé Manuel Rabón montó *A Espera de Godot* en la traducción de Francisco Pillado Mayor, en el teatro Luis Seoane (A Coruña). El escenario estaba recubierto con una arpillera de color muy claro. La puesta en escena había optado por prescindir del árbol indicado en el texto. Partía de una perspectiva dramaturgica muy precisa: para el director, X.M. Rabón, los personajes de *A Espera de Godot* recordaban los hermanos Marx, que, con sus juegos de palabras, con su humor absurdo de inspiración surrealista, cuestionan todo lo relativo al orden moral, la hipocresía y la razón.⁸ La puesta en escena se basaba en el juego de los actores, los dos personajes principales eran representados por dos mujeres, que se inspiraban en el personaje de Harpo, mientras que el personaje de Pozzo era representado como Gaucho Marx, y Lucky como Chico Marx.⁹ Vestía Vladimir con una camisa clara, una chaqueta negra a rayas y un pantalón gris y Estragón del mismo modo pero con una tonalidad gris, y una chaqueta marrón oscura. Los sombreros hacían juego con el color de la ropa. Pozzo y Lucky llevaban el atuendo característico de los hermanos Marx. Los actores retomaban en su interpretación un gran número de gestos y de movimientos del trío

⁸ «*Caderno do espectáculo*, n.5: *A esperar por Godot*». Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor. Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad de A Coruña. Signatura: «Arquivo Luís Seoane ALS.9»: 1. Rabón, Xosé Manuel. «Godot...un xogo». *Caderno do espectáculo/ Compañía de Teatro Luís Seoane*. 5 (1982): 5-6.

⁹ Estragón: Luísa Merelas; Vladimir: Marisa Soto; Lucky: Xoán M.L. Eiris; Pozzo: Miguel Pernas. Escenografía, iluminación, indumentaria: Compañía Luis Seoane.

de cómicos americano. El ritmo de la puesta en escena era más bien lento, privilegiando la comprensión del texto, salvo los dos momentos con Pozzo y Lucky más rápidos. La puesta en escena incidía en las numerosas repeticiones y resultaba cómica en ciertos momentos. Reflejaba la situación de unos seres en un mundo «deshumanizado y perdido» (X.M. Rabón), pero la impresión de conjunto no era pesimista ni derrotista. La representación tuvo éxito con una buena acogida por parte del público (artículo de *El Ideal Gallego*, 12 diciembre 1982; *La voz de Galicia*, 22 diciembre 1982; *El País*, 7 de enero de 1983).¹⁰ Fue estrenada en noviembre de 1982 y retomada durante un mes en 1983, con numerosas representaciones en colegios por la mañana.

En 1985, Miguel Pérez Romero dirigió *A derradeira cinta* y *Comedia*. El grupo de actores estaba formado por Salvador Ramos Rey, Ana Antón y Ana Bouzas.¹¹ Miguel Pérez Romero había hecho la traducción. De las dos, sólo se publicó la traducción de *Comedia* (ver más adelante). *A derradeira Cinta* se representó en un estilo realista, con un cuidado minucioso, respetando las indicaciones del autor. El grupo privilegió la sobriedad, evitando la sobreactuación, o cualquier tipo de acentuación. Salvador Ramos Rey representaba Krapp vestido con una camisa blanca y chaleco oscuro, dejando adivinar que el personaje se encontraba en su casa, en un círculo de luz, detrás de una mesa, frente a un voluminoso magnetófono. Con un telón de fondo negro, el resto del escenario estaba en la penumbra y el actor manejaba las cintas que estaban sobre la mesa y se desplazaba en varias ocasiones fuera del círculo de luz, tal como indica el texto original (ver anexo). Los actores habían grabado la voz en Radio Nacional y habían creado una evolución temporal del personaje, simulando un envejecimiento progresivo de la voz gracias a los distintos fragmentos. El sonido salía de dos altavoces escondidos debajo de la mesa, tapados por un mantel oscuro. La escenografía era minimalista «por vocación y por necesidad» (Miguel Pérez Romero).

¹⁰ El artículo de la *Voz de Galicia* menciona una encuesta entre el público de la sala: «A tenor de una encuesta realizada por el Club de Espectadores de la sala Luis Seoane, la obra de Samuel Beckett "A espera de Godot", que traducida por Francisco Pillado Mayor está siendo puesta en escena por la compañía de teatro titular de la sala, ha merecido por parte del público la calificación de "muy buena"».

¹¹ El grupo «Rosalia de Castro» se había formado en el curso 1972-1973. Lo formaban Miguel Pérez Romero, Ana Antón, Salvador Ramos Rey, Fernando Madriñán, Pablo Rodríguez Crespo, María Siso, Alfonso Valenzuela. El estreno fue en la primera Mostra de Teatro Galego de Ribadavia en mayo de 1973. Para el estreno se incorporó temporalmente al grupo José M. Fernán Bello. La obra presentada fue *Romance de Micomicón* y *Adhelala* de Eduardo Blanco-Amor. La obra fue representada en varias ocasiones y la compañía hizo una gira.

También para *Comedia* utilizaron un decorado minimalista, siguiendo de un modo preciso las indicaciones de Beckett: los tres actores se mantuvieron inmóviles detrás de tres pequeñas reproducciones de vasijas – realizadas por Jesús Montero, Galería de Arte Monty – que les obligaron a mantenerse de rodillas durante toda la representación y de las que sólo sobresalían las tres cabezas. Los tres actores tenían un maquillaje claro que les confería un aspecto funesto. El desarrollo del espectáculo se basaba en los cambios de luz de un actor a otro, evitando sin embargo el ritmo rápido también indicado en el texto original para hacer el espectáculo más inteligible.

En 1999, Pedro Rubín con la compañía Teatro Galileo puso en escena *A esperar por Godot*, en la traducción de Francisco Pillado Mayor.¹² El espectáculo se estrenó el 6 marzo del 1999 en la Feria de Teatro de Galicia. La escenografía del espectáculo estaba formada por unas estructuras de madera, semejantes a palets industriales, que daban la impresión de un espacio abandonado, aludiendo a los restos del mundo industrial, a un espacio desolado tras la destrucción causada por una guerra. El suelo del escenario estaba cubierto por cortezas de pino, por hojas secas y en el fondo del escenario había un árbol. La forma de actuación era realista. Las relaciones de la pareja protagonista (Xavier Pan y Cesar Cambeiro) contenían varias alusiones cinematográficas a los hermanos Marx, como por ejemplo en un juego de sombreros.¹³ Esta comicidad contrastaba con la crueldad de las relaciones humanas reflejada por la actuación de los actores. El conjunto del espectáculo insistía sobre la soledad, las repeticiones cotidianas, la amistad, la sensación de una vida de espera de algo que no llega, en temas universales, sin una contextualización histórica precisa. El espectáculo se representó muy pocas veces y puso a su director y a su compañía en muy serios apuros económicos por las escasas representaciones que tuvo.

Ese mismo año tuvo lugar una experiencia singular. El grupo Mofa y Befá incluyó *Acto sin palabras I* dentro un espectáculo cómico, llamado *Finis mundi circus* (1998). El espectáculo estaba compuesto de una sucesión de números de circo, que hacían alusión de un modo paródico a aspectos de la actualidad europea del momento. El texto de Beckett estaba incluido como un número más, sin que se mencionase su autor. Con ello, el grupo deseaba comprobar el efecto de un texto de Beckett, desprovisto del halo cultural de su autor. El fragmento tuvo un efecto cómico. *Acto*

¹² Vladimir: Xavier Pan; Estragon: Cesar Cambeiro; Pozzo: Carlos Biscainho; Lucky: Denis López; el niño: Marta Martínez; iluminación: Baltasar Patiño; vestuario: Sonia Pinaque.

¹³ López Silva, Imma. «A esperar por Godot». *Revista galega de teatro*, 20 (Primavera-Verano 1999): 62-63.

sin palabras I se representó con la escenografía que se utilizaba para los otros números:¹⁴ de un andamio, sobre el que estaban los músicos, bajaban los objetos de *Acto sin Palabras I*. El personaje principal fue bautizado Busterito (en homenaje a Buster Keaton). Sólo en las conversaciones después del espectáculo, los miembros de la compañía revelaban la identidad del texto. El espectáculo se representó entre 1998 y 1999, unas cuarenta veces.

A partir del principio del siglo XXI, es principalmente el factor económico el que determina la escasez de representaciones de las obras de Samuel Beckett en Galicia. El mercado teatral gallego es muy limitado, con una estructura particular. Para una pequeña compañía resulta excesivamente arriesgado presentar un espectáculo que no se considere accesible para todos los públicos. Samuel Beckett es considerado como un autor difícil: no es un autor comercial. Incluso *Esperando a Godot* es percibida como una obra intelectual. El montaje de una obra de Samuel Beckett se puede programar en las grandes ciudades (Vigo, La Coruña, Santiago) pero es más difícil que sea escogido por los programadores de ciudades más pequeñas, que temen incluir espectáculos que no sean comedias u obras clásicas muy populares. Este mecanismo de autocensura se trasmite de los programadores a los directores y a los actores. Excepto las más consolidadas económicamente, las compañías gallegas tienen un margen económico demasiado reducido, que les obliga a tener éxito si desean sobrevivir profesionalmente.

El éxito, en una comunidad autónoma con poca tradición teatral, es también una exigencia para un teatro público como el CDG (Centro Dramático Gallego). La razón por la que el CDG no ha hecho ningún montaje de alguna obra de Samuel Beckett se debe a afinidades personales de sus directores, que han tenido otras prioridades importantes en el contexto gallego. El reducido número de creaciones que realiza el CDG, por razones presupuestarias, también ha contribuido a que entre ellas no se haya presentado ninguna obra de Samuel Beckett.

Es posible que al desconocimiento del conjunto de su obra contribuya la limitación de su representación. Hoy en día, hay un desconocimiento de la variedad de la obra de Samuel Beckett; sólo se conocen: *En attendant Godot*; *Fin de partie*; *La dernière bande (Krapp's Last Tape)* y *Comédie (Play)*,¹⁵ las primeras obras que se tradujeron al castellano. En la mayor parte de los casos – y con la excepción de Quico

¹⁴ Director: Quico Cadaval; protagonista: Víctor Mosqueira.

¹⁵ A modo de ejemplo, podemos citar el artículo de *La Voz de Galicia*, del 12 de diciembre de 2018, que tras mencionar diversas anécdotas de la vida de Samuel Beckett, indica: «Beckett escribiría

Cadaval –, cuando se representa otro texto, se debe a la relación del director con la cultura de otro país (como el caso de Estela Lloves, y de David Green – ver más adelante –). Sin embargo, cabe resaltar que, para la mayor parte de los profesionales del teatro gallego, la obra de Samuel Beckett sigue siendo actual y fundamental.

Los *Curtos de teatro* (noches que reunían pequeñas representaciones), organizados por la Sala Galán (Santiago de Compostela) dirigida por Ana Vallés y Baltasar Patiño, fueron la ocasión de la presentación de varias obras breves de Samuel Beckett en representaciones únicas.

En el año 2000, la bailarina y directora Estela Lloves presentó *Rockaby* de Samuel Beckett, dirigida por Roger Colom. Siguiendo las indicaciones del minimalismo de Beckett, Estela Lloves representaba a la mujer sola, que pronunciaba, con una voz neutra, una sola palabra y ponía en marcha una grabadora que permitía escuchar su voz grabada, tal como indica el texto. El punto de partida para la artista era la emoción provocada por esa mujer mayor, al margen de la sociedad, que muere sola. La progresión venía marcada por el texto: mientras se oía la voz grabada, la mecedora se movía; un solo foco iluminaba el rostro de la actriz. No había otra banda sonora. La representación de esta obra es una rareza en el panorama gallego. Estela Lloves, gallega, vivía y vive en Alemania en contacto con otra cultura.

En 2001, Quico Cadaval, actor y director gallego, representó en la sala Galán *Impromptu de Ohio* con Roger Colom, en el que los dos actuaban y los dos dirigían. Optaron para unificar sus apariencias por una cabeza rapada y ropa negra. Sobre la mesa había un sombrero como indica el texto de Beckett mientras una luz gris pasando a través de una persiana evocaba la mañana sobre el fondo negro del escenario.

El 23 de marzo de 2004, Quico Cadaval puso en escena *Catástrofe*. El personaje del director merodeaba por el escenario;¹⁶ parodiaba la pretensión de los directores que buscan su obra e imponen sus caprichos. La actriz, vestida con una blusa blanca mostraba la generosidad de la persona que es manipulada y anulada, y acaba infligiendo al actor lo que ella misma sufre. El actor estaba sobre un pedestal, con la cabeza rapada, con un albornoz gris, con las manos en los bolsillos. El iluminador era representado por Baltasar Patiño, que también era el iluminador del espectáculo. El montaje seguía muy precisamente las indicaciones del texto de Samuel Beckett.

Evaristo Calvo y Victor Mosqueira, actores del grupo Mofa y Befá, representaron *Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II* en otras dos ocasiones. La primera fue

posteriormente otras piezas teatrales de importancia, como *Final de partida* (1957), *Los días felices* (1960) y *Play* (1963)».

¹⁶ Director, Marcos Orsi; asistente: Rebeca Montero; protagonista: Marcos Vieites.

en los *Curios de teatro* de la Sala Galán, en 2010. Utilizaron los trajes habituales de Mofa y Befá en aquella época (camisa blanca, pantalón, chaqueta con corbata) y representaban delante de una escenografía compuesta por sacos de plástico negro, identificados con la basura y con la muerte. De una forma paródica, volvieron a presentar *Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II* en 2013, en A Regadeira de Adela, una pequeña sala de Santiago de Compostela donde se presentan pequeños espectáculos. Representaron los dos textos como un oratorio: uno de los actores leía el texto mientras el otro hacía acciones que no eran ilustrativas y producían un choque humorístico con las palabras. Representaron en tres ocasiones. Con frecuencia, los espectáculos del siglo XXI realzan el aspecto cómico de los textos de Samuel Beckett.

En 2006, la compañía Talía Teatro montó *Esperando a Godot* dirigido por Roberto Salgueiro. El director hizo una traducción propia y una adaptación que consistía en la supresión de ciertas partes para hacer un espectáculo más breve. Era la segunda puesta en escena de *Esperando a Godot* de Roberto Salgueiro (ver más adelante). Con más experiencia, partía de una perspectiva diferente: influido por la lectura de Alain Badiou, abordaba la obra desde una interpretación aún más alejada de la habitual del teatro del absurdo, de su asimilación tradicional al pesimismo, para incidir en el aspecto lúdico, en el dinamismo y en el ritmo de la obra. El espectáculo incidía en la teatralidad, con voces muy teatralizadas (Vladimir y Estragón);¹⁷ al mismo tiempo, el espectáculo tenía un ritmo muy rápido, que acentuaba la dimensión cómica y clownesca de los personajes cuya imagen era más optimista que en la mayor parte de las puestas en escena de esta obra. La puesta en escena mostraba la ansiedad juvenil por distraerse, la necesidad de rellenar el tiempo día a día y el ritmo rápido realizaba la artificialidad de ciertas réplicas, la angustia ante el tiempo que pasa. La puesta en escena sorprendía por la vivacidad de su desarrollo que se traducían en su brevedad (1h.15 minutos). El suelo estaba cubierto de arena sobre la que reposaban unas maletas que los personajes traían al escenario: estaban llenas de arena que simbolizaba el paso del tiempo medido por los relojes de arena.

La compañía decidió montar *Esperando a Godot*, porque no pudieron obtener los derechos de *Arte* de Jasmina Reza. Montaron una obra de Samuel Beckett después de haber realizado un espectáculo con un gran éxito de público. Se trata de una compañía estable, con un promedio de 60 representaciones por espectáculo (pudiendo llegar hasta 100 representaciones). Al montar una obra de Beckett, optaron por un espectáculo arriesgado desde el punto de vista económico pero que otorgaba un poder

¹⁷ Reparto: Vladimir: Toño Casais; Estragón: Artur Trillo; Pozzo: David Creus; Lucky: Dani Trillo; rapaz: Marta Ríos; vestuario: Carlos Alonso; iluminación: Dani Trillo; sonido: Gustavo G. Dieste.

simbólico a la compañía, capaz de tomar riesgos artísticos. El espectáculo tuvo éxito y se representó 24 veces (numero inferior a la media de representaciones de los espectáculos de Talía Teatro). Sus actores principales Artur Trillo y Toño Casais quedaron finalistas en los premios Maria Casares.

En 2012, la compañía Pífano Teatro, adaptó *Happy days* e hizo un espectáculo llamado *Winnie son eu* con texto y dirección de María Armesto. En este humorístico montaje, Winnie (interpretada por Mela Casal) vivía en la carcasa de un sidecar militar. El montaje tenía tres personajes más, el marido, la madre y el padre de la protagonista. El personaje principal abordaba todo tipo de temas, de personajes o de autores literarios: «el mar, Romy Schneider, Joyce, el musical, los incendios, el *Prestige*, Genet, Rimbaud, Louise Labé y Beckett» (*Voz de Galicia*, 11 de mayo de 2012, L9). El espectáculo se presentó en el Salón Teatro en Santiago de Compostela, el 11, 12 y 13 de mayo 2012.

La compañía de teatro aficionado Arume (Pontevedra), compañía fundada en 1978, dirigida por Juan García Lorenzo, ha presentado *Final de partida*, montaje dirigido por Jorge Torres García.¹⁸ Se estrenó el 29 de junio 2019 en el teatro principal de Pontevedra.

Evaristo Calvo (actor profesional gallego, miembro del grupo Mofa y Befaf) dirigió y actuó en *A última cinta de Krapp*. El montaje se presentó en la Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia el 21 de julio de 2019, junto con *O montacargas (Dumb Waiter)* de Harold Pinter, con Santi Romay y Federico Pérez, bajo el título «Nun Carto da Rotonda (Beckett +Pinter)» (compañía Acusmase Opus).

2.2. El teatro universitario

Aunque tampoco hayan sido frecuentes, el número de puestas en escena de obras de Samuel Beckett ha sido comparativamente más importante en el ámbito del teatro universitario. Se debe, sin duda, a la ausencia de presión económica y al hecho de que se utilizan con frecuencia las obras de Beckett (*En attendant Godot* y *Fin de partie*) en los cursos y en las escuelas de teatro.

Las puestas en escena universitarias introducen varias innovaciones, que responden con frecuencia más a una voluntad pedagógica que a una propuesta dramática. Por limitaciones del elenco, los personajes son a menudo representados por actores de un sexo diferente al de los personajes de los textos originales. En la mayor parte de los casos, los actores representan personajes jóvenes y no tratan de actuar

¹⁸ Hamm: Javier González; Clov: Yolanda López; Nagg: Esteban Lorda; Nell: María Acuña.

como personajes de una edad más avanzada. Por último, los directores tienden a adaptar el texto, a retirar ciertas partes, y a introducir fragmentos que proceden de otras obras para crear un mayor dinamismo. Son, en general, muy bien acogidas por un público mayoritariamente universitario.¹⁹

Durante el curso 1990-1991, el Aula de Teatro de la Universidad de Santiago de Compostela, monta *A esperar por Godot*, dirigida por Roberto Salgueiro, joven director del Aula. El texto utilizado en gallego fue una adaptación que partía de la traducción de Francisco Pillado Mayor. Se adaptó sobre todo al hecho de que Vladimir y Estragon eran representados por dos actrices jóvenes.²⁰ Los dos personajes se dirigían la una a la otra como si fuesen amigas: «Ah mujer». Con una intensidad juvenil en la voz, los diálogos se transformaban a menudo en discusiones animadas. El vestuario también se adaptaba a esta característica: Estragon (Mónica García Pérez) llevaba un pantalón y tipo de jersey de tonos violeta mientras que Vladimir (Elisa Fernández Rei) llevaba un pantalón y un jersey con unas telas cosidas de tonalidades beige y rojo. La femineidad de las protagonistas no chocaba pero tampoco parecía justificada por la aportación de una significación suplementaria. Frente a las interpretaciones metafísicas de esta obra, el director optó por una forma de actuación tendente al realismo en cuanto a las dicciones de las dos actrices principales. En cambio, los movimientos rápidos y los desplazamientos simétricos y paralelos, la representación de Pozzo, con una dicción muy marcada, de Lucky, con movimientos de autómatas, creaban una teatralidad explícita y lúdica. El decorado estaba compuesto por unos andamios, con tres módulos, en cuyo centro, más elevado, había una pasarela. Las actrices miraban hacia el centro de esta estructura cuando hablaban del árbol. Unas telas los cubrían parcialmente, de modo que creaban la imagen de una estructura irreal y extraña, que podía evocar un alojamiento improvisado o un bosque estilizado. Las actrices subían ágilmente a estos andamios, y permanecían allí en varias ocasiones. La iluminación de las telas de distintos colores (rosa, amarillo y ocre claro, naranja) producían un conjunto vistoso, de tonalidades claras y suaves. El niño era representado por un estudiante alto

¹⁹ García Lorenzo, Luciano, ed. *Aproximación al teatro Universitario español (TEU)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999. *20 anos da Aula de Teatro universitaria de Orense (1991-2010) 15 anos da Miteu (Mostra internacional de teatro universitario) 1996-2010*. Orense: Difusor de Letras, artes e ideas, 2010. Dacosta Pérez, Fernando. *25 años de teatro universitario gallego. Las aulas de teatro universitarias de Galicia (1990-2015)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2017.

²⁰ Estragon: Mónica García Pérez; Vladimir: Elisa Fernández Rei; Pozzo: Pablo Rodríguez Domínguez; Lucky: Francisco Singul Lorenzo; rapaz: Artur Trillo Sendón.

de la misma edad que los otros actores, haciendo desaparecer el carácter infantil de sus apariciones, sustituyéndolo por el de un mensajero adulto. Los cambios de iluminación creaban secuencias muy diferenciadas, contribuyendo a crear una sensación de continuidad. La obra fue representada cuatro veces.

Pablo Rodríguez montó con el Aula de Teatro del Campus de Lugo (USC), *Final de partida* de Beckett en el curso 1999-2000. La puesta en escena utilizaba elementos típicos de esta representación para trabajar la interpretación de los actores. La escenografía estaba constituida por un escenario vacío con pocos accesorios. Hamm estaba en una silla de ruedas,²¹ con la cabeza afeitada y con gafas de sol. Al fondo del escenario, a la derecha, había dos cubos de basura dentro de los cuales se encontraban Nagg, y Nell. Una actriz representaba el personaje de Clov, con un maquillaje muy oscuro, con un pantalón y una camisa gris. Pensado como un ejercicio de escuela, el montaje añadió dos personajes que entraban en escena y repetían uno de los monólogos de la obra. El primero giraba corriendo en torno a Hamm; el segundo se sentaba delante de los cubos. El espectáculo fue representado en varios festivales de teatro universitario en mayo de 2000.

El grupo de teatro de departamento de Filología Francesa de la Universidad de Santiago, dirigido por el autor de este artículo, representó en francés *Comédie*²² durante el curso 2010-2011. Por falta de medios, se optó por no representar las vasijas indicadas en el texto de Samuel Beckett: los actores, con unos movimientos muy lentos, caminaban, sin realizar ninguna otra acción física, siguiendo unas líneas que trazaban unas figuras geométricas en el espacio, que se inspiraban en *Actes sans paroles II* y *Film*. La dicción reflejaba las tensiones entre los personajes en cada momento. *Comédie* se representó en ocho ocasiones en Escuelas de Idiomas e Institutos de Enseñanza Secundaria de diferentes localidades de Galicia.

En la misma época, dos estudiantes, Cristina Balboa Rodríguez y Beatriz Méndez Castro, dirigieron los montajes de dos obras de Beckett. Cristina Balboa Rodríguez hizo un montaje irreverente de *Final de partida* en 2010, con el grupo de teatro universitario NNC, formado por actores que habían participado el Aula de la Universidad de la USC.²³ Les interesaba lo que consideraban como cinismo del autor, que decidieron mezclar con el cinismo de *Ópera pánica* de Alejandro Jodorowsky. En la

²¹ Dirección, dramaturgía, y concepción de la escenografía: Pablo Rodríguez; Clov: Natalia Doval Mas; Hamm: Roy R. do Forno; Nagg: Anxo Alvarez; Nell: Sonia Gomez; M1: Marta Cancio; M2: Yoo-Joung Lee Choi; vestuario: Belén Naveran; iluminación: Gloria Rico, Pablo Rodríguez.

²² Reparto: Benjamin da Silva; Elodie Maréchal; Marion Rassau.

²³ Hamm: Beatriz Méndez Castro; Clov: Saul Muiños Brea; Nagg: Paula García; Nell: Cristina Balboa; el gato-can: Diego Meizoso.

última parte del montaje, introdujeron dos textos de Jodorowsky, con elementos de farsa, con el fin de romper lo que consideraban la monotonía del texto de Beckett, para provocar un efecto liberador. Para la directora se trataba de acentuar el sentido del humor para el público actual, ávido de comedias. También utilizaron otras estrategias con este fin: introdujeron un personaje, el «gato-can», un personaje de dibujos animados, que luego se transformaba en Nell; cambiaron a Hamm por Hanna e hicieron que lo representase una mujer...

Beatriz Méndez Castro, también con el grupo universitario NNC, montó *Esperando a Godot*, en 2011.²⁴ Para cambiar la interpretación habitual, montaron la obra como un espectáculo de clowns. Sobre una escenografía muy sencilla (una estrecha tarima en forma de L que hacía las veces de camino, delante de una pantalla iluminada al principio con un color rojo vivo) con los trajes habituales de los montajes de esta obra, los actores utilizaban estereotipos, gestos y movimientos de clowns que resaltaban el carácter absurdo de los diálogos, dando al espectáculo un ritmo muy rápido para acercarlo al ritmo de la farsa y de la *commedia dell'arte*, pero también como una forma de reflejar la espera en la sociedad actual, durante la cual hacemos cosas constantemente. La banda sonora deseaba crear una reminiscencia de Italia. Sobre la pantalla, la iluminación proyectaba unos tonos determinados para transmitir al público la sensación de calidez. Recortaron la traducción de Roberto Salgueiro, para que el espectáculo durase una hora y veinte minutos. Representaron esa inquieta rapidez de la modernidad tardía en el festival de teatro de la USC y en varias ciudades (O Grove, la Estrada, Ferrol, Carranza). Ganaron el festival Agustín Magán 2011.

2.3. El estreno europeo de *A Piece of Monologue* en diciembre de 1982, en Santiago de Compostela

Desde una perspectiva histórica del estudio de la obra de Samuel Beckett y de sus representaciones en Galicia, sin lugar a dudas un acontecimiento extraordinario ocurrió en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela, en 1982 y en 1983, aunque entonces pasase casi desapercibido, excepto para Samuel Beckett y para dos de sus protagonistas.

Al principio de los años 80, el Grupo de Teatro del Departamento de Filología Inglesa de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela, puso en escena varias obras de Beckett: *Endgame* en 1982, *A Piece of Monologue* en

²⁴ Vladimir: Roi Mendez; Estragon: Carla Capeans; Pozzo: Paula Diaz Villar; Lucky: Cristina Amboage; rapaz: Beatriz Méndez.

1982 y 1983, y *Krapp's Last Tape* en 1984. La sucesión de estas puestas en escena se debió a la coincidencia de dos jóvenes lectores en el departamento de inglés que tenían una especial afición por la obra de Beckett: Manuel Carreira de origen gallego, pero que había vivido en el Reino Unido y estaba familiarizado con la obra de Beckett y David Green, lector norteamericano de Oklahoma.

Endgame

En la concepción de la puesta en escena de *Endgame*, David Green colaboró con el director Manuel Carreira, además de representar al personaje de Clov. Samuel Beckett era el autor preferido de David Green desde muy joven. En 1976, había asistido a la representación de *Endgame* del taller de teatro de San Quentin (San Quentin Drama Workshop), en la Universidad de Notre Dame, donde él estudiaba (Indiana, Estados Unidos), que le había dejado una huella imborrable.²⁵ Según James Knowlson, Samuel Beckett ensayó *Endgame*, con uno de sus actores preferidos, Rick Cluchey (quien había empezado a representar obras de Samuel Beckett mientras estaba en la cárcel de San Quentin) y con Bud Thrope y Laurence Held, en 1978. La puesta en escena del grupo de teatro del departamento de inglés se inspiró en la interpretación que Cluchey hacía del personaje de Hamm y del sentido general de aquella puesta en escena que David Green recordaba, que resaltaba a la vez la profundidad y la comicidad de la obra. Por lo demás, la fidelidad al texto, y la sobriedad caracterizaban la puesta en escena. Constante González (hoy profesor del Departamento de Filología Inglesa de la USC) representaba Hamm en una silla de ruedas cubierto con una manta y con unas gafas de sol. David Green representaba Clov, con un gorro, utilizando un acento irlandés (ver anexo). Nagg (Aidan Cheketts) y Nell (Blanca Staton) estaban en la parte izquierda del escenario sentadas dentro en unos grandes barriles de acero. La escenografía era muy sencilla dadas las limitaciones económicas del grupo. En el telón de fondo había un cuadro cubierto por una tela. Las ventanas eran representadas con unos cuadrados oscuros laterales a través de los cuales Clov fingía mirar al exterior. Utilizaron un número reducido de accesorios: la silla de

²⁵ Poco después, David Green estudió con J.C.C. Mays, profesor especialista de literatura inglesa e irlandesa, en *The School of Irish Studies*, en Dublín, lo que afianzó su gusto por la obra de Samuel Beckett. Tras los años pasados en la Universidad de Santiago de Compostela como lector (1979-1985), cursó un Master en Drama en la Universidad de Londres y escribió una tesis doctoral en literatura inglesa sobre la obra de Samuel Beckett, en el Birkbeck College de la Universidad de Londres (1992). Hoy David Green es Profesor en la Universidad de Boston. Es autor de una novela *Atchley* (1998) y de un libro de relatos, *The Garden of Love* (2010).

Hamm, una tela con la que Hamm cubría su cabeza, una escalera por la que Clov alcanzaba las ventanas, un perro de peluche. Los actores buscaban la risa del público, unas veces con elementos patéticos, otras con elementos cómicos, pero sin olvidar nunca la importancia que Samuel Beckett otorgaba a la exactitud de la pronunciación del texto. El montaje conseguía sus efectos cómicos y provocaba la risa del público. La iluminación era fija. *Endgame* se estrenó y se representó, el 25 y el 26 de enero de 1982, en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Galicia.²⁶

A Piece of Monologue

Tras esta experiencia, una iniciativa particular dio lugar a un acontecimiento fuera de lo común. Para explicar este acontecimiento, transcribo, con la autorización de David Green, el relato que hizo de este episodio a Alberto Avendaño (correo del 2 de febrero de 2019).

Mientras vivía en Inglaterra, David Green había oído que Samuel Beckett había entregado a la hija de Peter Hall una de sus obras de teatro inéditas para que la representase, sin duda cuando ella estudiaba en la universidad. No sabía si la historia era cierta o no, pero decidió probar suerte, pensando que él también tenía derecho a intentarlo. Había conservado de un trabajo anterior en Gotham Book Mart, una librería muy conocida que había publicado algunas obras selectas, las señas de Samuel Beckett en París: 38, Boulevard Saint-Jacques, Paris 14, France. Escribió a Samuel Beckett, con sencillez y sentido del humor: le explicó que eran un pequeño grupo universitario, que estaban al final de la calle en la que vivía (el Boulevard Saint-Jacques traducido sería el Boulevard Santiago), que representaban obras de teatro en inglés, y le preguntó si no tendría alguna obra que todavía no hubiese sido representada. ¡David Green se sorprende aún hoy del atrevimiento y de la ingenuidad de aquella carta! Algún tiempo después, cuando casi la había olvidado y pensaba que nunca le contestarían, recibió, procedente de Francia, un sobre de color beige con su nombre y sus señas, escritos en tinta negra, y con un membrete que indicaba «por avión». Atónito, con una inmensa e indescriptible alegría, constató lo que tenía entre las manos: ¡Samuel Beckett en persona le había contestado! Al abrirlo encontró un libro con tres pequeñas obras de teatro, y una de las pequeñas tarjetas blancas que Samuel

²⁶ Hamm: Constante González; Clov: David Green; Nagg: Aida Checketts; Nell: Blanca Staton; dirección: Manuel Carreira; decorados: Manuel Carreira, Felisa Brea, Esther Martínez, Asunción Dubra, Andrés Piñeiro; apuntador: Felisa Brea; maquillaje: Carolina Pérez.

Beckett tenía por costumbre usar para su correspondencia. El autor le enviaba las obras que le había pedido y le indicaba que de las tres obras, sólo *Ohio Impromptu* había sido representada en Europa. Quedaban *Rockaby* y *A Piece of Monologue* que podía estrenar en Santiago de Compostela (ver anexo).²⁷

Los dos amigos, Manuel Carreira y David Green, fueron a ver al vicerrector del momento, para pedirle 70.000 pesetas (420 euros) que necesitaban para comprar un foco que les permitiese representar *Rockaby*. Tuvieron que explicarle que Samuel Beckett era un escritor importante que había ganado el premio Nobel, y que les había autorizado a representar dos obras suyas que nunca lo habían sido... ¡En vano! Aquello no impresionaba al vicerrector, que les hizo esperar. Perdieron tiempo, y finalmente cansados, decidieron representar *A Piece of Monologue* lo antes posible.

La primera representación de *A Piece of Monologue* tuvo lugar en la antigua facultad de Filología, plaza de Mazarelos (hoy Facultad de Filosofía) a finales de 1982. El director fue David Green y el único actor Manuel Carreira. El lugar escogido fue el aula más grande de la planta baja. Se representó con una escenografía rudimentaria, con una lámpara de pie sin pantalla con el globo blanco, controlado por un dimmer, como único accesorio. Manuel Carreira interpretó el personaje principal, «el hablante». Recitó el texto con ímpetu. David Green trató de que el texto se dijese muy rápidamente, controlando y cronometrando los minutos, inspirándose en las indicaciones que Samuel Beckett da en obras como *Not I*. En la entonación de la voz, había pocas variaciones melódicas, y el texto se desarrollaba sin rupturas. Treinta segundos antes del final, la luz disminuía lenta e imperceptiblemente.

Cuando se retomó la puesta en escena, el 16 de marzo de 1983, en el auditorio de la universidad (ver anexo), se representó juntamente con otros monólogos: *Applicant*, *Last to Go*, *The Black and White*, *Interview* de Harold Pinter, y *Witch-Hunt* de Manuel Carreira.

David Green recibió un ejemplar de una pre-publicación de 99 ejemplares, antes de que el libro fuese publicado y distribuido al público, durante el verano de 1982.²⁸ *A Piece of Monologue* no se había representado antes en España.²⁹ Sin lugar a dudas, se puede afirmar que la representación de *A Piece of Monologue*, el 16 de marzo del

²⁷ El documento 5 y el documento 6 reproducen las dos respuestas de Samuel Beckett; son documentos que pertenecen a David Green, que se publican por primera vez, con su autorización.

²⁸ Correo de Faber & Faber, 27 de febrero de 2019.

²⁹ El Centro de Documentación Teatral del Ministerio de la Cultura y Deporte (Madrid) no posee un registro oficial de estrenos, pero tiene documentados 140 estrenos de obras de Samuel Beckett en España. Entre ellos no figura el estreno de ninguna traducción de *A Piece of Monologue* (correo del Centro de Documentación Teatral, 5 de marzo de 2019).

1983, en Santiago de Compostela por un grupo de teatro universitario, autorizada personalmente por Samuel Beckett, fue el estreno de esta obra en España.

David Green volvió a escribir a Samuel Beckett por su cumpleaños (el 13 de abril) en 1983. Para agradecerle su envío, adjuntó a su carta una fotografía encuadrada del monte Pindo, cerca de Finisterre, indicando que se trataba del Olimpo Celta. Samuel Beckett amable le contestó una segunda vez (ver documento 6). Para Samuel Beckett, David Green y Manuel Carreira se trató del estreno europeo de la obra, lo que simbólicamente es más importante que si realmente lo hubiese sido.³⁰ Reflexionando sobre aquellos acontecimientos, David Green resalta la verdadera importancia de aquellos acontecimientos:

As I look back on this experience, what impresses me most is the generosity of such a prominent dramatist toward a university theater group with whom he had had no previous contact. Sending us a pre-publication copy of three of his plays, one of which had not been performed in Europe, was an act of indifference toward convention for someone of his stature. There were no agents or impresarios, just an author sending his work to young, enthusiastic actors (correo del 2 de febrero de 2019).

Beckett seemed to prefer the lack of pretense in modest groups like ours. He was more interested in the precision and integrity of performances than in the spectacle of major theatrical events (correo del 5 de febrero de 2019).

Krapp's Last Tape

Krapp's Last Tape se representó el 12 diciembre de 1984.³¹ La escenografía estaba formada por un escritorio, una silla y una grabadora en la que estaba sentado Krapp (traídos de pisos de los estudiantes para la representación). Se representó junto con *The Shadow of the Glen* de J.M. Synge, y *The Green Helmet* de W.B. Yeats.

³⁰ La carta de Samuel Beckett a David Green es del 5 de abril de 1982. Muy probablemente el autor desconocía que David Warrilow, que había estrenado la obra el 14 de diciembre de 1979 en La Mama Theater (Nueva York), había presentado el mismo montaje, en inglés, en Italia en el Teatro La Soffitta de Boloña, en noviembre de 1981. Muy poco tiempo después del envío a David Green, la obra se representó en italiano con el título de *Un pezzo di monologo* en julio de 1982, en el Festival de Asti, con el actor Virginio Gazzolo dirigido por Giancarlo Roman Adami. La primera representación en el Reino Unido tuvo lugar el 19 de agosto de 1984 en el Festival de Edimburgo, tal como indican Beryl S. Fletcher y John Fletcher (*A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. London: Faber and Faber, 1985. 240).

³¹ Director: David Green; Krapp: Santiago Barciela.

A espera de Godot, dirigida por Arturo López, fue representado por el grupo Valacar, fundado en 1989 en la ONCE, compuesto por actores ciegos.³² Manuel Lourenzo a quien se le encargó una adaptación teatral, con «sólo lo que los ciegos pudiesen decir a los ciegos» subraya su sorpresa al constatar la gestualidad oral del texto de Beckett, entendible por todos. El grupo Valacar presentó *A espera de Godot* en distintos teatros entre octubre de 2010 y octubre de 2011.

2.4. Las representaciones de las escuelas de teatro

Las escuelas de teatro utilizan con frecuencia las obras de Samuel Beckett, produciendo a veces sutiles y sorprendentes representaciones únicas. Carlos Neira, director de la escuela de teatro Espacio Abierto (Santiago de Compostela) presentó el 4 de mayo de 2005, *Esperando a Godot*,³³ en una sesión organizada en la Sala Galán, con otras escuelas de teatro de Galicia. En el escenario vacío cubierto de linóleo negro, cinco actores interpretaban la primera parte de la obra con una leve tonalidad cómica (sin los códigos ni los estereotipos del clown), mientras la segunda parte esboza una dimensión más sombría, en un espacio sin árbol. En mayo de 2006, en una única representación pública, Carlos Neira montó *Los días felices*³⁴ que presentó en las dunas de Corrubedo, a la luz del día, con la actriz hundida en la arena, entre la escasa vegetación de las dunas, frente al mar.

2.5. Las traducciones, las adaptaciones y la investigación sobre la obra de Samuel Beckett

Las traducciones de las obras dramáticas de Beckett han dependido de las realizaciones escénicas: se traduce un texto cuando se va a montar. Se han publicado pocas traducciones de las obras de Beckett: *En attendant Godot*, traducción de Francisco Pillado Mayor, primero con el título *A esperar por Godot*, en 1982 (*Caderno do espectáculo. Compañía de teatro Luis Seoane*, 5, 1982) y después con el título *A espera de Godot* (Ediciones Laoivento, 2003; La Voz de Galicia, 2005). Esta traducción se

³² Estragon: Anxo Mangas; Vladimir: Felipe Cotelo; Pozzo: Gari; Lucky: Marisé Vidal; chico: Yesíca Val; dirección: Arturo López; iluminación: Arturo López; iluminación y sonido: R.T.A. Adaptación del texto: Manuel Lourenzo.

³³ Vladimir: Carolina Fernández; Estragon: Sonia Mendez; Pozzo: Mathilde Brugire; Lucky: Martiño Rivas; el muchacho: Eric Lavignasse.

³⁴ Winnie: Mathilde Brugire.

ha realizado a partir de la edición francesa (*En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973). Se ha publicado *Comedia* (*Cuadernos da Escola Dramática Galega*, n.81, Enero 1990), traducción realizada por Miguel Pérez Romero. Tanto la traducción de Francisco Pillado Mayor como la de Miguel Pérez Romero se caracterizan por su acuidad con respecto al texto original.

Un fragmento de *Film*, mezclado con unos comentarios de Alan Schneider, están publicados en *Flying down to Earth, volando cara a terra, s'envoler les pieds sur terre, volando hacia la tierra*, catálogo de la exposición realizada conjuntamente por MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, y por «49 Nord 6 Est», Fonds régional d'art contemporain de Lorraine de Metz (Francia), en 2010, y publicado por los organizadores de la exposición.

Se ha publicado un texto de Samuel Beckett, «Imaginación morta, imagine» en la revista *Grial*, 68 (1980): 198, texto escrito en 1960 en francés («Imagination morte imaginez»), que evoca una imaginación agonizante pero todavía consciente.

Alberto Avendaño tradujo un fragmento de *A Piece of Monologue*, «Un anaco de monólogo», al principio de un artículo periodístico (*Faro de Vigo*, 1 de abril de 1983, 35-37).

Varias traducciones al gallego no han llegado a la imprenta. No se ha publicado ni la primera traducción al castellano de *Acto sin palabras* (1974) ni la versión gallega *Acto sin verbas* (1976) hechas por la compañía Máscara 17. Tampoco se han publicado las traducciones al gallego de *Krapp's last tape* (*A derradeira cinta*), de Miguel Pérez Romero (1985), de *En attendant Godot* (1990 o 2006) de Roberto Salgueiro, o la de *Fin de Partie*, utilizada por Pablo Rodríguez (2000) o por Cristina Balboa (2010). En la Biblioteca-Archivo Francisco Pillado Mayor, de la Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad de A Coruña, se conservan una traducción mecanografiada, *Fin de partida* de Andrés F. Places (Signatura: TEX 28-14); y dos traducciones mecanografiadas de Paco Campos *A derradeira cinta de Krapp* y, algo más extraño, *Aquela vez* (*That Time*, en francés *Cette fois*) (Signatura: TEX. 14-15). Esta última obra parece no haberse representado nunca en Galicia.

Las traducciones al gallego han sido objeto de una teorización sobre los mecanismos en juego, teniendo en cuenta las problemáticas específicas del gallego (diglosia, la manera en la que se posiciona la literatura gallega con respecto a las otras literaturas, etc.). Con independencia del hecho de que puedan deberse a elecciones personales, muchas traducciones al gallego son objeto de una cuidada reflexión previa teniendo en cuenta su efecto en el campo literario gallego. Tal ha sido el caso de la traducción de *Molloy*.

La editorial Galaxia (Vigo) publicó la novela de Samuel Beckett, *Molloy* en 2006. Esta traducción debía ser la primera de las tres novelas de Samuel Beckett que forman la conocida trilogía junto con *Malone meurt*, y *L'innommable*. La publicación *Molloy* se realizó en una colección, «Clásicos Universais» de la Editorial Galaxia, con el deseo, por parte de Carlos Lema, editor de Galaxia y responsable de esta colección, de constituir un fondo de obras de autores de la literatura universal que han tenido una influencia en la literatura contemporánea, y que son importantes para comprender la novela contemporánea gallega. Se concibió desde el principio como una traducción que constituiría una obra de referencia, en una colección en la que se han publicado las obras de autores como W. Shakespeare, Gertrude Stein, Henry Miller, Charles Dickens o Edgar Allan Poe. La elección de empezar por *Molloy* se debió al editor. Para la traducción de la novela se eligió a un novelista gallego, Anxo A. Rei Ballesteros, conocido por su novela *Dos anxos et dos mortos* (1977), autor una obra de teatro, *Xogos de damas* (1989), que apreciaba la obra de Beckett. Se buscó la fidelidad al original pero también que tuviese viveza, un cierto ritmo y una sonoridad propia del gallego. La traducción que resultó es, a la vez, muy precisa con respecto al original francés y el texto de otro novelista. Esta traducción recibió el apoyo económico de la Caixa de Galicia. Sin embargo, con la crisis económica de 2008, la Caixa de Galicia dejó de apoyar la colección y el proyecto de la trilogía no se pudo completar; el fallecimiento del traductor contribuyó a que no se pudiese proseguir en la línea ideada en un principio. Hasta hoy, no se han traducido las otras dos novelas de la trilogía.

En 2017, el poeta Emilio Araújo publicó *Mal Mor* (Rianxo: Edición Axóuxere), inspirada en *Mal vu, mal dit* (1980-1981) de Samuel Beckett. El poeta gallego adopta el ritmo de la obra de Beckett, el personaje principal, una situación similar, el cambio de puntos de vista constante, una multiplicidad de perspectivas, introduciendo imágenes, acciones y temas presentes en la literatura gallega.

La figura de Samuel Beckett es una referencia en la prensa cotidiana, sin embargo, las investigaciones sobre la obra de Beckett en Galicia han sido limitadas (ver bibliografía). Cabe señalar la traducción al gallego del breve pero importante ensayo del filósofo francés Alain Badiou, *Beckett o incansable desexo* (Santiago de Compostela: Noitarenga, 1997 traducido por Emilio Araújo e Luís Martul Tobío).

ANEXO

Endgame. Hamm: Constante González; Clov: David Green.
Universidad de Santiago de Compostela (1982)



Esperando a Godot. Vladimir: Toño Casais; Estragón: Artur Trillo;
rapaz: Marta Ríos. Talia Teatro (2006)



A derradeira cinta de Krapp
Krapp: Salvador Ramos Rey (1985).



Varios sketches. Universidad
Santiago de Compostela (1983)

Paris
15.4.82

SAMUEL BECKETT

Dear Mr Green

Thank you for yr. letter.
Apart from a German production
of Ohio Impromptu these recent
plays have been performed in U.S.A.
only.

Performance rights with
Spokesman, 1 Cranen Hill, London W2.

yours sincerely
Samuel Beckett

Primera carta de Samuel Beckett a David Green (05.04.1982)

SAMUEL BECKETT

Paris
2.5.83

Dear Mr Green

Thank you for your letter
of April 13 + "Old Man
Coltice".

Best wishes
Samuel Beckett

Segunda carta de Samuel Beckett a David Green (03.05.1983)

Bibliografía

- Adorno, T.W. "Pour comprendre *Fin de partie*". *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984. 201-238.
- Biscainho Fernades, Carlos C., ed. *Un país desde as táboas. 125 anos do teatro galego. Catálogo de exposición*. Santiago: Xunta de Galicia, 2008.
- "Cuaderno do espectáculo n.5: *A esperar por Godot*". Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor. Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad de A Coruña. Signatura: "Arquivo Luís Seoane ALS.9".
- Dacosta, Fernando, ed. *20 anos da Aula de Teatro Universitaria de Orense (1991-2010). 15 anos da Miteu (Mostra internacional de teatro universitario) 1996-2010*. Orense: Difusor de Letras, artes e ideas, 2010.
- Dacosta Pérez, Fernando. *25 años de teatro universitario gallego. Las aulas de teatro universitarias de Galicia (1990-2015)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2017. Repositorio de la universidad de Extremadura, 15 enero 2019.
- Fernández Quesada, Nuria. "Pasado y presente de los estudios teatrales beckettianos en España: Tradición y omisión". *Proceedings from the 31st AEDEAN Conference*. M.J. Lorenzo Modia, ed. A Coruña: Universidade da Coruña, 2008. 475-486.
- García Lorenzo, Luciano, ed. *Aproximación al teatro universitario español (TEU)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.
- López Silva, Inmaculada. *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Universidad de Santiago de Compostela, 2015.
- Ortells, F. "Teatro de nuestro tiempo. 'Attendant Godot'". *El pueblo gallego* (21 diciembre 1956): 8.
- Otero Guldris, Francisco. "En torno al estreno de 'Esperando a Godot'". *La noche* (26 marzo 1959): 3.
- Pillado Mayor, Francisco y Manuel Lourenzo. *Diccionario galego do teatro (1671-1985)*. Barcelona: Sotelo Blanco, 1987.
- Rabón, Xosé Manuel. "Godot...un xogo". *Caderno do espectáculo. Compañía de Teatro Luis Seoane*, 5 (1982): 5-6.
- Rey Albite, Jesús. Artículo sin título. *El pueblo gallego* (28 abril 1961): 11.
- Salgueiro, Roberto. "La practica escénica en la Universidad de Santiago de Compostela entre los años 1936 y 1975". *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*. Luciano García Lorenzo, ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999. 173-221.
- Signo, José María. Artículo sin título. *El pueblo gallego* (28 abril 1961): 5.
- Veites, Manuel F. *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Edicions Xerais, 1998.

- Vieites, Manuel F. *Historia do teatro galego. Unha lectura escénica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura Comunicación Social e Turismo, 2005.
- Vieites, Manuel F., ed. *125 anos de teatro en galego: no aniversario da estrea de "A fonte do xuramento"*. Galicia 1882-2007. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; Vigo: Editorial Galaxia, 2007.

Bibliografía sobre la obra de Beckett

Nota: Esta bibliografía recoge la mayor parte de los estudios sobre la obra de Samuel Beckett publicados en Galicia, los estudios que ponen en relación algún aspecto de la obra de Beckett y Galicia, los estudios elaborados por gallegos o por personas residentes en Galicia, los estudios presentados en congresos celebrados en Galicia (en la medida que se considera que pueden haber influido la recepción de la obra de Beckett en Galicia).

- Adolfo, Luis. "El absurdo de Samuel Beckett". *Liceo Franciscano*, año XXIII, 67 (abril 1970): 57-68.
- Avendaño, Alberto. "Samuel Beckett: visións no patio do cárcere". *Grial*, 28.106 (abril-junio 1990): 199-203.
- Becerra de Becerreá, Alfonso. "A Eleutheria dramaturxica de Beckett". *Revista Galega de Teatro*, 48 (octubre 2006): 39-42.
- Becerra de Becerreá, Alfonso. "Beckett et Pinter no Castelo da Mota XVII Seminario da ADE". *Revista Galega de Teatro* 48 (octubre 2006): 43-48.
- Caneda Cabrera, Teresa. "O Motivo do 'Ars moriendi' en Beckett, unha análise de 'Endgame'". *Anuario galego de estudos teatrais* (2001): 77-87.
- Cebreiro Rábade, María de. "Spectres of the Nation: Forms of Resistance to Literary Nationalism". *Bulletin of Hispanic Studies*, 86.2 (2009): 231-249.
- Cife Wibrow, Patricia. "Poéticas del fracaso o del sinsentido en Robert Walser y Samuel Beckett: Su distinta vinculación con las nuevas teorías científicas". *La palabra en el texto: Festschrift für Carlos Buján*. María José Domínguez Vázquez, Emilio González Miranda, Meike Meliss, Victor Millet, eds. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2011. 135-142.
- Dasilva, Xosé Manuel. "Michaël Oustinoff: Bilinguisme d'écriture et auto-traduction (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov)". *Boletín galego de literatura*, 29 (2003): 230-235.
- Domínguez Pena, Manuela Susana. "Contemporary Irish Drama from Beckett To McGuinness". *Eduga: Revista galega do ensino*, 45 (2004): 305-310.
- Estévez Saá, José Manuel. "The Concept of 'Phantasmagoria' applied to Samuel Beckett's *Waiting for Godot*". *Congreso de Filología Inglesa (1, 1995, A Coruña)*. S. G. Fernández-Gorugedo, ed. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 1997. 137-144.

- Fernández del Riego, Francisco. "Beckett o seu xeito de se espresar". *Letras do noso tempo*. Vigo: Galaxia, 1974. 226-231.
- García Barrero, Marcos. "Feldmann et Beckett: A antiópera: neither". *Revista Núa*, 2 (mayo 2011): 33-37.
- García Martínez, Manuel. "Le temps dans *Cette fois* de Samuel Beckett". *Tiempo: texto e imagen Temps: texte et image. Actas del XIX Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad de Española (APFUE), 21-23 abril, 2010*. Jose Manuel Losada Goya, ed. Madrid: Área de Humanidades, Universidad Complutense de Madrid, 2011. 375-387.
- Gonzalez Lopo, María. "*Tous ceux qui tombent*" et "*Cendre*": *deux pièces radiophoniques de Samuel Beckett*. Memoria de Licenciatura dirigida por Antón Figueroa. Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filología, Departamento de Filoloxía Francesa e Italiana, 1996.
- González Lopo, María, "Paroles dans le noir: l'aventure radiophonique de Samuel Beckett". *Galice-Bretagne-Amérique Latine: mélanges offerts à Bernard Le Gonidec*. Rennes: Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques, 2000. 161-170.
- Jarazo Álvarez, Ruben. *La cultura de los países de habla inglesa en la obra periódica de Álvaro Cunqueiro en el Faro de Vigo (1961-1981)*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Raúl de toro Santos. Coruña: Universidad da Coruña, 2009.
- López Silva, Imma. "A esperar por Godot". *Revista galega de teatro*, 20 (primavera-verano 1999): 62-63.
- López Silva, Imma. "Os perigos do absurdo". *Revista Galega de Teatro*, 48 (octubre 2006): 60-61.
- Mayhew, Johathan. "Valente y Beckett: afinidades e influencias". *Referentes europeos en la obra de Valente: ciclo de conferencias pronunciadas el 15 de marzo de 2007 en la Cátedra José Angel Valente de Poesía y Estética*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2007. 127-148.
- Moares Lameizo, Jesús. "La realidad dividida: Beckett, Webern y Mondrian: la misma idea desde tres prespectivas diferentes". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 18.2 (2015): 75-88.
- Montero Gálvez, Sonia. "Alejandra Pizarnik y Samuel Beckett: 'Cuando a la casa des lenguaje se le vuela el tejado'". *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*. Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez, Fernando Rodríguez-Gallego, eds. Santiago: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2006. 436-443.
- Outeiriño, Manuel. "Some versions of Empson on Blanco Amor's novels". *Proceedings of the 4th International Conference on Galician Studies. University of Oxford, 26-28 September 1994*. Benigno Fernández, ed. Oxford: Oxford Centre for Galician Studies, 1997. 285-294.

- Rodríguez, Fátima. “Teatro de títeres para adultos Nada ou o silencio de Beckett de Marionetas do Porto (Portugal)”. *Bululú*, 3 (inverno 2002): 56-57.
- Siess, Jürgen. “Dos lenguas, voces múltiples: acercándose a Beckett”. *Paisaje, juego y multilinguismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994*, 2. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1996. 473-482.
- Torres Monreal, Francisco. “Claves para una didáctica del teatro de vanguardia: el caso de Beckett”. *Lenguaje y textos /Universidade da Coruña*, 3 (1992): 113-132.
- Vázquez López, Iria. *La montaña Sainte-Victoire. Estudio para la escenografía de lo circunstancial. Cezanne, Beckett, De la Tour*. Tesis doctoral dirigida por Juan Luis Moraza. Vigo: Universidad de Vigo, 2015.

NÚRIA SANTAMARIA ROIG

Universitat Autònoma de Barcelona

El año 2006, coincidiendo con el centenario del nacimiento de Samuel Beckett, Enric Ciurans elaboró un sustancioso recuento de los estrenos del irlandés en Cataluña. El artículo detallaba cronológicamente la divulgación de piezas teatrales, dramaturgias sobre la narrativa, y adaptaciones de distinto tipo que habían recalado en los escenarios catalanes desde los años cincuenta hasta la efeméride impulsora del provisional inventario de títulos y fechas.¹ Ante los datos coleccionados, el investigador advertía que: «malgrat la seva indubtable influència entre els nostres dramaturgs i la gent de teatre, ni de molt ha estat representat tan assíduament com pensariem *a priori* i, en una bona part, ho ha estat a partir d'espectacles de companyies estrangeres» (2006, 199). En un contexto en el que la Sala Beckett de Barcelona ya era reconocida como uno de los indiscutidos motores de los cambios e innovaciones de la escritura dramática en catalán, gracias a sus talleres de formación y sus programaciones, el distingo relativizador de Ciurans sobre la presunta familiaridad de artífices escénicos y espectadores catalanes con la obra del irlandés no era en absoluto gratuito. Ciertamente, las evidencias compiladas por el historiador parecen señalar que la recepción del teatro de Beckett en Cataluña y en catalán ha sido discontinua y parcial, lo que tampoco sería una rareza comparada con otras importaciones teatrales contemporáneas (llámense Strindberg, Miller o Jelinek) si no fuera por el valor de insignia y de paradigma dramaturgico que en algunos momentos ha tenido el autor entre nosotros.

Otro plano de la cuestión atañe al hecho de que no contamos todavía con una exploración exhaustiva de la presencia de Beckett en el territorio y que en la reconstrucción histórica actual existen todavía lagunas por cubrir, grietas por sondear e hilos tangenciales por ovillar. Este trabajo participa de la modesta vocación de sumando y

¹ Repasos complementarios de un mismo estilo fueron los de Gallén (2006) y Santamaria (2006). Véase también: Mallafrè (2000). Este trabajo se ha llevado a término en el marco del proyecto CSO2017-88594- P, «*Imaginary of the Future of the Youth(s)*». Se incluye también en el Grup d'Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, reconocido por la AGAUR (2017 SGR - 2020).

pretende, en primer lugar, contribuir a rellenar pequeños huecos, a engordar, quizá, la ristra de datos sobre el tema añadiendo algún vestigio extraviado o poco atendido de la introducción de Beckett en los teatros catalanes. La segunda parte de esta aportación se centrará en los espectáculos beckettianos de La Gàbia de Vic. A lo largo de su trayectoria, La Gàbia Teatre ha sido piedra angular en la transmisión de Beckett en catalán sobre el escenario, pero lo que ha diferenciado a este grupo del resto de elencos y directores del país es su continuidad ligada a los perfiles de una poética indisociable de una forma de estar en el mundo. Más allá de lo estético e incluso de lo social, la frecuentación de los principales artífices de La Gàbia con Beckett ha tenido un hondo cariz personal.

3.1. Beckett entra en escena

A pesar de que el nombre de Beckett, asociado a Proust y Joyce, ya había aparecido en los periódicos catalanes de los años treinta (Manent 1931a; Manent 1931b; *Work in progress* 1931) y que después de la guerra algunos intelectuales como Ángel Zúñiga, Sastre, Enrique Sordo (1955), Corredor-Matheos (1958) o Juan Goytisolo (Luján 1954), viajeros y políglotas, tuvieron prontas noticias de las publicaciones y estrenos del escritor (Tácito 1957), parece definitivamente establecido que las primeras representaciones beckettianas que los catalanes conocieron en Barcelona fueron producto de las fugaces giras de los montajes que ya se habían estrenado en Madrid: *Esperando a Godot*, de Dido Pequeño Teatro (Teatro Windsor, 8 y 9-2-1956)² y *Fin de partida*, de La Compañía de los Independientes de Madrid (Teatro Candilejas, 24-11-1958). A la excepcionalidad de dichas representaciones, encapsuladas en sesiones de teatro experimental o de teatro de cámara, cabe añadir el descubrimiento de *Acto sin palabras*, incluido por Javier Lafleur en el espectáculo, *Mimo y pantomima*, que permaneció durante seis días en el Windsor (28-4-1959). Fue esta una duración insólita que probablemente se debió al hecho de que la pieza del irlandés no se servía como plato único y que se confió en el anzuelo del teatro físico con María Escudero, presentada como discípula directa de Marcel Marceau, que podía resultar atractivo en unos momentos en que el interés por la expresión corporal y las dramaturgias no textuales empezaban a asomar.

El designio de incorporar el teatro de Beckett al menesteroso caudal de teatro en catalán también se produjo a finales de los cincuenta. Joan Oliver fue el traductor de

² Para conocer los avatares del este estreno, véanse London (1997, 130-135) y Gallén (2018). Agradezco al Dr. Gallén que me haya facilitado la versión preeditada de su comunicación.

un *Tot esperant Godot* que l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) quería incluir en la temporada 1958-1959, con el fin de nutrir la nómina de autores contemporáneos extranjeros, que junto otros ya representados (Giraudoux, Rattigan o Pugnetti), podía actualizar el repertorio de un utópico teatro nacional (Coca 1978, 83). El proyecto no cuajó, lo que postergó la «catalanización» del dramaturgo hasta 1960, cuando la editorial Moll de Palma de Mallorca editó el texto con una introducción a cargo de Joaquim Molas y, pocos meses después, se llevó a cabo una escenificación no profesional del mismo, dirigida por Joan Vila, en el marco del I Ciclo de Teatro Actual, organizado por la Schola Teatral de Vic (Salón de Teatro de l'Orfeo Vigatà, 22-10- 1960) que tuvo nimias repercusiones.³

La versión catalana de Oliver conoció, como mínimo, otra puesta en escena en 1962 en Vilanova i la Geltrú, conducida por el Teatro Amateur Cavea (Teatro del Cículo Católico, 21/1/1962) (N. 1962),⁴ pero no fue hasta 1966 que los personajes del *Godot* encarnados por los componentes del TEC (Teatre Experimental Català), bajo la dirección de Josep M. Minoves, alcanzaron una escena comercial barcelonesa hablando en catalán (Teatro Romea, 4-7-1966). Se trató, como era acostumbrado, de una función aislada, una muestra más del ecléctico afán renovador del grupo que contó con una afluencia de público discreta y obtuvo un cierto eco en los medios de prensa (Gallén 1990; Bennassar 2016, 71-74). La atención de los comentaristas coetáneos no significó ni de lejos una rendición unánime al valor del teatro beckettiano, pero después de la concesión del premio Formentor – *ex aequo* con Borges – en 1961, la estima que como narrador había ganado por parte de críticos tan acreditados en determinados círculos barceloneses como Juan Ramón Masoliver, la inclusión de sus textos en castellano en catálogos editoriales relevantes, la repercusión internacional

³ La muestra, que se desarrolló, entre el 24 de septiembre y el 22 de octubre, completó su programa con *Hí ha un inspector*, de J. B. Priestley; *La màquina de sumar*, de Elmer Rice; *Los estragos del tabaco*, de Anton Chejov; *El cuervo*, de Alfonso Sastre y *Fedra*, de Sófocles. El director de la pieza no dudó en expresar su decepción ante la apatía con que parece que fue recibida la representación: «Vimos su obra en nuestra ciudad. Poco público. La representación adoleció de muchos defectos: no se censuraron. Alguna escasísima virtud: no se advirtió ... ¡Ni siquiera pudo lograrse que su obra aburriese! Fue una de tantas. La quinta de nuestro Ciclo Teatral. Pronto se habrá olvidado. No hay sitio para su teatro en nuestra ciudad. No hay sitio para el teatro que mira a lo hondo» (Vila 1960, 18). Miquel Martí i Pol intentó contactar con Beckett, a través de Joan Oliver, para solicitarle una colaboración para el monográfico dedicado a las artes escénicas que la revista *Inquietud* preparaba, pero las gestiones resultaron infructuosas. (Caralt 2016, 227-228).

⁴ De acuerdo con las informaciones aparecidas en *La Vanguardia Española* (Serra 1962), el grupo TOAR (Teatro de la Obra Atlético Recreativa) de Lleida incluyó un *Esperando a Godot* en la temporada 1961- 1962.

de sus sucesivos estrenos y la acomodación académica – tan discutible como canonicadora – de estudios como los de Esslin (1962) o Wellwarth (1966), se hizo evidente que las tasaciones críticas demandaban, si no mayor comedimiento, algo más de matiz y de modulación. A pesar de todo, para Frederic Roda ya no había dudas: «Esta [*Tot esperant Godot*] es una obra clásica, definitiva, fundamental de todo teatro moderno» (1966, 43).

No podemos olvidar, además, que durante toda aquella década, la literatura dramática de Beckett se hizo tributaria de intentos de divulgación, desperdigados y diversos (conferencias, lecturas dramáticas, prólogos, artículos), que intentaron suministrar pautas interpretativas para hacerla inteligible a los no iniciados y la colocaron en el meollo de algunos de los debates culturales y filosóficos más candentes. Los pequeños ensayos de George Uscatescu publicados en un diario como *La Vanguardia Española*, por ejemplo, explicitan el esfuerzo de orientación pedagógica y de franca reivindicación de una obra que «constituye un permanente, continuo esfuerzo encaminado hacia los reductos difíciles del silencio, donde la palabra se encuentra arrinconada, rota, fragmentada, solitaria, y errante en un mundo de sombras y de vagos perfiles» (1964, 11).

Con todo, la visión trascendente y universalista del profesor rumano, era difícilmente asimilable desde el asfixiado panorama teatral catalán, incesantemente dividido entre la cauta autopreservación y el empeño modernizador. Quizá por ello cobran especial significado las reflexiones de Josep M. de Sagarra sobre las vislumbres del fin de una época y de sus reglas estéticas y morales. Beckett aparecía así como uno de los exponentes de la «escalofriante subversión en la que fue la escala de valores de nuestra juventud. En lo que fue nuestra revolución, nuestro vanguardismo o nuestra rebelión de hace cincuenta años». Aquella generación de dramaturgos catalanes que había sabido metabolizar las disrupciones de Pirandello, ahora no podía «digerir las invenciones teatrales de un Ionesco o de un Samuel Beckett» y esa impermeabilidad la sentenciaba a un doloroso orillamiento: «Si en este juego de comprensiones o de incomprensiones, de adaptarnos o de sentirnos rechazados nos toca las de perder, es inútil la protesta y es aconsejable la resignación, porque nuestro criterio nuestros puntos de vista en nada van a modificar el curso fatal de la vida y de los hechos que en definitiva son los que cuentan» (1961, 3).

El caso es que buena parte de los intelectuales y artistas catalanes de relevo no contemplaban las propuestas beckettianas como pauta, bien porque, como opinaba Ángel Carmona, parecían excesivamente sombrías y pedantes para fundamentar un

modelo de teatro popular (1966, 13);⁵ bien porque parecían carecer de nervio político contestatario;⁶ bien porque los esquemas y procedimientos del teatro épico alemán – que parecían todo lo opuesto – consiguieron fomentar algunas iniciativas autóctonas muy reputadas como *Ronda de mort a Sinera* de Salvador Espriu y Ricard Salvat.⁷ Seguramente, los requerimientos históricos y las fragilidades del propio sistema teatral catalán inclinaron la balanza hacia las soluciones con una carga ideológica más nítida, y quizá precisamente por eso los que decidieron concentrarse en la indagación de lenguajes escénicos menos convencionales no tuvieron reparos en tomar los textos de Beckett como ocasional punto de apoyo. De esta manera, Els Joglars adaptaron en *Deixebles del silenci* (Teatro Candilejas, 5-2-1965) el *Acte sans paroles* al mimo, como ya lo había hecho María Escudero (Sordo 1965, 8); y el grupo de teatro de la Alliance Française de Lleida ofreció en 1965 una exitosa sesión en el salón del Institut d'Estudis Ilerdencs en la que la lectura en directo de *Esperando a Godot* se producía mientras se proyectaban las diapositivas que el fotógrafo Ton Sirera había tomado previamente de los actores recreando escenas de la obra.⁸

⁵ «Rindamos homenaje a ese abnegado público de las sesiones de cámara, capaz de soportar heroicamente la lectura completa de una guía de teléfonos si antes la atribuyen a Ionesco o a Samuel Beckett. Ahora bien, consideremos que, además de este abnegado público, hay todo un pueblo cuyo idioma debemos aprender. No se vea demagogia en mis palabras, porque ante la delirante anarquía del llamado “arte moderno”, podría dar pie la sensatez del pueblo a una más progresiva y noble vertebración de nuestra cultura». (1966) En la misma línea: Carmona (1962a; 1962b).

⁶ «Avui patim d'una arteriosclerosi que ens converteix en pacients col·leccionistes de totes les despulles, desferres i enderrocs del naufragi de l'anomenada “cultura occidental” ... Pel que fa al problemes del teatre, per més que hi havia al començament una molt noble i juvenívola revolta en el moviment dels “teatres experimentals” contra la barroera rutina del teatre burgès, dit esperançador moviment, ha degenerat vers el nihilisme buit segons Beckett, el balbuzeig de *teddy-boys* intel·lectual practicat per Ionesco i l'himne als canvis de sexe que ha posat de moda la literatura teatral americana amb Tennessee Williams com a capdavanter» (Blanquerna 1962, 40).

⁷ Ricard Salvat, uno de los activistas teatrales más decisivos de aquel momento, ejerció una gran influencia en este sentido, y aunque el Salvat más académico supo apreciar la profundidad intelectual y la enorme coherencia de la obra del irlandés, el Salvat director, crítico y pedagogo, lo desestimó por considerarlo un epígono del teatro burgués. «Potser la gran importancia històrica i literaria de Beckett» – escribía – «consisteix en el fet que porta tot el teatre burgès a un atzucac acorralador. Després de Beckett, serà difícil continuar l'evolució en el mateix camí; si no, la revolució ve obligada» (Salvat 1966, 39).

⁸ Según consta en las crónicas el montaje plástico y la caracterización corrieron a cargo del pintor Àngel Jové y el proyecto fue coordinado por Josep M. Riu y Jaume Magré. (Porta 1965; Roda 1965).

La concesión del Premio Nobel en 1969 avivó, como es natural, el interés de la prensa por la figura de Beckett y esa episódica efervescencia en la que se conjugaban las consideraciones críticas más solventes con la sensacional expectación sobre la ceremonia sueca y la posible ausencia del premiado, estimuló igualmente reediciones y nuevas traducciones en castellano e incluso la difusión de estudios en torno a la literatura del autor. El mercado cultural en lengua catalana, sin embargo, no estaba en condiciones de reaccionar con la misma rapidez ni la misma intensidad, así que la editorial Aymà recicló la versión oliveriana de *Tot esperant Godot* que incluyó en su colección «Quaderns de Teatre», y el teatro Romea exhumó la escenificación del TEC (2-2-1970). La misma traducción de Oliver fue utilizada por Ventura Porta-Rosés en la adaptación radiofónica de la obra que elaboró para el cuadro escénico de Radio Barcelona, y por la compañía Tespis de Ripoll que, bajo la dirección de Joan Nardi, llevaron la pieza hasta la Universitat Catalana d'Estiu en Prada de Conflent (24-8-1970) después de representarla en otras poblaciones.⁹

La escenificación en la Universitat d'Estiu, seguida del coloquio de rigor, y la emisión de Radio Barcelona (22-1-1970) son indicios elocuentes de que el teatro de Beckett – el *Godot* de Beckett sería más justo escribir – podía tener una rentabilidad simbólica en la maltrecha cultura en catalán del tardofranquismo, que no implicaba necesariamente un conocimiento profundo y extenso de sus textos dramáticos. El Nobel lo había consagrado como un visado a la excelencia de lo universal y de lo moderno, de lo que tácitamente se infería que el trato con su obra permitía quemar etapas y recuperar el tiempo perdido en la codiciada «normalidad» de un teatro en catalán a la altura europea, o, como mínimo, bruñir (retóricamente) su prestigio. Ya no se trataba, pues, de descubrir el excéntrico teatro de Beckett sino de asumirlo como hito central: insustituible e imprescindible. No era fácil, claro está, congeniar lo que se percibía como áspero y selecto con el consumo cultural ordinario; la breve glosa introductoria que Pablo Vila Sanjuán leyó para la difusión radiada que había dirigido Armand Blanch (22-1-1970) incidía preventivamente en las peculiaridades de unas tendencias teatrales «que en mi concepto tienen mucho más de filosófico que de escénico» y que no constituían un entretenimiento ligero, por lo que, aleccionador, concluía: «Reconozco que hay que hacer un esfuerzo, pero vale la pena hacerlo porque en definitiva todos los caminos del arte han estado sembrados de abrojos, de zarzas

⁹ El grupo había representado la obra en Ripoll (25-12-1969) y en Olot (enero de 1970) con anterioridad. («Grup de teatre "Tespis"», 1970; Bufill 1970).

y de sorpresas. También Samuel Beckett empezó escribiendo versos románticos y ha terminado creando mitos».¹⁰

El quid de la cuestión radicaba en el «esfuerzo» y hasta qué punto era provechoso e incluso legítimo solicitarlo a los escasos y desencantados espectadores de teatro en catalán. Para Josep M. Flotats, profesionalmente integrado en la robusta estructura teatral francesa, no había dudas posibles:

No se trata que nuestro teatro esté en un mal momento, sino de que no existe. Luego están los pequeños grupos que quieren hacer teatro de calidad y no hacen más que mirarse el ombligo. El país no está preparado para cosas difíciles y les montan Beckett. ¿Qué público puede acudir? Los que van son siempre los mismos, una minoría privilegiada y satisfecha. (Porcel 1970, 9)

A principios de los setenta, la percepción de hundimiento y de inoperancia era compartida por muchos. El cierre de algunos locales emblemáticos, el fracaso de la operación *off Barcelona* que emprendieron algunos grupos independientes para organizar un sistema paralelo al de las programaciones más comerciales, las dificultades administrativas y legales, las inacabables batallas con la censura y la manifiesta deserción del público encendían las alertas sobre la supervivencia de los equipos artísticos, la continuidad misma de una tradición cercenada y la apremiante necesidad de encontrar soluciones. En octubre de 1971, la revista *Serra d'Or* publicó una pequeña encuesta de emergencia sobre la situación de colapso que parecía atravesar el teatro en catalán en Barcelona. Las evaluaciones y sugerencias de los encuestados nos llevarían a territorios, complejos y espinosos, que quedan fuera de nuestro tema. Aún así, es interesante destacar la opinión de Jaume Melendres, un recién llegado a la escritura dramática que en 1970 ganó el Premi Josep Aladern con una obra de tintes brechtianos titulada *Meridians i paral·lels* (1972). Melendres descartaba que la recuperación pudiera venir del «teatro oficial» y se inclinaba por la inserción profesional de los grupos independientes que eran, en definitiva, los que habían conseguido inocular innovaciones atractivas en el repertorio:

¹⁰ La transcripción es mía. El radioteatro emitido el 12-2-1970 en el programa «Gran Radioteatro de Radio Barcelona» clausuró un ciclo dedicado a los Premios Nobel que incluyó *El mal que nos hacen*, de Benavente; *El gorro de cascabeles*, de Pirandello; fragmentos de *Platero y yo*, de J. R. Jiménez; un recital de poesía de Gabriela Mistral y «una síntesis» de *El Gran Galeoto*, de Echegaray («Ciclo de teatro radiofónico dedicado a los Premios Nobel», 1970).

Jo diria que, acabat el *boom* dels anys seixanta, el teatre independent reagrupa les seves forces, fins ara necessàriament disperses. Durant la primera etapa, el teatre independent ha mostrat les possibilitats d'un nou repertori, i també l'existència d'unes necessitats i de gent disposada a satisfer-les en alguna mesura. Avui, per exemple, el teatre comercial recorre a aquest repertori, perquè ha comprès o comença a comprendre, que només així podrà salvar-se. Ara comença la segona etapa. («Una enquesta» 1971, 74)

La vía posibilista sugerida por Melendres se formulaba de manera muy abierta en lo que concernía al recambio generacional y a la absorción de los que hasta entonces habían trabajado en los vastos márgenes de los circuitos de exhibición ordinarios, pero las referencias sobre la asunción comercial del repertorio de los independientes reducía sutilmente el signo de las propuestas a aquellas que seguían la estela épica, ya que, en resumidas cuentas, fueron los montajes de ese tipo – *El retaule del flautista* (1968), de Jordi Teixidor, en especial – los que se habían trasvasado con éxito en los coliseos barceloneses (Pasqual 1971). Ante un naufragio que se temía inminente, para una gran mayoría, Beckett se asemejaba más a un lastre que a un flotador.

3.2. Beckett entra en la jaula

Pero los de La Gàbia Teatre no eran una gran mayoría e, inicialmente, tampoco aspiraban a complacer a una mayoría. Según lo reportado por Carme Rubio (2002, 224-230), la célula original del grupo nació en los años sesenta, producto de una escisión de la Schola Teatral del Orfeó Vigatà que impulsó Lluís Solà, interesado en acercar sus tanteos escénicos a líneas de investigación de vanguardia. En el encauzamiento artístico de los disidentes, la literatura de J.V. Foix o el irredentismo artístico y político de Joan Brossa (frecuente e imprecisamente relacionado con Beckett) son detectables más allá de la selección de títulos de estos autores para los primeros montajes del colectivo – *Poemes civils* y *Aquí al bosc*, de Joan Brossa (Teatre Canigó de Vic, 1963); y *És quan dormo que hi veig clar*, sobre poemas de J.V. Foix (1972) – ya que también es posible establecer filiaciones con Brossa en su incursión orientalista al teatro nō, o en sus esporádicas prácticas accionistas.¹¹ Todo apunta a que Solà fue el

¹¹ En 1966 Lluís Solà vertió al catalán *Semimaru* de Matakioy Zeami a partir de una versión francesa y el resultado se exhibió en l'Aliança del Poble Nou. La función contó con la música de Josep M. Mesres Quadreny, uno de los cómplices más importantes de Brossa (y viceversa) a lo largo de su trayectoria. A partir de 1966 cada primavera realizaban acciones teatrales en el bosque de Sabassona, hasta que fueron prohibidas en 1968 (fondo particular de Joan Anguera). Agradezco al señor Joan

principal motor y el ideólogo de una agrupación que buscaba rutas artísticas distantes de lo instituido y distintas de lo que se ofrecía como alternativa progresista con edificantes finalidades concienciadoras. «Cal obrir-se pas entre un teatre místic, orgiàstic, al·lucinògen, i un teatre polític, dogmàtic, didàctic» (*apud* Rubio 2002, 227), propugnaba uno de sus manifiestos internos, porque lo que se perseguía era componer una suerte de expresión espectacular emancipada de catecismos doctrinarios y de servilismos miméticos para indagar en las paradojas de la condición humana. La ambición era, pues, poética, es decir, gnoseológica: «El teatre no és un reflex de la realitat; n'és una ordenació (lògica o il·lògica) i, per tant, a partir d'aquesta, una creació... El teatre de contestació pretén d'expressar i manifestar el món de les contradiccions» (*apud* Rubio 2002, 227).

Joan Anguera empezó algo más tarde a colaborar con los heterodoxos de Vic, pero no llegó de vacío. Además de su formación en la EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual), había adoptado sus particulares preceptores: los surrealistas franceses y «el gran Artaud», porque «Artaud era el punt de confluència d'una possible avantguarda que podia lligar totes les arts; la música, la pintura, el teatre, la dansa, la poesia, el cinema i fins i tot temes més científics o vitals com l'alquímia, la psiquiatria o els viatges» (Anguera 1996, 31). El marsellés fue una de las llaves para tejer profundos vínculos entre la vida y el arte, para perseverar en el intento de «fer-nos una estàtica personal en un teatre, que ens ajudés a explicar aquelles noves il·lusions d'una manera nova» (Anguera 1996, 31). En esa naciente dedicación, en la que la esperanza era inseparable de la rabia, también fue determinante el visceral impacto de la *Antígona* del Living Theater (Teatro Romea, 3-11-1967). El horizonte creativo de Anguera se situaba, pues, tan lejos de lo primario y lo demagógico como de lo diletante y alambicado, era una manera de estar en el mundo que pretendía aunar compromiso ético, pericia técnica y nobleza estética. Esos fueron los resortes que empujaron su asociación con el artista Jordi Sarrate para fundar en 1967 el Grup de Teatre Vermell x 4 en Centelles,¹² y los que generaron uno de sus logros más significativos, el montaje de *La Creació* (1968) a partir de la poesía de Miquel Martí i Pol.¹³ El espíritu del

Anguera el generoso acceso a su documentación y la paciente atención con que ha atendido mis dudas. Agradezco también a los señores Ramon Vila y Joan Solà las informaciones que me han proporcionado.

¹² En el primer tramo de su andadura, el grupo representó *Ronda de mort a Sinera* (1967); *Els justos*, de Albert Camus (1969) o *Burul*, de Itali Ricardi (1970).

¹³ «Treballàvem en un escenari buit, vestits de carrer, el tractament de la llum era dur, com de pinzellada expressionista, i el treball corporal i de veu dels actors era altament provocatiu i violent ...

espectáculo tenía, si se quiere, algo de misionario por cuanto, deplorando el ensimismamiento barcelonés, se arrogaba el esfuerzo de «acostumar la gent a un tipus (forma) de teatre nou» y de percutir en el entendimiento de los espectadores —«fer reaccionar i no alligonar»—, priorizando el activismo cultural al atildamiento formal: «No volem donar a la gent una perfecció de formes, ni estudiem noves filosofies, sinó que donem un text amb formes que “hem après”» (T.E.I. 1970).

Los planteamientos algo más intelectualistas y cerebrales de Solà podían avenirse con la pasión y las pesquisas técnicas de Anguera convergiendo en principios estéticos e ideológicos muy generales, que se divulgaron a raíz de sus primeras colaboraciones durante la temporada 1973-1974: la leal adscripción a la lengua e identidad catalanas, la vocación universalista, la emancipación intelectual de según qué esnobismos y modas teatrales, la crítica al miope centralismo cultural de Barcelona, la filosofía del trabajo colectivo y la opción por un «teatro poético» que, ejecutado con el mínimo de recursos escénicos, aspiraba a una especie de esencialismo expresivo.¹⁴ El consenso en lo global dibujó una trayectoria bastante coherente que se materializó en una selección muy particular de autores, además de la creación de algunas dramaturgias propias: textos de Manuel de Pedrolo, Georges Ribemont-Dessaignes, Roger Vitrac, Peter Handke, Michel de Ghelderode y, por supuesto, Artaud. Y, por supuestísimo, Beckett.¹⁵

Vale la pena aclarar que los trabajos conjuntos que se acometieron en una primera fase tuvieron un cariz algo especulativo. Siguiendo las tendencias posartaudianas, tendieron a minimizar el protagonismo articulador del texto y a potenciar el resto de los componentes escénicos que recuperaban así la autonomía significativa usurpada por las concepciones teatrales al uso. El poético relegamiento del logocentrismo cedía espacios a lo abstracto, lo ambiguo y lo fragmentario. Fue en ese primer ámbito

explicàvem l'aprenentatge de viure que acostuma a fer la gent senzilla que treballa a “la fàbrica”». (Anguera 1996, 34). Véase también: Fàbregas (1970).

¹⁴ «“La Gàbia” manté un estil, unes formes d'expressió que els mateixos membres anomenen “teatre poètic”; un llenguatge altament al·lusiú, el·líptic, que tendeix a explotar un mínim d'elements amb la màxima ponderació. Hi ha també la qüestió del *tempo*. “La Gàbia” no creu que en escena hagin de passar moltes coses ni que hagin de passar forçosament a gran velocitat» (Ballaró 1974, 23).

¹⁵ Valga como simple enumeración de las producciones del tramo no profesional, la siguiente lista: L. Solà, *Poemes de Miquel Bauçà* (1973); L. Solà, *És quan dormo que hi veig clar* (1973, reposición); J. Anguera, *Fer* (1973); L. Solà, *Aproximació al grau zero de l'escriptura* (1973); M. de Pedrolo, *Cruma* (1974); S. Beckett, *Poema* (1974); L. Solà, *Progressió* (1974); J. Madrenas, *Porositat ingràvida* (1974) y G. Ribemont-Dessaignes, *El canari mut* (1974). Información procedente del dossier original mecanografiado: *Grup de Teatre La Gàbia. Temporada 1973-1974*.

de búsqueda que surgió, en 1974, uno de sus «trabajos de investigación» a partir de los versos del «Que ferai-sans ce monde» (1948) de Beckett, traducidos al catalán por Solà. Para los artífices del montaje, el poema condensaba el universo de un autor que «com Job, [...] és un home llençat al mig del femer, des d'on intenta inútilment d'abastar una realitat que és per ella mateixa inabastable (vegeu *Acte sense paraules I*)» (Grup de Teatre La Gàbia). Bajo dicha premisa lo que procuraron fue comunicar al espectador-partícipe la desazón de lo inasible. Para ello, vaciaron la platea de la sala (Teatro del Seminari de Vic, 27-1-1974) y construyeron una especie de laberinto con jirones de papel negro por el que deambulaban los asistentes hasta topar con una de las tres realizaciones performativas del poema que se ejecutaban simultáneamente. Anguera figuraba como coordinador del evento, pero cada una de las acciones se había elaborado independientemente, sin directrices previas:

Cap limitació no els ha estat posada, ni de durada (perquè el fet teatral com a fenomen de creació ha estat per damunt de la convenció del temps que ha de «durar» una obra) ni de muntatge (perquè el fet teatral, com tota activitat artística, ha de ser essencialment lliure, sense obediències a criteris «comercials» o «tradicionals» de cap tipus. Cap direcció no els ha estat tampoc imposada: ells mateixos s'han hagut de decidir també a crear a partir d'una tria o d'una sol·licitació.¹⁶

Lindando con el *happening*, el acontecer poético jugaba con tiempos, espacios y sensaciones para alterar las rutinas perceptivas del asistente, que debía construir el espectáculo a partir de las elecciones que tomaba en su itinerario sin las artificiales bridas del argumento o la uniformidad estética. El poema de Beckett había servido de detonante pero fue bastante más que un pretexto; el autor tuvo una función axial en algunos de los siguientes trabajos del grupo instigados por Anguera, lo que empezó a corporeizar una línea creativa, excepcional en el panorama catalán, y cimentó lo que llegaría a ser una especie de modelo, un paradigma, de la escenificación de Beckett que es un referente inexcusable.

Ensartada, prácticamente, con *Poema*, la siguiente prospección en la obra del irlandés, fue *Acte sense paraules I*, estrenada en el Centro Parroquial de Roda de Ter

¹⁶ Según se documenta en el citado dossier, los intérpretes se distribuyeron de la siguiente forma: Cuatro, en el Espacio 1 (Ramon Martí, Anna Andreu, M. Dolors Solà i Ramon Vila); uno, en el Espacio 2 (Pep Madrenas); y tres, en el Espacio 3 (M. Dolors Pujol, Cinto Torrents, Joan Lluís Madrenas). Para una descripción algo más detallada de los espectáculos beckettianos de La Gàbia, véase Casas 1990b.

el 9 de diciembre de aquel mismo año.¹⁷ La pieza permitía insistir en temas como el extrañamiento existencial o la crisis del lenguaje a través de la máxima sobriedad de constituyentes escénicos, reforzando de este modo la apuesta por la autenticidad poética de un teatro antibanal que debía convertir las tablas en «el lloc rigorós de manifestació de la realitat humana».¹⁸ Siguiendo esta lógica de honradez integral, la dirección de Anguera se ciñó fielmente a la partitura beckettiana: un espacio desnudo, delimitado con tenues visillos blancos donde un sujeto libra la frustrante batalla por manejarse en un reducto que parece no tener salida y que se puebla de indómitos objetos. La única licencia que se permitió el montaje fue la del sexo de la intérprete: el hombre anónimo del texto estuvo encarnado por una actriz, Ivette Vigatà. No obstante, aquel era un cambio sin dobleces dado que la apariencia deliberadamente asexuada del personaje, vestido con una indumentaria a medio camino del *clown* y del *clochard*, redundaba en la universalización de la figura evocada.

Mientras el grupo sobrevivía precariamente, a través de las contribuciones de un puñado de socios de cuota (Vilà i Folch 1977, 27), extramuros de plataformas y circuitos profesionales, se emprendieron tres nuevas aventuras beckettianas: En primer lugar, Anguera dirigió la traducción al catalán, firmada por Solà, de *Come and go* (1966), una efímera puesta en escena que tuvo lugar en el Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya en Vic (18-5-1975) y que coincidió con la exposición «Textos» de Jordi Sarrate. Carme Redon, Concepció Domènech y M. Àngels Crosas, vestidas y caracterizadas por Josep Vernis, actuaron un par de días, pero en cada una de las jornadas bisaron el dramátículo en tres ocasiones para facilitar el acceso a un mayor número de espectadores.¹⁹

¹⁷ Pese a que la mayoría de documentos que he consultado datan el estreno en el mes de noviembre, deajo indicada la fecha que figura en la nota que se publicó en *Destino* («Telegramas» 1974) y que parece corroborada por la alusión «a les darreres setmanes de l'any» de (F[àbregas], 1975).

¹⁸ La cita procede de las líneas de presentación que debían acompañar la representación. Transcribo el párrafo completo: «Allò que un teatre radical ha de reconèixer és la necessitat de reduir l'escena a la veritat. Perquè l'acció teatral ha de tendir a la coneixença, no permet el joc ni la ficció. Contra el saber uniformat i contra l'ornamentació comercial, l'escena no pot ser gaire cosa més que el lloc rigorós de manifestació de la realitat humana» (La Gàbia 1974).

¹⁹ Los datos provienen del texto mecanografiado que se conserva entre los papeles de Joan Anguera. Merece la pena señalar que, de acuerdo con lo que consigna en este documento, los personajes se llaman SA, FLI y RU en lugar de FLO, VI, RU.

La segunda producción fue *L'última cinta*, vertida al catalán por Miquel Martí i Pol. El monólogo de Krapp fue una elección de Anguera muy personal que él planificó de forma igualmente personal, asumiendo el papel del achacoso protagonista, compartiendo la dirección con M. Dolors Solà, arropado por Josep Vernis como responsable de la caracterización. *L'última cinta* no era una muesca más en el currículum de Anguera, su apego a la literatura de Beckett correspondía a una especie de afinidad electiva en la que el catalán podía reconocerse. Sus propias percepciones sobre la condición humana encontraban en las palabras y los silencios beckettianos una elocuente formalización,²⁰ por eso su propuesta mantuvo intactas las indicaciones textuales originales y optó por intervenir el espacio del público a quien de nuevo se incomodó, hurtándole la posibilidad de instalarse en su butaca para espiar, indemne, las rememoraciones del personaje. En lugar de la habitual distribución frontal de escenario y platea, los asistentes se internaban en una especie de buhardilla repleta y desordenada:

... piles de diaris, matalassos, bicicletes velles, restes de mobiliari i els objectes més diversos sorgits del món beckettianà, tant del teatre com de les novel·les. En entrar a la sala, el públic es trobava amb aquest espai de la memòria i s'havia d'instal·lar on podia (no hi havia ni una cadira) per assistir a la celebració de l'aniversari de Krapp ... Artaud també planava per damunt d'aquesta particular posada en escena. (Anguera 1996, 34-35)

Plantado así, el montaje allanaba un tipo de comunicación que rehuía los precintos intelectuales y emocionales del consumo teatral burgués sin caer en experimentalismos afectados. Lo que quedaba en primer plano era la desnuda evidencia de la tragedia humana y una intencionada reivindicación de la lúcida claridad del autor para mostrarla. El escrito que debió acompañar las representaciones en el Palau dels Comtes de Centelles (19-9-1976) no podía ser más demoledor con las catalogaciones que relegaban Beckett al invernadero de la absurdidad:

... I aquí no hi ha res a «significar» perquè el que es discuteix és precisament això: la «significació» de Krapp, de tots nosaltres. Els crítics, aquests grans monstres ordenadors i classificadors, han plantat al teatre de Beckett l'etiqueta de: «Teatre de l'absurd» i han quedat tranquils, sense adonar-se que no han fet més que confirmar una altra vegada el

²⁰ Refiriéndose a aquellos primeros años, Anguera declara: «Jo sóc un home que no ha passat per la universitat, que no em sé expressar, que, a més no m'ho treballo perquè vinc de la ràbia, vinc del proletariat més tirat i Beckett diu el que jo vull dir i és un senyor que ho diu bé» (Anguera 2019).

que ell diu: Si el teatre representa l'home, si el seu teatre és «teatre de l'absurd» ... aca-beu el sil·logisme. (La Gàbia 1976)²¹

A pesar de que la simplicidad y transportabilidad de la producción favorecieron que el espectáculo se presentara en diversas plazas, *L'última cinta* de Anguera tuvo una presencia residual en la prensa y entre los muy diversos factores que tal vez coadyuvaron en su difuminación periodística fue el estreno unos cuantos meses antes de *Beckett 2*, un montaje dirigido por Iago Pericot e interpretado por Sergi Mateu, que ofrecía en una sola sesión *L'última cinta* i *Acte sense paraules 1*, traducidos por Josep M. Benet i Jornet y Jaume Melendres. *Beckett 2* tuvo la oportunidad de asomarse durante dos días al escenario de Sala Villarroel de Barcelona (28 y 30-1-1976), después de haberse presentado en el Teatre de Belles Arts de Sabadell (30-11-1975). Uno de los aspectos más interesantes derivados de la combinación dramática de Pericot fue el hecho de poner bajo la lupa de los críticos la licitud y el sentido de los «desviacionismos» escénicos sobre la literatura dramática de Beckett. No se puede hablar de polémica ni en el más laxo de los sentidos, pero que el espectro de apreciaciones referidas a los cambios introducidos en *Acte sense paraules 1* incluyera desde el cumplido hasta el reproche también podría tenerse como sanción adicional al rango de clásico. El paraguas del valor instituido era lo que para algunos, como Joaquim Vilà i Folch (1976), justificaba una nueva aparición del irlandés en las carteleras catalanas; lo que otros podían argüir para celebrar la difusión de ciertos «experimentos» en teatros comarcales (S. 1976, 20), lo que disparaba los muelles del recelo defensivo ante la adulteración de significantes y significados originales, (Vilà i Folch 1976; Broch 1976, 31; P. 1976, 8; Fàbregas 1975b) e, incluso, lo que podría explicar ciertas vacilaciones valorativas.²² También era, claro está, lo que facilitaba su instrumentación en un proyecto como el de Pericot.

La última incursión beckettiana a la que se lanzó La Gàbia Teatre en su etapa no profesional nunca llegó a ver la luz. Fue el rodaje de *Eh Joe*, la primera de las piezas que el autor escribió para la televisión. Parece ser que el trabajo se inició en octubre de 1976 en el estudio de Josep Vernis (Vilà i Folch 1977, 27; Fàbregas 1979,

²¹ La puesta en escena se había estrenado en agosto de 1976, incluida en las actividades culturales de la Universitat Catalana d'Estiu en Vic (Lozano, 1976). También se representó en Mataró (18-12-1976), en el marco de unas sesiones tituladas «Conèixer Beckett» donde Joan Anguera dictó, además, una conferencia el 16 de diciembre: «Aproximació al teatre de Beckett» («Breu», 26).

²² Fàbregas reprobó la superficial tergiversación de los signos beckettianos en *Destino*, pero había emitido un juicio algo diferente unos días antes (1975a).

6) y que llegó a su término, pero el material filmado por Joan Salas bajo la dirección de Anguera no llegó a pasar el proceso de montaje y las bobinas quedaron almacenadas sin más. Una aventura como *Eh Joe* solo puede explicarse desde el mayúsculo interés por zambullirse en la obra del autor y la pasión por explorar nuevas sendas expresivas. Su interrupción y abandono, empero, demuestran hasta qué punto eran insuficientes para llevar a cabo trabajos de cierta envergadura.²³

3.3. Beckett en La Gàbia profesional

La disyuntiva entre mantener La Gàbia Teatre en la precaria exquisitez de la dedicación intermitente y la de acercarse a la esfera de lo profesional (buscando los medios materiales que garantizaran la regularidad del ensayo diario, la dotación de una mínima infraestructura y la posibilidad de multiplicar las representaciones de cada montaje) fue uno de los desencadenantes de la crisis del grupo. Algunos de sus miembros, Lluís Solà entre ellos, tomaron otros caminos y los que se quedaron convirtieron aquella fracción en una entidad cooperativa autogestionada en la que Joan Anguera se responsabilizó de la dirección artística. El tránsito a la profesionalización modificó algunos planteamientos, como es lógico. Aún así, algunas de las líneas creativas de la etapa anterior fueron porfiadamente preservadas y en esa asunción del legado de La Gàbia Teatre, el teatro de Beckett ocupaba un lugar de preferencia. Tan es así, que el primer estreno en 1979 de la nueva etapa fue *Fi de partida*, recogiendo el propósito que Solà y Anguera habían anunciado en 1977 (Vilà i Folch 1977, 27).

En el lapso de tiempo que separó la declaración de intenciones y la materialización de la puesta en escena, Anguera coordinó la representación en abril de 1978 de un *Acte sense paraules 2*, que se realizó en el marco de las actividades que el colectivo interdisciplinario de intelectuales y artistas Òxid de Boira organizaba en Vic. Las palabras de presentación que Anguera escribió para el pequeño programa de mano del breve episodio dramático recordaban la experiencia del *Acte sense paraules 1* en el seno de La Gàbia y venían a subrayar la invariabilidad de sus convicciones sobre las potencialidades del teatro como dispositivo mayéutico en el que el irlandés seguía contando como aliado cardinal:

²³ Josep Vernis daba vida al personaje principal y Montse Grau también colaboró cediendo su voz. (Anguera 2019).

Com en tot el seu teatre, Beckett ens presenta un treball obert, que no pretén cap mena de didacticisme, sinó que simplement «mostra» una visió. El possible espectador haurà de transportar aquestes breus imatges al seu món particular i integrar-les o confrontar-les o rebutjar-les. El teatre, com l'entendem nosaltres, no pot pretendre res més. (Anguera 1978)²⁴

Un año después, *Fi de partida* apareció como una solvente carta de presentación ante la crítica barcelonesa, que en algún caso desconocía la existencia de la compañía.²⁵ La oportunidad de estrenar en el teatro Romea de Barcelona y de asegurarse un hueco en las programaciones de teatros y centros culturales de todo el territorio tuvo su origen en la Primera Campaña de Teatre que orquestó la Obra Cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i Estalvis (Vilà i Folch 1979a, 21). Después de pasar las cribas del jurado, el proyecto de La Gàbia quedó clasificado junto con otros siete que obtuvieron financiación para poner en pie sus obras, contratos de exhibición y cobertura propagandística. De los comentarios ulteriores al fallo se desprende que lo que convenció a los expertos de la comisión dictaminadora – configurada por Hermann Bonnín, Xavier Fàbregas, Ricard Salvat, Lluís Solà i Jordi Teixidor – fue la voluntad de rigor y la coherencia de la escenificación. Bonnín alabó su seriedad; Salvat, el acierto de la dirección y Fàbregas ratificó la corrección general de la puesta en escena que, a su entender, era también la causa de las debilidades del espectáculo: «Beckett ha de ser grotesc, grandiloqüent, absurd... en aquest cas, el grup se l'ha plantejat massa correctament» (Vilà i Folch 1979b, 20).

En cualquier caso, las valoraciones que emitió la crítica barcelonesa, una vez concluido el ciclo de la campaña en el Romea, no difirieron mucho del diagnóstico de los responsables de la selección y hubo, incluso, quien calcó sus veredictos lamentando el «exceso de corrección» del montaje (Pérez de Olaguer 1979, 26). En cualquier caso, los periódicos fueron unánimes a la hora de elogiar la traducción al catalán de Lluís Solà, la escenografía y el vestuario de Josep Vernis, la substantiva dignidad del proyecto en su conjunto y su minuciosa fidelidad al texto beckettiano. Lo único que rompió el consenso de los cronistas, predispuestos a la estimación constructiva

²⁴ Quienes participaron en el dramático fueron los actores Jordi Casadevall y Ramon Vila. Rodolf Jarque se hizo cargo de los efectos especiales, Jordi Cano diseñó la escenografía y los figurines; Miquel Faura se ocupó de la sastrería.

²⁵ Uno de los críticos de *La Vanguardia* confesaba abiertamente que La Gàbia era «un grupo del que no teníamos la menor noticia y que nos ha sorprendido precisamente por el rigor y la entrega con que han afrontado un empeño tan difícil como el de poner en pie *Fi de partida* de Samuel Beckett» (Corbert 1979).

de la campaña, fue el tono de las interpretaciones: demasiado ceremonioso y reverencial para Josep M. Loperena (1979, 24), monocorde para Josep A. Vidal (1979, 31), adecuadísimo para Pedro Espinosa Bravo (1979, 38), Salvador Corberó (1979, 39), Vilà i Folch (1979c, 23), y J. L. Corbert (1979, 52). Equidistante, Celestí Martí Farreras remachaba: «¿Es así como ha de interpretarse Beckett? ¿Es que alguien lo sabe? En todo caso, la amargura y tensión de esta situación última más que exprimida, resultó impresionante una vez más» (1979, 44).

Fuese como fuese, los desacuerdos sobre las tesis actorales son reveladoras del grado de apropiación – tan relativo o retórico como se quiera – del teatro de Beckett en el lábil repertorio nacional. *Fi de partida* no era una obra para todos los gustos, no era un pasatiempo fácil, pero ya nadie discutía la conveniencia de ofrecerlo en catalán en teatros convencionales como sucedía en las culturas contiguas y, al igual que en los sistemas culturales próximos, cabía la posibilidad de compulsar lecturas y aprehensiones distintas.²⁶ Quizá sobre el papel el paisaje parece más idílico que como debió ser percibido por los beckettianos de pro y, tal vez por eso, los preámbulos que el grupo incluyó en los dos programas de mano que se imprimieron para sucesivas representaciones viraron ligeramente el enfoque.²⁷ Mientras en el programa del mes de abril se destacaba la tragicomedia de lo humano sin olvidar los toques artaudianos de la escenificación:

... I enmig d'aquest horror tranquil, la infinita tendresa de Beckett; i aquest humor màgic amb què diu a l'home l'amor que té per ell i per la seva misèria gloriosa de «rei desposseït». És aquest amor per l'home, aquesta crueltat, que ens tenim i que us tenim el que ens ha forçat a treball aquesta *Fi de partida* d'un dels més grans dramaturgs del nostre temps. (La Gàbia 1979a)

²⁶ No está de más anotar que en 1976 el espacio «Teatro Club» de Radio Televisión Española había emitido un *Fin de partida*, grabada en los estudios de TVE Cataluña dirigida por el realizador Sergi Schaaff. Los intérpretes fueron Josep M. Angelat, Felip Peña, Enric Guitart y Conxita Bardem (Baget Herms, 1976).

²⁷ *Fi de partida* se estrenó en abril de 1979 en la Sala del Casal de Mataró, dentro de las fases de selección del certamen de «La Caixa». El 30 de mayo se presentó en el Romea y de ahí se trasladó a otros escenarios. El equipo artístico lo conformaban Joan Anguera, que además de dirigir interpretaba a Hamm; Ramon Vila; Viqui Sanz, que además de confeccionar el vestuario interpretaba a Nagg, y Joan Isern. Enric Anguera se ocupó de la iluminación y Josep Vernís de la escenografía y el figurinismo.

En el del mes de septiembre – recogiendo, acaso, los argumentos de Loperena (1979, 24)²⁸ sobre el contenido social de la pieza – hicieron hincapié en la virtualidad subversiva que bullía en las obras del dramaturgo:

Beckett no explica aquesta nostra realitat per odi i pessimisme, com podria pensar un primer espectador poc atent, sinó per amor, un gran amor a tota la humanitat. Beckett obliga l'espectador a rebutjar aquesta vida i a moure's per canviar-la. Canviar-la tan radicalment com radicalment ell l'analitza. (La Gàbia 1979b)

De manera impensada, *Fi de partida* también se convirtió en un circunstanciado pasaporte a los escenarios franceses cuando La Gàbia participó en la Mostra de Cultura Catalana que el Centre de Documentació i Animació de la Cultura Catalana (CDACC) de Perpignan organizó en 1979 (Théâtre Municipal, 20-10-1979) y actuó en el Théâtre du Grand Hall Montorgueil de París, del 12 al 18 de mayo de 1980, con motivo de una Semana Catalana; (Vilà i Folch 1980, 51; Borrell 1980, 21) aunque sin duda fue mucho más decisiva la visibilidad que le dio en Cataluña para emprender nuevos retos y hacerse un espacio en el sistema teatral que estaba por venir.

Lo cierto es que las expectativas de racionalización y reorganización profesional del sector que habían de desplegarse del brazo de las administraciones democráticas languidecieron paulatinamente, mientras que en las carteleras se abrían paso producciones desacomplejadamente comerciales o de corte convencional. Ante ese orden de cosas, Anguera, Jordi Mesalles, Joan Ollé y Pere Planella se asociaron, constituyendo el Col·lectiu de directors, con el fin de reivindicar espacios y plataformas que les permitieran el trabajo práctico de investigación y reflexión teatrales, el intercambio de ideas, el afianzamiento de núcleos creativos, la mancomunidad de recursos, la continuidad de producción y la diversidad de canales de distribución en todo el territorio (Col·lectiu de directors 1984). Integrado en esa entente inconformista que pretendía tejer alianzas para que la labor actualizadora no fuera coto exclusivo de minorías, el director de La Gàbia Teatre empezó a gestar la escenificación de *Oh, els bons dies*. En sus notas preparatorias, destinadas a «vender» el proyecto, Anguera defendía la importancia de incorporar toda la literatura dramática del autor al catalán, mantenía el rechazo a la vieja etiqueta de teatro del absurdo, limaba el presunto nihilismo del

²⁸ «La temática beckettiana anterior a su *Fi de partida*, se halla enriquecida aquí con el planteamiento del problema del hombre y su convivencia con los demás. Y ese esquema es político. Como lo es la propuesta de la figura del opresor y el oprimido, la realización de un ejercicio testimonial de la realidad de nuestro tiempo, la huida adrede de los aspectos metafísicos de la persona humana y su incursión en el universo de sus problemas sociales».

irlandés y potenciaba los argumentos que apoyaban la vigencia de la pieza, esgrimiendo, entre ellos, el persuasivo ejemplo de la puesta en escena de *Giorni felici* en el afamado Piccolo milanés, dirigida por Giorgio Strehler en abril de 1982.

... I això és *Oh, els bons dies*, l'entronització de la banalitat dalt d'un escenari, i no de manera violenta o discursiva o provocativa, Beckett sempre ha estat molt per damunt d'això, ho fa molt tendrament, perquè estima els dos personatges i que tinguin o no sortida no és pas ell qui ho ha de dir. Ni nosaltres, en muntar-li l'obra.

En uns moments de dubtes i vacil·lacions, on el panorama teatral català està dubtant constantment entre «els nostres clàssics» i «els nostres autors actuals», on tots busquem un camí vàlid ara que hi comença a haver més mitjans, la lliçó de Beckett, aquest clàssic-actual, ajudarà – i això és el que pretenem per damunt de tot – a destriar que per aquí hi ha un camí agosarat i intel·ligent alhora, que també podria ser una sortida. (Anguera [1982])

Dejando a un lado la opinión de Anguera sobre las perennes encrucijadas del repertorio teatral en Cataluña, el fragmento ilustra una inflexión nada menor en la mirada sobre el teatro de Beckett, sutilmente insinuada en *Fi de partida* y que aquí se perfila de forma más decidida. El acento – deudor de la boga existencialista – que los primeros montajes ponían en el enigma ontológico, en la cruel gratuidad de la condición humana, era atenuado en favor de la inmediata oquedad de lo cotidiano, igual de atroz pero más inadvertida. Las grandes cuestiones sobre el sentido del sujeto arrojado en el mundo se aproximaban ahora a terrenales problemas de convivencia e identidad, y en la fría lucidez del entomólogo Beckett se descubría la fraternal sorna del congénere. Finalmente, los planes de Anguera sobre *Oh, els bons dies* con Rosa Novell como Winnie se truncaron por cuestiones de índole personal y quién cogió las riendas del espectáculo fue José Sanchis Sinisterra. No cabe duda que la personalidad del nuevo responsable de la función debió imprimir matices bien distintos de los que había empezado a imaginar el director de La Gàbia. Aún así, tampoco pudo eludir la «entronización de la banalidad» adherida a la liquidez posmoderna. Sanchis lo razonaba en los siguientes términos:

[*Oh, els bons dies*] ens sembla d'una transparència profètica, d'una actualitat densa i inquietant: és un text més nostre que llavors [1961]. Això no vol pas dir que l'obra hagi perdut el seu misteri, ni que els seus enigmes semblin resolts ... Ens hem resignat a viure sense respostes, a acceptar la interrogació com a signe fatal d'aquests temps d'incertesa. El famós absurd és la nostra realitat quotidiana. (Burguet 1984, 30)²⁹

²⁹ *Oh, els bons dies* se estrenó el 28 de febrero en el Teatro Regina de Barcelona.

En efecto, los tiempos eran muy otros, y tal como sentenciaba Joan de Sagarra «hoy nos importa un bledo saber quién es Godot» (1985a, 31). Ese cambio de óptica junto con una cierta saciedad de ingeniar puestas de escena para Beckett – «em sembla que ja me'l sé. Ja em sé tot el seu món, ja està» –³⁰ y el acicate que encontró en el descubrimiento de los universos de otros dramaturgos indujeron Anguera a evitar el riesgo de las soluciones formularias y buscar colaboración externa, alguien capaz de dirigir un *Godot* en La Gàbia de los ochenta. Uno de los correligionarios del Col·lectiu de directors, Jordi Mesalles, fue el elegido y su trabajo supo dar esa vuelta de tuerca que el grupo estaba buscando.³¹

En activo desde la mitad de los años setenta, Mesalles se había fogueado con los clásicos (Shakespeare, Aristófanes, Zorrilla) y los contemporáneos (Ghelderode, Wedekin, Brossa, Deutsch). En ese período, el director tenía en mente un espectáculo sobre *Ubú* para el que «hi havia poc temps i pocs mitjans» por lo que se inclinó por el Beckett de *La Gàbia*, «que si més no era un exercici d'estil» (Gabancho 1988, 208-209). No hay depreciación alguna en el concepto «ejercicio de estilo» argüido por Mesalles, sino un doble supuesto artístico: por un lado, el deliberado retraimiento de sus «estilemas particulares», la determinación de «no ser tanto un director-autor y a ponerme al servicio de Beckett» (Farré 1985, 27). Por otro, y como consecuencia directa del anterior, el de mostrar otros aspectos del teatro del irlandés, decapándolo de arideces simbólicas y discursos pedantes: «Queremos romper con la idea tradicional de un Beckett transcendental y hermético y hacer que el espectador se divierta» (*Tot esperant...* 1985, 25). La diversión incluía la comicidad, sí, pero además de la risa se trataba de procurar que emergiera el juego, la ingeniería dramática de un Beckett tan sabio que podía bucear en la expresión originaria de lo lúdico hasta encontrar las evidencias de la simpleza humana, patéticamente actual. Él lo resumía así en el programa de mano:

El contingut és en la forma, en l'escriptura, aquest és el nostre punt de partida. Després, hem anat descobrint com aquesta festa del llenguatge, coreografia de l'antiespectacle i del sinistre, aquest teatre del teatre, és travessada sobretot per gestos i ecos del teatre de

³⁰ La cita completa aclara mejor la posición de Anguera, que pudiera parecer frívola extraída de contexto: «Jo agafo una obra i dic: *vale*, aquesta. I em funciona si quanestic a la meitat encara hi ha coses que no acabo de lligar. És el repte el que em fa pensar que aquella obra és molt bona. Treballar amb el Beckett és una cosa que m'encanta, però ara n'estic una mica desencisat perquè em sembla que ja me'l sé. Ja em sé tot el seu món, ja està» (Gabancho 1988, 73).

³¹ Anguera escribió un valioso testimonio del trabajo de Mesalles como director, después del fallecimiento de éste (Anguera 2006).

la infantesa. L'obra té ressons de western (com deia Blin, el seu primer director), de cinema còmic primitiu, de circ, de clowns, i ens porta també a un cert grau zero del teatre, al gaudi del joc de nen que agafa un rodet de fil, el llança i el recull, imitant la partida i el retorn de la mare... I en el tarannà grotesc d'aquests antiherois s'evidencia una essencialitat, una proximitat i una identificació que o bé mobilitza les nostres defenses envers l'enuig o bé prescindeix de la vergonya de la nostra entranyable misèria i juga també a esperar. (Mesalles 1985)

Tras algunas representaciones en comarcas el espectáculo, coproducido por el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, llegó a la sala Villarroel de Barcelona el 15 de mayo de 1985 y las reacciones de la crítica fueron inmejorables: se celebró una vez más la atinada traducción de Joan Oliver, se alabaron superlativamente las interpretaciones de todo el reparto (Joan Anguera, Ramon Vila, Edi Naudo, Perot Torras y Carme Fernández)³² y se aplaudió, sin reparos, la sagaz dirección de Mesalles. En sus manos, Beckett recuperaba la dimensión genuinamente teatral, eclipsada durante años por un exceso de «reverencia mojigata y respetuosa» (Fàbregas 1985, 25).³³ Sagarra, fiel a su estilo, lo ensalzaba abiertamente:³⁴

Hoy Godot puede ser el presidente Pujol o Floquet de Neu, que más da. Hoy, por suerte, vamos a ver *Godot* con el sano propósito de disfrutar, como se va a ver un viejo y hermoso film de Charlot o de Keaton. Vamos a ver la obra de un irlandés – irlandés, no se olvide, como Swift, como Shaw y como Durrell – al que le agradan las escenas de payasos. (1985a, 31)

Joan Anton Benach (1985, 57), más analítico, cifraba el éxito de la puesta en escena en la contención: «Es un planteamiento que recoge los ecos del diálogo circense, pero no se deja atrapar por la payasada ni acentúa las distancias entre el listo y el torpe», y era esa delicada dosificación la que, según el periodista, permitía ver la pieza «como un testimonio estremecedor y lúcido de la crisis social de nuestro tiempo» añadido a «el espejo de una crisis existencial y de una quiebra en entendimiento interpersonal».

³² Iva Vigatà fue la ayudante de dirección de Mesalles; Alfons Flores diseñó el figurinismo y la escenografía; Joan Ollé se hizo cargo de la iluminación y Lluís Solà colaboró como asesor de la dicción.

³³ En la misma línea Vilà i Folch (1995) y Pérez de Olaguer (1995).

³⁴ Por eso en otra de sus crónicas recomendaba la representación a todos aquellos que estaban convencidos que el teatro no les gustaba (Sagarra 1985b).

El *Godot* de 1985 coincidió con el revisionismo académico y teatral de la obra de Beckett en todo el mundo, y el último montaje de una de sus piezas con el despuntar de una nueva generación de profesionales del teatro catalanes que parecían tener al irlandés como uno de sus mentores putativos. Como es bien sabido, el papel de Sanchis Sinisterra fue clave en la difusión de un cierto beckettianismo. Al éxito de la dirección de *Oh, els bons dies*, se sumaron sus facetas de dramaturgista – *Primer amor* (1985) y *Mercier i Camier* (1988) –, dramaturgo,³⁵ y principal catalizador de la Sala Beckett de Barcelona desde 1988 hasta 1997 (Casares 2009). La fortuna e influencia que consiguieron los modelos de escritura que se promovieron desde la sala, bajo la advocación – matizada, discutible, incluso espúria – de quien había consentido el uso indudablemente prestigiante de su apellido, es posible que también contribuyera a desdibujar la labor que se había venido desarrollando en condiciones menos favorables por La Gàbia, aunque desde luego no fue el único. En cualquier caso, el final de la década visibilizó dos ramales en el beckettianismo – barcelonés, más que catalán – del momento, potencialmente complementarios y entre los que hubo algunos guiños de complicidad, pese a que no llegaron a planificar ninguna cooperación sólida.

Diez años después del estreno de la que fue su primera producción profesional, La Gàbia decidió revisar otra vez *Fi de partida* con la colaboración de Jordi Mesalles. No se trataba de desempolvar recuerdos ni de abonar autocomplacencias, sino de una reafirmación y de un gesto político. La fidelidad – sin exclusivismos y sin demasiadas renuncias – del grupo para con Beckett había sostenido parte de su identidad artística y, en cierta medida, era la prueba de la tenacidad de unos supervivientes que, a pesar de las magras subvenciones oficiales de última hora,³⁶ no se habían acomodado y seguían manteniendo una actitud crítica con respecto a las administraciones culturales del país. En la rueda de prensa en la que se presentó el estreno conmemorativo, los agravios del sector se revelaron sin ambages: Anguera se dolió una vez más de la falta de estructuras en el territorio, Mesalles despotricó de «la tónica general de las políticas institucionales, que cada vez más ahogan las actividades teatrales que difieren del teatro cortesano a la moda», y el eventual director del espacio municipal que acogía aquellas representaciones, Andreu Morte, deploró las faraónicas inversiones

³⁵ Valga como sucinta y muy parcial referencia de circunstancias: Sanchis Sinisterra 1990.

³⁶ En la valoración del estreno de *Fi de partida*, Benach (1990, 47) comentó algunas de las dificultades del grupo: «Nos gustaría enterarnos que entre el grupo de Vic y la Generalitat se pueden alcanzar acuerdos para una mayor y más fecunda actividad del grupo ... La Gàbia ha “flaqueado” a veces, por el nivel interpretativo de alguna individualidad, no plenamente profesionalizada, pero esto se palía con ensayos holgados, esto es, con presupuesto».

que se preveían en la construcción del Teatre Nacional de Catalunya con las que «se podrían abrir 10 salas, que es lo que reclama la realidad catalana» (Torre 1990, 37).

Fi de partida se programó del 7 al 18 de marzo de 1990 en el Espai B del Mercat de les Flors de Barcelona. La Gàbia seguía, pues, con Beckett y con su idea de ofrecer un teatro para muchos y en muchos lugares. Tanto la puesta en escena como el programa de mano estaban orientados a ese designio antielitista y al esfuerzo por conectar con la sensibilidad de la época. En las pocas líneas que incluía el programa, Mesalles trazó una línea que unía a Shakespeare, el fundador de la modernidad, con el último moderno, Beckett. La expresión completa de lo que habíamos sido y lo que estábamos dejando de ser estaba contenida ahí. También el germen de las expresiones de lo que empezaba a conformarnos a través de los dramaturgos que en esos años cobraban protagonismo en las carteleras catalanas: «La dramaturgia de Beckett empeny cap al teatre autors com Pinter, Handke, Bernhard, Koltès, Sheppard o, al nostre país, Sergi Belbel o Pepe Sanchis, per exemple» (Mesalles 1990). Descrito así podría decirse que Mesalles hablaba de un clásico, pero el director evitó cautelosamente colgar la etiqueta tanto a Shakespeare como a Beckett; quizá por las connotaciones ideológicas que se desprenden de dicha categoría y porque, es bien seguro, se resistía a la momificación de quien había conseguido «una representació del més colpidor realisme» (Mesalles 1990) de la contemporaneidad. Consecuente con estas ideas, su abordaje escénico continuó las pautas del *Godot* de 1985, potenciando el humor y la «desintelectualización» de la pieza: «no porque Beckett sea un intelectual, sino porque ahora la gente tiene la clave para poderlo comprender» (Torre 1990, 37).

Sin embargo, la reacción de la crítica no fue tan entusiasta ni tan unánime. En el balance general pesaron muy positivamente el jalón profesional que había conseguido La Gàbia, la repesca (a pesar de las prevenciones de Mesalles) de «un clásico contemporáneo» (Vilà i Folch 1990, 31), la destreza traductora de Joan Cavallé – Premi Josep M. de Sagarra a la traducción teatral en 1988 – con la que había logrado «una versión idiomáticamente enriquecedora, perfectamente actual» (Benach 1990, 47),³⁷ o el «gran sentido de la teatralidad» (Pérez de Olaguer 1990, 53) de la puesta en escena, pero el resultado no pareció tan perfectamente aplomado como el *Godot*. Joan Casas y Marcos Ordóñez intentaron mostrarse ecuanímenes a la hora de reconocer los logros y de poner de manifiesto las pequeñas fisuras del espectáculo. Ordóñez

³⁷ La obra coincidió con la publicación de la traducción de Solà de la misma pieza: Beckett, Samuel. *Fi de partida*. Trad. Lluís Solà. Pròleg de J. Sanchis Sinisterra. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Biblioteca Teatral, 70), 1990.

(1990, XIII) agradeció la humildad de Mesalles por renunciar «a ponerle lacito moderno al texto, a destripar el terrón de acíbar con dramaturgias de esas que dejan bizco y dejan viudas» y describió la impregnación «de un humor que podríamos pedantemente describir como *understatement casolà* (con sus juegos fonéticos, su modo de *dejar caer* las frases, nombrando lo horrible como quien come una galleta María) muy vivo, muy sugestivo» que daba a la representación un aire particular y propio. De otro lado, las mejores cualidades de la interpretación «podían remansarse en una excesiva comodidad» que aplanaba ciertas escenas «que nos llegan más, sí, per a costa de rebajar la insania, el negro hormigueo del texto». No andaba muy lejos el dictamen de Casas (1990a, 28) cuando señalaba algún desajuste en la ejecución del preciso mecanismo beckettiano: «potser, per fugir de la metafísica i el patetisme, per buscar la rialla tal com volia Beckett, s'ha obert alguna escletxa en l'estructura de la peça». Sagarra (1990, 39), displicente, se refería también a «un humor prefabricado» que astillaba el sentido de la obra y conducía a un «Beckett aproximativo, casero, bastante digno y que, a Dios gracias, funciona que es de lo que, al parecer, se trata: la gente ríe».

Beckett murió durante los ensayos de *Fin de partida*. Revistas y periódicos se llenaron de comentarios, análisis y valoraciones que lo consagraron como autor canónico. El óbito propulsó la organización de un memorial sobre el dramaturgo repleto de actividades, que abrió la temporada 1990-91 de Sala Beckett. En el tupido despliegue de representaciones, lecturas dramatizadas y demás actos hubo un par de resquicios para La Gàbia Teatre: el artículo que Joan Casas (1990b) les dedicó en el dossier monográfico de la revista *Pausa* y la invitación a Joan Anguera para que participara en la mesa redonda «Dirigir Beckett» junto con Sergi Belbel, Fernando Grifell, Jordi Mesalles y José Sanchis Sinisterra (Memorial Beckett 1990).

Con todo, Anguera ya había escrito su particular despedida al «vell amic», invitado por la revista *Escena*, meses antes. Discretamente elegíaco, el veterano actor y director evocaba lacónicamente su relación con el universo de Beckett: «Ets droga dura, Sam. Penso en el teu amic Lindon, o Blin, o Pepe Sanchis, o el Mesalles, o... Som uns quants que estem enganxats, perquè dius el que voldríem dir. Tot i que posats a ser sincers, les teves darreres coses m'han costat més de seguir... Tiro sol uns quants anys més i t'atrapo...potser...» (Anguera 1990, 17). Como es obvio, la soledad que mencionaba Anguera se refería al sentimiento de pérdida causado por la desaparición de un cómplice vital e intelectual – són molts anys de fer camí junts... – aunque también tendría repercusiones en lo profesional. El último Beckett de La Gàbia fue el preludio de una subsistencia agónica que terminó definitivamente a mediados de los noventa. A pesar de todo, la desarticulación de la compañía no liquidó

las relaciones del intérprete con uno de sus dramaturgos de cabecera y en 2011 se convirtió en el Didi del montaje *Esperant Godot*, que Joan Ollé dirigió en una coproducción del Grec 2011 y La Troca (Sala Maria Aurèlia Capmany, Mercat de les Flors, 15-7-2011). No hay razones para creer que se trate de un punto final,³⁸ porque el actor sigue en activo, «agrippé au vieux bois témoin des départs / témoin des retours».

Bibliografia

- Anguera, Joan. [Nota de presentació]. *Acte sense paraules 2*, de Samuel Beckett. Vic: Òxid de Boira, 1978. Programa de mano. Fondo documental particular de Joan Anguera.
- Anguera, Joan. “Sobre Beckett i *Oh, els bons dies*”. *Col·lectiu de Directors. Projecte per a l’obra “Oh, els bons dies” de Samuel Beckett*. Documento mecanografiado [1982]. Fondo documental particular de Joan Anguera.
- Anguera, Joan. “Aquest vell amic”. *Escena*, 7 (abril-maig 1990): 17.
- Anguera, Joan. “Crònica particular d’una relació amb el Sr. Antonin Artaud”. *Assaig de Teatre*, 4 (1996): 31-35.
- Anguera, Joan. “El meu Mesalles”. *Assaig de Teatre*, 54-55 (setembre 2006): 167-172.
- Anguera, Joan. Entrevista personal. 10 novembre 2019.
- Baget Herms, Josep M. “Televisió. *Fin de partida*”. *Canigó*, 449 (15 maig 1976): 33-34.
- Ballaró, Ramon. “El treball teatral de ‘La Gàbia’”. *Oriflama*, 142 (juny 1974): 23.
- Beckett, Samuel. *Tot esperant Godot*. Joan Oliver, trad. Palma de Mallorca: Moll, 1960.
- Beckett, Samuel. *Tot esperant Godot*. Joan Oliver, trad. Barcelona: Aymà, 1970.
- Beckett, Samuel. *Fi de partida*. Lluís Solà, trad. Pròleg de J. Sanchis Sinisterra. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990.
- Beckett, Samuel. *Final de partida*. Joan Cavallé, trad. Valls: Cossetània, 2010.
- Benach, Joan Anton. “Si Godot fuera E.T.”. *El Público*, 22-23 (julio - agosto 1985): 57.
- Benach, Joan-Anton. “La terrible ‘partida’ de Beckett”. *La Vanguardia*. (9 marzo 1990): 47.
- Bennasar, Sebastià. *El TEC, Teatre Experimental Català segons Vicenç Olivares*. Barcelona: Meteora, 2016.
- Blanquerna, Enric. “Formalisme burgès i teatre popular”. *Nous Horitzons*, 2 (1962): 39-40.
- Borrell, Joan. “La Gàbia de Vic, a París”. *Avui* (3 juny 1980): 21.
- “Breu”. *Avui* (24 desembre 1976): 26.
- Broch, Àlex. “Dos Becketts i un espectacle”. *Canigó*, 435 (7 febrer 1976): 31.
- Bufill, F. “Prada: prosigue con éxito total la ‘Universitat Catalana d’Estiu’”. *La Vanguardia Española* (26 agosto 1970): 18.

³⁸ Ordóñez (2019) revelaba en una de sus columnas uno de los proyectos en incubación: el posible montaje de *L’última cinta* con los registros fonográficos de la puesta en escena de 1976.

- Burguet i Ardiaca, Francesc. "I vet ací que Beckett s'alça i diu a Txèkhov que no són cireres, xe, que són taronges". *El Món*, 107 (9 març 1984): 30.
- Casares, Toni, ed. *Sala Beckett. 20 anys*. Textos d'Eduard Molner. Tarragona: Arola, 2009.
- Caralt i Salés, Montserrat. "*Inquietud*" (1955-1966). *Una revista cultural sota el franquisme*. Tesi doctoral dir. Dr. Francesc Coda i Valls i tutoritzada per la Dra. Teresa Camps i Miró. Programa de Doctorat en Traducció, Llengües i Literatures. Departament de Filologia i Didàctica de la Llengua i la Literatura. Escola de Doctorat de la Universitat de Vic / Universitat Central de Catalunya, 2016.
- Carmona Ristol, Àngel. "Los clásicos vivientes. Magisterio del alcalde Zalamea". *La Vanguardia Española* (1 abril 1962a): 37.
- Carmona Ristol, Àngel. "Otra vez Joan Salvat-Papasseit. En defensa de la alegría". *La Vanguardia Española* (10 mayo 1962b): 11.
- Carmona Ristol, Àngel, "Preocupaciones útiles. ¿Existe un nuevo teatro?". *La Vanguardia Española* (13 noviembre 1966): 13.
- Casas, Joan. "La closca de l'acudit". *Diari de Barcelona* (9 març 1990a): 28.
- Casas, Joan. "La Gàbia de Vic i Samuel Beckett". *Pausa*, 5 (septiembre 1990b): 82-86.
- "Ciclo de teatro radiofónico dedicado a los Premios Nobel". *La Vanguardia Española*. (22 enero 1970): 46.
- Ciurans, Enric. "Samuel Beckett en els escenaris catalans". *Assaig de Teatre*, 56 (deseembre 2006): 199-215.
- Coca, Jordi. *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona, intent de Teatre Nacional Català, 1955-1963*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre / Edicions 62, 1978.
- Col·lectiu de directors. "A manera de manifest". *Estudis Escènics*, 25 (juny 1984): 147- 156.
- Corbero, Salvador. "De Vallmitjana a Vitrac, pasando por Beckett". *Hoja del lunes* (4 junio 1979): 39.
- Corbert, J. L. "*Fi de partida* o Beckett visto desde Vic". *La Vanguardia* (2 junio 1979): 52.
- Corredor-Matheos, José. "El teatro de Samuel Beckett". *Inquietud*, 12 (marzo 1958): 9.
- Espinosa Bravo, P. "1ª Campaña de Teatre. *Fi de partida*: un conseguido montaje". *Diario de Barcelona* (3 junio 1979): 38.
- Fàbregas, Xavier. "*La Creació*, de Miquel Martí i Pol (Cerdanyola, 8-XI)". *Serra d'Or*, 135 (deseembre 1970): 115-116. Incluido en: *Teatre en viu (1969-1972)*, a cura de Maryse Badiou. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona / Edicions 62, 1987. 104-105.
- F[àbregas], X[avier], "*Aquest món del teatre*". *Serra d'Or*, 184 (gener 1975a): 54.
- Fàbregas, Xavier. "Teatre Belles Arts de Sabadell. Els mecanismes de la soledat. *L'última cinta i Acte sense paraules*, de Samuel Beckett". *Diario de Barcelona* (7 diciembre 1975b): 25. Artículo compilado en: Fàbregas, Xavier. *Teatre en viu (1973-1976)*, a cura de Maryse Badiou. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 1990. 244-246.
- Fàbregas, Xavier. "*L'última cinta y Acte sense paraules*". *Destino*, 1994 (18 diciembre 1975c): 80-81.

- Fàbregas, Xavier. “Esperando a Samuel Beckett”. *El Noticiero Universal*. Cuaderno del ocio (4 mayo 1979): 6.
- F[àbregas], X[avier]. “Un excelente montaje de *Tot esperant Godot*”. *La Vanguardia* (18 mayo 1985): 25.
- Farré, Adela. “Un nuevo Beckett de ‘La Gàbia’ de Vic”. *El Correo Catalán* (11 mayo 1985): 27.
- Gabancho, Patrícia. *La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre*. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 1988.
- Gallén, Enric. “Teatre Experimental Català: història d’un projecte singular”. *Pausa*, 4 (julio 1990): 23-25.
- Gallén, Enric. “Beckett, entre nosaltres”. *Benzina*, 4 (juny 2006): 78-79.
- Gallén, Enric. “Beckett a Catalunya. El primer muntatge d’*En attendant Godot*”. Comunicació presentada en el XVIIè Congrés Internacional de l’Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Bucarest, 2-6 de juliol de 2018 (en prensa).
- Grup de Teatre La Gàbia. *Temporada 1973-1974*. Dossier mecanografiado. [sd]. Fondo documental particular de Joan Anguera.
- Grup de Teatre La Gàbia, “Treball d’investigació. *Poema*, de Samuel Beckett”. Dossier mecanografiado. [sd]. Fondo documental particular de Joan Anguera.
- “Grup de teatre ‘Tespis’”, *ERIC. Agrupació Ripollesa d’iniciatives culturals*. Circular als senyors socis, 9 (abril 1970): 6.
- La Gàbia. *Sobre “Acte sense paraules – 1”, de Samuel Beckett* (novembre 1974). Texto mecanografiado. Fondo documental particular de Joan Anguera.
- La Gàbia. “Sobre *L’última cinta* de Samuel Beckett”, “*L’última cinta*”, de Samuel Beckett (setembre 1976). Texto mecanografiado. Fondo documental particular de Joan Anguera.
- La Gàbia. “Sobre *Fi de partida*”. *1ª Campanya de Teatre de l’Obra Cultural de La Caixa de Pensions. “Fi de partida”, de Samuel Beckett*. Programa de mano. Barcelona: Caixa de Pensions “La Caixa”, 1979a. [p. 2].
- La Gàbia. “*Fi de partida*”. *Fi de partida de Samuel Beckett*. Programa de mano. Vic: Impremta Daví, 1979b. [p.3]
- “La Gàbia [sic] joue *Fi de partida*, de Beckett”. *L’Indépendant* (19 octubre 1979): 8.
- London, John. *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*. London: W.S. Maney & Son for the Modern Humanities Research Association, 1997.
- Loperena, Josep Maria. “En el túnel del tiempo”. *Mundo Diario* (2 junio 1979): 24.
- Lozano, Vicenç. “La universitat a debat públic”. *Avui* (12 agost 1976): 7.
- Luján, Néstor. “Entrevista con Juan Goytisolo, tercero en el ‘Nadal’ de este año”. *Destino*, 859 (23 enero 1954): 23.
- Mallafre, Joaquim. “Beckett on Stage: Catalan Translations”. *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies*, 11 (2000): 149-160.
- Manent, M[arià]. “*Proust*, per Samuel Beckett (Chatto & Widus. London 1931-1932)”. *La Veu de Catalunya*, ed. matí. Barcelona (25 setembre 1931a): 5.

- Manent, M[arià]. “Proust, per Samuel Beckett (Chatto & Widus. London 1931-1932)”. *La Veu de Catalunya*, ed. matí. Barcelona (4 octubre 1931b): 5.
- Martí Farreras, [Celestí]. “Una ‘primera campanya de teatre’”. *Destino*, 2175 (20 Junio 1979): 44.
- “Memorial Beckett”. *Pausa* (septiembre 1990): 88-91.
- Mesalles, Jordi. “Notes d’una espera”. *La Gàbia Teatre*. “*Tot esperant Godot*”, de Samuel Beckett. Programa de mano. Barcelona: La Gàbia – Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, març 1985.
- Mesalles, Jordi. “Beckett, l’últim modern...”. *La Gàbia Teatre*. *Fi de partida*. Programa de mano. Barcelona: Institut Municipal Barcelona Espectacles, 1990.
- N. “Mañana, en el Teatro del Círculo Católico: *Tot esperant Godot*”. *Vilanueva y la Geltrú. Periódico de Información Comarcal* (20 enero 1962): 9.
- Ordóñez, Marcos. “*Fi de partida*, de Beckett en el Mercat: O quizás, simplemente, te regale una fosa”. *ABC* (9 marzo 1990): XIII.
- Ordóñez, Marcos. “Krapp en bicicleta”. *El País* (10 julio 2019). <https://elpais.com/cultura/2019/07/10/actualidad/1562765398_324507.html> Fecha de consulta: 27-11-2019.
- P. “Teatro”. *Joventut de l’Alt Camp*, 1712 (13 març 1976): 8.
- Pasqual, Lluís. “Resum temporada 70-71”. *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 225 (1971): 1026-1027.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo. “Dos obras de Samuel Beckett”. *Yorick*, 1 (marzo 1965): 19.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo. “*Final de partida*”. *El Periódico de Catalunya* (3 junio 1979): 26.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo. “*Tot esperant Godot*”. *El Periódico de Cataluña* (17 mayo 1985): 42.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo. “Un Beckett reflejado en su ironía y humor por Mesalles”. *El Periódico de Cataluña* (9 marzo 1990): 53.
- Porcel, Baltasar. “Josep Maria Flotats, ‘comedián’”. *Destino*, 1717 (29 agosto 1970): 9.
- Porta Vilalta, Luis. “Singular realización teatral en Lérida”. *La Vanguardia Española* (29 mayo 1965): 49.
- Roda, Federico. “*Esperando a Godot*, en Lérida”. *Destino*, 1451 (29 mayo 1965): 53.
- Roda, Federico. “Teatro. *Tot esperant Godot* de Samuel Beckett”. *Destino*, 510 (16 julio 1966): 43.
- Rubio, Carme. “L’activitat teatral a Vic a partir de la postguerra”. *Ausa*, XX, 148-149 (2002): 221-243.
- S., X. “*L’última cinta i Acte sense paraules*”. *Cultura*, 349 (abril 1976): 20.
- Sagarra, Joan. “¡Eso es teatro!”. *El País* (18 mayo 1985a): 31.
- Sagarra, Joan. “Godot”. *Guía del ocio*, 391 (24 mayo 1985b): 34.
- Sagarra, Joan de. “Un Beckett aproximativo”. *El País* (9 marzo 1990): 39.
- Sagarra, José María. “El que se equivocó de piso”. *Revista Gran Vía*, 475 (20 mayo 1961): 3.

- Salvat, Ricard. *El teatre contemporani, II. El teatre és una ètica, de Ionesco a Brecht*. Barcelona: Edicions 62, 1966.
- Sanchis Sinisterra, José. “Muestra antológica de El Teatro Fronterizo”. *Pausa*, 2 (enero 1990): 64-75.
- Santamaria, Núria. “Cues de pansa: nota per a una historització de la presencia de Beckett a Catalunya”. *L’Avenç*, 315 (juliol-agost 2006): 52-55.
- Serra Balaguer, M. “Actuaciones teatrales del T.O.A.R.”. *La Vanguardia Española* (12 julio 1962): 29.
- Sordo, Enrique. “Un teatro nuevo: Kafka, Beckett, Ionesco”. *Teatro*, 16 (mayo - agosto 1956): 10-12.
- Sordo, Enrique. “Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero”. *Yorick*, 1 (marzo 1965): 8.
- Tácito. “Genio y figura. Beckett”. *Revista*, 293 (23 noviembre 1957): 26.
- T.E.I. “*La Creació*, una experiència”. *Presència*, 259 (20 juny 1970): 15.
- “Telegramas”. *Destino*, 1943 (28 diciembre 1974): 55.
- Torre, Albert de la. “La Gàbia presenta en el Mercat de les Flors su nuevo montaje de *Fi de partida*”. *El País* (7 marzo 1990): 37.
- “*Tot esperant Godot* por el grupo La Gàbia en la sala Villarroel”. *El País* (11 mayo 1985): 25.
- “Una encuesta: el moment actual del teatre català a Barcelona”. *Serra d’Or*, 145 (octubre 1971): 71-75.
- Uscatescu, Jorge. “La fronteras del silencio. El teatro de Beckett”. *La Vanguardia Española* (14 marzo 1964): 11.
- Uscatescu, Jorge. “Límite y abundancia de la palabra. En torno a la experiencia dramática”. *La Vanguardia Española* (26 marzo 1967): 50.
- Uscatescu, George. *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Vidal, Josep A. “*L’Espantu, Fi de partida, Víctor o els nens al poder*”. *Canigó*, 609 (9 juny 1979): 31.
- Vila, Juan. “*Tot esperant Godot*”. *Inquietud*, 20 (octubre 1960): 18.
- Vilà i Folch, Joaquim. “*L’última cinta i Acte sense paraules* de Samuel Beckett”. *Serra d’Or*, 196 (gener 1976): 57-58.
- Vilà i Folch, Joaquim. “La Gàbia, de Vic”. *Avui* (28 gener 1977): 27.
- Vilà i Folch, Joaquim. “Ara, nois, es tracta de competir”. *Avui* (12 gener 1979a): 21.
- Vilà i Folch, Joaquim. “La pre-selecció de la Primera Campanya de Teatre (i II)”. *Avui* (26 maig 1979b): 20.
- Vilà i Folch, Joaquim. “La Gàbia guanya la partida”. *Avui* (15 juny 1979c): 23.
- V[ilà] i F[olch], Joaquim. “El grup vigatà La Gàbia va a treballar a París”. *Avui* (14 maig 1980): 51.
- Vilà i Folch, Joaquim. “De nou, en espera de Godot”. *Avui* (18 maig 1985): 35.
- Vilà i Folch, Joaquim. “Tot un clàssic contemporani”. *Avui* (9 març 1990): 31.

Vila-Sanjuán, Pablo. “Prólogo”. *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett. Joan Oliver, trad.; Ventura Porta-Rosés, adaptació radiofònica. Barcelona: Radio Barcelona. Fondo documental de Radio Barcelona. Fonoteca Nacional de Catalunya: RB- BO 1994-1996.
“*Work in progress*”. *Mirador*, 122 (4 juny 1931): 6.

OLAIA ANDALUZ-PINEDO Y RAQUEL MERINO-ÁLVAREZ
Universidad del País Vasco UPH/EHU¹

4.1. Introducción

La entrada de las obras teatrales traducidas de Samuel Beckett en los escenarios españoles estuvo precedida de la presentación de solicitudes a la censura por parte de los grupos interesados en representar dichas piezas. En esta contribución nos hemos servido de los expedientes de censura localizados en el Archivo General de la Administración (AGA) para profundizar, desde esa perspectiva, en diversos aspectos relativos a los primeros años de Beckett en la escena española (1955-1978). La información que nos ofrece la documentación consultada se expondrá e interrelacionará prestando especial atención a cuestiones como las compañías y los traductores implicados en la introducción de las obras, las ciudades propuestas para las representaciones, los informes emitidos por los censores y otros documentos generados en el proceso censor, y las resoluciones que determinaban si se autorizaba la representación de una obra y bajo qué condiciones.

En primer lugar, se establecerá la entrada de cada una de las obras traducidas de Beckett en la censura teatral, como paso previo a su estreno en España, a partir del análisis de la primera solicitud de representación de cada obra: *Esperando a Godot* (1955), *Final de partida* (1958), *Acto sin palabras* (1959), *La última cinta* (1959), *Días felices* (1963), *Beckett 66 (Eh Joe, Come & Go, Words)* (1966), *Comedia* (1969) y *Poemas de Samuel Beckett* (1969). Exceptuando *La última cinta*, que fue prohibida, y tal vez *Final de partida*, de la que Trino M. Trives recalca que hubo un estreno

¹ Las autoras desearían agradecer la ayuda prestada para la realización de este trabajo a Grupo TRALIMA/ITZULIK, GIU 16/48, Universidad del País Vasco, UPV/EHU, IT1209/19, Gobierno Vasco (<http://www.ehu.eus/tralima/>, <https://addi.ehu.es/handle/10810/3443>); PIF17/46, UPV/EHU. Proyecto IDENTITRA, MINECO FFI2015-68572-P. Red de Excelencia CorpusNet, MINECO, FFI2016-81934-RED.

anterior, las demás peticiones de representación parecen dar lugar a la primera producción de cada obra en España. El siguiente paso será rastrear el recorrido de esas obras en sucesivas representaciones, tal como aparece reflejado en los expedientes y las solicitudes posteriores. Los datos recabados de este modo darán lugar a la extracción de regularidades en torno a cuestiones como la presencia de obras de Beckett en teatros de cámara y ensayo, la distribución geográfica de las representaciones o los profesionales implicados en la difusión de los textos en los escenarios españoles. De esta forma, los expedientes de las obras de Beckett nos proporcionan datos de gran valor para reconstruir la entrada e integración de este autor tan significativo en el teatro extranjero representado en España en la segunda mitad del siglo XX.

4.2. Expedientes de censura de obras de Beckett: primeras solicitudes (1955-1973)

En este apartado se describirá la incorporación de cada una de las obras de Beckett al teatro español en la censura franquista. Para ello, recurriremos a la primera solicitud de representación archivada de cada una de ellas en orden cronológico, desde la de *Esperando a Godot* de 1955 (expediente 107/55), hasta la de *Obra inacabada* de 1973 (expediente 207/73). La siguiente tabla sintetiza los datos relativos a la primera petición de cada obra, que se expondrán a continuación.

Obra	Año	Expediente	Producción	Traductor
<i>Esperando a Godot</i>	1955	107/55	Madrid Pequeño Teatro de Madrid (Manuel Gallago Morell)	Trino M. Trives
<i>Final de partida</i>	1958	69/58	Madrid Dido (Josefina Sánchez-Pedreño)	Luce Moreau de Arrabal, adaptada por Josefina Sánchez-Pedreño
<i>Acto sin palabras</i>	1959	19/59	Madrid Los Independientes	Javier Laffleur
<i>La última Cinta de Krapp</i>	1959	374/59	Madrid Los Independientes	Daniel de Linos
<i>Días felices</i>	1963	47/63	Gijón La Máscara (Ignacio Bertrand y Bertrand)	Trino M. Trives

Obra	Año	Expediente	Producción	Traductor
<i>Beckett 66 (Vaiven, Palabras y música y ¿Eh, Joe?)</i>	1966	324/66	Madrid Los Goliardos	Angel Facio
<i>Comedia</i>	1969	357/69	Valladolid Corral de Comedias	--
<i>Poemas</i>	1969	370/69	Centros culturales de España Julio Castronuovo	Male Santillán y Patricio Estevé
<i>Qué prefiere usted pasión o desolación</i>	(1970)	515/70		
<i>Requiebro oníricos o históricos sobre la metafísica Beckettiana</i>	(1971)	99/71		
<i>Obra inacabada</i>	(1973)	207/73		

Tabla 1: Relación cronológica de las primeras solicitudes de representación de obras teatrales de Beckett en España

***Esperando a Godot* (expediente 107/55)**

La primera obra que se presenta a censura con el fin de obtener el permiso necesario para su representación es *Esperando a Godot*, el 25 de marzo de 1955 (Merino-Álvarez y Andaluz Pinedo 2020, 37). La solicitud, de la compañía Pequeño Teatro de Madrid, en la que aparece como peticionario su director artístico Manuel Gallego Morell, contiene la traducción de Trino M. Trives, una figura clave en la difusión de varias obras de Beckett, cuya presencia destaca desde esta primera solicitud. Además del nombre del traductor, en la petición aparecen datos relevantes para el estudio del teatro extranjero como la nacionalidad del autor, que en este caso se clasifica como «francés». En los informes de los censores Mostaza y Rvdo. de Begoña se habla de la obra como «crepuscular, decadentista, confusa» y se considera que «para los que alcanzan su sentido, la obra no ofrece ejemplaridad perniciosa; y para los que no lo alcancen, resultará ininteligible e inofensivo en el orden moral» (expediente 107/55). La cuestión principal en la que inciden los dos informes es la supresión de algunas frases que estiman inapropiadas. Así las cosas, el 25 de abril de 1955 se autoriza la representación para teatro de cámara y ensayo con tachaduras (páginas 8, 14, 15, 47 del primer acto y 5 del segundo), y el 28 de mayo se estrena en la Universidad Complutense (Marquerie 1955).

***Final de partida* (expediente 69/58)**

La segunda obra de Beckett para la que se solicita el permiso de representación es *Final de partida*, en traducción de Luce Moreau de Arrabal y adaptación de Josefina Sánchez Pedreño. Dido Pequeño Teatro inicia esta primera petición el 21 de marzo de 1958, cuyo expediente incluye los informes de los censores. Gracias a ellos, sabemos que la obra les resultó incomprensible: el censor eclesiástico Esteban Romero señala que su informe «tiene el valor que puede tener un juicio sobre una obra que no se ha entendido del todo, y hasta casi nada» y para el censor Morales de Acevedo «No es posible entender semejante teatro». Con esta valoración, ambos proponen la autorización para teatro de cámara y ensayo con algunos cortes, dando lugar al estreno de esta versión por parte de Dido Pequeño Teatro el 11 de junio en el Teatro de Bellas Artes de Madrid.

No obstante, aunque no se ha localizado un expediente anterior, en el propio expediente 69/58 se indica que el grupo Los Independientes ha representado la obra en 6 ocasiones, en una facultad y en colegios mayores de Madrid. Dicho grupo trabajaba con la traducción de Trino M. Trives, por lo que este apunte coincidiría con su declaración relativa a la representación del 23 de junio de 1958 de su versión en el Teatro Recoletos: «*Final de partida* fue representada en este mismo mes por otro grupo, no obstante ser [sic] Los Independientes los que estrenaron la obra en Madrid. ... De nuevo son Los independientes lo [sic] que representarán la obra en Madrid».² Así pues, Dido Pequeño Teatro y Los Independientes se disputan el estreno de *Final de partida* en 1958, y el litigio queda documentado en los expedientes 69/58 y 118/58, que, como se verá, incluye un certificado del Secretario General de la Sociedad General de Autores de España sobre los derechos de traducción y representación de la obra.

***Acto sin palabras* (expediente 19/59)**

La siguiente obra de Beckett que pasa por la censura antes de llegar a los escenarios españoles es *Acto sin palabras*. Este expediente se abre el 15 de enero de 1959 con la solicitud del grupo Los Independientes para representar la obra en traducción de su director, Javier Laffleur, en el Teatro Maravillas. Once días más tarde, tras el informe del censor Morales de Acevedo, quien considera la obra «solo tolerable por su inocuidad para teatro de ensayo», se autoriza por una sola vez para socios del teatro de cámara.

² <http://teatro.es/efemerides/dos-finales-de-partida>

***La última cinta de Krapp* (expediente 374/59)**

Ese mismo año, 1959, se presenta a censura otra obra de Beckett, *La última cinta de Krapp*. El 3 de diciembre de 1959 el grupo Los Independientes solicita representar la versión de Daniel de Linos la última quincena de mes en el Teatro Lara. Tras el informe del censor eclesiástico Esteban Romero, en el que destaca las «morbosidades sexuales», «los juramentos» y «las extravagancias y anomalías», el 15 de diciembre de 1959 se prohíbe la representación de esta obra, que no volverá a pasar por la censura hasta tres años más tarde (expediente 271/62).

***Días felices* (expediente 47/63)**

En la década de los 60 llegan a España las primeras producciones de *Días felices*. El 11 de febrero de 1963 el grupo La Máscara del Ateneo Jovellanos de Gijón solicita la representación de la obra en traducción de Trino M. Trives, petición que se autoriza por una sola vez el 12 de marzo, llegando de esta forma a los escenarios (Palomino 2018, 187). El hecho de que el primer grupo solicitante sea de la periferia resulta significativo, puesto que lo habitual era que el recorrido de la obra empezara en Madrid y después se llevara a provincias. No obstante, un día más tarde, el 12 de febrero de 1963 el grupo Teatro Nacional Universitario presenta otra solicitud para representar la obra, en el Teatro María Guerrero de Madrid, que se autoriza para mayores de 18 años sin cortes, dando lugar al estreno del 20 de marzo (Álvaro 1963, 325; Llovet 1963). En los informes de Gumersindo Montes Agudo y Manuel Díez Crespo aparecen referencias a Beckett, ya conocido dentro de la cultura teatral española: «el mundo del autor – vacío, desesperación, desesperanza», «una forma de teatro vanguardista, en la línea de Samuel Beckett». Los dos grupos inician el trámite para obtener el permiso de representación de forma más o menos paralela: La Máscara para un teatro de cámara y ensayo en Gijón y Teatro Nacional Universitario para un teatro comercial en Madrid.

***Beckett 66* (expediente 324/66)**

El 30 de noviembre de 1966 Los Goliardos presentan una solicitud para la producción *Beckett 66*, que integra las obras *Vaivén*, *Palabras y música* y *¿Eh, Joe?* en traducción de Ángel Facio, para sesiones de cámara en el Ateneo de Madrid y el Teatro Beatriz en enero de 1967. Los informes de los censores Aragonés, de la Torre y Rvdo.

Fierro apuntan supresiones, con valoraciones que relacionan la obra con el estilo de Beckett («muy en la línea del autor») y Los Goliardos («en su afán progresista») y que señalan la posibilidad de aprobarlo para sesiones de cámara. Uno de los censores indica, además, que «convendría conocer la puesta en escena a fin de desentrañar el sentido a través de la interpretación». Teniendo en cuenta estos informes, la Junta de Censura Teatral resuelve autorizar la obra con una supresión y a reserva del visado del ensayo general el 15 de diciembre de 1966.

***Comedia* (expediente 357/69)**

La última obra de teatro completa de Beckett que se introduce en la escena española en el periodo franquista es *Comedia*, en 1969. El 11 de octubre de 1969 se inicia el expediente de *Comedia* con la solicitud de representación por parte del grupo Corral de Comedias³ para el Festival de Teatro Nuevo de Valladolid. Los informes correspondientes de los censores Rvdo. Cea, Díez Crespo y Muelas, en los que, por ejemplo, se indica que no hay «nada objetable, salvo alguna frase dura, no más que las permitidas corrientemente», dieron lugar a la autorización de la obra ese mismo mes para teatros de cámara con una supresión y a reserva del visado del ensayo general.

***Poemas de Samuel Beckett* (expediente 370/69)**

También en 1969 se solicita la representación de una compilación de poemas del autor, en una producción titulada *Poemas de Samuel Beckett*. La petición, de Julio Castronuovo, se registra el 23 de septiembre y recurre a las traducciones de Male Santillán y Patricio Esteve. Respecto al lugar de representación, se propone poner en escena estos textos en «centros culturales de España». Los censores Manuel Díez Crespo, Muelas y Vázquez Dodero emiten informes en los que aparecen cuestiones como lo incomprensible de los textos («totalmente herméticos»), el estilo del autor («en la manera de sus escritos en novela y teatro») o la ausencia de razones para la prohibición («nada objetable»). Tras estos informes, la obra se autoriza el 11 de noviembre para mayores de 18 años, a reserva del visado del ensayo general y sin supresiones.

³

<http://teatro-independiente.mcu.es/grupos/corral-de-comedias.php>

4.3. Expedientes de censura de obras de Beckett: otras solicitudes (1955-1978)

Una vez establecido el orden cronológico de entrada de las obras teatrales de Beckett en España, a través de la censura, nos planteamos cuál es su difusión en los siguientes años. Si tenemos en cuenta el número de expedientes y el número de solicitudes archivadas, podemos hacernos una idea de la incidencia y difusión de la producción de Beckett. Desde esta perspectiva, la obra con más expedientes diferenciados es *La última cinta* (11 expedientes en castellano y 2 en catalán), seguida de *Final de partida* (8 expedientes), *Acto sin palabras* (7 expedientes), *Esperando a Godot* (4 expedientes en castellano y uno en catalán) y *Comedia* (2 expedientes). Además, *Días felices*, pese a contar tan solo con un expediente registrado, destaca por el número de peticiones archivadas en él. Tomando como base la documentación que aportan los archivos de censura consultados, se describirá el recorrido y la difusión de estas obras, desde 1955, año en que se establece el registro oficial de teatros de cámara y ensayo hasta 1978, fin de la censura oficial.

La última cinta

Obra	Año	Expediente ⁴	Producción	Traductor
<i>La última Cinta de Krapp</i>	1959	374/59	Madrid Los Independientes (Javier Laffleur)	Daniel de Linos
<i>La última cinta</i>	1962	271/62	Madrid Italo Ricardi	Manuel Martínez Serrano
	1963	271/62	Madrid Dido Pequeño Teatro (Josefina Sánchez Pedreño)	Manuel Martínez Serrano
	1963	271/62	Madrid Dido Pequeño Teatro	Manuel Martínez Serrano

⁴ Los expedientes 499/70, 158/72, 191/72, 615/75, 1393/76, 1084/76 (en catalán), relativos a esta obra, figuran en la base de datos del AGA, aunque la documentación correspondiente no ha podido ser consultada, y en una primera búsqueda en los ficheros del AGA aparecían tres expedientes adicionales (373/59, 557/70, 576/75) que no se encuentran en la base de datos actual.

Obra	Año	Expediente ⁴	Producción	Traductor
	1973	271/62	Valencia, Albacete, Alicante Grupo de Teatro de Cámara Alacrán (Maximino Martín Ferrer)	Manuel Martínez Serrano
<i>La última cinta</i>	1966	22/66	Valladolid TEU Filosofía y Letras (Juan Ignacio Miralles)	Luce Moreau de Arrabal
	1969	22/66	Pontevedra Grupo del Teatro Popular de Pontevedra (José Luis Reinoso)	--
	1972	22/66	Cádiz Cámara (Ángel de Dueñas Rodríguez)	Luce Moreau de Arrabal
	1972	22/66	Valladolid Teatro de Cámara Sísifo (Juan Ignacio Miralles)	Luce Moreau de Arrabal
	1973	22/66	Madrid Ícaro (Rafael de la Fuente Asprón)	Luce Moreau de Arrabal
<i>L'última cinta (en catalán)</i>	1975	575/75	Sabadell Iaser (Jaime Melendres)	Jaime Melendres (a partir de traducción de Luce Moreau de Arrabal publicada en Aymà)

Tabla 2: Solicitudes de representación de *La última cinta*

Como se ha visto en la sección anterior, el primer intento documentado de representar *La última cinta de Krapp* en España se vio truncado debido a su prohibición por parte del aparato censor (expediente 374/59). No obstante, se trata de la obra para la que se iniciaron más expedientes con números diferenciados en los siguientes años, con sus correspondientes solicitudes de representación, lo que demuestra el interés por llevar este texto a los escenarios españoles.

En el segundo expediente archivado (271/62), se registran 4 solicitudes de representación. Italo Ricardi es el primer petionario que logra obtener la autorización

necesaria para representar la obra en 1962, en Madrid, en traducción de Manuel Martínez Serrano. Los censores Cano y García Carrión emiten informes en los que inciden sobre su carácter autorizable solo para teatro de cámara. Uno de ellos justifica la opción de evitar los circuitos comerciales de la siguiente forma: «Dado el lenguaje sibilino del texto, no parece muy adecuado para teatro comercial». En 1963 se autoriza en dos ocasiones la representación de ese mismo texto al grupo Dido Pequeño Teatro en Madrid y en 1973, al Grupo de Teatro de Cámara Alacrán para representaciones en Valencia, Albacete y Alicante.

Por otra parte, el expediente 22/66 es el que contiene más solicitudes de representación presentadas a la censura y autorizadas: la primera la suscribe Juan Ignacio Miralles, director del Teatro Universitario Filosofía y Letras (Valladolid, 1966), la segunda el grupo de Teatro Popular de Pontevedra (Pontevedra, 1969), la tercera el grupo Cámara (Cádiz, 1972), la cuarta corresponde al Teatro de Cámara Sísifo (Valladolid, 1972) y la quinta al grupo Ícaro, dirigido por Rafael de la Fuente Asprón (Madrid, 1973). Luce Moreau de Arrabal figura como traductora del texto presentado por estos tres últimos grupos y, aunque no se especifique en los otros dos, cabe pensar que se trata de la misma versión, puesto que cada número de expediente solía girar en torno a una traducción y traductor. La autorización de estas obras tuvo ciertas condiciones, tales como la restricción a sesiones de cámara, alguna supresión o la reserva del visado del ensayo general.

Tenemos el dato de que Jaime Melendres realizó la traducción al catalán para su representación en Sabadell a partir de traducción de Luce Moreau de Arrabal, publicada en Aymà, a la que se hace referencia en uno de los informes: «creo que existirá dictamen para la versión castellana. El mismo procedería para esta, la catalana» (expediente 575/75). En general, la lectura de los informes escritos por los censores Aragonés, Barceló y Zubiaurre revela que todos ellos propusieron su autorización y solo uno de ellos tuvo reparos relativos a la edad del público «por la crudeza del vocabulario y de las situaciones» (expediente 575/75), autorizándose de esta forma la obra el 21 del mismo mes para mayores de 18 años a reserva del visado del ensayo general.

Final de partida

Obra	Año	Expediente ⁵	Producción	Traductor
<i>Final de partida</i>	1958	69/58	Madrid Dido Pequeño Teatro (Josefina Sánchez Pedreño)	Luce Moreau de Arrabal, adaptada por Josefina Sánchez Pedreño
<i>Final de partida</i>	1958	118/58	-- Nuevo Teatro Los Independientes (José Sedó Torrent)	Trino M. Trives
<i>Final de partida</i>	1958	119/58	Gijón, Santander, Barcelona, Valencia Los Independientes (José Sedó Torrent)	Trino M. Trives

Tabla 3: Solicitudes de representación de *Final de partida*

Respecto a *Final de partida*, como ya se ha indicado, el expediente 69/58 recoge la primera solicitud de Dido Pequeño Teatro, fechada el 21 de marzo de 1958, que incluye el texto traducido por Luce Moreau de Arrabal y adaptación de Josefina Sánchez Pedreño, aunque Trino M. Trives afirma que el estreno de la misma fue anterior. El 16 de mayo de 1958 el grupo Los Independientes presenta la segunda solicitud de representación de esta obra, en este caso en traducción de Trino M. Trives (expediente 118/58). A pesar de tratarse de otra traducción, en el informe del censor Esteban Romero se remite a la resolución de la primera solicitud para autorizar esta:

El hecho de que se solicite autorización para representaciones de Teatro de Cámara, y que sustancialmente esta nueva versión no difiera de la anterior, me permite remitirme a mi anterior informe [el de la versión de Luce Moreau de Arrabal y Josefina Sánchez Pedreño], pudiendo por tanto concederse la solicitada autorización para Teatro de Cámara. (Expediente 118/58)

Además de esta muestra sobre la influencia de resoluciones anteriores en la decisión de autorizar una obra, el expediente 118/58 ofrece otra documentación de interés. Junto con los archivos habituales de tramitación de las solicitudes, se guardó una carta

⁵ Se han localizado los expedientes 130/60, 400/70, 445/70 aunque no se ha podido consultar la documentación, y en una consulta anterior en los ficheros del AGA se encontraron otros dos expedientes 262/58, 499/58) que no aparecen reflejados en la base de datos actual.

del Secretario General de la Sociedad General de Autores de España en la que certifica que los derechos de traducción y representación de la obra fueron concedidos a Trino M. Trives. El 26 de mayo de 1958 se expide la autorización, y la obra se representa el 23 de junio de 1958 en el Teatro Recoletos, doce días después de la producción de Dido Pequeño Teatro.

La siguiente solicitud, fechada el 24 de julio de 1958, la presenta este mismo grupo, Los Independientes, de nuevo sobre la traducción de Trino M. Trives. Asimismo, el trámite se resuelve con la autorización, esta vez para representaciones en Barcelona, Valencia y Santander.

Acto sin palabras

Obra	Año	Expediente ⁶	Producción	Traductor
<i>Acto sin palabras</i>	1959	19/59	Madrid Los Independientes (José Sedó Torrent)	Javier Laffleur
	1967	19/59	Valladolid Los Goliardos	--
<i>Espectáculo de mimo y pantomima</i>	1967	320/67	Valladolid y Madrid Los Goliardos	--
<i>Acto sin palabras</i>	1971	376/71	Ponferrada Conde Gatón	José Manuel Azpeitia
	1971	376/71	Ponferrada Conde Gatón	José Manuel Azpeitia
	1972	376/71	Cádiz Beckett (Miguel Ángel Valencia Roldán)	José Manuel Azpeitia
	1972	376/71	Córdoba Círculo de la amistad de Córdoba (Juan Miguel T. Angulo)	José Manuel Azpeitia, adaptada por Francisca Carrillo
	1973	376/71	Valladolid María Dolores García	José Manuel Azpeitia

Tabla 4: Solicitudes de representación de *Acto sin palabras*.

⁶ Otros expedientes cuyas referencias se han identificado son los siguientes: 345/72, 331/73, 615/75, 1392/76. No se ha podido consultar la documentación que contienen.

En el primer expediente de esta obra (19/59), además de la primera solicitud tramitada en 1959 (Los Independientes, director, Javier Laffleur, Teatro Maravillas), se registra otra por parte de Los Goliardos⁷ el 30 de octubre de 1967. Al día siguiente se resuelve autorizar, por una vez, la puesta en escena de esta obra en el Teatro Lope de Vega de Valladolid.

Por otra parte, cabe mencionar la solicitud de este mismo grupo, el 28 de octubre de 1967, para representar *Espectáculo de mimo y pantomima* (expediente 320/67), que contiene la obra en cuestión, *Acto sin palabras*, en colegios mayores de Valladolid, Madrid y el norte de España. En los informes de los censores (de la Torre, Díez Crespo y Muelas) se incide en el visado del ensayo general, ya que, como señala Díez Crespo, su «valor reside, naturalmente, en cómo han de representarse».

El visado del ensayo general es una condición que se impone asimismo a las sucesivas peticiones de representación de esta obra archivadas en el expediente 376/71: las presentadas por los grupos Conde Gatón (Ponferrada, 1971), Beckett (Cádiz, 1972), Círculo de la amistad de Córdoba (Córdoba, 1972), así como María Dolores García (Valladolid, 1973), que utilizan la traducción de José Manuel Azpeitia. En la solicitud de Conde Gatón se pueden leer los informes de los censores Albizu, Aragonés y Sunyer, en los que llama la atención las diferencias en cuanto a la edad para la que consideran autorizable la obra (todos los públicos o mayores de 18 años) y la mención de la necesidad del visado del ensayo general, en palabras de Aragonés, «porque en estos casos nunca se sabe...». En los expedientes vemos, asimismo, que el recorrido de esta obra comienza en Madrid en 1959 y continúa por provincias.

Esperando a Godot

Obra	Año	Expediente ⁸	Producción	Traductor
<i>Esperando a Godot</i>	1955	107/55	Madrid Pequeño Teatro de Madrid (Manuel Gallego Morell)	Trino M. Trives
	1955	107/55	Barcelona Pequeño Teatro de Madrid	Trino M. Trives
	1956	107/55	Madrid Dido Pequeño teatro (Josefina Sánchez-Pedreño)	Trino M. Trives

⁷ <http://teatro-independiente.mcu.es/grupos/los-goliardos.php>

⁸ A estos expedientes de traducciones en castellano se añade el expediente 184/66, de una traducción en catalán.

Obra	Año	Expediente ⁸	Producción	Traductor
	1957	107/55	Alicante Teatro de Cámara del Instituto de Estudios Alicantinos (Antonio Rives Salinas)	Trino M. Trives
	1967	107/55	Madrid Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (Francisco José Fernández)	Trino M. Trives
	1967	107/55	Guadalajara Antorcha (Leopoldo Prieto)	Trino M. Trives
<i>Esperando a Godot</i>	1970	160/70	Cuenca Colegio Menor Alonso de Ojeda (Rafael Fontán Barreiro)	Pedro Palant
<i>Esperando a Godot</i>	1970	353/70	Bilbao Ateneo de Bilbao	Ana María Moix
	1972	353/70	Pontevedra Teatro Aficionado	Ana María Moix
	1973	353/70	León Quijote	Ana María Moix
	1973	353/70	Madrid Fango	Ana María Moix
<i>Esperando a Godot</i>	1978	597/78	Madrid María Paz Ballesteros (Vicente Sainz de la Peña)	Vicente Sainz de la Peña

Tabla 5: Solicitudes de representación de *Esperando a Godot*

El primer expediente de *Esperando a Godot*, que coincide con el primer expediente de Beckett localizado en el AGA, contiene documentación relativa a seis solicitudes de representación. Tras la primera petición, firmada por el Pequeño Teatro de Madrid, el 25 de marzo de 1955, se registra otra petición del mismo grupo, el 28 de junio de 1955, para representar la versión de Trino M. Trives en Barcelona (Teatro CAPSA), aunque el traductor indica que «han sido introducidas unas modificaciones de tipo exclusivamente gramatical» en una carta archivada junto a la solicitud. El 30 de junio se notifica la autorización de una única puesta en escena del texto con tachaduras (páginas 8, 13, 14 del primer acto y 4 del segundo).

La tercera solicitud archivada en el expediente 107/55 la presenta, el 1 de marzo de 1956, Dido Pequeño Teatro, dirigido por Josefina Sánchez Pedreño, para la representación de la versión de Trino M. Trives en Madrid (De Quinto 1997, 164). La autorización se expide al día siguiente.

También se autorizan las siguientes solicitudes, presentadas por el Teatro de Cámara del Instituto de Estudios Alicantinos (Alicante, 1957), el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (Madrid, 1967) y Antorcha (Guadalajara, 1967). En el expediente se incluye documentación relativa a estas peticiones, como la Guía de censura número 4 para la producción del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en el Teatro Beatriz de Madrid, bajo la dirección de Jaime Jaimes.

Son dos los expedientes de *Esperando a Godot* que se inician en 1970. Por un lado, el expediente identificado como 160/70, que contiene la solicitud suscrita por Rafael Fontán Barreiro (director del grupo teatral de aficionados Colegio Menor Alonso de Ojeda) para poner en escena la traducción del argentino Pedro Palant, en la primera quincena de mayo, en la Casa de Cultura de Cuenca. Tras los informes de los censores Rvdo. Cea, Díez Crespo y Sunyer, el 28 de abril de 1970 se autorizó para sesiones de cámara, con supresiones (página 4), a reserva del visado del ensayo general y con la condición de que los intérpretes y el público fueran adultos.

Por otro lado, el expediente 353/70 gira en torno a la traducción de Ana María Moix y se inicia con la petición del 28 julio 1970 del Ateneo de Bilbao. Entre los informes de los censores Rvdo. Cea, Díez Crespo y Sunyer, resulta interesante la siguiente valoración, por la vinculación de la solicitud con el recorrido del texto: «obra ya mil veces representada, y de la que se han hecho siempre informes favorables a su calidad e importancia». El 6 de octubre de 1970 se aprueba su representación para mayores de 18 años con supresiones en las páginas 18, 41, 47, 48, 52, 63, 84, 87. Otros grupos que solicitan representar esta traducción son Teatro Aficionado (Pontevedra, 1972), Quijote (León, 1973), y, con la adaptación de Carla Matteini de la traducción de Moix, Fango (Madrid, 1973). Estas tres solicitudes se resuelven con la autorización para mayores de 18 años, a reserva del visado del ensayo general y supresiones.

El último expediente de *Esperando a Godot* es de 1978, año del fin de la censura oficial. En la petición, del 21 de agosto, Vicente Sainz de la Peña figura como empresario de la compañía de María Paz Ballesteros, así como traductor, y se busca representar la obra en el Teatro Martín de Madrid. Esta solicitud se resuelve con la calificación «Para todos los públicos». Con esta producción se cierra de algún modo el circuito de difusión de *Esperando a Godot* que comienza en Madrid en 1955, sigue por provincias y vuelve a la capital en la temporada 1978-79.

Comedia

Obra	Año	Expediente ⁹	Producción	Traductor
Comedia	1969	357/69	Valladolid Corral de Comedias	--
	1972	357/69	Cuenca Grupo Octavo	--

Tabla 6: Solicitudes de representación de *Comedia*

En el expediente 357/69, además de la primera petición, aparece archivada otra solicitud de representación de *Comedia*, presentada por el Grupo Octavo, en diciembre de 1972, para el Festival Teatro Independiente del año siguiente, que se resolvió con la autorización de la obra a reserva del visado del ensayo general.

Días felices

Obra	Año	Expediente	Producción	Traductor
Días felices	1963	47/63	Gijón La Máscara (Ignacio Bertrand y Bertrand)	Trino M. Trives
	1963	47/63	Madrid Teatro Nacional Universitario	Trino M. Trives
	1963	47/63	Madrid Trino M. Trives	Trino M. Trives
	1963	47/63	Madrid y provincias Maruchi Fresno	Trino M. Trives
	1972	47/63	Distintas ciudades Teatro Contemporáneo Juan José Seoane	Trino M. Trives

Tabla 7: Solicitudes de representación de *Días felices*

⁹ Se ha identificado el expediente 181/72, aunque no se ha podido consultar la documentación correspondiente.

En 1963 los grupos La Máscara (Gijón) y Teatro Nacional Universitario (Madrid) obtienen permiso para poner en escena *Días felices* por primera vez en España (expediente 47/63). La tercera solicitud archivada en este expediente tiene como peticionario a Trino M. Trives, traductor del texto, y culmina con la puesta en escena de la obra en el Teatro Valle-Inclán, en Madrid, entre el 24 y el 27 de mayo. Resulta llamativo el informe de Sebastián Bautista de la Torre, en el que el propio censor rompe con la tendencia a clasificar las obras de Beckett para cámara y ensayo, y propone su representación en circuito comercial: «No hallamos razón alguna que se oponga a su representación en teatro comercial». Esta petición se resuelve el 22 de mayo con la autorización para mayores de 18 años, a reserva del visado del ensayo general y una supresión, aunque efectivamente en esta ocasión no se limita la representación a sesiones de cámara, y se expide la guía de censura con formato para teatros comerciales. Asimismo, antes del final del año 1963, en diciembre, se produce una petición más, firmada por Maruchi Fresno, que figuraba como actriz en la solicitud presentada por Trino M. Trives, y que interpretó a Winnie en el estreno de la obra del grupo Teatro Nacional Universitario (Llovet 1963). Esta petición se acompaña de una carta en la que Maruchi Fresno expone la propuesta de cambiar el título de la obra a *Qué hermosos días*, ya que existía otra obra cuyo título se había traducido por *Días felices* (*Les jours heureux* de Claude-André Puget). No obstante, no se encuentra la resolución de esta solicitud en el expediente.

Por último, el expediente 47/63 incluye una solicitud del 12 de febrero de 1972, firmada por Juan José Seoane, Teatro Contemporáneo, para representar la traducción de Trino M. Trives en una gira por varias ciudades de España, solicitud que se autoriza sin supresiones.

4.4. Beckett en el teatro español: censura, integración, difusión

Como hemos visto, las obras de Beckett traducidas fueron llegando a los escenarios españoles tras pasar por la preceptiva censura oficial. Desde la primera solicitud de representación de un texto traducido de Beckett en 1955 se identifica a este dramaturgo con el teatro de vanguardia parisino (London 1997, 115) y se le etiqueta como autor «polémico» o «irlandés afrancesado» (Nieva 2006).

La entrada de las principales obras de Beckett (*Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *Acto sin palabras* y *La última cinta*) en el teatro español se da entre 1955 y 1959. Y es en este lustro cuando se cimenta la imagen de Beckett como un autor de van-

guardia, polémico e incomprensible, clasificado «para teatros de cámara» por el aparato censor. Sin embargo, se suceden las peticiones de puesta en escena de sus obras, que llegan a difundirse por toda la geografía teatral española, autorizadas para sesiones de cámara y ensayo. Esa constante necesidad de solicitar permiso para representaciones puntuales trae como consecuencia la consolidación de su nombre como referente para los grupos de cámara y de teatro independiente.

Beckett y los teatros de cámara y ensayo

La primera solicitud de representación de una obra de Beckett archivada en el AGA, *Esperando a Godot*, la tramita Manuel Gallego Morell, director artístico de Pequeño Teatro de Madrid, el 25 de marzo de 1955, acompañada de la traducción de Trino M. Trives, quien había conseguido los derechos de representación (Nieva 2006) en español y figuraba como traductor de la obra. Se concede la autorización correspondiente un mes más tarde (25 de abril) y Beckett entra en la escena española con el estreno «clandestino» de *Esperando a Godot*, en el paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid (Marquerie 1955; De Quinto 1997, 164; London 1997, 130; Rodríguez Gago 1988, 155). Hay evidencias de sucesivas puestas en escena de esta primera traducción en Madrid y Barcelona, pero también en Alicante o Guadalajara.

Las primeras producciones de obras de Beckett las protagonizan grupos como el mencionado Dido Pequeño Teatro o Los Independientes que incluso pugnan por conseguir la necesaria autorización censora, disputándose los derechos de representación, como hemos podido verificar en los expedientes de censura consultados. Son estos grupos los que consiguen que dichas producciones tengan eco más allá de Madrid y Barcelona.

Parece ser tal la integración de las obras de Beckett en la escena española que coinciden en el tiempo dos producciones de un mismo título, *Final de partida* (1958), en Madrid: Dido Pequeño Teatro pone en escena la traducción de Luce Moreau de Arrabal y Nuevo Teatro-Los Independientes lleva a los escenarios de Madrid la versión de Trino M. Trives, y posteriormente a Gijón, Santander, Barcelona y Valencia.

En 1959 se da la única prohibición de una obra de Beckett (*La última cinta*) localizada en el AGA, como respuesta a la petición del grupo Los Independientes. Es probable que precisamente este revés censor haya propiciado la eclosión de solicitudes de representación de la obra, presentadas entre 1961 y 1975 por grupos tan variados y de tan diversa procedencia como Dido (Madrid), Alacrán (Albacete, Alicante,

Valencia), TEU (Filosofía y Letras, Valladolid), Teatro Popular de Pontevedra, Cámara (Cádiz), Sísifo (Valladolid), Ícaro (Madrid) o Iaser (Sabadell).

Del mismo modo vemos cómo las solicitudes de representación de *Acto sin palabras* (1967-1973) las protagonizan Los Independientes, en Madrid, o Los Goliardos para el circuito de provincias (Valladolid, Norte de España) pero también grupos locales (Conde Gatón de Ponferrada, grupo Beckett de Cádiz o Círculo de la Amistad de Córdoba).

De la difusión de la obra de Beckett en el teatro español dan fe producciones como la de *Días felices*, para las que se tramitaron sendas solicitudes de representación en 1963: desde Gijón (La Máscara) (Ortiz 2009; Palomino 2018, 187) y Madrid (Teatro Nacional Universitario). La autorización expedida en el formato de guía de censura (1963 y 1972), utilizado para dictámenes dirigidos a teatros comerciales, es un síntoma más del reconocimiento de Beckett como un autor integrado en el teatro español.

La tendencia inicial de difusión de las obras de Beckett, desde el centro a la periferia, se invierte con la mencionada solicitud de *Días felices* registrada desde Gijón, y se revalida con la solicitud de representación de *Esperando a Godot* (en traducción de Ana María Moix), tramitada desde Bilbao en 1970, a la que siguen peticiones cursadas desde Pontevedra o León y Madrid. El mismo año, desde Cuenca (Colegio Menor Alonso de Ojeda), llega la única solicitud vinculada a la traducción de *Esperando a Godot* del argentino Palant.

Esta expansión de la obra de Beckett, desde el centro a la periferia (y de la periferia al centro), culmina en el caso de *Esperando a Godot* con la solicitud de M^a Paz Ballesteros para representar la traducción de Sainz de la Peña, tramitada en 1978, en una producción integrada solo por mujeres, coincidiendo con el final de la censura franquista.

Beckett y sus «agentes»

Partiendo de la perspectiva que nos brinda la distribución por la geografía española de producciones de obras de Beckett, parece adecuado dedicar un espacio a los profesionales del teatro que protagonizaron e hicieron posible la difusión de la obra beckettiana. Fueron ellos los auténticos «agentes» de la entrada e integración de sus obras en la cultura española.

Existe consenso en identificar a Trino M. Trives como el introductor (Nieva 2006; London 1997, 130) y primer traductor de Beckett en España: «Trino Trives había visto la obra en su estreno en París, en 1953. A su regreso a España en 1954,

montó el grupo Pequeño teatro con la intención de dar a conocer el teatro que le interesaba: Beckett, Ionesco, Adamov». ¹⁰ Trino M. Trives colabora con directores como Gallego Morell o con Josefina Sánchez Pedreño (Dido Pequeño Teatro), quien «en los primeros años cincuenta se empeña en hacer llegar a España las obras de Ionesco, Beckett, Pinter, Adamov, Genet, Vian, Osborne». ¹¹

Las traducciones de *Esperando a Godot*, *Fin de partida*, o *Días felices*, firmadas por Trino M. Trives, son objeto de solicitud de representación y de tramitación de expedientes de censura y conviven (y compiten) con textos traducidos por Ana María Moix o Luce Moreau de Arrabal. Así también se presentan textos traducidos firmados por responsables de grupos como Los Independientes (Javier Laffleur) o Los Goliardos (Ángel Facio).

Profesionales del teatro como Trino M. Trives parecen haber concebido la traducción como un medio de introducir el teatro de Beckett pero su intervención se extendía a la dirección y producción de las obras. ¹² En el caso de la directora de Dido Pequeño Teatro, Sánchez Pedreño, colabora también como adaptadora de la traducción de *Final de partida* que firma Luce Moreau de Arrabal. Las funciones de cada profesional van variando según cada producción y los actores, en función de la cuota de poder que ostentan en cada momento, también jugaron su papel en la introducción del teatro de Beckett: así Carlos Ballesteros, María Paz Ballesteros o Maruchi Fresno figuran al frente de producciones y en los expedientes de censura con un papel protagonista.

Algunos de estos textos traducidos para la escena llegaron a los medios escritos. La revista Primer Acto publicó en su primer número (1957) *Esperando a Godot* y posteriormente *Final de partida* (nº 11) y *Días felices* (nº 39), todas ellas traducidas por Trino M. Trives. Traducciones como la de *Esperando a Godot* de Ana María Moix (Beckett 1995) aparecen en formato impreso y son esas publicaciones las que utilizan los grupos teatrales para sus producciones. En ocasiones el traductor de un texto no tiene relación alguna con la producción de la obra. Es el caso de Pablo Palant, el traductor argentino cuyo texto se presenta para una producción de *Esperando a Godot* en Cuenca; o de Pedro Barceló cuya traducción (Beckett 1960) se utilizó en la versión televisiva de *Esperando a Godot*. ¹³

¹⁰ <http://teatro.es/efemerides/dos-finales-de-partida>

¹¹ <http://teatro.es/efemerides/el-rey-se-muere/ionesco-en-espana>

¹² Trino M. Trives había estudiado con Jean Louis Barrault en París y Lee Strasberg en el Actor's Studio de Nueva York (Porras 2007, 165).

¹³ <http://www.rtve.es/alcanta/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/teatro-estudio-esperando-godot/2209367/>

De este modo, la producción beckettiana traducida, una vez superado el filtro censor, se difunde en el medio escénico en formato impreso e incluso en el medio televisivo en España. Samuel Beckett, ese dramaturgo «extraterritorial» catapultado a la fama a partir de la polémica que rodeó el estreno parisino de *Esperando a Godot* (Morash 2004, 200), considerado «fraude» por unos o «genio» según otros (Rodríguez-Gago 2010, 404), sin duda se convirtió, en palabras de Luce Moreau de Arrabal, en un «clásico» del teatro español.¹⁴

¹⁴ <http://teatro.es/efemerides/dos-finales-de-partida>

ANEXO

EXPT. N.º 107 55



25-3-55

Titulo de la obra: _____
 Autor: _____
 Domicilio del autor o de representación: _____
 Nombre del traductor: _____
 Nacionalidad: _____
 Abogado: _____
 Ilmo. Señor: _____

Como Director de la compañía teatral *Pequeña Tenda de Madrid*
 solicito la autorización que exige la Orden de 25 de julio de 1930 y disposiciones complementarias para representar la obra teatral titulada *ESPERANDO A GODOT*
 cuyo autor y demás características se expresan.

Todas las alteraciones que con respecto al libreto acompañado y demás datos expuestos me vea obligado a realizar, serán sometidos a la aprobación de esa Dirección General. En su consecuencia,
 SUPLICO a V. I. se sirva ordenar me sea expedida la oportuna guía de censura.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 25 de Marzo de 1955

P. P.


Fecha o temporadas de estreno: _____
 Teatro y localidad en que ha de representarse: _____
 Director: _____
 Figuras: _____
 Música: _____

Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro.-Madrid

Primera solicitud de representación de una obra de Beckett:
Esperando a Godot, 25 marzo 1955 (expediente 107/55)

A B C. DOMINGO 29 DE MAYO DE 1955. EDICION D

**EL «PEQUEÑO TEATRO DE MADRID»
ESTRENO «ESPERANDO A GODOT»,
DE SAMUEL BECKETT**

CARTELERA MADRILEÑA DE ESPECTACULOS PARA HOY

Primer estreno de una obra de Beckett en España:
Esperando a Godot, 29 de mayo de 1955 (ABC)

EXPT. N.º 69-58
24-3-77

Ilmo. Señor:

Como Director de la compañía teatral DIDO, PEQUEÑO TEATRO solicito la autorización que exige la Orden de 15 de julio de 1939 y disposiciones complementarias para representar la obra teatral titulada

(1) "Final de partida" cuyo autor y demás características se expresan.

Todas las alteraciones que con respecto al libreto acompañado y demás datos expuestos me vea obligado a realizar, serán sometidos a la aprobación de esa Dirección General. En su consecuencia, SUPLICO a V. I. se sirva ordenar me sea expedida la oportuna guía de censura.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 21 de marzo de 19 58

Haulberg

Esta obra ha sido representada en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas (3 sesiones), Colegio Mayor Guadalupe (2 sesiones) y Colegio Mayor Ximénez de Cisneros (1 representación) por el Teatro de Ensayo "Los independentes"

Haulberg

Primera solicitud de representación de *Final de partida*,
firmada por Dido Pequeño Teatro (expediente 69/58)

EXPT.º N.º 118-78
19-5-78



Ilmo. Señor:

Como Director de la compañía teatral *NUEVO TEATRO "los independientes"* solicito la autorización que exige la Orden de 15 de julio de 1939 y disposiciones complementarias para representar la obra teatral titulada *"FINAL DE PARTIDA"* cuyo autor y demás características se expresan.

Todas las alteraciones que con respecto al libreto acompañado y demás datos expuestos me vea obligado a realizar, serán sometidos a la aprobación de esa Dirección General. En su consecuencia,

SUPLICO a V. I. se sirva ordenar me sea expedida la oportuna guía de censura.

Dios guarde a V. I. muchos años.
Madrid, 16 de Mayo de 1958

Segunda solicitud de representación de *Final de partida*,
firmada por Los Independientes (expediente 118/58)

FRANCISCO LIZARRAGA MARTINE, Secretario General
de la "SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA".

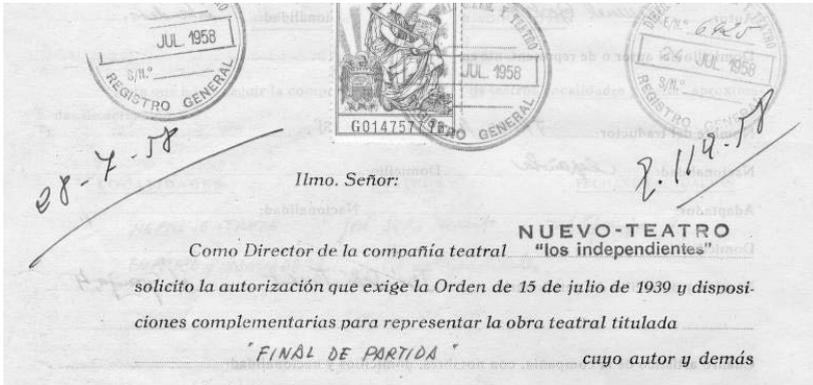


CERTIFICO: Que los derechos de traducción y representación en España de la obra de Samuel Beckett titulada "FIN DE PARTIE", han sido concedidos en virtud del correspondiente contrato a favor de D. Trino Martínez Trives.

Y para que conste y a petición del interesado, expido y firmo el presente en Madrid, a catorce de Junio de mil novecientos cincuenta y ocho.



Certificado de la Sociedad General de Autores de España sobre los derechos de traducción y representación de *Final de partida* (expediente 118/58)



Tercera solicitud de representación de *Final de partida*, firmada por Los Independientes (expediente 119/58)

Título de la obra: *"FIN DE PARTIE"*

Autor: *Samuel Beckett.* Nacionalidad: *irlandesa.*

Domicilio del autor o de representante en España:

Nombre del traductor: *TRINO MARTINEZ TRIVES.*

Nacionalidad: *española* Domicilio:

Adaptador: Nacionalidad:

Domicilio:

Nombre y domicilio del peticionario: *José Sedó Tinent /f. Granja, 4*

Cuadro artístico de la compañía, con nombres, domicilios y nacionalidad:

<i>ACTORES.-</i>	<i>CARLOS BALLESTEROS.-</i>	<i>/f. Fernán González, 63</i>	<i>español.</i>
	<i>ROBERTO LLAMAS.-</i>	<i>/f. Doctor Saltero, 19</i>	<i>"</i>
	<i>ROSA ALVAREZ.-</i>	<i>/f. Celestino Mute, 25</i>	<i>"</i>
	<i>PABLO ISASI.-</i>	<i>/f. Martín de los Ríos, 80</i>	<i>"</i>
<i>DIRECTOR.-</i>	<i>JAVIER LAFLEUR.-</i>	<i>/f. Cristóbal Borde, 47</i>	<i>"</i>

Reverso de la tercera solicitud de representación de *Final de partida*, firmada por Los Independientes (expediente 119/58)

Bibliografía

- AGA. Archivo General de la Administración. <<http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/aga/portada.html>>
- Álvaro, Francisco. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*. Valladolid: ed. del autor, 1963.
- Beckett, Samuel. *Teatro francés de vanguardia* (trad. de Pedro Barceló). Madrid: Aguilar, 1960.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot* (trad. de Ana María Moix). Barcelona: Tusquets, 1995.
- De Quinto, José María. *Crítica teatral de los sesenta*. Murcia: Universidad de Murcia, 1997.
- Llovet, Enrique. “Días felices de Samuel Beckett, en el Teatro María Guerrero”. *ABC* (21 de marzo de 1963). <http://hemeroteca.abc.es/>
- London, John. *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre, 1939-1963*. London: Maney & Son Ltd. for the Modern Humanities Research Association, 1997.
- Marquerie, Alfredo. “El ‘Pequeño Teatro de Madrid’ estreno ‘Esperando a Godot’ de Samuel Beckett”. *ABC* (29 de mayo de 1955). <http://hemeroteca.abc.es/>
- Morash, Chris. *A History of Irish Theatre 1601–2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Nieva, Francisco. “Beckett a los 100”. *El cultural* (6 abril 2006). <https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=16955>
- Ortiz, Boni. “Esperando a Godot de La Máscara. 50 años.” *La Ratonera. Revista asturiana de teatro* (27 septiembre 2009): 42-44.
- Palomino, Manuel. *Dramaturgia asturiana contemporánea*. USA: Lulu, 2018.
- Porras, Gabriel. *Julia Martínez, vocación de actriz*. Libros en Red. 2007.
- Rodríguez-Gago, Antonia. “Staging Beckett in Spain. Theatre and politics”. *A Companion to Samuel Beckett*. S.E. Gontarski, Ed. London: Wiley-Blackwell, 2010. 403-412.

DAVID MARTEL CEDRÉS

Universidad Complutense, Madrid

5.1. Introducción

Son cuatro los traductores que han hecho un trabajo de traslación de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett al español. Diferentes versiones reimprimadas por distintas editoriales en múltiples años y que no han evolucionado de igual manera que su fuente francesa, la cual posee tres versiones diferentes editadas por Les Éditions de Minuit: la primera en 1952, que será denominada en esta investigación con el código [1952, Fr-1],¹ una segunda muy poco después en 1953, [1953, Fr-2], y la última en 1970, [1970, Fr-3], justo después de haber recibido el autor el Nobel de Literatura en 1969. Entre las dos últimas versiones existen considerables modificaciones en los parlamentos de los personajes y una reducción notoria de diálogos en el texto que el autor dublinés eliminó. Esto provoca que sean dos ediciones notablemente diferentes. Este es un dato muy importante para esta investigación, pues así se equiparaba este último texto francés con el texto definitivo en inglés de *Waiting for Godot* y traducido por el propio Beckett en [1965, In-3]:² «This new edition, complete and unexpurgated, has been authorized by Mr. Beckett as definitive. A NEW EDITION» (Beckett 1965, solapa-cubierta).

¹ Esta será a partir de ahora la manera de nombrar y clasificar las fuentes beckettianas durante este estudio, mostrando primero el año de la edición y luego el código asignado para esta investigación (idioma y número). Los idiomas serán el francés (Fr), el inglés (In) y el español (Es), y los números variarán según cada idioma. En este ejemplo se nombra a la edición [1952, Fr-1], refiriéndose al ejemplar francés (Fr) publicado en 1952 y correspondiente con el número 1, por ser este el primero en el orden cronológico de su publicación con respecto a los otros en ese mismo idioma.

² Para comprender las diferencias entre los tres textos franceses y los tres en inglés se les remite al estudio realizado por David Martel Cedrés.

Las cuatro traducciones dicen partir de la primera versión francesa de *En attendant Godot* [1952, Fr-1], una circunstancia que, como se verá en este estudio, no es del todo cierta. De estas cuatro traducciones, tres están editadas en España y una en Argentina:

- a) En 1954 la edición de Pablo Palant, publicada inicialmente en la editorial argentina Poseidón, [1954, Es-1], y posteriormente publicada en España por Círculo de Lectores, [1970, Es-5].
- b) En 1957 la edición de Trino Martínez Trives, impresa para el primer número de la revista teatral Primer Acto [1957, Es-2].
- c) En 1960 la edición de Pedro Barceló³ publicada por la editorial Aguilar [1960, Es-3], y que luego editaría una edición especial en 1978, [1978, Es-6].
- d) En 1970 la edición de Ana María Moix, que es la que se puede encontrar actualmente en cualquier librería. Fue editada en primer lugar por Barral [1970, Es-4], posteriormente por Plaza & Janés en varias ocasiones, [1989, Es-9] y [1990, Es-10], y finalmente en Tusquets en diferentes años [1982, Es-8], [1995, Es-12] y [2015, Es-19].

Que todas las traducciones se basen en un mismo texto podría dar a suponer que son iguales unas de otras, pero esto no es así, pues cada traductor ha añadido u omitido partes del texto en su traducción que hacen que no coincidan entre sí, y tampoco con la versión más próxima a su época. Es decir, que cabría esperar que las traducciones iniciales de Pablo Palant [1954, Es-1] y de Trino Martínez Trives [1957, Es-2] fueran más cercanas a las ediciones francesas [1952, Fr-1] y [1953, Fr-2]. Y, a su vez, que la última traducción de Ana María Moix [1970, Es-4] coincidiría con la última francesa que es del mismo año. Pero paradójicamente, sucede todo lo contrario. Las traducciones [1954, Es-1] y [1957, Es-2] son más parecidas en estructura y contenido al texto [1970, Fr-3], y los trabajos de traslación [1960, Es-3] y [1970, Es-4] siguen una estructura y forma casi exacta a la de la obra original [1952, Fr-1]. Explicar este suceso y cómo fue posible es la base de los siguientes epígrafes, empezando por conocer los rasgos particulares de los traductores y de sus diferentes trabajos en castellano de *Esperando a Godot*.

Para esta investigación, como se puede observar en la bibliografía final, se han recopilado numerosas ediciones publicadas en España donde han sido trasladados los

³ Siempre suponiendo que sea así su apellido pues en todas las ediciones que se dispone de su traducción de *Esperando a Godot* su apellido siempre aparece sin tilde; «Barcelo».

trabajos de estos cuatro traductores comentados. De todos ellos, se utilizarán para el estudio, análisis y comparación de la obra, los siguientes textos:

- a. De Pablo Palant la edición [1954, Es-1].
- b. De Trino Martínez Trives la edición [1957, Es-2].
- c. De Pedro Barceló las ediciones [1960, Es-3] y [1978, Es-6].
- d. De Ana María Moix las ediciones [1970, Es-4], [1982, Es-8], [1995, Es-12], [2006, Es-14], [2007, Es-16], [2014, Es-17] y [2015, Es-19].

5.2. Las diferentes ediciones traducidas al castellano: cronología de los traductores y de sus traducciones

Se puede adelantar que ninguna traducción es cien por cien exacta al texto definitivo de Beckett [1970, Fr-3], el mismo texto que sigue vendiendo actualmente la editorial francesa Les Éditions de Minuit [2012, Fr-4]. Las cuatro traducciones se parecen entre sí en la circunstancia en que ninguna consiguió alcanzar el propósito inicial para el que fueron realizadas: crear un texto fiel al original. Estos son los cuatro traductores de *Esperando a Godot* en castellano y sus traducciones.

Pablo Palant – 1954

La primera traducción al castellano de *En attendant Godot* de Samuel Beckett fue realizada por el argentino Pablo Palant en la editorial Poseidón en 1954. Palant, dramaturgo argentino de origen ruso, cuyo verdadero nombre era Pablo Tischkovsky Blant, se dedicaba a la realización de guiones y de críticas teatrales, fue autor de varias obras teatrales, y, por supuesto, traductor de teatro. La edición de Palant incluye la frase «traducción revisada por el autor», una afirmación que no puede ser considerada como cierta. Es verdad que en torno a septiembre de 1954, Samuel Beckett hizo pruebas de corrección para la traducción, pero no llegaron a ser publicadas porque la editorial argentina no esperó por ellas. Tras recibir el autor la notificación que Poseidón iba a publicar su traducción sin esperar a dichas correcciones, Beckett declinó devolver el texto traducido revisado por él: «... a Spanish translation of Godot with threat of proofs to follow. But I simply can't face that. Shall simply have to send them back uncorrected and à la grâce de Dieu. No importance either» (Craig et al. 2011, 493-494).

Este volumen aporta en su copyright que fue realizado en 1954 y terminado de imprimir el 20 de octubre de ese mismo año (Beckett 1954a, 157). Se piensa que en realidad pudo llegar al público a partir de principios de 1955, lo que daría pie a comprender una extraña situación estructural en este texto. Como se comentó en la introducción, la primera y segunda edición de *En attendant Godot* fueron impresas en 1952 y 1953 respectivamente y tras un breve examen comparativo entre textos fuente y traducción, se descarta la primera como base para el trabajo del traductor, y se afirma que Palant tuvo que seguir las líneas formales de la edición francesa [1953, Fr-2]. Pero lo extraño es que no hay coincidencia con su composición estructural, ya que esta edición argentina posee cesuras de texto que no fueron publicadas hasta la edición francesa [1970, Fr-3]. La única manera de explicar esto es que Pablo Palant tuvo que utilizar el aspecto formal de otro texto de Beckett, pero esto solamente se encontraba definido hasta ese momento en la obra en inglés, o sea, en *Waiting for Godot*. Se cree que el traductor tuvo que tener contactos con la edición americana [1954, In-1], algo sencillo por su cercanía geográfica, y así, asumir algunas licencias en su traducción como el uso de palabras y recursos literarios únicos del texto anglosajón. Por ello, el mensaje que avisaba que esta traducción toma como fuente la edición francesa de 1952 no es exacto, y que fue revisada por el autor, tampoco.

Estos son ejemplos que asientan esta idea del uso del texto americano:

- a) Al principio de la obra aparece un fragmento que se ha mantenido intacto en las tres ediciones francesas. En él, VLADIMIR y ESTRAGON discuten sobre dónde debían esperar al personaje latente de GODOT:

VLADIMIR. – Il a dit samedi. (Un temps.) Il me semble.

ESTRAGON. – Après le turbin.

VLADIMIR. – J'ai dû le noter. (Beckett 1970a, 18)

Así lo tradujo Beckett en su versión inglesa, tanto en la americana como en la británica:

VLADIMIR: He said Saturday. (Pause.) I think.

ESTRAGON: You think.

VLADIMIR: I must have made a note of it. (Beckett 1954b, 10 dcha.)

En inglés se ha modificado una frase, y, con ello, Beckett refuerza el enfado de ESTRAGON ante la inseguridad de su compañero. Este cambio de expresión provoca en el texto inglés uno de los momentos de mayor acción dramática de la obra, y, por tanto, una escena más interesante para trabajarla

dramatúrgicamente con los actores. Esto es lo que aparece en la traducción de Pablo Palant:

VLADIMIRO. – Dijo que el sábado. (Un tiempo.) Me parece.

ESTRAGON. – Te parece.

VLADIMIRO. – He debido advertirlo. (Beckett 1954a, 27)

Se aprecia como Palant modificó su traslación e introdujo un nuevo texto que no pertenece a la obra francesa. El cambio es un acierto, pues da más fuerza y sensibilidad a la situación que se ha establecido entre estos dos personajes, ampliando el momento climático de la escena en cuestión. Por lo que la traducción es más dramática que la versión original francesa.

- b) Otro ejemplo sobre el intrusismo del texto americano en esta traducción argentina viene también en boca de ESTRAGON. Primero se mostrará la frase original francesa:

ESTRAGON. – Nous irons dans l'Ariège.

VLADIMIR. – Où tu voudras.

POZZO. – Trois cents! Quatre cents!

ESTRAGON. – J'ai toujours voulu me balader dans l'Ariège. (Beckett 1970a, 114)

Ahora se muestra la versión en inglés:

ESTRAGON: We'll go to the Pyrenees. VLADIMIR: Wherever you like.

ESTRAGON: I've always wanted to wander in the Pyrenees. (Beckett 1954b, 52 dcha.)

Y lo traducido por Pablo Palant:

ESTRAGON. – Nos iremos a los Pirineos.

VLADIMIRO. – Adonde quieras.

POZZO. – ¡Trescientos! ¡Cuatrocientos!

ESTRAGON. – Siempre he querido pasear por los Pirineos. (Beckett 1954a, 131)

Salta a la vista la mezcla de textos en Palant, y no hace falta explicar este ejemplo.

Se cree que, por cercanía, acceder al texto americano publicado en Nueva York a finales de agosto de 1954 sería fácil de localizar, pues se publicó justo antes de la versión argentina. Además, los cortes en el texto traducido coinciden perfectamente con los de las ediciones en inglés [1954, In-1] y [1965, In-3], y en la francesa [1970,

Fr-3]. Es por ello que se piensa que Palant debió utilizar dos textos fuente en ambos idiomas durante su trabajo de traslación.

De esta traducción se ha de destacar, por un lado, el uso de términos de origen sudamericanos que no suelen ser utilizados en la península ibérica, como «changa-dor» (Beckett 1954a, 46) en lugar de portador o cargador. Y, por otro, licencias del traductor para completar el texto. Así, Palant, decide en una escena de su trabajo mezclar un trozo de texto original de la versión francesa [1953, Fr-2] con un corte del texto que aparece en el texto americano [1954, In-1]. O sea, concibe una mezcla de ambas fuentes y toma su propia venia para formar un nuevo texto:

VLADIMIRO. – Ve a despertarle.

ESTRAGON. – ¡Después de lo que me ha hecho! Nunca en la vida.

VLADIMIRO (a Pozzo.). – Mi amigo tiene miedo.

POZZO. – No tiene nada que temer (silencio) ¿qué espera? (Beckett 1954a, 141)

Este pequeño fragmento en la versión francesa [1952, Fr-1] y [1953, Fr-2] es mucho más largo, pero desaparece totalmente de la obra a partir de [1970, Fr-3]. Beckett había eliminado toda esa pequeña escena de sus textos definitivos, por lo que estas cuatro réplicas mantenidas por Palant ni siquiera aparecen en la edición inglesa [1954, In-1]. El traductor tuvo que recoger aquello que aparentemente más le convenía del texto francés y creó este nuevo añadido.

Para concluir con Pablo Palant, y con la intención de poder demostrar que no pudo basarse en la primera edición francesa [1952, Fr-1], la investigación se aferra en los siguientes dos fragmentos como ejemplos. Ambos solamente están en la segunda y tercera edición francesa, pero no en la primera, y también existen en [1954, In-1]. Esta circunstancia sirve también para todos los otros traductores, pues así se puede ir descartando aquellos textos de donde no parten las traducciones. Aquí se muestra el primer ejemplo del fragmento a tener en cuenta:

VLADIMIRO. – Velada encantadora.

ESTRAGON. – Inolvidable.

VLADIMIRO. – Y aún no ha terminado.

ESTRAGON. – Se diría que no.

VLADIMIRO. – Apenas si empieza.

ESTRAGON. – Es terrible.

VLADIMIRO. – Podríamos creernos en un espectáculo.

ESTRAGON. – En el circo.

VLADIMIRO. – En el music-hall.

ESTRAGON. – En el circo. (Beckett 1954a, 60)

Y ahora el segundo ejemplo:

VLADIMIRO. – ¿Qué hace el señor Godot? (Un tiempo.) ¿Me oyes?

MUCHACHO. – Sí, señor.

VLADIMIRO. – ¿Y entonces?

MUCHACHO. – No hace nada señor. Silencio.

(Beckett 1954a, 149)

Según esto, todo trabajo de traducción que disponga de estos fragmentos insertos en él no ha podido partir del texto [1952, Fr-1], simplemente porque el autor aún no los había incluido en su obra. Pero a su vez, si la traducción de Palant se imprimió en 1954, tampoco pudo seguir al texto [1970, Fr-3], quedando como la única fuente posible el texto [1953, Fr-2]. O mejor aún, se basó en [1953, Fr-2] pero a su vez aprovechó la edición americana de Grove Press [1954, In-1]. El trabajo de Pablo Palant es bastante fiel en contenido, estructura y forma al texto final de Beckett, pero el texto no es cien por cien fiel, básicamente porque existen esas mezclas de diferentes ediciones utilizadas por su traductor.

Trino Martínez Trives – 1957

La primera edición de una traducción en España se debe a Trino Martínez Trives, un hombre que dedicó su vida al teatro. Fue director de escena, colaboró con revistas teatrales realizando traducciones de obras dramáticas, e incluso fue director durante un breve tiempo del Teatro Nacional. Realizó trabajos escénicos en diversos países europeos e hispanoamericanos, incluso en Japón, donde ganó un premio a la mejor dirección teatral por una representación de *La cantante calva* de Ionesco en 1997. Es reconocido por haber introducido en España a Samuel Beckett gracias a los años que pasó viviendo en París, que le hicieron codearse no solamente con el autor dublinés, sino también con figuras como Ionesco o Arrabal.

Fue muy significativa su presencia en el Théâtre Babylone el 5 de enero de 1953, para el estreno mundial en París de la obra de Samuel Beckett, ya que permitió a Martínez Trives obtener el texto directamente de manos de su autor, recibiendo un texto dramático⁴ que coincide estructuralmente con la edición [1970, Fr-3]: «El propio Beckett me dio el texto con varias correcciones» (Martínez Trives 1959, 18). El

⁴ En dramaturgia, el texto dramático es aquel texto transformado por el director de escena o el dramaturgista partiendo de un texto fuente (cualquier texto u obra de partida), y que, posteriormente, será utilizado por actrices y actores durante una representación. En esta

problema radica en que no se sabe si las anotaciones del texto y las didascalias que Beckett le entregó a Martínez Trives fueron exactas a dicha tercera edición francesa, porque el trabajo de este traductor flaquea en estos asuntos. Se sabe que Beckett era muy meticuloso con sus notas y un perfeccionista a la hora de definir los movimientos y las acciones de sus personajes, pero el traductor pudo no darle mucha importancia a este detalle y la mayor cantidad de omisiones de su trabajo se encuentran en dichas observaciones. Sin ir más lejos, se ha encontrado que no incluye la única nota del autor a pie de página de este texto y que informa de la caracterización de los personajes: la nota clásica que avisa a los lectores que todos los protagonistas de la obra llevan sombreros, el componente de identificación por antonomasia de esta pieza dramática. Y a pesar de esta semejanza estructural entre la traducción y el texto [1970, Fr-3], existen algunas inexactitudes, como la primera acotación del texto de Beckett que es traducida como «*Estragón, sentado en tierra,*» en el trabajo de Martínez Trives, cuando el autor dublinés había modificado su inicial «assis par terre» en [1952, Fr-1] y [1953, Fr-2], por «assis sur une pierre» en [1970, Fr-3].

En este trabajo de traslación es muy recurrente encontrar licencias, por ejemplo hay anotaciones que dicen tal cual «Juego de escena.» (Beckett 1957, 22-24), obviando lo que el autor había aportado. O también, durante el juego cómico de los tres sombreros entre VLADIMIR y ESTRAGON, al que Beckett había dedicado bastante atención. Aquí, Trino Martínez Trives se toma la libertad de reducir al mínimo esta anotación, aportando un toque personal al asunto para que quede claro que el juego es largo y repetitivo: «El juego continua en un movimiento vivo varias veces» (Beckett 1957, 39). Otras licencias personales se producen cuando traduce frases usando el refranero popular español como: «ESTRA.—Lo que puedas hacer hoy, no lo dejes para mañana» (Beckett 1957, 24). Cuando la frase real de Beckett no es del todo así: «ESTRAGON. - D'un autre côté, on ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé» (Beckett 1953, 27). A su vez, Trino Martínez Trives incluye en su trabajo una lista de insultos que se propinan VLADIMIR y ESTRAGON en el segundo acto justo antes de la entrada de POZZO y LUCKY. No se sabe si el texto dramático facilitado por Beckett los incluía, pues no existe tal diálogo en ninguna edición en francés, aunque paradójicamente, sí que existen en todas las ediciones en inglés, pero las palabras utilizadas por el autor dublinés nada tienen que ver con las incluidas en [1957, Es-2].

exhibición, la unión del texto dramático con los diferentes elementos dramáticos del teatro como son la iluminación, la escenografía o el vestuario, entre otros (universos en sí mismos con significados dramáticos que no están fijados en el texto fuente ni en el dramático), constituiría lo que se denomina el texto escénico.

Otro hecho extraño es que Trino Martínez Trives tiende a recortar los nombres a los diferentes personajes. Es cierto que la primera presentación de los protagonistas es tal y como se conocen, aunque españoliza algunos, como sucede con «VLADIMIRO» y «ESTRAGÓN», y que, posteriormente, pasa a denominarlos «VLADI» y «ESTRA». Por su parte, el MUCHACHO se muestra como «MUCHA», y POZZO no se modifica en ningún momento. Lo más anecdótico sucede con el nombre de LUCKY, el cual aparece correctamente escrito en las múltiples notas del autor y en boca de los personajes en el segundo acto. Pero cuando le toca intervenir como personaje parlante, durante su monólogo, se muestra en el texto como «LUKY». Lo más sencillo sería pensar que es una simple errata tipográfica, pero LUCKY tiene también una pequeña frase antes de su gran soliloquio, y también ahí se repite este «LUKY». Puede que el traductor lo llamara así intencionalmente, o que haya dos equivocaciones estilistas consecutivas.

La traducción de Trino Martínez Trives fue publicada en 1957, pero como se usó en el estreno de Madrid en 1955 tuvo que haberse realizado mucho antes. Es una traducción especial porque no se basa directamente de ningún texto fuente publicado por la editorial francesa, un hecho que distingue a esta traducción de las demás. Fue elegido para abrir una de las grandes revistas de teatro en España, pero pronto fue olvidado al editarse el trabajo de Pedro Barceló.

Pedro Barceló – 1960

De Pedro Barceló se desconoce su biografía y su trabajo. Y aunque tiene un nombre y apellido bastante común, ha sido imposible encontrar alguna biografía de este traductor. Se sabe que Barceló publica por primera vez su traducción en la Editorial Aguilar en [1960, Es-3], y su última vinculación con este texto data de 1978, con una edición especial y crítica que imprimió esta misma editorial en [1978, Es-6]. Después de esas fechas, Pedro Barceló parece desvanecerse del panorama literario. Su trabajo de traslación sobre *En attendant Godot* es de los mejores de los cuatro, aunque su estructura difiera de la edición final de Beckett, pues al ser realizada en 1960, hace evidente el desconocimiento de la última versión francesa. Aún así, la traducción es bastante exacta y sin demasiadas licencias. Solamente es destacable la castellanización de todos los nombres y topónimos que aparecen en la obra, algo que para una puesta en escena pueden estar admitidos, pero en una publicación no se cree que sea tan correcto su uso. De este modo se encuentran estos casos: VLADIMIR se llama «VLADIMIRO» y ESTRAGON es «ESTRAGÓN»; «La Roquette» de la versión

francesa se convertirá en «la prisión juvenil» (Beckett 1960, 260); la región del «Ariège» pasa a ser simplemente «el Sur» (Beckett 1960, 326) o «las Alpujarras» en (Beckett 1978, 632); el «Vaucluse» francés es «Valdepeñas» (Beckett 1978, 609); y el señor «Bonnely del Roussillon», «un tal Bonilla, en Almuradiel» [Ibidem].

La traducción de Pedro Barceló en líneas generales es bastante correcta y se vio completada con la edición especial [1978, Es-6] también en Aguilar. En esta última traslación, Barceló realiza una gran labor de lectura comparada y confronta todas las ediciones originales para realizar esta nueva traducción en profundidad. Sin embargo, Barceló no completa formalmente el trabajo, pues no hace ningún corte en el texto, aún sabiendo que en las últimas ediciones hechas por Beckett, este amputó una parte considerable del texto francés primigenio. Lo que hace Barceló es añadir el texto desechado insertándolo entre corchetes avisando al lector de las modificaciones realizadas por el autor dublinés.

La primera traducción de Barceló sigue fielmente el texto francés [1953, Fr-2], por lo que no es el texto definitivo, y, por tanto, contiene todo aquello que Beckett había descartado más tarde. La segunda traducción de [1978, Es-6] es más científica y de gran ayuda para la investigación, pero no se puede considerar una traducción definitiva cien por cien, ya que incluye todos los textos del autor, o sea, los tres franceses, [1952, Fr-1], [1953, Fr-2] y [1970, Fr-3], junto con los tres ingleses, [1954, In-1], [1956, In-2] y [1965, In-3]. Eso sí, es una interesante edición crítica de la obra pues posee muchas notas del traductor.

Al desaparecer la editorial Aguilar, parece que Pedro Barceló se desvaneció con ella. Aunque el verdadero problema de este traductor pudo ser que en 1970 apareció en la editorial Barral la última traducción hasta la época en castellano de *Esperando a Godot*.

Ana María Moix – 1970

Ana María Moix, hermana del escritor Terenci Moix, fue poeta, traductora, escribió novelas, cuentos infantiles y se dedicó al gremio de la edición literaria. Perteneció al movimiento de intelectuales de artistas de izquierda en Barcelona denominado *Gauche Divine*. La editorial Tusquets fue como una casa para ella, pero fue en Barral donde se tradujo inicialmente la versión de Ana María Moix de *Esperando a Godot*. Corría el mes de abril de 1970, cuando, paradójicamente, Les Éditions de Minuit también divulgaba su última edición de *En attendant Godot*:

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 15 AVRIL 1970 SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE CORBIÈRE ET JUGAIN A ALENÇON (ORNE) ET ÉCRIT DANS LES REGISTRES DE L'ÉDITEUR SOUS LE NUMÉRO 784. (Beckett 1970a, 135)

De este modo, se publicaba en el país galo el deseado texto definitivo en francés de Samuel Beckett [1970, Fr-3], diecisiete años después de la anterior versión. Esto se debió a que el editor le solicitó a Beckett, tras ganar este el Premio Nobel en 1969, la edición definitiva de su texto emblemático. Se cree que por motivos logísticos y temporales Barral no debió tener acceso a esta última edición francesa, y el trabajo de traducción de Moix tuvo que seguir inicialmente alguna de las dos ediciones francesas primigenias, un asunto que podría haberse solucionado con el tiempo. Pero Barral realizó varias reimpresiones de su traducción y nunca corrigió o modificó el texto para equipararlo a la última versión francesa. Con el tiempo, Tusquets absorbió a Barral y a toda su producción literaria, difundiendo en su colección «Marginales» en [1982, Es-8] la misma traducción que Ana María Moix había hecho en Barral. Entre la traducción de Barral y Tusquets hay pequeñas variaciones de estilo o cambios lingüísticos sin importancia, pues Moix realizó algunas limpiezas del texto y mínimas mejoras de la gramática, pero no añadió o cortó nada. Por lo que Tusquets mantuvo la misma estructura y forma de la traducción de Barral. Es decir, que todo el texto que Beckett eliminó en la edición [1970, Fr-3] siguió apareciendo en las impresiones de Tusquets. Y así ha perdurado hasta nuestros días, ya que Tusquets ha publicado primero la traducción en «Marginales» en nueve ocasiones entre 1982 y 1993. Luego la incluyó en la colección «Fábula», otra vez sin modificar ni corregir el texto, reimprimiéndola diecinueve veces entre 1995 y 2014. Tras la muerte de Ana María Moix el 28 de febrero de 2014, Tusquets la traslada a una nueva colección denominada «Austral Teatro», imprimiéndose por primera vez en julio de 2015. Los textos de las tres colecciones de Tusquets donde se ha publicado la traducción de Moix son exactos en forma y contenido, mientras que únicamente en «Fábula» y «Austral Teatro» los textos son semejantes en tipografía, tamaño y con el mismo número de páginas. Eso sí, para dar apariencia de novedad, las portadas de cada colección son diferentes. Además, ninguna posee introducción, ni edición crítica, ni notas que acompañen al texto. La traducción de Ana María Moix también ha sido publicada en otras editoriales españolas, por lo que tanta reimpresión en diferentes editoriales y colecciones ha podido propiciar los errores del texto y los problemas tipográficos actuales que posee, especialmente a partir de [1995, Es-12] y de [2007, Es-16].⁴ Algunos de estos errores

⁴ Esto será explicado en el siguiente epígrafe con el caso de «callana» por «canalla».

son asumibles y otros más graves, pero su presencia confirma que no es una traducción correcta para utilizarla en una puesta en escena, o como mero texto de estudio de la obra. El problema radica en que esta traducción tiene los actuales derechos del autor ante una escenificación de *Esperando a Godot* en España.

Para sostener que el trabajo de Ana María Moix no ha sido revisado a lo largo del tiempo que lleva publicándose, este estudio se apoya otra vez en la acotación del autor al comienzo del primer acto. Beckett escribió inicialmente la frase «assis par terre» en [1952, Fr-1] y en [1953, Fr-2], pero la modificó por «assis sur une pierre» en [1970, Fr-3]. Para Moix, el personaje de ESTRAGON siempre empezaba la obra «sentado en el suelo» (Beckett 2015, 15), y nunca se ha modificado por sentado sobre una piedra, como lo había sustituido el autor. Como este caso existen muchos en el trabajo de Ana María Moix, ya que todo aquello que fue eliminado del texto [1970, Fr-3] sigue apareciendo en el trabajo de la traductora. Aún así, habría que destacar que, y a diferencia de sus compañeros anteriores, Moix ha mantenido los nombres originales de los personajes y no cambia o castellaniza ninguno de ellos, ni modifica los topónimos, utilizando los que incluye el texto francés.

Para finalizar, se precisa que Ana María Moix traduce *Esperando a Godot* a partir de la segunda edición francesa [1953, Fr-2], y su traducción es muy formal y seria en el contenido con dicha edición, aunque ya se ha advertido de los errores que en ella han aparecido a lo largo de los años. Se podría decir incluso que es preferible la edición de Barral [1970, Es-4] por fidelidad con el original antes que cualquiera de Tusquets, ni la primera de [1982, Es-8], o la última de [2015, Es-19].

5.3. Comparativas entre las traducciones de *Esperando a Godot*: ejemplos varios

Se mostrará brevemente cómo los traductores de *Esperando a Godot* han encontrado diferentes formas de usar el lenguaje castellano para completar su trabajo, ya sea con el empleo de una lingüística desigual y variable, o mediante el uso de licencias para cambiar o modificar frases y palabras.

Un primer e importante caso sucede en todos los traductores, provocando un malentendido en la comprensión de la edad que posee un personaje. Esto ocurre cuando se traduce a UN JEUNE GARÇON por UN MUCHACHO, una denominación incorrecta desde nuestro punto de vista, pues se cree que, tal y como hizo su autor dublinés en inglés al traducir a este personaje como A BOY, en español se debió transcribir como UN MUCHACHO JOVEN o UN NIÑO, ya que este personaje para

Beckett no posee más de doce años de edad. Ese UN MUCHACHO de los traductores no es esclarecedor ni definitivo para determinar su edad exacta. UN NIÑO concretiza un rango de edad más determinado, mientras que el abanico de edad de UN MUCHACHO es mucho más amplio.

Es de destacar que los cuatro traductores han usado en sus trabajos algún tipo de licencia en su labor literaria, como Ana María Moix, que en ocasiones utiliza un vocabulario no adecuado al texto, y que puede alejar al receptor de la obra. Esto sucede con el uso del término «callana» (Beckett 1970b, 51), que no ayuda a comprender el valor económico que tiene ese objeto, y lo importante que resulta ser para POZZO. Paradójicamente, la utilización de esta palabra se vuelve en contra de la traductora y de las editoriales, pues se convierte en un error tipográfico encontrado ya desde las ediciones especiales de Plaza & Janés en [1989, Es-9] y [1990, Es-10], y transmitido en la colección «Fábula» de Tusquets desde marzo de 1995 hasta nuestros días, o sea desde [1995, Es-12] hasta [2015, Es-19]. Según el estudio comparativo entre volúmenes, el desliz tipográfico aparece posiblemente al confeccionarse un nuevo texto para las publicaciones de Plaza & Janés, y, posteriormente, las nuevas colecciones de Tusquets asumieron ese error sin que nadie se percatara del hecho, y por tanto, sin subsanarlo a día de hoy. Este desliz tipográfico, accidental seguramente pero importante de resaltar, ocurre cuando en vez de utilizar el sustantivo «callana» para hacer referencia al reloj de POZZO, se modifica por el adjetivo «canalla» (Beckett 1995, 74):

POZZO: [...] Gracias, señores y permítanme... (hurga en sus bolsillos) ... pero ¿dónde he metido mi reloj? (Hurga.) ¡Qué pesadez! (Levanta la cabeza, desencajado.) Un verdadero canalla. Señores, con segundero. Me lo dio mi compadre.

[...]

ESTRAGON: ¿Y su callana? (Beckett 2015, 64)

Como se puede ver en este pequeño diálogo, ESTRAGON utiliza de nuevo esa misma palabra pero en su forma correcta. De ahí que se afirme que es un error tipográfico, eso sí, el cambio es sutil. Incluso podría decirse que «canalla» tiene sentido en el texto en ese justo momento, y podría no dársele mucha importancia, pero este error cambia mucho el sentido de la frase y de lo que ocurre en ese momento. Explicado brevemente, en Barral y en la colección «Marginales» de Tusquets aparece la frase de POZZO como «Un verdadero callana» (Beckett 1982, 59), la correcta oración en la traducción de Moix. Y durante el periodo de la realización de las nuevas ediciones de Plaza & Janés fue cuando se cometió el error, pues es ahí donde aparece

por primera vez «canalla» (Beckett 1989, 66). Posteriormente, con el cambio de colección de «Marginales» a «Fábula» (y a «Austral»), ya únicamente se utiliza la frase «Un verdadero canalla» (Beckett 1995, 74). El porqué se acordó utilizar «callana» en esta traducción se desconoce, pues esta palabra no es de uso habitual en España, ya que procede de tierras sudamericanas: «CALLANA (voz quichua). f. Amér. [...] // 5. fig. Chile. Reloj de bolsillo muy grande. // [...]» (Zavaleta 2005, 290). Se cree que esta no es la palabra más acorde para usarla en el texto y dar la imagen de un reloj noble que posee un caballero de clase alta, primero porque «callana» no es de uso común, y, por otro lado, no se corresponde con la obra, con los personajes y en dónde está situada la acción. Al usarla, el sentido de la traductora parece que se aleja del original beckettiano, pues «Une véritable savonnette» (Beckett 1953, 77) – saboneta en español –, hace referencia al clásico reloj de bolsillo para hombres que está equipado con una tapa o cubierta en metal que lo protege de posibles golpes, tanto a la esfera de cristal, como al propio mecanismo de la máquina. Beckett en inglés lo tradujo por «Half-Hunter», que es el mismo tipo de reloj burgués pero que se diferencia por tener un orificio en el centro de la tapa externa que permite ver la hora sin tener que abrirlo. El estatus de estos relojes y su estética burguesa no parece ser compartida por esa «callana» sudamericana, así que el error no se queda en una simple falta tipográfica, sino que se ha de añadir un error del traductor en la elección del término correcto.

Se da la circunstancia de que junto al nombre de este objeto, Beckett también cuenta de dónde procede el reloj, y aquí los cuatro traductores han cometido un error en la traducción. Beckett pone en boca de POZZO que el reloj se lo entregó su abuelo: «Une véritable savonnette. Messieurs, à secondes trotteuses. C'est mon pépé qui me l'a donnée» (Beckett 1970a, 64), una frase que Ana María Moix traduce como «Un verdadero canalla. Señores, con segundero. Me lo dio mi compadre» (Beckett 1995: 74). Por su parte, Pablo Palant lo tradujo como «Tiene dos tapas y saeta secundera. Me lo dio el nono» (Beckett 1954a, 78); Trino Martínez Trives emplea «Una saboneta autentica, señores. Me la dio mi compadre» (Beckett 1957, 31); y, por último, Pedro Barceló lo traduce como «Un auténtico reloj de tapa. Señores, con minuterero. Me lo dio mi compadre» (Beckett 1960, 293). No se entiende por qué casi todos han optado por utilizar el término de compadre, un término amistoso que provoca que las traducciones decaigan y pierdan el sentido original, pues no son exactas con lo que ha escrito Beckett, además, se pierde el valor dramático del momento.

Otro ejemplo de traducción considerada como errónea fue en el uso del término «osario», cuando en la versión francesa VLADIMIR pronuncia «Un charnier» (Beckett 1970a, 90). La traducción correcta de esta palabra debería ser «fosa común»,

pues «un osario», como tradujo Moix (Beckett 1995, 87), es donde se entierran los huesos en un cementerio cuando se sacan de un nicho, y una fosa común tiene una simbología de lugar donde se han enterrado a muchos cadáveres sin sepultura, y en muchas ocasiones, sin identidad, usándose en dictaduras, en guerras o para cubrir asesinatos en masa. No se debe olvidar que esta fue la forma de enterrar a los judíos asesinados por los nazis, y como ya se sabe, las vivencias personales de los autores están en sus obras, como fue la Segunda Guerra Mundial para Beckett. Pablo Palant fue el único que utilizó «fosa común», mientras que Trino Martínez Trives y Pedro Barceló también eligieron «osario». Se desconoce si esta modificación se puede deber a cuestiones de censura, ya que solamente la editorial no española permitió la palabra «fosa común». Es posible que las editoriales de España quisieran evitar controversias con el texto en tiempos franquistas, aunque el uso de fosas comunes por ambos bandos fue habitual durante la Guerra Civil. Desde un punto de vista dramático, el sentido del texto cuando el personaje mira al público y dice esa frase, no provoca el mismo efecto usando «fosa común» que «osario».

Otra modificación extraña y también con un cierto matiz de censura, ha ocurrido en la utilización de palabras con connotación sexual. Beckett, en un momento dado del primer acto, sitúa a los personajes principales ante el árbol y debaten sobre ahorcarse o no. VLADIMIR utiliza una frase con un subtexto no muy fácil de apreciar, «Ce serait un moyen de bander» (Beckett 1970a, 21), que se puede traducir como «Sería una manera de estar firmes» (una manera de tenerla firme). Se considera que la idea del autor es transmitir que mientras uno se estrangula puede tener una erección y gozar de ella, como un efecto secundario del estrangulamiento. Además que, a dos individuos de edad avanzada como son VLADIMIR y ESTRAGON, este hecho les puede parecer algo del pasado que quisieran recuperar, de ahí el entusiasmo de los personajes por hacerlo. En las traducciones castellanas no se ha mostrado esta idea o imagen visual. Los más explícitos fueron Pablo Palant, traduciendo la frase como «Sería un modo de entrar en erección.» (Beckett 1954a, 30), pareciéndose más al original americano que dice «It'd give us an erection» (Beckett 1954b, 12 izq.), y Ana María Moix, que utilizó en su traducción un recurso metafórico, «Sería un buen medio para que se nos pusiera tiesa» (Beckett 1995, 25). Mientras que Martínez Trives con «Sería una manera de estirarse» (Beckett 1957, 23), y Pedro Barceló con «Sería una manera de ponerse cachondos» (Beckett 1960, 264), no fueron tan claros. Censura o no, los traductores tuvieron que ingeniárselas y trasladar un texto en un momento convulso, y evitar así posibles correcciones literarias. Algo parecido sucede con la frase de ESTRAGON «Qui a pété?», o sea, «¿quién se ha tirado un pedo?». Algunos, han evitado el tema yendo por traducciones no literales, como Palant con

«¿Y ese olor?», o Martínez Trives, que lo transcribe como «¿Quién se ha reído?», mientras que Barceló se inventa un curioso «¿Quién se ha ido sin decir adiós?». Como se aprecia, los dos últimos casos nada tienen que ver con la propia acción, y se genera así un efecto dramático que poco interés tiene con lo que realmente está sucediendo.

Otra circunstancia a reseñar es que ningún traductor ha seguido el orden establecido por el autor en el *dramatis personae*, ya que algunos han antepuesto a POZZO por encima de LUCKY, cuando Beckett siempre lo ha hecho al revés. Paradójicamente, en alguna traducción no ha aparecido ningún orden de los personajes, como en los trabajos de Trino Martínez Trives o en los iniciales de Ana María Moix. Eso sí, Tusquets corrige este hecho y los incluye a partir de [2007, Es-16], aunque de forma errónea, ya que antepone a POZZO por encima de LUCKY.

A su vez, existen palabras en el texto de Beckett que no tienen traducción, como «*Knouk*». Nada se sabe de ella, o si fue utilizada al azar, pero se debería tener más cuidado en cómo se traduce. En este caso, hay una posibilidad de su uso por parte del autor, y es una semejanza con una palabra, la supuesta transliteración al francés de la palabra rusa *кнут*, que casualmente significa «látigo». Ante este hecho no sería extraño que Beckett hubiera podido conocerla y utilizarla en el texto para nombrar a ese ser al que siempre POZZO pega y castiga, o sea, llamar a su esclavo «látigo», como el mismo que este personaje porta. En inglés, Beckett la transforma levemente, pero los traductores la han modificado de manera diferente, sin saberse el porqué. Dado que es una palabra desconocida, hubiese parecido más apropiado seguir utilizando la idea original del autor dublinés puesto que no existe traducción, pero en castellano los traductores optaron por «*knut*» unos y «*knuk*» otros. Algo similar ocurre con la palabra «*Abdullah*», o «*Kapp and Peterson*» en el texto inglés. No se sabe si los traductores conocían que «*Abdullah*» es una marca irlandesa de pipas para fumar, y, por tanto, utilizar este mismo término sin explicar su significado puede provocar que ningún lector sepa realmente sobre qué se está hablando.

Las traducciones de la canción popular en el segundo acto también han contado con momentos en donde cada traductor ha usado algunas licencias en su construcción, sin que se haya variado el sentido de la canción popular. En ocasiones parece que la premisa era crear un poema perfecto, antes que realizar la traducción literal de lo que hizo Beckett. Cierto es que los resultados de los cuatro traductores son positivos, pero diferentes entre sí.

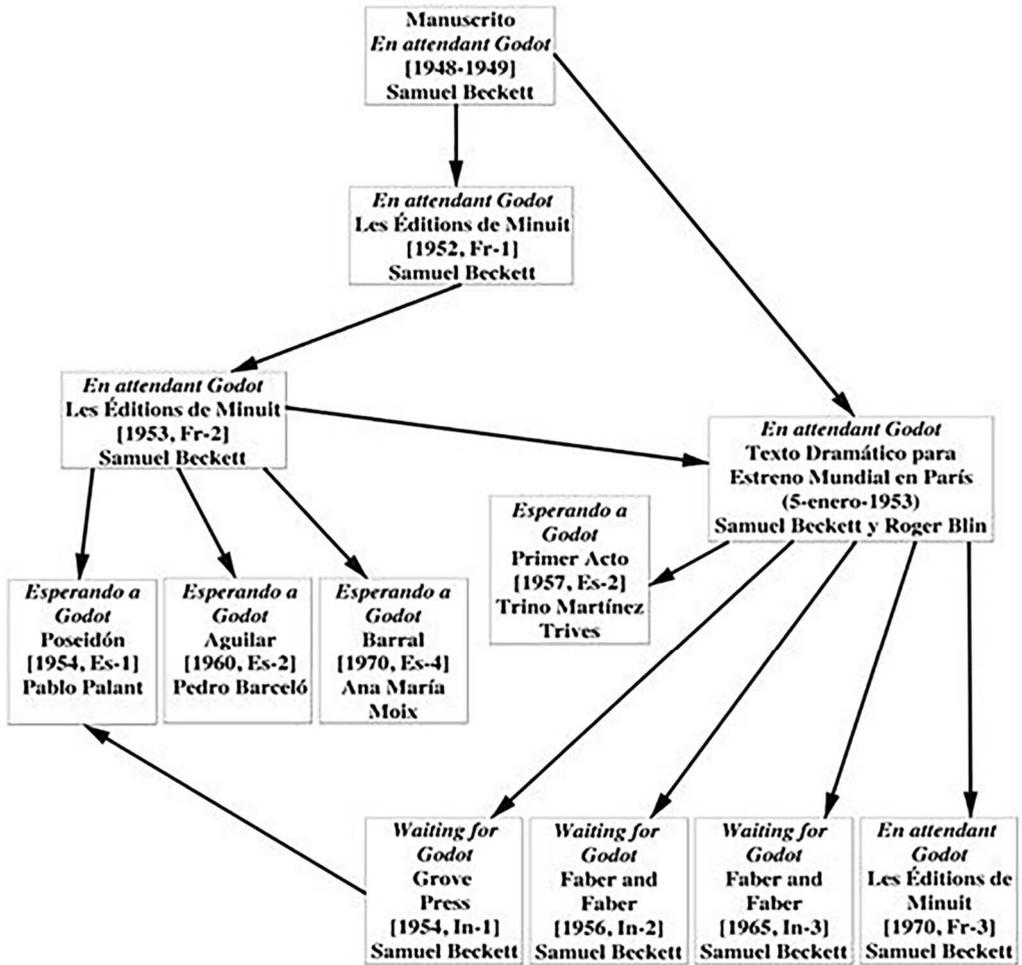
Como se ha podido apreciar, son muchas las ocasiones donde no coinciden los traductores en su forma de traducir un mismo texto, demostrando que la gramática española es un vehículo que permite construir numerosas y diferentes frases con el

mismo sentido. Aunque también es cierto que esas múltiples maneras de realizar una traducción pudo ser debido a una posible extralimitación en la labor del traductor, ya sea por licencias o por españolizar más de lo debido algunas frases, haciendo perder el sentido primigenio dado por Samuel Beckett a su texto.

5.4. Conclusiones

Las actuales traducciones castellanas de *Esperando a Godot* no son fieles a ningún texto definitivo de Samuel Beckett y poseen fragmentos de textos que no deberían estar. Tampoco son idénticas entre sí desde el punto de vista estructural y de forma, siendo el texto fuente de partida de estas traducciones el texto francés [1953, Fr-2]. En ocasiones los traductores se han tomado muchas licencias que deslucen su trabajo, como puede ser la castellanización de topónimos y variaciones en los nombres de los personajes sin ningún sentido aparente, perdiéndose así los referentes que usa el autor y el sentido que este le había dado con su uso. Además, todas las traducciones, de una u otra manera, poseen algún tipo de error. Por estas razones no se pueden considerar estas traducciones como ideales para posibles puestas en escena, o correctas, ante una mera lectura. Los volúmenes traducidos de *Esperando a Godot* en España atienden únicamente a la pieza dramática propiamente dicha, sin aportar comentarios ni estudios críticos, y tampoco vienen acompañados de introducciones o algún tipo de prólogo, dejando al receptor de la obra desnudo en cuanto a poder entender el significado de las acciones y de los hechos dramáticos, y, lo más importante, conseguir comprender la fábula de la obra o saber qué les pasa a los personajes.

Para finalizar se mostrará un estema, o *stemma codicum*, en el que se explica de un modo visual y más rápido cómo se ha transmitido editorialmente esta obra beckettiana, partiendo del manuscrito, pasando por los textos escritos por Samuel Beckett en francés e inglés, y finalizando en las traducciones castellanas. Se cree que, con este estema, cualquier lector o investigador puede ver de manera más fácil y directa el propio árbol genealógico de *En attendant Godot*, *Waiting for Godot* y *Esperando a Godot*.



Bibliografía

- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. París: Les Éditions de Minuit, 1952. [1952, Fr-1]
- *En attendant Godot*. París: Les Éditions de Minuit, 1953. [1953, Fr-2]
 - *Esperando a Godot* (trad. Pablo Palant). Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1954a. [1954, Es-1]
 - *Waiting for Godot*. Nueva York: Grove Press, 1954b. [1954, In-1]
 - *Waiting for Godot*. Londres: Faber and Faber, 1956. [1956, In-2]
 - *Esperando a Godot* (trad. Trino Martínez Trives). *Primer Acto*, 1, (1957): 21-45. [1957, Es-2]
 - *Esperando a Godot* (trad. Pedro Barceló). *Teatro Contemporáneo: Teatro francés de vanguardia*. Madrid: Aguilar, 1960. [1960, Es-3]
 - *Waiting for Godot*. Londres: Faber and Faber, 1965. [1965, In-3]
 - *En attendant Godot*. París: Les Éditions de Minuit, 1970a. [1970, Fr-3]
 - *Esperando a Godot* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Barral Editores, 1970b. [1970, Es-4]
 - *Esperando a Godot* (trad. Pablo Palant). Barcelona: Círculo de Lectores, 1970c. [1970, Es-5]
 - *Esperando a Godot. Obras escogidas* (trad. Pedro Barceló). Madrid: Aguilar, 1978. [1978, Es-6]
 - *Esperando a Godot* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Barral Editores, 1981. [1981, Es-7]
 - *Esperando a Godot* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Tusquets Editores (Colección Marginales), 1982. [1982, Es-8]
 - *Esperando a Godot. Los Premios Nobel de Literatura XVII* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Plaza & Janés, 1989. [1989, Es-9]
 - *Esperando a Godot. Grandes Premios Literarios* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Plaza & Janés, 1990. [1990, Es-10]
 - *Esperando a Godot* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Tusquets Editores (Colección Marginales), 1993. [1993, Es-11]
 - *Esperando a Godot* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Tusquets Editores (Colección Fábula), 1995. [1995, Es-12]
 - *Esperando a Godot* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Editorial Sol 90, 2003. [2003, Es-13]
 - *Esperando a Godot* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Tusquets Editores (Colección Fábula), 2006a. [2006, Es-14]
 - *Esperando a Godot. Teatro reunido* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Tusquets Editores, 2006b. [2006, Es-15]
 - *Waiting for Godot*. Londres: Faber and Faber, 2006c. [2006, In-4]
 - *Esperando a Godot* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Tusquets Editores (Colección Fábula), 2007. [2007, Es-16]

- *En attendant Godot / Waiting for Godot* (edición bilingüe). Nueva York: Grove Press, 2010. [2010, Fr/In-1]
 - *Waiting for Godot*. Nueva York: Grove Press, 2011. [2011, In-5]
 - *En attendant Godot*. París: Les Éditions de Minuit, 2012. [2012, Fr-4]
 - *Esperando a Godot* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Tusquets Editores (Colección Fábula), 2014a. [2014, Es-17]
 - *Esperando a Godot* (trad. Roberto Mares). México: Editorial Tomo, 2014b. [2014, Es-18] (Nota del autor: Texto mexicano que dice ser traducido por Roberto Mares, pero que es una copia de la traducción de Ana María Moix).
 - *Esperando a Godot* (trad. Ana M^a. Moix). Barcelona: Tusquets Editores (Colección Austral), 2015. [2015, Es-19]
- Carriedo López, Lourdes. *Esperando a Godot de Samuel Beckett*. Madrid: Síntesis, 2007.
- Craig, George, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn y Lois More Overbeck, eds. *The Letters of Samuel Beckett (1941-1956)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Martel Cedrés, David. *Esperando a Godot: Escenificaciones condicionadas por sus traducciones*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- Martínez Trives, Trino. “Mi versión de ‘Esperando a Godot’ y su estreno en España”. *Primer Acto*, 1 (1957): 15-16.
- Martínez Trives, Trino. “Retrato frustrado de Samuel Beckett”. *Primer Acto*, 11 (1959): 16-18.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. *José Jiménez Borja. Crítico y maestro de lengua*. Lima: Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

CARLOS GERALD PRANGER
Universidad de Málaga

6.1. Beckett traductor y escritor

Es paradójico que el escritor Samuel Beckett, considerado uno de los grandes renovadores de la literatura del siglo XX, aún no disfrute del mismo reconocimiento en España. Como llamativo, sin duda, es que en otros países, sobre todo el ámbito germano y el anglosajón, lleven años publicándose nuevas ediciones críticas de su obra, biografías y estudios de todo tipo. En cambio, en nuestro país, pese al esfuerzo de algunos irreductibles estudiosos¹ existe una carencia básica para la recepción: traducciones de calidad y actualizadas de las principales obras de Beckett en su versión inglesa, que no de las francesas. Me estoy refiriendo, entre otras, a *Endgame* (Faber, 1958) y a la obra que analizaré, *Waiting for Godot* (Faber, 1965).²

Waiting for Godot es considerada una obra literaria capital, renovadora del teatro, precisamente por ser una pieza ambigua, sujeta a múltiples interpretaciones, donde es tan importante lo que se dice como lo que se calla (Knowlson 2013). Sin embargo, disponer sólo de una traducción del francés, o versión, y no de una traducción del inglés, o versión, es una carencia imperdonable, una injusticia que perjudica al resto del sistema literario beckettiano en español, incompleto, ya sea en la recepción de los lectores, las representaciones teatrales o los escritos críticos.³ Es

¹ Varias versiones inglesas de Beckett han sido ya traducidas por José Francisco Fernández, de la Universidad de Almería. *Mercier y Camier* (Confluencias, 2013); *Sueño con mujeres que ni fu ni fa* (Tusquets, 2011); *Relatos y textos para nada* (JPM, 2015); *Cómo es* (JPM, 2017); *Primer Amor* (UAL, 2017); *Un caso entre mil* (UAL, 2019).

² Es llamativo que el último volumen que recoge las piezas teatrales de Samuel Beckett, *Teatro reunido* (Tusquets, 2017), no cuente con traducciones actualizadas del inglés de *Esperando a Godot* o *Fin de partida*. Vuelven a publicar las mismas traducciones del francés de Ana María Moix, sin percatarse de que los textos fijados filológicamente por Beckett, los que más modificó, son los ingleses.

³ En realidad, existen más versiones traducidas del francés, como la de Trino Martínez Trives (*Primer Acto*, 1955), pero no dejó de ser una versión de escasa circulación, defenestrada por Beckett, por lo demás. «The Spanish translation is execrable, full of mistakes and omissions» (Beckett 2011, 447).

decir, al no disponer de la versión inglesa traducida al español de *Esperando a Godot*, el ciclo literario de Beckett ha sido transcodificado parcialmente, siendo la transcodificación «el mecanismo que soporta la producción de sentido». Por tanto, tampoco se completan los procesos de intertextualidad e interdiscursividad. No olvidemos, por ejemplo, que Kristeva relacionaba la intertextualidad directamente con la traducción, además de la metaficción y la parodia (García Sánchez 1996, 10-11).

No es lógico que otros autores fundamentales del siglo XX como Joyce, Proust o Kafka disfruten de un predicamento – en el caso de Joyce algo exagerado –, y no deje de traducírseles cada cierto tiempo y de aparecer escritos críticos, y a Beckett apenas se le mencione ni se le retraduzcan sus obras canónicas⁴.

Por desgracia, el autor irlandés parece haber sufrido un «mal viaje» por España, el de la incompreensión. Esto es, desconocemos el propio diálogo de Beckett consigo mismo al traducirse, releerse y reescribirse en inglés, ya que la traducción forma parte de la intertextualidad y la interdiscursividad de los textos que viajan por el tiempo, «son diálogos iniciados en el presente, siempre efímero, y que sólo encuentran en el ayer la única dimensión temporal que realmente progresa» (Garrote Bernal 2009, 20).

La única versión española de *Esperando a Godot* a cargo de Ana María Moix (Barral, 1970), cuestión extrapolable a sus obras más importantes, no logra una adecuada producción de sentido, no es suficiente. Permanece la sensación de que no estamos leyendo al verdadero Samuel Beckett, al mordaz escritor de la versión inglesa.

Es cierto que situar la literatura de Samuel Beckett es una tarea compleja, ya que se trata de un autor que parece adaptarse a cualquier molde teórico e interpretación. Es esquivo, cambiante. Se ha adaptado perfectamente, por lo tanto, a la posmodernidad, a todo tipo de teorías literarias, críticas y aproximaciones filológicas, pero también a la traducción exitosa a numerosas lenguas, con la excepción sangrante del español. Su transcodificación entrelaza directamente con el hecho de que Beckett

⁴ La recepción de *Esperando a Godot* en España ha sido mucho menos efusiva y relevante que en otros países. Muy tibia si consideramos la cantidad de aparato crítico generado por la obra o las puestas en escena, en contraposición con el mundo anglosajón. Además, las circunstancias políticas de España y su dictadura, el apoyo de Beckett a la Segunda República, la censura o su apoyo a Fernando Arrabal, el propio texto traducido por Trives primero y luego el de Ana María Moix, no han influido de manera positiva en la recepción, que no ha sido fluida y está incompleta. Se le ha etiquetado de autor difícil, absurdo, existencialista o metafísico en contraste, por ejemplo, con el realismo social de Berthold Brecht, que era la moda predominante entre la intelectualidad española cuando la obra de Beckett llegó a España.

escribiera *Esperando a Godot* primero en francés y luego se tradujera a sí mismo al inglés. Esto es, el primer paso para la transcodificación la inició el propio Beckett, que fue, a su vez, fuente original y autoridad; lector y relector constante; autor y traductor; reescritor de su propia obra.⁵ Representa un caso extraordinario, como el de Joseph Brodsky o Nabokov, ya que al ser traductor de sí mismo, se está reescribiendo constantemente, y se convierte en un elemento más en esa relación transcodificadora.

La traducción fue, sin duda, una parte fundamental de su proyecto literario. Traducir es mirar por el espejo retrovisor y reconstruir: leer, releer y escribir y reescribir. «Todo es mejor allí donde no estamos; el pasado sólo puede parecernos maravilloso cuando lo dejamos atrás», escribió Chéjov, y Samuel Beckett miró hacia atrás constantemente para dialogar consigo mismo y con otros autores como Dante, Shakespeare o Shelley, entre otros, que aparecen y desaparecen en la intertextualidad e interdiscursividad, para avanzar en el desarrollo y puestas en escena de *Esperando a Godot* y de sus distintas versiones (Santana Burgos 2009, 126).

Se abren, así, nuevas vías de estudio teórico y crítico en relación con la literatura y el teatro. Sin olvidar que el arte teatral que tanto fascinaba a Beckett mantiene, por su representación escénica, al convertirse en una representación de las palabras, una compleja relación con postulados teóricos de originalidad y autoridad, e incluso con la propia traducción, ya que «... las buenas obras teatrales nos dejan sumergidas en ellas, no se nos echan encima» (Ortiz García 1998, 116). No es lo mismo, luego, el texto teatral que su representación y no existe una relación cerrada y unidireccional entre significante y significado, algo trasladable al sentido de un texto a lo largo del tiempo, que debe cambiar. Son necesarias traducciones de la obra que Beckett reescribió o se tradujo a sí mismo.

La inexistencia, por otra parte, de una traducción de la versión inglesa de *Waiting for Godot*, ha condenado al Beckett español a la etiqueta de «autor filosófico y aburrido... pues no se captaba la comedia su obra, el humor», según Carlos Rod, editor de *La uña rota* (Fernández 2007).⁶ Una pérdida para los lectores y para el legado del escritor, y que no hace justicia a la dimensión autoral de Beckett, obligando además a llevar cabo nuevas versiones escénicas que, por problemas de derechos, o dejación

⁵ Para conocer todo el proceso hasta la aparición de la versión inglesa de la obra teatral remito a Van Hulle y Verlhust 2017, 266-276.

⁶ *La uña rota* es una de las editoriales pioneras en la publicación de traducciones de Beckett del inglés llevadas a cabo por Miguel Martínez-Lage, Premio Nacional de Traducción 2008. Los títulos son *Capital de las ruinas* (2007), *Deseos del hombre* (2004), *A vueltas quietas* (2004), *La vieja canción* (2002).

editorial, no se publican. «En la primera obra que representamos había una gran diferencia entre el texto en inglés y la traducción en español», indicó Blanca Varela en una entrevista en relación con las representaciones de Beckett de la compañía *La Pajarita de Papel* (2000). Por lo tanto, «se le debería traducir del inglés, y no del francés como ha sido habitual en España, pues las versiones inglesas están mejor acabadas y más pulidas», apuntala el traductor Martínez-Lage (Fernández 2007).

6.2. Traductología, filología y crítica literaria

A simple vista, sería la traductología la encargada de arrojar luz sobre el caso del llamado bilingüismo de *Esperando a Godot* volcado en una tercera lengua como el español. Sin embargo, ese proceso de traducción del autor de sí mismo contiene numerosos elementos de reescritura, cambio y adaptación, algo que obligaría a aproximarse a la obra desde un punto de vista más cercano a la crítica literaria.

Beckett reescribió su pieza teatral, se tradujo a sí mismo, requerido por las demandas de los editores y programadores teatrales tras observar el éxito de las primeras representaciones de *En attendant Godot* en París. Había revisado algunos intentos de traducción de su obra y no le gustaron. Decidió ser su propio traductor. Estableció, así, un diálogo con un texto original escrito en francés, *En attendant Godot*, lengua que no era la suya y que adoptó «para “escribir sin estilo”, para poder alcanzar una escritura más auténtica, desprovista de las múltiples asociaciones que las palabras tenían para él en su lengua materna» (Fernández 2013, 11) y luego retomó para componer, finalmente, una versión inglesa. De este modo, es cierto que existe un original, usando términos de traducción, pero con la diferencia de que ahora el autor es la misma persona que el traductor y las intenciones no son las mismas. Conserva la versión inglesa, básicamente, la misma estructura, si bien en el contenido existen cambios al ritmo dictado por las intenciones del traductor-autor. Por tanto, dialoga Beckett con su texto anterior, con el francés, que es a su vez un tejido de textos y citas precedentes, lee y relee, traduce y reescribe su literatura en *Esperando a Godot* en diálogo permanente con la tradición de dos idiomas, el francés y el inglés.

Beckett ya conoce la versión francesa, por lo que en cierta manera el texto inglés podría considerarse un *site-specific*, por demanda de productores teatrales y directores, que modifica el original francés, que no deja de ser a la larga una versión.⁷ En

⁷ El término «site-specific» fue acuñado por el artista californiano Robert Irwin en su obra *Butterfield, Jan* (1993). *The art of light + space*. New York: Abbeville. aunque su uso se extendió durante

consecuencia, en *Esperando a Godot* se muestra la literatura en todo su carácter transcódificador, transtemporal e interhistórico que no llega a concretarse en español al no disponer de una versión inglesa.

Representa Samuel Beckett, por consiguiente, y *Esperando a Godot*, tanto en su versión inglesa como francesa, una experiencia literaria integral que aún está por llegar en español. El proceso que siguió el autor fue leer y reescribir, volver a los textos, «un ir y venir entre la memoria y la historia» (Bernal 2009, 21). El Beckett transcódificado es un creador en constante compañía, la propia como autor y como traductor de sí mismo que debía lograr que su texto «respire en otro idioma» (Martínez-Lage 2010, s.p). La versión francesa fue el comienzo y la versión inglesa la continuación, el viaje del texto en el tiempo, uno después del otro.

Pero ¿son ambos textos el mismo? No, no son el mismo, es como si el ciclo se hubiese invertido, la versión se ha convertido en el original. Suelen las traducciones verse obligadas a rehacerse cada cierto tiempo, tienen su fecha de caducidad. Es la traducción un proceso en que se cambian palabras por otras equivalentes para generar significado (Martínez-Lage 2010). El *Godot* inglés es distinto del francés, aunque se les supone cercanos, no tanto como «El Quijote de Pierre Menard», el cuento de Borges que nos plantea la imposibilidad de que un texto se quede estancado a lo largo de un tiempo literario, que en realidad es una paradoja: no existe. Los textos están vivos, cambian, respiran, y Beckett insufló a su versión inglesa de más vida, o al menos una vida diferente, que destella en la lectura y en la generación de sentido. Versión, por otra parte, no disponible en español.

6.3. Un estudio comparatista

En el presente estudio, hemos comparado con una mirada crítica la versión inglesa con la española. Para ello, se han utilizado *Waiting for Godot* (Faber, 1965) y *Esperando a Godot* (Barral, 1970). No hablaremos en términos de fidelidad, sino más de sentido, en dos libros que parten de la misma versión francesa y forman parte del mismo sistema literario. Por otra parte, la fidelidad es una cuestión espinosa ya de por sí, incluso entre el francés y el inglés, ya que una obra de teatro es una representación escénica que adquiere significado mediante el lenguaje.

Los cambios y omisiones de la versión inglesa, en este artículo, se han extraído y reseñado para favorecer la comparación con la española, dejando patente el hecho

la década de los años 70. Con ella hacía referencia a una obra de arte creada para un espacio y público concreto y que podía ser efímera.

de que la versión inglesa es mucho más precisa y explícita. El texto está más «podado», es más intenso, además se le otorga más importancia a las cuestiones de escena: las cláusulas son mucho más largas y se enfatizan ciertos aspectos locales.

Son dos obras que comparten continente, la estructura de las escenas y los personajes son los mismos, pero no el contenido. Beckett no sólo cambia algunas palabras por otras, sino que logra que el texto adquiera una existencia nueva. Es llamativa en la lectura comparada que destelle el humor negro de Beckett en inglés, es otro autor, más consciente de la incapacidad del lenguaje, pese a que contaba como escritor y traductor, al mismo tiempo, con el significado connotativo y denotativo. El *Godot* inglés va dirigido a un público distinto, a otra sociedad. Buscó, sin duda, primero una traducción fiel. Buscó los equivalentes, pero descubrió la incapacidad del lenguaje. El lenguaje y el idioma son un medio, no un fin. Son un medio de creación, la intención es el punto de partida, pero el final no está nada claro. Eso lo descubrió cuando estaba trabajando en la traducción, que en sí misma es una quimera, y siempre será *infel*.

Salta entre los dos idiomas, el francés y el inglés, con alguna incursión en el alemán y el español. Es más clara y precisa la versión de Beckett en inglés. El repertorio estilístico es menor, pero el significado y la vivacidad del texto se disparan, «ni siquiera volvió a corregir las versiones francesas de sus obras después de escritas, ni intentó reeditarlas; simplemente las dejó como borradores» (Ortiz García 1998, 118). Son dos textos que respiran de manera distinta.

Samuel Beckett es un reto, no sólo para los teóricos de la traducción, también para la crítica. Es un caso complejo ya que no existe la guía tradicional de original y traducción, más bien se hablaría de versiones. Se establece, por lo tanto, una relación distinta. Al hablar de versiones, también se podría hablar de los distintos grados de atención que les prestó Beckett, mucho más a las inglesas, incluyendo la estadounidense, por lo que la versión finalmente publicada en 1965 debería ser la «fijada filológicamente», aunque sea parte de un sistema semiótico, pero de la que carecemos de traducción al español. Versiones inglesas revisadas y reescritas numerosas veces, muy influenciadas por la puesta en escena y, por lo tanto, más trabajadas, ricas y exactas, tanto intencional como filológicamente más cercanas a los deseos del autor. Con Beckett los moldes de las disciplinas se difuminan. El simple hecho de repasar la historia que acompañó a la traducción de *Godot* al inglés es sintomático de las constantes relecturas y cambios que sufrió el texto, quedándose, por otra parte, el original francés – que es una versión – como un borrador ya que «no volvió a corregir la versión francesa después de escribirla... constituía simplemente un borrador complementario o que complementaría más tarde con la versión inglesa» (Santana Burgos 2009, 130).

6.4. Una lectura en paralelo

Se trata de comparar dos versiones, no de juzgar, o al menos indicar cuestiones que ayuden en una posible versión futura traducida del inglés. La lectura en paralelo está justificada, aunque, una vez más se rompen los moldes teóricos u ortodoxos. Se comparan dos versiones de una misma fuente original, pero con dos traductores, el propio autor, que lleva a cabo la versión inglesa, y una traductora externa, sujeta a los moldes y a las ideas de original, autoridad, fidelidad.

El texto español traducido del francés debería resonar en el inglés, y no es así. Beckett parece otro. Añade y quita intervenciones de los personajes, sobre todo en las acotaciones escénicas, precisas, enriquecidas, para propulsar las acciones y la puesta en escena. Sería, por tanto, la crónica de dos viajes con el mismo origen y final, pero con un recorrido muy distinto para llegar a la meta.

La lectura crítica fue un ejercicio extraño. Es el mismo libro, sí y no, la estructura es la misma, pero además de un lenguaje mucho más preciso, lleno de omisiones, sobresale, precisamente, el «lenguaje», aquel que obsesionaba a Beckett por su incapacidad última para comunicarnos de verdad. Añadiríamos también que ese mismo lenguaje bebe directamente con mucha frecuencia de citas y dichos del lenguaje popular.

El tono general del inglés es mucho más malévolo, incluso obsceno; el humor mucho más negro, ya no es el texto de la obra de teatro que la crítica española calificaba como inerte, en la «que no pasa nada». Luego, existen detalles, insignificantes a primera vista, pero que son determinantes en relación con la puesta en escena. Por ejemplo, la utilización de *boots* por parte de los protagonistas, Vladimir y Estragón, en la versión inglesa. En cambio, en la versión española del francés se usa *zapatos*. Así pues, la inglesa con *boots*, o botines, muestra diferencia en la iconografía de los personajes, por lo que la versión inglesa parece más cercana a la visión del autor. Esto engarza, a su vez, con el atuendo de los actores, con los vagabundos resignados, con el *clochard* y la estética de Charles Chaplin o de Lauren y Hardy, por ejemplo, que ya aparecen en obras anteriores de Beckett, como *Mercier y Camier*, antecedente de *Esperando a Godot*.

Asimismo, *Esperando a Godot* es el comienzo del estilo beckettiano característico relacionado con lo que él llamaba *fundamental sounds*, la sonoridad primigenia del lenguaje con restricciones estilísticas, un recorrido literario que prosiguió hasta el final de su carrera.⁸

⁸ «That's for those bastards of critics... My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else» (Carta a Alan Schneider, 29 de diciembre, 1957; Harmon 24; *Village Voice*, 19 de marzo, 1959) y recogido en C. J. Ackerley y S. E. Gontarski 2004, 215.

El lenguaje es fundamental por la propia ruptura del lenguaje, por su incapacidad de comunicar. Si parten de una misma versión francesa, las dos versiones, la inglesa y española, deberían resonar la una en la otra. No es así, en ocasiones parecen textos muy distantes. Una posible clave sería que «English is somehow a more connotative language than French, and a language less subject to control» (J M. Coetzee 1969, 4).

En consecuencia, al leer en paralelo, al comparar las versiones destella la peculiar manera de relacionarse de forma y contenido en la obra de Beckett, mediante las repeticiones y cierto determinismo verbal. Por ejemplo, es llamativa la utilización de la palabra *hog* en todo el texto, que significa *cerdo capado*. En español sería un *cerdo*, que es lo correcto, y lo opuesto al *verraco*. Sin embargo, esa palabra, que es en el fondo una resonancia, rima con un pasaje fundamental de la obra, con la palabra *bog*, en el que Beckett establece una peculiar relación irónica, e incluso despectiva con el público, con el receptor. Idea que por otra parte comparten otros autores, y que en el caso de Beckett rompe con cualquier acercamiento al modelo tradicional de la traducción ya que obliga a afrontar «el problema del significado connotativo». Por lo demás, al traducirse a sí mismo está ejerciendo la misma labor del escritor en relación con esas connotaciones que debe «llegar a conocer esas formas y reproducirlas en palabras», no limitarse a cuestiones estéticas y «limitar el alcance del traductor al significado denotativo del texto». (Ortiz García 1998, 115).

Al principio de la obra hay un momento en el que Vladimir dice, «Sometimes I feel it coming all the same. Then I go all queer» (10), que en español aparece como «A veces me digo que, a pesar de todo. Llega. Entonces me siento muy raro» (11). La palabra *queer*, efectivamente, puede significar *raro*, pero tras leer las líneas de diálogo anteriores puede que desempeñe su papel connotativo, más bien sexual. Es más, luego vuelve a aparecer la palabra en otro diálogo, y Beckett vuelve a dejar una pista para el lector en inglés (59):

ESTRAGON (sadly): You see, you piss better when I'm not there.

VLADIMIR: I missed you ... and at the same time I was happy. Isn't that a queer thing?

ESTRAGON (shocked): Happy?

VLADIMIR: Perhaps it's not the right word.

En español no se transmite el mismo toque de humor, que es un índice de sentido relacionado con el significado connotativo de *queer* (63-64):

ESTRAGON (con tristeza): ¿Lo ves? Orinas mejor cuando yo no estoy.

VLADIMIR: Te echaba de menos, y al mismo tiempo estaba contento. Es curioso, ¿no?

ESTRAGON (molesto): ¿Contento?

VLADIMIR (Tras reflexionar): Quizá no sea la palabra exacta.

Otro ejemplo clave de esa idea sería, por ejemplo, la secuencia dialogada que, en cierta manera, rompe con viejas ideas anquilosadas, recurrentes, sobre Beckett como autor del teatro del absurdo e intelectual (35):

VLADIMIR: It's only beginning.

ESTRAGON: It's awful.

VLADIMIR: Worse than the pantomime.

ESTRAGON: The circus.

VLADIMIR: The music-hall.

ESTRAGON: The circus.

El texto en español sólo muestra una variación, en vez de *pantomime* aparece *espectáculo* (38), una palabra mucho más general en contraste con la primera que es comedia o farsa, y que vincula a Beckett con el humor y «la superposición de un mundo de vodevil en un paisaje agreste. La naturaleza absurda del *music-hall* en sus obras satiriza todas las pretensiones artísticas, intelectuales y morales» (Ortiz García 1998, 117-118) mediante un escepticismo que parte de sí mismo y de su escritura, de la traducción de sí mismo, que es parte de su proyecto literario. No es producto del azar tampoco que el subtítulo de la obra en inglés sea *A Tragicomedy in Two Acts* y que se omita en la versión española del francés.

Otro ejemplo de significado de connotación, y que implica directamente al autor con el público, o los receptores de la obra, y que ya he mencionado, es el uso y la rima interna con *hog*:

VLADIMIR: All the same ... that tree ... (turning towards the auditorium) ... that bog. (15)

VLADIMIR: Sin embargo... ese árbol... (Se vuelve hacia el público) ... esa turba. (16)

Beckett en el texto inglés logra que resuene el *hog* con el *bog*, que puede significar dos cosas, *páramo*, o en Irlanda en términos coloquiales, *cagadero* o *meadero*. Acentúa así el carácter y el lenguaje escatológico que sobresale en la versión inglesa.

Otra clave, es la peculiar relación de Beckett con el público que se observa en un encuentro con Martínez Trives. «Esperando a Godot me preocupa. Ese éxito mundial me hace sospechar que no es una obra lograda» (Martínez Trives 1959, 18).

Es llamativo, por lo tanto, la sutileza del lenguaje de Beckett, de la connotación del lenguaje inglés, tan difícil de trasladar al español, y más si se tienen en cuenta los sonidos como parte fundamental de la obra de Beckett en la que el traductor debería

mantenerse fiel, entre otros aspectos «to the variety of his language— colloquial, parodic, comic, bitter, lyrical, anguished —and also to his humour» y encontrar «similar patterns of echoes and repetitions [...] to endow Beckett's faint poetic and monotonous voices with a particular tonality» (Rodríguez-Gago 1999, 233-234).

La versión inglesa de *Godot*, además, está llena de lenguaje coloquial y de dichos, muchos de ellos bíblicos, o inspirados en la Biblia, y otros populares de Inglaterra e Irlanda. Lo que le otorga un tono mucho más vivo al texto inglés, en contraste con el español. A Beckett se le debe traducir con sumo cuidado, es fundamental distinguir entre lo que dice el texto y lo que aparece escrito, pero también es esencial prestarle atención a cómo lo dice. Valga como ejemplo el siguiente pasaje (70):

VLADIMIR: Esta noche. Decía... decía...

ESTRAGON: Creo que me pides demasiado.

En inglés Beckett deja una malévola nota de humor ácido (65):

VLADIMIR: This evening ... I was saying ... I was saying ...

ESTRAGON: I'm not a historian.

Los coloquialismos de la versión inglesa son numerosos. Algunos como «Make a note of this» (31) parecen denotar en español «¡Cuidado!» (33), pero no es acorde con el tono, ya que podría usarse la expresión *toma nota*.

Por ejemplo, cuando Estragon dice: «But my right lung is sound as a bell» (40), es cierto que el español parece correcto «Pero mi pulmón derecho está en perfecto estado» (44). No obstante, el tono coloquial se pierde por completo. Lo mismo ocurre con la expresión «I need a runnig start» (47) que es traducida como «Tomo impulso» (53), es una equivalencia válida, sí, pero otra vez se pierde la esencia del lenguaje de Beckett. Al igual que en «Strike the iron before it freezes» (18), que es una adaptación del proverbio «Strike the iron while it is hot», en el español aparece «Hacer las cosas en caliente» (19), pero en inglés deriva más hacia aprovechar la oportunidad. El tono del texto inglés es ácido, irónico y lleno de humor negro, el español carece de esa chispa, o no es uniforme a lo largo del texto, como en la siguiente escena (9):

VLADIMIR: And they didn't beat you?

ESTRAGON: Beat me? Certainly they beat me.

La versión en español se refiere a *dar una paliza*, pero por el tono general sería mejor una expresión del tipo *moler a palos*, al igual que en el caso de «He's a scream, he lost his dudeen» (35), en el que Beckett juega con la rima en inglés, y en español queda así «¡Qué gracia! ¡Ha perdido su cachimba!» (38). Otra expresión que se repite

a lo largo del texto es «crawl back» o «Then why do you always come crawling back?» (59), que en inglés alberga un significado más profundo que un simple *volver*, es un regreso con arrepentimiento, con el *rabo entre las piernas, con las orejas gachas*, entre otras expresiones, algo que no se ve en el texto español, «¿Por qué has regresado, entonces?» (64).

Por lo demás, otra expresión, son numerosas, como «He smiles suddenly from ear to ear» aparece en el español como «una sonrisa amplia» (12). En español disponemos de expresiones como *sonrisa de oreja a oreja*. Otros coloquialismos, o Irishms, podrían ser «crucify him like that» (34) que en español aparece como «hacerle sufrir así» (37), o «he wants to cod me» (31) que en el español aparece como «quedarse conmigo, pero no se quedará» (34), que puede ser ambivalente considerando el resto de la secuencia, es más bien *tomar el pelo*.

Son sólo una muestra de los numerosos ejemplos que aparecen a lo largo de una versión en español del francés que no recoge la esencia de la obra que aparece en el texto inglés, aún por traducir. La traductora reverenciaba al autor «ya era un mito por *Godot*, ya era el secretario de Joyce, ya era una literatura que rompía con lo anterior», afirmó Moix en una entrevista (Fernández, 2007). A los autores antes de traducirlos hay que desmitificarlos, como bien supo Petrarca en su carta a Cicerón.

Beckett, como ya mencioné, relee a sus influencias, pero también a sí mismo. Una de las más llamativas, que sólo aparece en la versión inglesa de *Godot*, es la de Percy Shelley y su poema «Art Thou Pale for Weariness» (52).

ESTRAGON: Pale for weariness.

VLADIMIR: Eh?

ESTRAGON: Of climbing heaven and gazing on the likes of us.

En cambio, en el español del francés esta cita no aparece y se remata con un sencillo «Contemplo la luna, como tú» (58). Luego, en un ejercicio de intertextualidad, Beckett se cita a sí mismo en la versión inglesa «on the skull the skull in Connemara» (44), mientras que en el texto español se lee «la cabeza la cabeza en Normandía» (50).

Otras referencias que destellan a largo del texto en inglés son bíblicas, otra muestra de intertextualidad, y que deberían tenerse en cuenta a la hora de abordar a Beckett y su traducción, de trabajar con las versiones, en este caso, comparando la inglesa y la española. «Hope deferred maketh the someting sick» (10) es la reescritura de «Hope deferred makes the heart sick, but desire fulfilled is a tree of life» proverbio 12:13 de la Biblia y que se podría traducir como «la esperanza que se extiende largamente enferma el corazón». En el texto en español se lee, «tarda en llegar, pero vale la pena» (11). Al igual que aparece ese tono religioso, connotativo, pero jocoso en

«Bless you, gentleman, Bless you!» (38) que aparece en español como «¡Gracias, señores! (Pausa.)» (42) y que si tomamos la versión inglesa resonaría como «Benditos sean». Por lo demás, hay otra línea de referencia bíblica en la que Pozzo se dirige a Vladimir y Estragón, «Of the same species as Pozzo! Made in God's image» (23), que en español es resuelto como «¡De la misma especie que Pozzo! ¡De origen divino!» (25), obviando la existencia del *Imago Dei*, que sí utiliza Beckett en inglés, y sería más bien *a imagen y semejanza de Dios*.

Otra referencia bíblica es «The wind in the reeds» (19), que proviene de Mateo 11:7, «What did you go out into the wilderness to see? A reed swaying in the wind?», que en español podría ser, «¿qué saliste a ver en la intemperie? ¿Acaso una caña sacudida por el viento?», y que también hace referencia al libro de Yeats *The Wind Among the Reeds* (1899), ya que utiliza la misma cita. En la versión española aparece como «el viento contra las cañas» (21). Por lo tanto, la referencia, la alegoría en el texto inglés, es mucho más poderosa.

Reseñable también es la aparición de «The Scapegoat's Agony» (40), que en el texto español es «La muerte del lampista» (44). El sentido es muy distinto, es un cambio de Beckett, que cita con humor negro al chivo expiatorio de Jesús mientras lo sacrifican.

Pero aún hay más cambios en relación con el tema religioso en el texto inglés (12):

ESTRAGON: The Bible... (He reflects.) I must have taken a look at it.

VLADIMIR: Do you remember the Gospels?

ESTRAGON: I remember the maps of the Holy Land. Coloured they were. Very pretty. The Dead Sea was pale blue. The very look of it made me thirsty. That's where we'll go, I used to say, that's where we'll go for our honeymoon. We'll swim. We'll be happy.

En el español el texto difiere, el inglés es más breve y directo en la relación que establecen los protagonistas con la religión (13):

ESTRAGON: La Biblia... (Reflexiona). Le habré echado un vistazo. VLADIMIR (atónito): ¿En la escuela Sin Dios?

ESTRAGON: No sé si sin o con.

VLADIMIR: Debes confundirte con la Roquette.

ESTRAGON: Quizá. Recuerdo los mapas de Tierra Santa. En color. Muy bonitos. El Mar Muerto era azul pálido. Sentía sed con sólo mirarlo. Me decía, iremos allí a pasar nuestra luna de miel. Nadaremos. Seremos felices.

Otra línea que aparece en la versión inglesa, pero no en la española es «He puts the bones in his pocket» (28), cuya traducción aproximada sería «se metió los huesos en

los bolsillos» pero en la versión española dice literalmente «Tira los huesos» (31). Estas acotaciones cambian el sentido de la conversación entre los protagonistas. Además, un poco antes Pozzo pregunta «¿Qué edad puede tener?» (30) Y contesta Estragón: «Pregúnteselo» (30), si bien la versión inglesa contesta directamente «Eleven» (28).

Los cambios son constantes y continuos, destacando el texto inglés, que siempre es mucho más preciso, más acabado estilísticamente, frente a la versión francesa del año 1952 de la que se genera la versión española. Por tanto, esta primera versión de *Esperando a Godot* que podría considerarse prácticamente un boceto (Ortiz García, 1999), ha sido el texto definitivo que han conocido los lectores hispanohablantes hasta la fecha. Esta idea que considera la primera versión francesa como boceto la confirma el hecho de que Beckett lo trabajara de manera constante y continua hasta 1965 en su versión inglesa (Van Hulle y Verlhust, 2017).

Otro pasaje, uno de los más famosos de la obra teatral, es el de la repetición cuatro veces de «You want to get rid of him» y que concluye con una quinta repetición que es juego de palabras por reproducción de sonidos, «You waagerrim» (31-32), que es una contestación fruto de la exasperación, en la que no debemos obviar que el significado de *wager* es *apostar*. Una vez más, Beckett exprime el lenguaje inglés y sus connotaciones en relación directa con los sonidos. La versión en español, en cambio, lo que hace es sustituir esa palabra por una quinta pregunta «¿Quiere deshacerse de él?» (34).

La crítica, por otra parte, ha mencionado en numerosas ocasiones la simbología del árbol en *Esperando a Godot*, pero *tree* entre sus significados en inglés cuenta con el de la *cruc de Cristo*.⁹ Es importante, por lo tanto, remitir a un pasaje con tono de sacrilegio (45):

POZZO: You must hold him. (Pause). Come on, come on, raise him up!

ESTRAGON: To hell with him!

En cambio, el tono sacrílego y el significado no aparecen en el español (51):

POZZO: Hay que sostenerle. (Pausa) ¡Vamos, vamos, levántenlo!

ESTRAGON: Ya estoy harto.

En general, se ha observado un tono más soez y visceral, incluso con más insultos en el inglés, y que no aparecen en el español, como: «Imbecile! From death» (13) en comparación con «¡No! De la muerte» (14).

⁹ Una de las más comunes es como una referencia al Purgatorio que aparece en *Comedia* de Dante (Santana Burgos 2009,126).

Por otra parte, el grado de elaboración de los insultos varía, «La gente es estúpida» (14) que en inglés aparece como «People are bloody ignorant apes» (13) cuya traducción se acercaría más a la expresión «Malditos simios ignorantes». Otros ejemplos que destacaremos son «VLADIMIR: Rubbish!» (41) que se compara con «VLADIMIR: ¡No! ¡No!» (45), o en las mismas páginas «Damn it, Haven't you already told us!» que en español aparece como «Pero vamos, si ya nos lo ha dicho usted». El texto inglés, así, es mucho más violento al incorporar la expresión *Damn it*, que sería: *¡Maldita sea! Coño, carajo...*

El tono escatológico del texto inglés engarza perfectamente con el humor negro de Beckett y resulta especialmente evidente en la escena en la que tras explicar Pozzo los bailes, Vladimir lo llama «The Hard Stool» (40), que hace referencia al estreñimiento, en contraste con el español, traducción del francés, que se resuelve como: «el cáncer de los ancianos» (44). Esta referencia enlaza con otras alusiones y cambios a lo largo del texto como «defecation» (43) en contraste con «eliminación de los residuos» (48); «To hell with him» (45); «the clap» (23); «Crablouse» (83); «muckheap» (61) o la comparación entre «Tell me about your worms» (61) con «¡Háblame del subsuelo!» (66).

Finalmente, apuntamos el cotejo de estos insultos, que dejan muy a las claras la intención escatológica del autor, «¡Basura! ¡Cerdo!» (78) pasa ser en inglés «Gonococcus! Spirochaete!» (73), que son los parásitos causantes de la gonorrea y la sífilis. Otro ejemplo en el que los insultos ganan intensidad y negatividad y humor es (75):

VLADIMIR: Ceremonious ape!

ESTRAGON: Punctilious pig!

En español se resuelve de forma insustancial (81):

VLADIMIR: Vamos, sin cumplidos.

ESTRAGON: No seas testarudo, vamos.

Por otra parte, relacionado con lo visceral aparece una frase bastante desconcertante, «ESTRAGON: It's never the same pus from one second to the next» (60), cuya versión en español es «ESTRAGON: No se cae dos veces en el mismo error» (65). En cuestiones como esta es donde aparece precisamente la intención de Beckett de convertir su versión inglesa en algo más escatológica. En este caso, puede que con el uso previo en la escena del verbo *ooze*, entendido como *supurar*, ese pus sea más bien *muck* o *mierda*, por lo que esta desconcertante frase podría ser «nunca es la misma mierda».

Otra cuestión son las omisiones de bloques de texto que no aparecen en la versión inglesa, pero sí en el español (21):

ESTRAGON: Vayámonos.

VLADIMIR: ¿Dónde? (Pausa.) Esta noche quizá durmamos en su casa, en un lugar seco y caliente, con el estómago lleno, sobre un jergón. Vale la pena esperar, ¿no?

ESTRAGON: Toda la noche, no.

VLADIMIR: Aún es de día.

Otro cambio realmente significativo, y que está muy relacionado con el lenguaje de Beckett en la versión inglesa – ya mencionado – visceral, no pocas veces repulsivo, y que marca el tono de toda la obra:

VLADIMIR (conciliating): I once knew a family called Gozzo. The mother had the clap (23).

VLADIMIR (conciliador): Conocí a una familia Gozzo. La madre bordaba (24).

El cambio es drástico, uno de los más llamativos de todo el libro, se pasa de una madre que bordaba a una madre que padece gonorrea. Por tanto, no estamos hablando de una traducción o adaptación cosmogónica del lenguaje, sino de una forma de hacer entrar al espectador en un mundo decadente, de atmósfera deletérea.

Por otro lado, existe otro cambio connotativo en la escena de la zanahoria, en el que existe una variación bastante considerable entre «tu zanahoria es deliciosa. (Chupa, meditativo la punta)» (22) y el inglés «I'll never forgett this carrot. (He sucks the end meditatively)» (20), la relación entre los personajes se modifica y pervierte la temporalidad de su propia continuidad.

Además, existen pasajes omitidos en la versión inglesa, que sí aparece en el español se localiza en las páginas 45-46, desde que Vladimir dice «Lo ha encontrado» hasta «Pozzo: Estoy cansado». Esta omisión supone la no narración de la escena en la que Pozzo reflexiona acerca de las órdenes que le suele impartir a Lucky.

Por otra parte, en el texto inglés no aparece el texto en español de las páginas 94-95, que van desde «VLADIMIR: Ve a despertarle» hasta «ESTRAGON: Una ilusión». Así que, se ha sustraído el momento en el que Vladimir, Estragon y Pozzo, mientras Lucky duerme, parecen cuestionarse los límites de la realidad y el mundo de los sueños.¹⁰ Es llamativo que Beckett descartase el fragmento para la versión inglesa.

¹⁰ Algunos críticos teatrales relacionan este pasaje con Calderón de la Barca, con *La vida es sueño* (1635). Beckett y sus obras «*Esperando a Godot* y *Fin de partida* son, de algún modo, prolongaciones naturales de la estética calderoniana, quien la consideró, junto a *El Rey Lear*, directamente irrepresentable. En el fondo, *La vida es sueño* es una lectura radical hasta el extremo del mito de la caverna de Platón que impacta con ánimo precoz en la filosofía cartesiana. Y Beckett tenía razón en la medida en que, ya que se trabaja a ciegas, el único modo de hacerla es mediante el tanteo: retirando una ingente cantidad de material humano hasta alcanzar una médula desconocida» (Bujalance 2013, s.p.).

Como hemos mencionado anteriormente, el tono obsceno y escatológico que caracteriza al Beckett que escribe y traduce en inglés, se relaciona con los ecos y los sonidos, o sea, con los *fundamental sounds*. Existe un pasaje relacionado que sólo está en la versión inglesa (75):

VLADIMIR: Moron!
 ESTRAGON: Vermin!
 VLADIMIR: Abortion!
 ESTRAGON: Morpion!
 VLADIMIR: Sewer-rat!
 ESTRAGON: Curate!
 VLADIMIR: Cretin!
 ESTRAGON: (*with finality*). Crritic!
 VLADIMIR: Oh!

Cuestión que vuelve a aparecer en (70):

VLADIMIR: (*softly*).
 Bye bye

Y que en español aparece como (75-76):

VLADIMIR: (más bajo).
 Do do

¿No sería más adecuado algún sonido relacionado con cuestiones de dormir a un bebé? Por ejemplo, *shhhhh* o *na na na na*.

Es llamativo, por otra parte, un pasaje que aparece sólo en el texto español; es decir, en la versión francesa, y no en el inglés, que comienza con «ESTRAGON: ¿Se había levantado?» y concluye con VLADIMIR: «tú lo quisiste» (89). Se trata de un fragmento que analiza las consecuencias del comportamiento de los protagonistas, tanto en la omisión de ayuda como en la ejecución de un acto violento. Algo que se repite con la supresión de la secuencia «VLADIMIR: un momento» hasta «POZZO: Me voy» (97).

Muchos de esos pasajes añadidos y omitidos que aparecen en la lectura paralela de los dos textos refuerzan la idea de que «the most noticeable differences between the two versions are cuts and changes he made to enhance the theatricality of the play» (Graver 2014, 70), en relación con las versiones francesa e inglesa.

Otra cuestión son las acotaciones relacionadas con las acciones de los personajes. Los cambios en relación con el significado, la precisión de la acción, el añadido y la

omisión, son constantes, a su vez, a lo largo de todo el texto. Por ejemplo, cuando Lucky patea a Estragon, la acotación en español es «con la pierna herida al descubierto» (35), en el inglés aparece como «on one leg» (32), a *la pata coja*. Luego, Vladimir, tras la afirmación de Estragon de que no volverá a andar contesta «Yo te ayudaré»; no obstante, el inglés una vez más emerge como mucho más preciso «I'll carry you» (32).

Otra cuestión son indicaciones que sí aparecen en inglés y no en el español como «despairingly» (14), «very insidious» (15), «violently» (20) «recoiling before Pozzo» (23) «grudgingly» (25).

Por lo demás, existen acotaciones que no aparecen en el inglés, pero sí en el español, valga como ejemplo, «Vladimir: Will night never come?» (36) en contraste con «Vladimir (se detiene): ¿No llegará nunca la noche» (39)? Existen indicaciones que cambian de significado y frente al Pozzo que está «distráido» (32), se cambia por el que está «delighted» (29), que podría traducirse como *obnubilado*, algo que influye en el semblante del posible actor o en la imagen que se genera el lector.

Cuestión que se ve corroborada, por otra parte, con los cambios en los topónimos. Por ejemplo lugares franceses como «Seine, Siene-et-Oise, Seine et Marne y Marre et Oise» (49) pasan a ser un juego de palabras «Feckham, Peckham, Fulham, Clapham» (44) bastante escatológico, a tono con el resto de la obra en inglés. Además de cambios en esos lugares geográficos, que se mencionan en el monólogo de Lucky, que en inglés es una muestra del Beckett que habría de venir (42-45),¹¹ también cambia a Voltaire por Bishop Berkeley en inglés, al igual que Normandía por Connemara, el que además se cita a sí mismo, como ya se ha mencionado. Otros lugares que también existen como «Vaucluse y La Merdeuse», y el segundo de ellos, en el juego de palabras, aparece en español como «Mierdeclus» (66), pasan a ser en inglés «Macon country y Cackon country» (61-62).

La musicalidad, los ecos, los sonidos de las palabras son fundamentales para Beckett y en ellos incluye algunos juegos, que ya se han visto con los topónimos, pero que también aparecen en los diálogos, «ESTRAGON: Oh tray bong, tray tray tray bong» (38) que el texto español queda así, «ESTRAGON (con acento inglés): Oh, muy bien, muy, muy bien» (42). Esa musicalidad de Beckett, esos sonidos, a su vez quedan patentes en secuencias casi poéticas de diálogo en inglés (25):

ESTRAGON: It's the rope.

VLADIMIR: It's the rubbing.

¹¹ Son monólogos que recuerdan al Beckett de la Trilogía, al de *Textos para nada* (JPM, 2015) o *Primer amor* (UAL, 2017), entre otros, en los que emergen seres expulsados del mundo, de todo, desconcertados en su relación con los demás.

ESTRAGON: It's inevitable.

VLADIMIR: It's the knot.

ESTRAGON: It's the chafing.

En cambio, el español no conserva esa poética (27-28):

ESTRAGON: Es la cuerda.

VLADIMIR: A fuerza de rozarle.

ESTRAGON: Qué quieres.

VLADIMIR: Es el nudo.

ESTRAGON: Es fatal.

Con Beckett, insisto, siempre hay que considerar las rimas, que se muestran en pasajes tan sencillos como (26):

ESTRAGON: Look at the slobber.

VLADIMIR: It's inevitable.

ESTRAGON: Look at the slaver.

Cuya versión en español es literal, pero carece de la musicalidad (28):

ESTRAGON: Babea.

VLADIMIR: A la fuerza.

ESTRAGON: Echa espuma.

Además, en el texto en inglés se incluyen a lo largo del mismo una serie de trucos sonoros (41):

ESTRAGON: Wait!

VLADIMIR: Wait!

POZZO: Wait!

En cambio, el español no lleva a cabo ese juego (45):

ESTRAGON: Estoy buscando.

VLADIMIR: Yo también.

POZZO: ¡Esperen!

Por lo demás, existen casos en que las repeticiones están en la misma línea de diálogo del personaje, y es fundamental mantener esas repeticiones para evocar el estilo de Beckett. En el siguiente ejemplo se muestra esa cuestión al leer ambas versiones:

POZZO: Wonderful! Wonderful, wonderful sight! (86)

POZZO: Sí, excelente. (93)

Beckett estaba obsesionado con el lenguaje e introduce palabras de otros idiomas, influencia evidente del poema *The Waste Land* de T.S. Eliot con el que comparte la preocupación lacaniana, de la propia confusión del lenguaje y la importancia del discurso con el que crea esa oscuridad e imaginario. Ya hemos mencionado famoso pasaje de la madre con gonorrea, pero la cuestión es que en esas líneas aparece una palabra que rima con Pozzo, *Gozzo*, que en italiano es bocio. Luego, existe otra palabra *knouk* en el español y *knook* en el inglés, que podría ser «un vocablo inventado a partir de *knout*, que es látigo en ruso» (Santana Burgos 2009, 129). Sin embargo, el pasaje en el que la utilización de palabras en otro idioma es más llamativa, y que incluso muestra significado distinto en las dos versiones, es la que contiene la frase en latín *Memoria praeteritorum bonorum*, que significa *retrospección idílica* (86):

VLADIMIR: Let him alone. Can't you see he's thinking of the days when he was happy.
(Pause.) *Memoria praeteritorum bonorum*— that must be unpleasant.
ESTRAGON: We wouldn't know.

En español Beckett elimina la intervención de Estragón y coloca en su lugar a Pozzo. Lo que ocurre, entonces, es que en inglés Estragón hace un alarde de sus conocimientos en latín (93):

VLADIMIR: Déjale tranquilo. ¿No comprendes que está recordando su felicidad?
(Pausa) *Memoria praeteritorum bonorum* –debe ser muy penoso.
POZZO: Sí, excelente.

En otro pasaje del texto en inglés, Beckett introduce un guiño al francés (65):

ESTRAGON: Que voulez-vous?
VLADIMIR: I beg you pardon?
ESTRAGON: Que voulez-vous?
VLADIMIR: Ah! Que voulez-vous. Exactly.

La versión en español difiere mucho, le falta ritmo, es mucho más escueta (70):

ESTRAGON: ¡Qué se le va a hacer!
VLADIMIR: Lo sé, lo sé.

Estas son, en líneas generales, sólo algunas de las cuestiones más llamativas en relación con la lectura de ambas versiones. Por lo demás, existen muchísimos más detalles y aspectos que diferencian a ambas versiones, pero requerirían de un estudio mucho más extenso.

6.5. Conclusiones

Aunque partan de la misma obra literaria, la versión francesa, tanto la española como la inglesa difieren en bastantes aspectos. Considerando que Beckett no «volvió a corregir sus versiones francesas... simplemente las dejó como borradores» (Ortiz García 1998, 118), algo que se refuta, en parte, por otros autores porque «when he revised the French one last time, for new paperback and hardback editions of the play in 1970 and 1971 ... his changes mostly served to bring the text in line again with the English translation» (Van Hulle y Verlhust 2017, 256). Sin embargo, el imaginario beckettiano se adapta una y otra vez a los idiomas con los que trabaja, francés, inglés y alemán. Pero podemos concluir que las inglesas, a las que volvió una y otra vez, Beckett las pulió y trabajó hasta la saciedad. Muestran, tal cual, una destacada «economía lingüística» y una «restricción estilística», además de una tremenda fuerza connotativa, sarcástica, humorística, en el que el lenguaje parece escapar del control del autor-traductor. Emergen nuevos significados, de la traducción como transcodificación y, aparte, como intertextualidad e interdiscursividad, en una obra como *Esperando a Godot* concebida, sobre todo, para la representación teatral.

Considerando las cuestiones observadas en la lectura en paralelo de los textos inglés y español, considerando la lectura como generadora de significados, sin entrar a fondo en las intenciones, lo que hemos llevado a cabo es una «conversación orquestada entre los dos idiomas» (Ortiz García 1998, 120). Es como si dos personas se pusiesen a comentar un mismo libro y no estuviesen de acuerdo en muchos de sus puntos de vista. Traducir es reescribir, y leer también. Beckett se tradujo a sí mismo, pero también reescribió, y ejerció de crítico literario, volvió al pasado para releerse, pero también al resto de la tradición, para acabar con ella, para lograr que lo viejo sea nuevo. Emerge un Beckett más seguro, más estilizado en inglés, pero también más arriesgado, a merced de un lenguaje que se le escapa, que es espontáneo, que se desprende de las intenciones, de la autoridad de Beckett.¹²

Hemos llevado a cabo, por ello, una comparación, una lectura crítica y literaria en paralelo: «la lectura crítica de una obra de teatro desbanca a cualquier otra lectura más débil, así las traducciones más fuertes prevalecen sobre las demás» (Ortiz García

¹² Al igual que con otros muchos autores llamados posmodernos, como Foster Wallace, Beckett comparte muchas de las ideas de Wittgenstein sobre el lenguaje y realidad; es decir, que la realidad no es un hecho ontológico, sino lingüístico. No podemos escapar del lenguaje para estudiarlo con profundidad, no conocemos siquiera sus límites. «Soy *en* el lenguaje. Somos *en* él [...] no es que el lenguaje esté en nosotros, sino que nosotros *estamos* en él, inevitablemente, igual que estamos en el espacio-tiempo de Kant» (Foster Wallace 2016, 90-91).

1998, 120). En el caso de Beckett con *Esperando a Godot* prevalece la versión inglesa que, por desgracia, sigue sin traducirse, sin existir una versión en español.

Lo realmente significativo, en consecuencia, es que no exista una traducción de la versión inglesa de *Esperando a Godot*. Sin esa traducción el sentido, el mecanismo que genera la producción de sentido de la obra teatral está incompleto, tanto para el lector como para el espectador. Es una de las principales causas de que Beckett no goce en España del prestigio y posición que disfruta en otros países. No se conoce al autor irlandés en toda su dimensión y, así pues, su recepción no es todo lo favorable que debiera. Es irreal y parcial para el lector, y si vamos más allá también para el espectador, salvo algunas excepciones escénicas extraoficiales. No se disponen de todas las herramientas para comprender a Beckett, o al menos intentarlo.

Una de las cuestiones que quedan sin resolver, quizá por estar fuera del ámbito de estudio de este artículo, es si realmente las distintas versiones de *Esperando a Godot* se corresponden con la adaptación del texto al público, es por ello por lo que podría plantearse esta modificación, o transcodificación del texto beckettiano como un *site specific*, entendiendo este término del mundo del arte, que nació entre los años 50-60 del pasado siglo, como una interpretación de la obra, del texto, en función del público que la va a recibir. Posiblemente, por esa razón, la versión española, vertida del francés, puede llegar a resultar más comedia frente al inglés, que no podemos obviar que es la lengua materna de Beckett, y cuyos *golpes de ingenio* son más crudos. Así, no hemos de olvidar que modificó la versión al inglés estadounidense, en la que introdujo nuevos elementos, y colaboró activamente, asimismo, en la versión alemana (Van Hulle y Verhulst 2017, 266-276). La traducción y, por tanto, las versiones generadas son parte de un proyecto literario, de un sistema semiótico. Beckett quiso estirar el lenguaje hasta sus límites para adentrarse en el imaginario popular de todos los países a los que viajó *Godot*.

Bibliografía

- Ackerley, C.J. y S. E. Gontarski. *The Faber Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*. London: Faber, 2006.
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot. A Tragicomedy in Two Acts*. London: Faber, 1975.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot* (trad. Trino Martínez Trives). *Primer Acto*, 1 (abril, 1957): 21-33.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot* (trad. Ana María Moix). Barcelona: Barral, 1970.
- Beckett, Samuel. *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*. Vol. II. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn and Lois More Overbeck, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

- Beckett, Samuel. *Teatro reunido*. Barcelona: Tusquets, 2017.
- Bujalance, Pablo. *La magnitud de lo real* [mensaje en blog]. *El diario de Próspero*, 2013. Consultado en línea (20 Marzo 2019): <<https://blogs.grupojoly.com/diario-de-prospero/tag/calderon-de-la-barca/>>
- Coetzee, John Maxwell. *The English Fiction of Samuel Beckett: An Essay in Stylistic Analysis*. Austin: University of Texas, 1969.
- Foster Wallace, David. *Conversaciones con David Foster Wallace*. Stephen J. Burn, ed. Málaga: Pálido Fuego, 2016.
- Fernández, José Francisco. Comunicación personal. “Entrevistas sobre Samuel Beckett en España”, 2007.
- Fernández, José Francisco. “Introducción”. *Mercier y Camier*, por Samuel Beckett. Almería: Confluencias, 2013. 9-22.
- García Sánchez, Franklin. *Estudios sobre la intertextualidad*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1996.
- Garrote Bernal, Gaspar. “Hacia una teoría filológica de la temporalidad reversible”. *AnMal Electrónica* (2009): 20-68.
- Graver, Lawrence. “Godot in French and English”. *Beckett: Waiting for Godot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 70-78.
- Jauss, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.
- Knowlson, James. *Entrevista con Sean Coughlan – Why are we still waiting for Godot?* (4 enero 2013). Consultado en línea (20 Marzo 2019): <<https://www.bbc.com/news/education-20889073>>
- López Mozo, Jerónimo. “El teatro de Beckett en España a los cien años de su nacimiento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 669 (marzo 2006): 121-124.
- Martínez-Lage, Miguel. “Teoría del Rolex”. *CVC Trujaman*. Agosto 2010. Consultado en línea (21 Marzo 2019): <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/agosto_10/03082010.htm>
- Martínez Trives, Trino. “Retrato frustrado de Samuel Beckett”. *Primer Acto*, 11 (1959):16-18.
- Ortiz García, Javier. “Waiting for Godot: Samuel Beckett ilustra la traducción”. *Livius*, 11 (1998): 113-121.
- Rodríguez-Gago, Antonia. “Beckett’s Voices in Spanish: Translation as an Aspect of Adaptation”. *Beckett and Beyond*. Bruce Stewart, ed. Oxford: Oxford University Press, 1999. 231-238.
- Santana Burgos, Laura. “Samuel Beckett traductor de sí mismo en *En Attendant Godot*. Su análisis: una nueva forma de comprender al autor”. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 4 (Marzo 2009): 121-131.
- Van Hulle, Dirk y Pim Verhulst. *The Making of Samuel Beckett’s En attendant Godot / Waiting for Godot*. London: Bloomsbury, 2017.

JOSÉ FRANCISCO FERNÁNDEZ
Universidad de Almería

Desde cualquier perspectiva que se considere, la última novela extensa que escribió Samuel Beckett, *Comment c'est* (1961), traducida por el propio autor al inglés en 1964 como *How It Is*, es una narrativa incómoda que exige al lector un gran esfuerzo de tenacidad, tanto por su formalismo experimental como por la desolación del entorno donde se desarrolla la acción, un inframundo cubierto de fango por el que se arrastran los protagonistas. Sin embargo, el replanteamiento de la tradición humanista y de los modelos de convivencia que han prevalecido en la civilización occidental durante siglos, tal y como Beckett lo lleva a cabo en esta oscura obra, hacen de *Cómo es* una narración clave para entender al autor en su etapa de madurez y conocer sus preocupaciones en torno al ser humano como especie.

En este relato onírico, con ecos del *Infierno* de Dante, un ser se desplaza por el barro en un espacio de tinieblas mientras que una voz externa, que también oye en su interior, y que él mismo repite, le recuerda fragmentos de su vida anterior. La narración se articula precisamente por medio de una extensa cita o transcripción de lo que el narrador oye cuando cesan sus propios jadeos. Vagas referencias a un escriba y a un testigo completan las referencias a otros personajes. El narrador por su parte arrastra un saco con latas de conservas que le sirven de sustento. Como correspondería a un discurso deslavazado, la sintaxis del texto está debilitada, no existe la puntuación, y la disposición tipográfica se manifiesta en una sucesión de párrafos separados entre sí por pequeños espacios. El discurso narrativo recuerda repetidamente su estructura: la soledad del protagonista en la primera parte, su encuentro con un ser parecido a él, Pim, en la segunda, y la partida de Pim en la tercera parte. Durante su «vida en común», el narrador someterá a su pareja temporal a una serie de torturas para hacer que le cuente su historia. En la tercera parte, cuando Pim se ha marchado, el narrador espera la llegada de otro ser, Bom, que lo someterá a un tormento similar al que él ha sometido a Pim. La voz que cuenta la historia imagina que en el mundo que habitan un número indefinido, miles, quizá millones,

de seres se convierten alternativamente en torturadores y en víctimas de otras tantas parejas. En un final desconcertante, este mismo narrador desvelará que siempre estuvo solo y que no existe nada fuera de su imaginación.

Este a grandes rasgos sería el resumen de la novela de Beckett y mi intención en las siguientes páginas es la de hacer un recorrido por la respuesta que ha tenido esta novela en España, incluyendo la historia de sus traducciones al castellano. La trayectoria de esta novela entre el público lector puede aportar datos significativos sobre la forma en la que se ha seguido a Beckett en nuestro país. Si la recepción, en términos genéricos, de su obra en España se ha caracterizado por la irregularidad, la fortuna de esta difícil novela es indicativa del tipo de diálogo que se ha producido entre la crítica española y Samuel Beckett. Este capítulo, finalmente, recoge algunos de los puntos que los especialistas en el autor irlandés han destacado como fundamentales para entender la novela.

La primera persona en España que se hizo eco en un medio escrito de *Comment c'est* no fue alguien relacionado con la creación o la crítica literaria, sino con la psiquiatría, el Dr. Juan José López Ibor (1906-1991). El eminente doctor fue una personalidad muy influyente en el mundo de la medicina durante el Franquismo. Catedrático de las universidades de Salamanca y de Madrid, desempeñó importantes cargos oficiales relacionados con su especialidad médica, y organizó en España en septiembre de 1966 el IV Congreso Mundial de Psiquiatría, llegando a convertirse en presidente de la asociación mundial. Era miembro del Opus Dei y sus firmes creencias católicas guiaban su pensamiento como investigador: «en sus escritos va a manifestarse crítico frente al mundo moderno surgido de la mano de las democracias europeas ... con sus componentes de secularización creciente, hegemonía de la técnica, cambios de valores y “permanente crisis” del hombre contemporáneo» (Casco y Espino, 2006).

El Dr. López Ibor se consideraba un humanista con amplios intereses intelectuales, como así lo atestiguan sus numerosas publicaciones, y no solo en el ámbito académico. *El libro de la vida sexual* (1968), publicado bajo su nombre, tuvo una enorme aceptación entre los lectores de la época. Como se ha señalado, formaba parte de esa élite intelectual del Franquismo, respetada y apoyada por la oficialidad, que miraba con recelo las tendencias artísticas que venían de Europa: «El pensamiento del intelectual presente debe ser», escribía en 1957, «como gusta de decir más allá de los Pirineos, *engagé*; pero no sometido» (López Ibor 1964, 21). Deploraba que las corrientes de pensamiento dominantes en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, especialmente el existencialismo, hubieran derivado hacia un solipsismo vacío y desprovisto de consuelo: «El hombre de letras, el filósofo, ha dado la vuelta a la flecha

de la creación. En lugar de examinar paisajes cósmicos o comportamientos humanos, se ha dirigido hacia sí mismo» (López Ibor 1969, 104). Frente a la nada en la que, a su juicio, se encontraba el individuo de su tiempo, deshumanizado por la sociedad de masas, hacía falta enfrentarse con valor y mostrar rebeldía frente a dicha anulación.

Cabe entender, pues, que López Ibor eligiera la novela de Beckett, recién publicada en Francia, como ejemplo de filosofía moderna equivocada en un discurso pronunciado en el Instituto de España en Madrid el 28 de abril de 1962, con motivo de la Feria del Libro. El Dr. López Ibor estaba al corriente de las novedades literarias en el país vecino, él mismo hablaba francés y alemán, e impartía conferencias en el extranjero. Es posible que le hubieran llegado ecos de la reacción de parte de la crítica sobre del libro de Beckett. En *Le Figaro Littéraire* (18.02.61) por ejemplo, Luc Estang había escrito: «Mais cette absence de ponctuation dans la logorrhée constitue la moindre menace de céphalée! ... Cela n'est pas de la littérature; cela ne peut pas en être» (en Beckett 2014, 400). El discurso de López Ibor, titulado «El lenguaje subterráneo», comienza con la traducción al castellano de los primeros dos párrafos, y el último, de la «Historia de Pim», como llama a la novela de Beckett, para añadir a continuación: «No sé si la maligna agudeza de alguno de mis oyentes, al oír tales comienzo y fin de esta inimaginable historia, creerá que me he propuesto comentar esta tarde ... algunos párrafos de la historia clínica de un esquizofrénico en el acmé de su demencia. No, no se trata de eso. El lenguaje de los esquizofrénicos no suele ser tan difícil de entender» (López Ibor 1962, 5-6). El autor del discurso explica a continuación que los fragmentos pertenecen al escritor Samuel Becket [sic], lo sitúa en la órbita de James Joyce y, muy acertadamente, explica su objetivo de volver a la materialidad del lenguaje, a su valor primigenio: «Se postula el abandono de la literatura escrita con “significados” y la búsqueda de un lenguaje “significante”; algo así como el lenguaje del primer día de la creación» (8).

El movimiento iniciado por Beckett en esta obra, explica el doctor, tendría su paralelismo en la pintura abstracta, otro intento por dejar de representar y llegar a lo esencial del ser. Frente a la literatura que encubre o falsea la realidad, Beckett quiere acceder a una expresión auténtica, no descriptiva, de lo que nos rodea. Pim, dice el conferenciante, «deja fluir su estado de conciencia tal como es, sin deformarlo. Las palabras vuelven – quieren volver – a nacer estrechamente ligadas a su fluencia interior» (10). Hasta este punto en su discurso el Dr. López Ibor muestra intuición, análisis certero y amplia cultura para describir la novela de Beckett. No existe, sin embargo, en su intervención, una indagación en la trayectoria literaria del autor irlandés, ni siquiera se describen los contenidos de la novela. Por el contrario, el eminente

psiquiatra acude a su profesión para comparar el lenguaje incoherente de los esquizofrénicos con el de Pim. En ambos casos, señala, los hablantes acuden a su inconsciente, donde el lenguaje no tiene sentido: «Becket quiere enseñarnos en PIM ... las entrañas de un yo en el momento mismo en que toma conciencia de sí mismo y antes de que empiece a enajenarse por la coerción de lo que le rodea» (12).

Señala López Ibor que el mundo de la locura, y aporta el ejemplo de Don Quijote, ha sido a menudo utilizado por los escritores para desvelar la falsedad de las convenciones sociales. Desde su excentricidad, el loco, viene a decir, revela a un ser auténtico. Sin embargo, si en Cervantes la locura de Don Quijote se elevaba hacia un plano ideal, ahora, en una sociedad sin valores, la extravagancia se centra en el vacío existencial. Así, Pim sería un ejemplo de «esquizofrénico actual», un «yo que revienta desde dentro» (13). Para reforzar esta opinión, López Ibor cita un párrafo de *Ulises* de James Joyce, tomado de la traducción de Salas Subirats publicada en Argentina en 1945, que destaca por su incoherencia si se saca de contexto y se expone sin más, al igual que había hecho al inicio de su intervención con los fragmentos de *Comment c'est*. El lenguaje de hoy en día, representado por el fragmento de *Ulises*, o por el «lenguaje subterráneo» de Pim, sería una muestra de la incapacidad de comunicación imperante en esta época. Si el escritor actual por fin se liberó de las ataduras que imponían una coherencia textual, «ahora se ve que esa libertad no es verdaderamente liberadora» (14).

Frente al vacío existencial, representado por *Así es eso* (título de la novela de Beckett traducido por López Ibor), el conferenciante propone un humanismo basado en raíces cristianas. Los escritores actuales se afanan en profundizar en el yo con un lenguaje que no atiende a convencionalismos, pero no saben salir del vacío que encuentran. Por el contrario, por ejemplo, «San Juan de la Cruz parte también de una negación, pero ésta le lleva a una cumbre luminosa» (15). Para concluir su discurso, López Ibor manifiesta su compromiso con el sentido de la vida, «me resisto a creer que el espíritu haya muerto» (16) y, al estar ligado el lenguaje a la capacidad creadora del ser humano, esto para él es una muestra de que incluso en la más profunda enajenación, el espíritu sigue vivo.

El tratamiento de *Cómo es* por parte del psiquiatra López Ibor simboliza en gran medida el tipo de recepción que la obra de Samuel Beckett tuvo en una primera época en España. Beckett aparecía a ojos de muchos como un ejemplo de la degradación de la cultura tradicional, humanista, clásica, en la que había caído el arte moderno. En el caso de Beckett, la crítica «estaba confundida ante una oferta desconocida e, incapaz de analizarla y tratar de entenderla, optó por rechazarla de plano» (López Mozo 2006: 112). Hay que insistir en el hecho de que el Dr. López Ibor era un intelectual

bien informado, culto y de amplias lecturas, pero incapaz de salir de unos esquemas mentales preconcebidos. Las conclusiones de su discurso hacen que sea inevitable recordar la imagen de España que se proyectaba desde las esferas oficiales del Franquismo; la nación española era un bastión frente a la desacralización de la cultura, la reserva espiritual de Occidente. Esta mentalidad se aprecia en la superioridad moral de López Ibor ante los nuevos escritores que venían del norte de Europa, como también lo demostraba el crítico Alfredo Marqueríe, defensor del «buen teatro», para el que las obras de Beckett simulaban tener profundidad, aunque estaban vacías, al tiempo que sus personajes escenificaban una esperanza desesperanzada en piezas teatrales sin altura metafísica (Marqueríe 1965, 104).

Una cierta displicencia hacia Beckett se mantuvo durante mucho tiempo, incluso después de que le otorgaran el premio Nobel en 1969. En un artículo en la revista *Horizonte* poco después de la concesión del galardón, el crítico Ramón López-Burón celebraba la capacidad de agitador de conciencias del escritor irlandés, pero lamentaba que en el terreno moral sus obras dejaran mucho que desear, puesto que en su opinión ninguna acción o palabra de su teatro dotaba de dignidad al ser humano (López-Burón 1970, 129). Otros escritores de su misma corriente sí mostraban interés por indagar en la condición humana: «Beckett, por el contrario, hace un teatro – y lo mismo podríamos decir de su producción en prosa – en el que no tan sólo se olvida de la ética, sino que niega, además, toda posibilidad de llegar a ella» (1970, 129). El planteamiento en torno a la ética, expuesto aquí por parte de López-Burón sin los necesarios matices, es uno de los aspectos fundamentales en torno a los cuales gira *Cómo es*, por lo que el estudio en profundidad sobre esta novela puede contribuir decisivamente a perfilar de forma adecuada el componente ético en Beckett. López-Burón, además, califica la obra en conjunto de Beckett como un «acta de defunción del humanismo» (1970, 129), lo cual exige también una cuidadosa clarificación.¹ En cuanto a la novela que nos ocupa, López-Burón escribía este artículo cuando ya existía una traducción al castellano de *Comment c'est*, aunque no la menciona en la bibliografía de su trabajo (tan sólo se apunta el título en francés en una breve cronología).

¹ Anthony Cordingley en *Samuel Beckett's How It Is. Philosophy in Translation* (2018) demuestra cómo en esta novela Beckett realiza un recorrido por la historia de la filosofía occidental, aunque se cuida de borrar la conexión directa con dichas referencias. Las ideas de los filósofos pre-socráticos, de Aristóteles, Platón, los místicos cristianos, Leibniz, Pascal y Spinoza, entre otros, se exponen como restos de una tradición de conocimiento residual y desgastada, por lo que este texto es clave para entender la visión de Beckett de la cultura humanística: «Writing *How It Is* shifted Beckett's European intellectual heritage and led him towards a pronounced late modernist aesthetics» (Cordingley 2018, 9).

No es de extrañar que López-Burón no mencionara la primera traducción de *Comment c'est* al castellano, pues pasó desapercibida en España durante muchos años. Me refiero a la traducción de José Emilio Pacheco que salió a la luz en México en 1966. La publicación de la novela de Beckett en este país tuvo mucho que ver con el empeño de Joaquín Díez-Canedo, impulsor de la entonces recién creada editorial Joaquín Mortiz (1962), por dar a conocer al público mexicano obras que habían causado impacto en Europa. Díez-Canedo estaba al tanto de las novedades editoriales gracias a sus contactos internacionales; el libro ganador del premio Goncourt de 1961, por ejemplo, fue uno de los primeros títulos de su lista. El editor hizo el encargo para traducir *Comment c'est* a un joven poeta que colaboraba en las revistas literarias del momento, José Emilio Pacheco. El propio poeta confesó que la traducción le llevó «cerca de cuatro años» (Pacheco 2017, 309), por lo que Díez-Canedo tuvo que proponerle el proyecto al año de salir publicada en Francia la novela original. El propio Pacheco participaba del impulso divulgador de Díez-Canedo, como se aprecia por la inclusión de mexicanismos en su versión al castellano de la novela de Beckett, en un intento por acercarla al público lector de su país. A pesar de que la traducción al español de José Emilio Pacheco, que llegaría a ser Premio Cervantes en 2009, contiene un lirismo del que carecen las versiones posteriores y es una versión en la que se presta una especial atención a la musicalidad del lenguaje, el resultado final de su trabajo tuvo, como se ha señalado, escasa repercusión tanto en México como en otros países de habla hispana. Probablemente pesaba el hecho de ser una novela experimental de difícil lectura. No en vano uno de los biógrafos de Beckett, Anthony Cronin, destaca la dureza del texto: «[Beckett] tal vez había llegado a un punto, en lo tocante al menos a sus prosas largas, en el que las satisfacciones estéticas, las bellezas incidentales de la sonoridad y del sentido, e incluso el esclarecimiento de la existencia humana, parecían insuficiente recompensa a cambio de las penurias y dificultades que se exigía al lector soportar» (Cronin 2012, 549). *Cómo es*, en traducción de Pacheco, se incluyó en la serie «El Volador», donde aparecían las obras más vanguardistas de Joaquín Mortiz y donde el propio poeta mexicano publicaría dos de sus novelas.

En general, la crítica en España permaneció ajena a la traducción de la novela de Beckett al castellano. Benito Varela Jacome se hace eco de la existencia del original, no de su traducción al español, en *Renovación de la novela en el siglo XX* (1967). En este estudio, la información que se transmite de *Comment c'est* no sale de los perímetros habituales a la hora de describir a Beckett en España: el autor de *Esperando a Godot* se presenta como ejemplo palmario de profeta de la angustia, maestro de la desesperanza, pintor de la desolación, etc. En las obras de Beckett, escribe Varela, «esta humanidad tarada, agonizante, ciega de espiritualidad, parece explorada

con rayos X» (374). No es de extrañar, por tanto, que esta novela se conciba como el último estadio de la degradación humana: «La regresión culmina en *Comment c'est* (1961). Los dos protagonistas se reducen al estado de larva, se sumergen en espesas sombras, se confunden con el lodo en el cual se hallan atascados» (377).²

En el libro *Samuel Beckett* (1970), también publicado a raíz del premio Nobel, y en donde se hace una somera exposición de su obra, Fernando Ponce finaliza el repaso a la trayectoria novelística de Beckett con el último libro de la *Trilogía*: «*El innombrable* es por ahora la última de sus novelas importantes» (65). En el listado bibliográfico, sin embargo, sí se incluye la entrada de *Comment c'est*, correspondiente al año de 1961, y se apunta que existe una traducción en castellano: «*Como es* [sic] (editorial Joaquín Mortiz, Méjico [sic], 1966)». Habrá que esperar hasta el año 1976 para que aparezca un análisis completo en el panorama crítico español de la última novela de Beckett. Me refiero al libro *Galería de Moribundos. Introducción a las novelas y al teatro de Samuel Beckett*, de Francisco Pérez Navarro, buen conocedor de la obra del autor irlandés y, además, autor de la segunda traducción al castellano de esta novela, como se comentará más adelante. De hecho, al inicio de la sección sobre *Cómo es* en el monográfico sobre Samuel Beckett de Pérez Navarro, se indica la próxima aparición de esta nueva traducción (318), que finalmente se publicaría en 1978. No hay referencia en este libro a la traducción de Pacheco publicada en México una década antes.

En su libro sobre el autor irlandés, Pérez Navarro realiza una descripción completa de *Comment c'est*, basada en un conocimiento real de la novela. Como detalle significativo, se destaca el hecho de que el protagonista es un recitador: «se limita a repetir— a pesar de que es mudo, o lo pretende — lo que le dicta una voz desde lo alto — “allá arriba” — o desde lo más profundo, acaso, de la fosa de barro en la que habita» (Pérez Navarro 1976, 318). Si bien se describen las tres partes de la novela de Beckett como «cantos», y se habla del protagonista como «héroe», términos demasiado tradicionales para un texto tan radicalmente experimental, la información sobre el desarrollo de *Comment c'est* es correcta: comenzando con el narrador antes de Pim, le sigue el encuentro con el otro en la segunda parte, continuando la tercera con la extensión de esa relación, basada en la tortura, en un número indefinido de seres de

² La idea de que el protagonista de *Cómo es* es una larva está, curiosamente, bastante extendida, fruto de un conocimiento poco preciso sobre esta obra. En una reseña sobre *Compañía* (1982), entonces traducida por primera vez al castellano, el editor y escritor Alberto Ruy Sánchez definía *Cómo es* como «la última novela publicada hasta ahora por Beckett, donde la protagonista y narradora es una larva en el fango, moviéndose difícilmente» (1982, 82).

ese inframundo. Pérez Navarro menciona igualmente a las enigmáticas figuras de Kram y Krim, testigo y escriba, y se avanza también la revelación final: la criatura está sola, todo había sido producto de su imaginación. Para el crítico español, *Comment c'est* sería la consecuencia lógica de la indagación de Beckett en la condición humana, un ejercicio que parecía imposible tras la confrontación del ser humano consigo mismo en *El innombrable*: «Y, sin embargo, Beckett nos ha llevado aún más lejos en su profundización sistemática de la kópros humana, un paso más en el absoluto ontológico radical ... el “diseur” de COMO ES, Bom o Bem, o quienquiera que sea, es el puro estiércol con aspiraciones de abono. La condición humana» (320). Pérez Navarro, de todas formas, no se sale de lugares comunes a la hora de describir a Beckett y tampoco enfatiza la ruptura que supone esta obra en el canon beckettiano. Beckett sigue siendo el profeta de la desesperanza tantas veces descrito en términos similares: «Eterno retorno; la condición humana. Miles de encuentros, miles de abandonos, miles de vueltas inútiles, agujeros en la nada, vacío, kópros» (322).

Pérez Navarro publicaría su propia traducción de *Cómo es*, también vertida del original en francés, en un volumen colectivo, *Obras escogidas*, de Samuel Beckett, publicado por la editorial Aguilar, en Madrid, en 1978. Esta recopilación contiene traducciones que se habían publicado con anterioridad (excepto la de Pérez Navarro y las de Aitana Alberti): *Molloy*, en traducción de Pere Gimferrer; *Malone muere*, en traducción de Ana María Moix; *El innombrable*, en traducción de Rafael Santos Torroella; *Esperando a Godot*, en traducción de Pedro Barceló; *Fin de partida* y *Acto sin palabras*, en traducción de Aitana Alberti; y *Cómo es*. Pérez Navarro es también responsable del prólogo a la colección completa. Su traducción de la novela de Beckett es quizá, si se compara con la anterior de Pacheco, una versión donde la aportación personal juega un papel más importante; es por tanto más libre y más interpretativa. Se aprecia igualmente un intento por naturalizar el texto, quizá para hacerlo más fluido y cercano al lector, de forma que la extrañeza del original queda de alguna forma mitigada. En este sentido, Pérez Navarro toma a veces decisiones que le alejan de la frase literal del original, creando en estas ocasiones su propio texto.

La recepción de esta traducción, la primera publicada en España, fue muy poco relevante, quizá por tratarse de un texto muy sui géneris y también quizá porque aparecía eclipsado por obras de gran calado del autor irlandés. Jenaro Talens, por ejemplo, en *Conocer Beckett y su obra* (1979) señala que la traducción de *Cómo es* «existe sólo en edición mexicana de Joaquín Mortiz, 1966» (141), aunque no menciona al autor de dicha traducción, Pacheco, ni hace tampoco referencia a la traducción de Pérez Navarro aparecida un año antes en España. En el cuerpo del libro, no obstante,

Talens ofrece una descripción general de la obra, a la que califica como «el más extraño, arriesgado y extraordinario texto beckettiano, ese inclasificable discurso sin tiempo ni espacio ni personajes ni incluso narratividad, que se titula *Cómo es*» (88). Talens resume la trama básica de las tres partes de la novela, la soledad del narrador en la primera parte, el encuentro con Pim en la segunda, así como la relación víctima-verdugo que se establece entre ambos, y en la tercera parte describe la extensión de dicha relación entre los miles de seres que pueblan el barro. Talens destaca la ausencia de puntuación en el texto así como la falta de una temporalidad. *Comment c'est* sería para él la culminación de la trayectoria novelística de Beckett, pues tras *El innombrable* y *Textos para nada*, con esta novela nos hallamos ante el sonido sin más: «Hemos llegado al límite: al puro transcurso de una voz que se hace oír» (89).

La publicación en formato individual, en un único libro, de *Comment c'est* en traducción al español se produjo en 1982 con la versión de Ana María Moix (Barcelona, editorial Lumen). Una de las intelectuales más respetadas de su generación, Ana María Moix ya había traducido a Beckett con anterioridad: *Malone muere* (1969), *Esperando a Godot* (1970), *Acto sin palabras* (1970) y *Final de partida* (1970). Su traducción de *Comment c'est* es correcta en el sentido más estricto de este término. Utiliza un lenguaje llano, neutro, y no se centra en una recreación poética del texto original, por lo que aspectos como el ritmo o la musicalidad no son su prioridad. Moix busca trasladar el sentido del texto de la forma más literal posible, por lo que se trata de una traducción profesional de gran eficacia, en donde la precisión léxica destaca por encima de todo. El problema de esta traducción quizá radique en que Beckett en *Comment c'est* introduce, dentro de la excrecencia generalizada en la que se desarrolla la novela, momentos de una fugaz revelación nostálgica con tintes poéticos que no alcanzan a fructificar en la versión de Moix.

La recepción de esta nueva traducción de *Comment c'est* en castellano no fue positiva. Beckett ya era respetado en España, se le consideraba un genio cuyo lugar de honor en el panteón de la literatura era indiscutible, pero esto no quiere decir que se produjera una interacción fértil con su obra. El influyente crítico literario Domingo Pérez-Mínik, divulgador en España de obras clave de la ficción europea, confesaba en una reseña en la revista *Ínsula* su perplejidad ante la novela de Beckett traducida por Moix: «Después de leída, aún ignoramos qué quiere decir *Cómo es*, cómo es qué, un arcano, el secreto total, un misterio del absurdo puro» (1982, 7). De ahí que Pérez-Mínik se enfrente al texto de Beckett «como un acto de fe» (7), es decir, el crítico cumple con su deber de lector pues el libro procede de un autor consagrado y estima que debe tener, forzosamente, un valor literario, aunque no alcance a comprender en

qué consiste dicho mérito en esta novela. Muchos escritores poseen universos creativos muy particulares y personales, y Pérez-Minik cita a Thomas Bernhard, Maurice Blanchot o Thomas Pynchon. Sin embargo, añade, «con *Cómo es* nos hallamos ante otro continente. Que no sabemos precisar, porque es imposible decir si nos sentimos en el comienzo de una nueva era o en la desintegración de una ya muy vieja que no nos sirve para nada» (7). El autor de la reseña confiesa que es posible detectar cierto impulso narrativo en la novela de Beckett, siendo esta característica lo único que no le hace abandonar la lectura: «A pesar de todo, tan extraño a nuestro hábitat cotidiano, la narración existe. *Cómo es* mantiene su interés repetitivo, las palabras no es sólo que hagan su oficio normal sino que cada una, pocas, están cargadas de un secreto ancestral que nos obliga a reconocer su existencia comprometida, esencial, válida» (1982, 7). Para Pérez-Minik, Beckett es una rara avis de la literatura que el lector debe soportar estoicamente, precisamente por tratarse de Beckett.

Quizá debido al desconcierto generado por la publicación de *Cómo es* en España en un solo volumen, cuando la misma traducción de Ana María Moix se reeditó en 1993 (editorial Debate) el texto vino precedido de un prólogo del crítico literario Manuel Rodríguez Rivero. Se trata de un texto introductorio bien informado en el que se define a *Cómo es* como el mayor logro por parte de Beckett de deshacer las estructuras tradicionales de la narración. La novela culmina un proceso iniciado por Beckett con mucha anterioridad, básicamente cuando en su etapa de madurez (desde la *Trilogía*) recorre un camino hacia el empobrecimiento narrativo, de forma que en esta historia lo que pretende es «expresar la experiencia radical de la nada» (1993, VI). Rodríguez Rivero describe pormenorizadamente los contenidos de las tres partes de la novela, hasta llegar a la infinidad de seres que reptan por el barro y que causan sufrimiento unos a otros en la tercera parte: «En esa multitud se condensa la humanidad y cada uno de nosotros» (IX). Lo interesante de la introducción de Rodríguez Rivero es que no fuerza la novela de Beckett hacia una interpretación unívoca. El barro, por ejemplo, podría interpretarse como un trasunto de la ausencia de tiempo, pero insiste en la necesidad de no aplicar una serie de correspondencias perfectamente delimitadas: «todo en el texto está dominado por el principio de indeterminación: nada parece tener un sentido» (X). Advierte también que no se debe acudir a las expectativas que se esperan de una novela convencional; como parte de la ruptura del pacto narrativo que se establece con el lector, la voz que habla no representa un narrador particular, sino la voz de la especie. También define el lenguaje de la novela de forma adecuada al definirlo como «un conjunto de frases esqueleto en las que resuenan algunos grupos de palabras que se combinan y confieren al conjunto algo así como un leitmotiv» (XII). Especialmente, incide el crítico en el hecho de que el

narrador centra su existencia en el acto en sí de narrar y que fuera de las palabras no existe. «A veces» concluye Rodríguez Rivero «se tiene la impresión de estar enfrenado con lo literario en estado puro» (XIII). El prólogo de Rodríguez Rivero, quizá junto con las breves referencias a la novela de Beckett en la introducción de Antonia Rodríguez-Gago a su traducción de *Días felices* (Cátedra, 1999), son dos ejemplos de un tímido intento por generar una corriente de apreciación hacia esta difícil novela en España. Rodríguez-Gago la considera una obra maestra y destaca la sustitución del narrador en primera persona por un transcriptor, al tiempo que subraya su cualidad oral: «*Como es* [sic], es un largo poema de frases cortas y repetitivas, que dotan al lenguaje de un ritmo y estructura musicales» (Rodríguez-Gago 1999, 55).

Lo que este recorrido por la recepción en España de la octava novela de Beckett demuestra (si se cuenta la narración de juventud, *Dream of Fair to Middling Women*, publicada en 1992, como primera incursión en el género por parte del autor) es que no ha habido un interés real por indagar en el significado de la obra. Su publicación se tomó como excusa, en un primer momento, para atacar un tipo de pensamiento que se consideraba destructor del humanismo, pero durante décadas no se produjo, salvo en las ediciones de los años 90 del pasado siglo, una lectura atenta de sus contenidos. La primera traducción al castellano, producida en México, ha sido además sistemáticamente ignorada por la crítica en España. Las editoriales, por su parte, tampoco hicieron un esfuerzo por realizar una labor didáctica sobre *Cómo es*, aunque el añadido de un prólogo, escrito por un experto, la segunda vez que se publica la obra en versión traducida por Ana María Moix es una notable excepción. En Inglaterra, por ejemplo, el editor John Calder, conociendo la complejidad del texto beckettiano, organizó una sesión de lectura en el Criterion Theatre de Londres cuando el libro fue publicado en inglés. Los actores Jack MacGowran y Patrick Magee, favoritos de Beckett, recitaron fragmentos de *How It Is*, y el académico Martin Esslin coordinó un debate a continuación. Calder envió una grabación con extractos de la lectura, junto con el libro, a los críticos que se encargarían de reseñarlo, de forma que el camino estaba allanado para una mejor comprensión de la obra: “[It] helped considerably in obtaining intelligent coverage for this important publication, that otherwise might easily have been ignored or dismissed” (Calder 2001, 98-99). En Alemania la editorial Suhrkamp, por su parte, decidió publicar la traducción al alemán, *Wie es ist*, a cargo de Elmar Tophoven, acompañándola del original en francés, de forma que el lector interesado pudiera tener más elementos de juicio: “The reason for this presentation ... was that readers could appreciate how ‘untranslatable’ (‘unübersetzbar’) *Comment c’est* was, in spite of the efforts made by Beckett and Tophoven” (Van Hulle y Verhulst 2018, 35).

Para que esta novela sea considerada en nuestro país con la importancia que merece es necesario, en mi opinión, que se aborden y se estudien en profundidad los grandes temas relacionados con la ética y con las relaciones humanas que plantea. Para este propósito quizá sería adecuado recoger algunas reflexiones que esta obra ha generado entre estudiosos en las últimas décadas. Como breve inciso, creo también que era necesario que existiera una traducción de *Cómo es* al castellano desde el inglés, es decir, desde la traducción hecha por el autor hacia su lengua materna de la novela que él mismo había escrito originalmente en francés.³

Lo primero que hay que destacar de esta novela, lo que la hace realmente importante en el canon beckettiano, es que marca un punto de inflexión en la trayectoria literaria del autor. Tras las vueltas obsesivas de una escritura encerrada en sí misma, como habían sido los últimos escritos en ficción extensa de Beckett antes de esta obra, *El innombrable* y *Textos para nada*, Beckett realiza un inequívoco acercamiento al Otro. En el autor irlandés este cambio de perspectiva es de una trascendencia fundamental. De hecho, podría llegar a pensarse que el innegable componente de violencia en *Cómo es*, algo que resulta desconcertante y perturbador dadas las características utópicas de la novela, no es sino un reflejo del desgarramiento que supone salir de uno mismo y comunicarse con otra persona. Los seres que pueblan el fango en la novela se sienten seguros en su propia interioridad, por lo que la confrontación con las demandas de otro ser, un elemento central en el desarrollo de la trama, podría entenderse como una reproducción a gran escala de la ruptura de esta atmósfera de protección que nos rodea en la vida cotidiana.

El encuentro hacia el Otro tiene su máxima expresión en la novela cuando el narrador, en pleno proceso de enseñanza de los términos en los que quiere que se produzca su relación con Pim, y que se resume en un cuadro de torturas que aplica al cuerpo de este, imagina no obstante qué puede estar pensando su víctima:

³ Considero que esta nueva versión, de la que soy responsable, publicada en Valencia en 2017 por la editorial JPM, puede servir de complemento a las traducciones anteriores, citadas en este trabajo, todas hechas desde el original en francés. Los fragmentos de la novela que aparecen en este capítulo están tomados de mi traducción. En la introducción al texto beckettiano que incluyo en el libro destaco, como fundamental para su comprensión, la labor de desgaste efectuada por Beckett en la sintaxis del texto: «*Cómo es*, por tanto, es una novela que imagina la deglución que efectúa el universo con los seres humanos; la vida entera se concibe aquí como una gran digestión desde que los individuos son engullidos hasta que gradualmente se van degradando. Este proceso se refleja incluso en el lenguaje de la narración, en el que se aprecia que ha perdido su solidez, como si las frases originales hubieran sido sometidas también al efecto de los jugos gástricos» (Fernández 2017, 12-13).

pero este hombre no es imbécil se debe estar preguntando yo lo haría si fuera él qué es lo que quiere de mí o mejor aún que es lo que se quiere de mí que se me atormenta de esta forma y la respuesta se dispersa poco a poco una vasta extensión de tiempo (Beckett 2017, 70)

Para Alain Badiou en *Cómo es*, «probablemente la prosa más sobresaliente de Beckett junto a *Basta* y *Mal visto mal dicho*» (2007, 47), Beckett sale de la impotencia que dominaba sobre sus anteriores obras: «Era importante que el sujeto se abriese a una alteridad, que dejase de ser *plegado* sobre sí mismo en una palabra interminable y torturadora» (33). Para Badiou, este encuentro con el otro permite incluso la posibilidad del amor (48). Ciertamente, el narrador describe su etapa de convivencia con Pim como una época feliz de unión con su pareja, a pesar de que la «tabla de estímulos básicos» (Beckett 2017, 76), incluye desgarros con las uñas en la axila, incisiones en las nalgas con la cuchilla de un abrelatas o golpes en el cráneo. Se trata sin duda de una extraña forma de afecto cuando la violencia está naturalizada como parte de las relaciones humanas:

primera lección pues segunda serie pero primero quitarle el saco se resiste le desgarró la mano izquierda hasta el hueso no está lejos grita pero no lo suelta la sangre que tiene que haber perdido en este tiempo una vasta extensión de tiempo no soy un bruto como puede que haya dicho antes vía libre al saco que ya tengo la mano izquierda se mete busca a tientas el abridor aquí un paréntesis (72)

Cuando en la tercera parte de la novela se describen los acercamientos entre miles de cuerpos de forma que el que era torturador pasa a ser víctima, y viceversa, el narrador afirma que «estamos así regulados nuestra justicia así lo estipula» (116). La igualdad en el sufrimiento entre los habitantes del lodazal es algo perfectamente asumido: «nada que hacer en cualquier caso tenemos nuestro ser en la justicia nunca he oído nada en contra» (127). Tras leer este tipo de afirmaciones en la novela, es evidente que Beckett está saliéndose de un modelo de pensamiento convencional y que está forzando en el lector un replanteamiento de lo que en verdad significan las relaciones humanas, la justicia y, en último término, la ética. Anthony Cordingley ha señalado que, en sus escritos tras la Segunda Guerra Mundial, Beckett intentó liberarse de patrones de razonamiento heredados del pasado y que tomó la decisión de no suprimir ideas sobre ética en su obra, pero tampoco suscribir ningún modelo ético ya existente (2018, 131). También Katherine Weiss conecta la nueva escritura de madurez del autor con las experiencias vividas durante la contienda: «[he created] a remarkably

imaginative language out of the ruins of fragmented culture and traumatic experience» (2009: 164). Quizá ese sea el camino para poder entender las contradicciones de *Cómo es* y aceptar la novela como ejemplo de escritura utópica. Patrick Bixby afirma que en esta novela Beckett proyecta imágenes de un nuevo modo de relacionarse entre los seres humanos, lejos de jerarquías y donde predomina la igualdad. El logro de la novela sería el intento por parte de Beckett de imaginar una nueva forma de estar en el mundo con otros, un nuevo modelo en el que incluso el amor, si aparece, no se base en la diferencia, sino en un concepto de igualdad tan radical que incluso cuestiones de orden social se quedan al margen: «it [this mode of anticommunal relationality] provisionally affirms the possibility of relinquishing the ego project in a self-shattering disruption of the personal boundaries through contact with Others, approached not in their otherness but in their more fundamental sameness, their more profound equality» (Bixby 202, 257).

Evidentemente, solo en un mundo que no es real es posible hacer este planteamiento, pero todos los expertos insisten en que para que la obra de Beckett se entienda en profundidad habría que situarse en unas nuevas estructuras mentales. Si el sistema de imposición de penas que se conoce como justicia en nuestra civilización corresponde a una aplicación mecánica de correspondencias entre delito y castigo, habrá que entender, como señala Jean Michel Rabaté, que la justicia sea una triste necesidad y que, para poder imaginar un mundo distinto Beckett busque parámetros de pensamiento que desestabilicen nuestra mentalidad lógica y racional: «The ethical experience proposed by Beckett with a rare rigor ... takes place outside the domain of Justice» (2016, 53). La inquebrantable adhesión del narrador hacia un particular modelo de convivencia entre los habitantes del submundo descrito en la obra hace que, para Jonathan Boulter, la justicia sea en realidad una forma de duelo o lamento por algo que se ha perdido, ya sea la unión real con otros o un sentido de comunidad anterior a la existencia poshumana del protagonista: «The idea of justice ... can be seen, at one level, as a way of successfully working through that inevitable loss by calling into being a regulated process that ... takes on the appearance of a kind of inevitability and permanence» (2012: 191).

Pero volviendo al meollo de la cuestión, Lea Sinoimeri resume perfectamente la paradoja sobre la que se sustenta la novela de Beckett, una auténtica contradicción de términos parecida a la figura de la aporía que tantas veces aparece en sus novelas: «*How It Is* imagines a whole cosmology based on violence and cruelty where each man becomes the torturer of his victim according to an unethical system of justice»

(2012, 127, n.5. Mi énfasis).⁴ El esfuerzo que supone para el entendimiento asimilar esta contradicción, la existencia de un sistema de justicia que se sitúe fuera de la ética o que directamente sea inmoral, ese estupor es lo que Beckett busca provocar en el lector. En *Cómo es* el autor presenta una situación que es claramente inaceptable, pero que los personajes asumen de manera natural: «...aquí donde reina la justicia...» (Beckett 2017, 136). La repetición de esta y otras frases similares, por parte del narrador, en las que se constata que así está todo estipulado suena a adoctrinamiento que no se cuestiona, a expresión manida (similar al socorrido “vivimos en un estado de derecho”) que se recita para acallar la conciencia, pero que ha perdido gran parte de su contenido. Esto genera en el lector un cuestionamiento radical de su propio sistema de valores, pues quizá vivimos en un sistema de convivencia igualmente intolerable pero que aceptamos sin pensar. Lo que Beckett parece decir es que imaginar nuevas formas de relacionarnos requerirá salirse de los goznes en los que el pensamiento está firmemente anclado. Samuel Beckett no está ofreciendo una salida al describir cómo se comportan los seres en su particular inframundo, pero está indicando que la solución solo puede venir cambiando de manera de pensar, sometiendo nuestra razón a un vuelco similar al que experimentamos al intentar entender las relaciones humanas en esta novela. El hecho de que en la narración se produzca un intercambio en los roles de víctima y verdugo, por ejemplo, sería una forma de plantear una democratización del dolor: “The interchangeability of torturer and victim” señala Michael Coffey “however bleak, might be the most advanced or evolved stage of this society of the abandoned – equal opportunity and suffering equally distributed – a far cry from the real economy/society, where the roles are permanent, the underclass remaining such, the ruling class – with the wherewithal to do so – remaining such, a world, I might add, that we all know Beckett was very aware of” (Coffey 2020). No se trata en absoluto de que Beckett esté proponiendo una generalización de la violencia, lo que quiere hacer ver al lector es que esa violencia (entendida también como pobreza, desigualdad, marginación, etc.) es inaceptable, y que solo podemos ser conscientes de ello si nos imaginamos un mundo en el que a los más favorecidos les tocara también soportar la carga de pobreza, desigualdad, marginación, etc. que otros ya sufren de manera habitual. Al igual que hace con el diseño de parámetros no convencionales en los que se

⁴ Para esta investigadora, Beckett está recreando una sociedad que vuelve cíclicamente a modelos primitivos basados en la oralidad: «The social justice of the world of *Comment c'est* is that of an oral society, where punishment and torment are supposed to guarantee the making of the human memory» (2012, 134). El resultado, para Sinoimeri, sin embargo, sería la existencia en un eterno presente sin memoria.

mueve su ficción, en donde libera a los personajes de estructuras literarias obsoletas a través de la expresión del fracaso y la nada (English 2017, 93), su planificación de la sociedad es igualmente liberadora, en el sentido en que nos invita a pensar alejándonos del camino trillado, ofreciendo nuevos planteamientos éticos.⁵

El modelo utópico de Beckett de víctimas y verdugos intercambiables, y el principal problema que deja al descubierto, la violencia naturalizada que los personajes ejercen unos sobre otros, ha sido objeto de muchas reflexiones críticas. Citaremos como ejemplo el comentario de Paul Stewart por su carácter esclarecedor. Stewart recuerda que el narrador al final de *Cómo es* desvela que siempre estuvo solo, lo que puede interpretarse como una renuncia al proceso que supone convertirse en sujeto si dicho devenir implica sufrimiento: «If subjectified pain, for oneself and forced upon others, is necessary for the ethical, then the alternative ethics of *How It Is* ... calls for a re-thinking of an ethics based upon a subjectivity that is synonymous with suffering» (Stewart 2016, 191). Es decir, si Beckett tras la Segunda Guerra Mundial se planteó concebir un tipo de contacto entre seres humanos que no repitiera los horrores del pasado reciente, y por tanto, imaginó en su novela unas relaciones basadas en la más absoluta igualdad, su experimento le llevó a la conclusión de que, ante la imposibilidad de evitar sufrimiento, quizá la renuncia a relacionarse con otros sea la única opción.

How It Is would seem to suggest that any relation inevitably involves coercive violence and the subjection of the Other. Therefore, it might be better to remain in the “incoercible absence of relation” [cita de «Three Dialogues with Georges Duthuit»] rather than enter into ethical relations predicated on a suffering subjectivity. (2016, 191)

El propio título de la novela, *Cómo es*, con el tiempo verbal en presente, parece indicar que el enfoque que Beckett proyecta sobre las relaciones humanas es tan solo un camino a recorrer, que nuestro modelo de convivencia quizá podría ser de otra forma en un futuro. La investigación sobre esta novela problemática y difícil, pone al descubierto que el acercamiento al Otro, incluso en un entorno de absoluta igualdad, no

⁵ Entre los textos que propugnan una nueva lectura que sea fiel al radical planteamiento ético del autor irlandés, destaca el libro de Michael Coffey *Samuel Beckett is Closed* (2018), en donde se incluye, junto a la discusión de la obra de Beckett, fragmentos del testimonio de torturas sufridas por un preso en la base militar de Guantánamo, extractos del manual de interrogatorios del ejército norteamericano o recortes de agencia sobre los atentados terroristas en París en noviembre de 2015. Se trata de una forma de entender el significado de sus novelas y su teatro indisolublemente unida a la necesidad de estar alerta ante los abusos del poder y el horror de la violencia, como se señalaba en una reseña del libro: “Accounts on political violence in a book about Beckett and storytelling feel like reminders of our duty to remain aware to our political reality” (Dennis 2018).

está exento de aristas de gran complejidad. En *Cómo es* Beckett habría dado un primer paso en la indagación sobre un nuevo modelo de convivencia, partiendo de un cuestionamiento de modelos éticos anteriores y lanzándose al vacío que supone explorar una nueva socialización. No se trata, por tanto, de que Beckett niegue toda posibilidad de llegar a la ética, como señalaba el crítico López-Burón, sino que el camino hacia modelos aceptables de comportamiento con los demás requerirá la audacia de pensar de forma radicalmente distinta.

Bibliografía

- Badiou, Alain. Beckett. *El infatigable deseo*. Madrid: Arena, 2007.
- Beckett, Samuel. *Cómo es*. José Emilio Pacheco, trad. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- Beckett, Samuel. *Cómo es*. Francisco Pérez Navarro, trad. *Obras escogidas*, por Samuel Beckett. Madrid: Aguilar, 1978. 713-854.
- Beckett, Samuel. *Cómo es*. Ana María Moix, trad. Barcelona: Lumen, 1982.
- Beckett, Samuel. *Cómo es*. José Francisco Fernández, trad. Valencia: JPM, 2017.
- Beckett, Samuel. *The Letters of Samuel Beckett, 1957-1965*. Vol. III. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn and Lois More Overbeck, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Bixby, Patrick. "The Ethico-Politics of Homo-ness: Beckett's *How It Is* and Casement's *Black Diaries*". *Irish Studies Review*, 20, 3 (August 2012): 243-261.
- Boulter, Jonathan. "'We Have our Being in Justice': Samuel Beckett's *How It Is*". *Samuel Beckett and Pain*. Mariko Takana, et al., eds. Amsterdam: Rodopi, 2012. 173-200.
- Calder, John. *The Philosophy of Samuel Beckett*. London: Calder, 2001.
- Casco, Juan y Antonio Espino. "En el centenario de López Ibor". *El País*. 9 mayo 2006. <https://elpais.com/diario/2006/05/09/salud/1147125606_850215.html>
- Coffey, Michael. *Samuel Beckett is Closed*. New York: Foxrock Books, 2018.
- Coffey, Michael. Email a José Francisco Fernández. 25 marzo 2020.
- Cordingley, Anthony. *Samuel Beckett's How It Is. Philosophy in Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Cronin, Anthony. *Samuel Beckett. El último modernista*. Miguel Martínez-Lage, trad. Segovia: La ña rota, 2012.
- Dennis, Amanda. "Life Writing: Samuel Beckett's Literature of Disorder". *Los Angeles Review of Books*. 13 febrero 2018. <https://lareviewofbooks.org/article/life-writing-samuel-becketts-literature-of-disorder/>
- English, Bridget. *Laying out the Bones. Death and Dying in the Modern Irish Novel*. Syracuse: Syracuse University Press, 2017.
- Fernández, José Francisco. "Introducción". *Cómo es*, por Samuel Beckett. Valencia: JPM, 2017. 9-14.

- López-Burón, Ramón. "A propósito del teatro de Samuel Beckett". *Horizonte*, 10 (mayo-junio 1970): 125-131.
- López Ibor, Juan José. *El lenguaje subterráneo*. Madrid: Magisterio español, 1962.
- López Ibor, Juan José. "Advertencia en 1957". *Discurso a los universitarios españoles*. Madrid: Rialp, 1964 (1938). 15-29.
- López Ibor, Juan José. *La angustia vital*. Madrid: Paz Montalvo, 1969 (1950).
- López Mozo, Jerónimo. "La crítica española ante el teatro de Samuel Beckett: de ayer a hoy". *República de las letras*, 99 (noviembre 2006): 110-119.
- Marquerié, Alfredo. "No creo en el teatro abstracto". *La última cinta. Acto sin palabras*, por Samuel Beckett. Barcelona: Aymá, 1965. 100-106.
- Pacheco, José Emilio. *Inventario III*, 1993-2014. México: Era, 2017.
- Pérez Minik, Domingo. "Cómo es, de Samuel Beckett". *Ínsula*, 430 (septiembre 1982): 7.
- Pérez Navarro, Francisco. *Galería de Moribundos. Introducción a las novelas y al teatro de Samuel Beckett*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
- Ponce, Fernando. *Samuel Beckett*. Madrid: Epesa, 1970.
- Rabaté, Jean-Michel. *Think, Pig! Beckett at the Limit of the Human*. New York: Fordham University Press, 2016.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Introducción". *Los días felices*, por Samuel Beckett. Madrid: Cátedra, 1999. 9-110.
- Rodríguez Rivero, Manuel. "Prólogo. Samuel Beckett o la pasión de deshacer. (A propósito de *Cómo es*)". *Cómo es*, por Samuel Beckett. Ana María Moix, trad. Madrid: Debate, 1993. V-XIV.
- Ruy Sánchez, Alberto. "La nueva luna del planeta Beckett". *Quimera* (julio-agosto 1982): 21-22.
- Sinoimeri, Lea. "Beckett, *Comment c'est* and the 'Modern Discovery of Orality'". *Back to the Beckett Text*. Tomas Wisniewski, ed. Gdansk: Uniwersytet Gdanski, 2012. 123-135.
- Stewart, Paul. "Beckett from the Ruins: Crisis, the Social and *How It Is*". *Words of Crisis, Crisis of Words*. María Losada-Friend, et al., eds. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016. 181-192.
- Talens, Jenaro. *Conocer Beckett y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1979.
- Van Hulle, Dirk y Pim Verhulst. "Beckett's Collaborative Translations in the 1950s". *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui. The Poetics of Bilingualism in the Work of Samuel Beckett*. 30.1. Nadia Louar, José Francisco Fernández y Sjef Houppermans, eds. (2018): 20-38.
- Varela Jacome, Benito. *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Destino, 1967.
- Weiss, Katherine. "'... Humanity in Ruins...': The Historical Body in Samuel Beckett's Fiction". *Samuel Beckett. History. Memory. Archive*. Seán Kennedy and Katherine Weiss, eds. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 151-168.

LORETO CASADO CANDELAS
Universidad del País Vasco

Se dice que George Bataille se quedó perplejo cuando se encontró por primera vez con Beckett pues esperaba toparse con un ser canijo y descolorido y no con un gigante de complexión atlética propia de un jugador de rugby. La impresión que el funcionario conservador del departamento de monedas de una biblioteca produjo en Beckett no la sabemos, y su conocida discreción es la única respuesta. Solo quiero señalar aquí la diferencia entre las dos personalidades.

¿Quién inspira a quién? Este será un primer punto en el que se abordará la situación cultural que rodea a los dos escritores en Francia y su recepción en España.

Otro encuentro con el escritor irlandés al que quiero aludir es el de Lluís Pascual cuando se cruzó con Beckett en París, éste muy enfadado pues le habían puesto un escenario rosa y no gris. Parece que le dijo al escenógrafo: «El problema del ser humano es que se toma demasiado en serio», escena que se quedó grabada en el director del Lliure. Beckett tomado al pie de la letra. Otro de los aspectos que quiero enfocar en el acercamiento al escritor.

Son dos anécdotas que dicen mucho sobre la imagen del autor que se ha transmitido en España, y no solo en España: la transmitida por la filosofía, la literatura, o más bien la ciencia de la literatura y las ciencias del lenguaje por un lado, y la transmitida por el teatro, por otro lado.

Por ello hago figurar en el título de este artículo al personaje Lucky de *Esperando a Godot* y al filósofo Gilles Deleuze, referencias de la recepción del autor en nuestro país, desde las primeras apariciones teatrales del autor en España, seguidas por la traducción de sus obras y sus comentarios, hasta la inspiración que suscita la lectura de Beckett en la actualidad.

Esperando a Godot se estrenó en el Paraninfo de la facultad de Filosofía y Letras de Madrid en 1955 montada por Trino Martínez Trives, autor de la versión en castellano. Ello nos recuerda una época en que el Teatro estaba integrado en los estudios universitarios, vinculado a centros con especialidad en humanidades, o no. Y si es

cierto que estas representaciones en escenarios fuera del circuito comercial no suponen el reconocimiento merecido, sí desvelan un despertar en nuestro país a nuevas concepciones escénicas. El teatro universitario fue pionero por su calidad y éxito de público en el panorama de la dramaturgia en España, limitado en su mayor producción a un teatro de entretenimiento o diversión, no por ello menos valioso. Pero lo más importante que quiero resaltar aquí sobre el teatro universitario es que era parte de la formación estudiantil.

Sanchis Sinisterra, cuyo nombre es inseparable de la introducción del teatro de Samuel Beckett en España, es un ejemplo de aquellos futuros dramaturgos que toman contacto con el teatro ya desde la infancia, en cuanto alumno del Liceo francés de Valencia. Dirige el TEU como estudiante en la universidad y crea un Aula de Teatro, asociando siempre su dedicación teatral a los estudios de literatura, a la labor docente y pedagógica. Yo quiero aquí hacer alusión asimismo a los estudios de lengua y cultura francesa en nuestro país en ese momento. Si por una parte la lengua francesa era la lengua extranjera mayoritariamente enseñada, por no decir la única en la enseñanza secundaria, este mismo hecho abría las puertas a las generaciones de la segunda mitad del siglo veinte hacia el país vecino, y en particular hacia la capital cultural, París, donde exiliados e intelectuales del último franquismo se nutrían de los replanteamientos vanguardistas que en ella se desarrollaban y en los que el propio Beckett se inspiraba. Y que se importaban a España también.

Es necesario apuntar además, que quienes aprendieron la lengua en aquella época, a pesar de las deficiencias del sistema educativo español, contaron con métodos anteriores a los audiovisuales, métodos aquellos «anticuados» quizás, pero con un aprendizaje de la lengua con un soporte cultural *en* y *con* la literatura.

Un ejemplo de un manual destinado a los estudiantes de COU (Curso de orientación Universitaria) editado por Anaya en 1973, en francés, sorprende por la información actualizada de la época, en los distintos sectores culturales: literatura, poesía, cine, teatro, canción.¹ El libro se presenta como un instrumento de trabajo para los profesores de francés de secundaria en España incluyendo las transformaciones de la cultura francesa a partir de mayo del 68 y la reforma de las universidades, pero sobre todo teniendo en cuenta la experiencia de los profesores de lenguas vivas y convencidos más que nunca del gran valor pedagógico de los textos literarios, muy por encima de los «documentos» u otros textos que priorizan el valor comunicativo de la lengua. Los documentos están ahí, para información útil del alumno, pero los textos

¹ F.J. Hernández y J.M. Pelorson. *La France de notre époque, sciences, culture et vie*. Salamanca: Anaya, 1973.

de trabajo, los sólidos, para el trabajo colectivo en clase, se escogen entre las obras de los grandes escritores. La selección de textos comprendía, claro está, un extracto de *En attendant Godot* que cito a continuación:

Silence

Vladimir: —On attend Godot

Estragon: —En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

Vladimir: —C'est vrai, nous sommes intarissables.

Estragon: — C'est pour ne pas penser.

Vladimir: —Nous avons des excuses.

Estragon: —C'est pour ne pas entendre.

Vladimir: —Nous avons nos raisons.

Estragon: —Toutes les voix sont mortes.

Vladimir: —Ça fait un bruit d'ailes.

Estragon: —De feuilles.

Vladimir: —De sable.

Estragon: —De feuilles.

Vladimir: —Elles parlent toutes en même temps.

Estragon: —Chacune à part soi.

Silence

Vladimir: —Plutôt elles chuchotent.

Estragon: —Elles murmurent

Vladimir: —Elles bruissent

Estragon: —Elles murmurent.

Traer aquí este pasaje de la obra es invitar a la lectura que proponía el manual, lectura, antes que comentario, manual así pues que pone en contacto con los textos, más que explicar el sentido.

Y aunque en la breve presentación que se hace del teatro de vanguardia (no teatro del absurdo) se alude en el caso de Beckett a un «dialogue désespéré qui n'aboutit jamais à rien», el diálogo en cuestión es un ejercicio de práctica de lengua y ejercicio de lenguaje poético.

Práctica de lengua y más precisamente de fonética en la que se hace patente la abundancia de oclusivas [p], [t], [d], [b]: pour, penser, pas, parlent, attend, attendant, taire, intarissable, entendre, mortes, temps, Godot, bruit, bruissent... etc. y unos efectos de ritmo claros proporcionados por las repeticiones no solo de fonemas sino de grupos de palabras: de feuilles/de sable/ de feuilles, o más adelante: Elles murmurent/

Elles bruissent / Elles murmurent. Este primer contacto no era objeto de comentario. Se escuchaba.

Siguiendo con los estudios de Filología Francesa, ¿qué decir del monólogo de Lucky en la misma obra de Beckett, otro ejercicio práctico que consistía en aprenderlo de memoria y entrenar la respiración que precisa una frase sin puntuación que contiene unas setecientas palabras? Todo Beckett está en esta consciencia del soplo, del «souffle», título de una de sus obras, y solo ese soplo y algún ruido más, toda la pieza. Evidentemente no era con esta reflexión ni con ninguna otra cómo atacábamos el texto, pero sí trabajábamos y comprendíamos a Beckett en la farsa del discurso teórico, filosófico, científico literario, en definitiva académico, que se abre con el «Etant donné l'existence...».

Entonces no sabíamos quienes eran Poinçon y Wattman, Fartov y Belcher, Testu y Conard, Steiweg y Peternamm, pero sí que podían ser similares, como aparecen en el texto, a los nombres de los departamentos franceses, configurados en torno a dos ríos Seine-et Oise, Seine et Marne o Marne-et-Oise, lo claro es que eran dos. Como Vladimir y Estragon, Lucky y Pozzo.

Evidentemente, a la vez que se estudiaba a Beckett de forma práctica y asociado a una actividad, se contaba con un programa de literatura en el que Baudelaire, Rimbaud, el surrealismo, Sartre y el existencialismo, Céline, el Nouveau Roman (Robbe-Grillet) eran autores indispensables, así como descubríamos una nueva crítica bien diferenciada en el acercamiento sociológico a la obra, el acercamiento psicológico o mitocrítico y la crítica formalista de la «escritura», que ya no literatura.

Con respecto a la investigación, siguiendo las pautas del estructuralismo y el avance de la lingüística y la semiología en la crítica textual, bajo el signo imperante de Umberto Eco y su obra abierta, el análisis del texto se convirtió en «hermeneútica». La investigación de cualquier autor tenía que pasar por todas esas aproximaciones. Beckett y la cuestión del lenguaje se prestaba a dicho encauzamiento tanto en la escena internacional como en nuestro país.

En la cultura francesa Samuel Beckett es estudiado como autor francés, más adelante como autor francófono, y es reconocido en la esfera internacional a partir del éxito de *Esperando a Godot* y más adelante por la concesión del premio Nobel. En los años setenta, años a los que me he referido como era dorada de los estudios de francés en España, mientras que existía una recepción aunque dispersa de Beckett en la actividad teatral y editorial de nuestro país, no se percibía sin embargo un interés en profundizar en su obra, como estaba ocurriendo en otros países.

La crítica beckettiana, marcada por la escuela francesa, se mantiene fiel durante la segunda mitad del siglo veinte a una interpretación existencialista del autor, reducida al nihilismo sartriano, a la exploración de los límites del lenguaje y al ensimismamiento de la literatura convertida en callejón sin salida. Desde la crítica teatral posmoderna se auguraba un futuro pésimo al solipsismo y miserabilismo de las obras de Beckett, condenadas al espíritu de la época, marcada por el pesimismo de la guerra mundial y por la necesidad de romper y destruir el pensamiento y el lenguaje.

En sus trabajos sobre los estudios beckettianos en España, Nuria Fernández-Quesada refleja la tendencia interpretativa heredada de esos parámetros y continuada por la dominancia del estudio narratológico y semiótico en el estudio de la literatura beckettiana. Se alude por ejemplo al I Simposio Samuel Beckett en Sevilla *Samuel Beckett: palabra y silencio* sobre el que dice «De los ocho textos incluidos tan solo uno se acercaba a la dimensión espectacular de su dramaturgia. La atención unánime a aspectos filosófico-lingüísticos y consideraciones interpretativas (hermenéutica) o de la significación teatral (semiótica) es un ejemplo más de las tendencias académicas entre las que Beckett se mantenía, después de casi cuarenta años de su entrada en España» (Fernández-Quesada 2007, 483).

El congreso se organizaba desde el área de Filología Francesa y en él se plasmaba la línea dominante en la investigación universitaria de la literatura francesa, la narratológica y semiótica, siguiendo las modas interpretativas de la crítica en Francia.

Otro de los datos a retener en este último trabajo citado es la referencia a Antonia Rodríguez-Gago, según la cual la «crítica filosófica» de Samuel Beckett habría perjudicado la lectura de sus obras. Han sido necesarias las nuevas traducciones, la llegada de otra literatura a nuestro país como la biografía, correspondencia de amigos, y otras fuentes para poder acceder a otra imagen del autor.²

Durante los años ochenta y noventa la crítica siguió a Beckett desde la filiación que va de Bataille a Derrida, pasando por Blanchot y las teorías sobre el final del lenguaje, sin olvidar el enfoque psicoanalítico, para mostrar cómo la descomposición del lenguaje y fascinación por la nada hacen de Beckett un predecesor de la deconstrucción.

Ya que empezaba este trabajo aludiendo a Bataille como referente en España de la recepción de Beckett, quizás sea útil recordar su polémico libro publicado con el título *La haine de la poésie* (1947) y reeditado quince años después con otro título

² Lo que no impide que la edición de *El Innombrable* publicada en 2012 por Alianza Editorial, se siga acompañando del prólogo de F.R. Karl en el que Beckett aparece como un Joyce avinagrado y sus obras de teatro reducidas a recortes de su prosa absolutamente nihilista.

L'Impossible deseando disipar la ambigüedad que conllevaba el primero. Por odio de la poesía Bataille entendía el rechazo a la poesía desde una idea estética y técnica. Pero sobre todo en dicho ensayo se traduce el conflicto de Bataille con André Breton. Bataille se opone al idealismo surrealista y al signo ascendente que inspira su concepción. Reclama la «*matière basse*», de dónde puede surgir la experiencia poética de lo sagrado. Su obra *La Littérature et le mal* (1957) es una respuesta al ensayo de Sartre sobre Baudelaire, autor ejemplar éste último del ejercicio subversivo y transgresor de la literatura, al integrar en su experiencia el lado oscuro del ser humano. Bataille se basa en esta idea para identificar experiencia poética, observada desde todos los parámetros salvo el poético, con destrucción del sujeto, la muerte del «yo», la ruina de toda representación que lleva a lo que Julia Kristeva identificará como «*ficción soberana*». Es indudable su influencia en Blanchot, Foucault, Derrida y la filosofía de la deconstrucción. Es indudable también el poso que Bataille deja en Beckett, entre unos posicionamientos filosóficos y lingüísticos y otros, lo que llevará a interpretar su escritura en la dirección señalada. Pero en ningún momento esta línea interpretativa profundiza en su sensibilidad poética, ni en el sentido de su creación artística, como tampoco lo hizo Sartre en el ensayo citado sobre Baudelaire en el que reducía al poeta a un escritor «no comprometido» con la sociedad.

Desde el ámbito francés, sin embargo, también otras voces se iban haciendo poco a poco oír. Voces que a pesar de mantener la interpretación filosófica de Beckett, apuntan a una lectura de sus obras más allá de la literatura — y no desde la teorización de la muerte de ésta — o partiendo de la posición que siempre ha sido la del escritor irlandés de diálogo con otras artes, especialmente la pintura y la música. Entre ellas hay que citar a Gilles Deleuze, Alain Badiou o Paul Virilio.

A éste último me refería yo en el epílogo a la traducción de los poemas de Beckett (Casado 1998) considerándole, junto a Joyce y Kafka, un escritor de la divergencia, o desviación de la escritura ante la amenaza de su desaparición. Su proyecto literario se forja así pues en una resistencia al enmudecimiento del lenguaje y a la atrofia del cuerpo real, cada vez más alejado de sí mismo en un mundo dominado por la tecnología. Este acercamiento hace alusión a una resistencia física. En la poética de Beckett, el gesto, la voz y el cuerpo situados en un aquí y ahora de un lenguaje lejos de toda abstracción son las pautas a seguir en su lectura.

El tratamiento del cuerpo en la escritura del autor se ha explicado asimilándolo a la cuestión del lenguaje, considerando su desintegración y desaparición. Explicaciones psicológicas o psicoanalíticas aparte, conviene profundizar en esa subjetivación del cuerpo en el lenguaje. En su introducción a *Cómo es*, José Francisco Fernández, traductor asimismo de la novela, se detiene en la relación entre texto y organismo

como energía motriz de la escritura y distingue metafóricamente tres tipos de novelas: cerebrales, (de cabeza) de pies y manos, (acción), de sexo (eróticas), asociando ésta de Beckett a las tripas. Los personajes se arrastran por el fango, son todo vientre, toda lengua y todo el imaginario de la digestión se impone de forma dominante. A pesar de la descomposición del lenguaje a la que se asiste y que absorbe nutrientes del texto como puntuación, subordinadas o conectores, se observa no obstante

que es un discurso *cuidadosamente* desmembrado. Puede que la frase haya dejado de ser la unidad básica de la construcción del texto, pero Beckett no se relaja en su búsqueda de la palabra precisa, incluso en las tareas de derribo, y vela para que se mantenga la integridad sonora de cada fragmento, con ecos que se suceden a lo largo del libro y que se manifiestan por medio de repeticiones y estructuras paralelas. (Fernández 2017, 13)

Palabra precisa e integridad sonora afirman el lenguaje y no solo lo destruyen. Y sobre, todo, insistiendo en la escritura del cuerpo, es la voz, la voz en el barro, la que habla, la que dice, la que va por delante, la que se lleva todo por delante. Y las voces que hablan con ella. Ténganse en cuenta la repetición constante del «lo digo como lo oigo».

Pero hay otra repetición constante a lo largo del texto: la postura. El cambio de postura es también la lengua del cuerpo y el dinamismo imaginario que despierta. Si es cierto que fuente de inspiración de esta novela, como de toda la obra del escritor es la *Divina Comedia* de Dante, es cierto también que todos sus libros se construyen sobre otros libros.

Yo aludiré a otra obra que me interesa resaltar en la relación del cuerpo con el lenguaje y que tiene más que ver con el dinamismo de la imaginación y la escritura. Una de las referencias mayores del universo beckettiano desde el ámbito de la cultura francesa es Marcel Proust.

El ensayo sobre Proust, escrito por encargo y en los primeros años de su vida literaria, suele valorarse por la crítica en aquel punto que ha consagrado al autor de *En busca del tiempo perdido* como escritor universal: la función de la memoria inconsciente en la creación. Podría hablarse de una visión reductiva de Proust al recuerdo de la magdalena. No se habla en cambio de la pequeña frase de la *Sonata de Vinteuil*, otro de los momentos privilegiados de la *Recherche* que dan cuenta de la consciencia de vocación literaria del autor, y menos aún del tropezón con el adoquín del patio de los Guermantes que orientan al escritor sobre los materiales de su obra por venir y de su naturaleza cotidiana o banalidad. No es una experiencia intelectual lo que facilita el acceso a una relación de continuidad con el mundo exterior de índole reveladora de la consciencia del ser. Circunstancias poco severas pueden provocar

dicha lucidez, dice Beckett en su ensayo. Y así, volviendo a Proust, veremos que desde la primera página el personaje alude al dinamismo imaginario que se pone en funcionamiento, motivado hasta por un mínimo gesto del cuerpo. «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» primera frase de la novela, se considera una de las frases más célebres de la literatura francesa. ¡Cuántos ríos de tinta habrá hecho correr en la crítica literaria ese «yo» ficticio, ese «yo» narrador y no biográfico, para concluir sobre la autonomía de la obra y la revolución de la novela en sus técnicas narrativas! Mucho menos transcendencia ha tenido el imaginario que guía ese lenguaje del cuerpo que acostado, y hasta conciliar el sueño, apoyadas las mejillas en la almohada, evoca tanto el pasado de la infancia como toda una serie de asociaciones en el que ese yo se identifica con realidades tan diversas como una iglesia, un cuarteto o la rivalidad entre Francisco I y Carlos V. Todo puede confundirse, desligarse. «Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil» (Proust 1987, 5).³

Lo que quiere aportar este ejemplo es comprender un poco más la similaridad entre los dos autores. Y sobre todo, comprender el carácter poético de las dos obras. Un valor de la poesía que nada tiene que ver con grandes temas, sino que de acuerdo con una modernidad que revolucionó la novela, también cambió todos los parámetros del género al reconocer el lenguaje poético de la prosa y la naturaleza de sus materiales: todo puede ser objeto de poesía. Y puede ser expresado en una breve forma del lenguaje. Ahí los dos autores parecen contradecirse. El infinito potencial de sustancia del mínimo detalle proustiano es difícilmente reconocible en un poeta que se instala en un lenguaje que construye con sus ruinas, o dicho de otro modo, con los elementos mínimos de una construcción. Pero el valor creativo es el mismo. Es decir, lo contrario de una deconstrucción. Un siglo separa a los dos autores.

Zacarías Marco, en una publicación reciente que sí escucha la obra de Beckett, hace de la expresión «ruins in prospect» que aparece en la ya citada *Cómo es* una pista para entender el paso del escritor a una etapa en que se abandona la influencia joyceana, como si fuera su manera de traducir el «work in progress» de su maestro. A la escritura

³ Marcel Proust. *A la Recherche du temps perdu*, p. 5: «Si cuando ya es casi de día, después de cierto insomnio (un hombre), se queda dormido leyendo, en una postura muy diferente de la que suele adoptar en la cama, basta con que levante el brazo para que el sol se detenga y retroceda»; la traducción es mía.

Se refiere aquí a la escena bíblica en la que Josué impidió que el sol se pusiera para poder completar su victoria sobre el ejército enemigo (Josué, X, 12-13).

expansiva de éste Beckett añade su propio compás, reductor, de acuerdo con una «lógica de sustracción» (Marco 2018, 42).⁴ A lo largo de tres estudios Marco refleja la evolución de la escritura de Beckett en paralelo a su biografía, resaltando aquellos saltos decisivos que marcan los distintos periodos. Así, concede una especial importancia a lo que supuso la revelación que cambiará su canon artístico al descubrir que la verdadera materia de su proyecto era la propia oscuridad que lo habitaba. En esta interpretación se recuerda la atmósfera romántica en que Beckett localiza su experiencia en un viaje que realiza a Irlanda una noche en un muelle frente a las olas del mar bañado por las luces de un faro. Es un momento mágico del año, el equinoccio de primavera, donde se igualan las horas de luz y oscuridad. «Pero nos muestra dicho momento en pintura sublime, para reírse de ella, para seguir trabajando desde el fracaso, desde la permanente sustracción» (Marco 2018, 45). Beckett hace alusión al cuadro de Caspar David Friedrich *Dos hombres frente al mar* para explicar el origen de su experiencia. En realidad no fue en un medio inspirado por ese cuadro, explica el enfoque adoptado en el trabajo de Marco, sino en un lugar mucho más prosaico: la habitación de su madre. Beckett comunica una ficción, una transformación artística, así como Proust prefiere una magdalena en lugar de la simple biscotte que le ofrecía su tía Leónie al tomar el té, para ilustrar la revelación del inmenso poder creativo del recuerdo.

«Para reírse de ella» no creo que sea la mejor expresión para traducir la intención de Beckett de anticipar el arte a la realidad sin por ello optar por una fórmula estética definida y seguir trabajando con desechos. Pero se entiende lo que se quiere decir pues en definitiva se quiere afirmar la creación y construcción de un lenguaje propio. El romanticismo de Beckett aflora a lo largo de toda su obra, una voz mezclada a todas las otras voces que hablan en su memoria, pero como las otras voces, se escucha entrecortada, se expresa por frases sueltas que resuenan entre ellas.

«En la cartografía del alma los caminos no conducen a Roma, en Beckett conducen a Dante» (Marco 2018, 59) así dice en su segundo escrito⁵ invitando a descender en el texto de *Primer amor*, y seguir al narrador que, a modo de Virgilio, llevará a la experiencia de la escritura y a la creación del lenguaje de la obra. Una lógica de la escritura que según Marco se construye a partir de la imposibilidad del relato, de la literatura. Una escritura que escucha «rotos» y los asocia, una narración que muestra el lenguaje en su propia insuficiencia. La misma idea se observa en el análisis de

⁴ Zacarías Marco. *Retratos de un cuerpo por venir*. «El lugar de la escritura de Samuel Beckett, *Krapp in prospect*». 41-57.

⁵ «Lógicas del deterioro, *Primer amor*». 59-65.

*Quad*⁶ donde se alude a la carta de Beckett de 1937 a su amigo alemán Axel Kaun preguntándose si la superficie del habla no podría agujerarse de modo semejante a lo que sucede en la *Séptima Sinfonía* de Beethoven «donde la superficie del sonido se halla devorada por inmensas pausas negras» (Marco 2018, 68). En esa misma carta el escritor expresaba su necesidad de alcanzar un lenguaje sin palabras. O quizás «otro» lenguaje, como el definido por el cuerpo, definido también por otros posibles: trayectos, colores, sonidos, trajes, geometría y movimiento o recurso a la música, como muestra su obra a partir de un momento.

Las composiciones de Beckett para radio y televisión están de la base de una nueva lectura de Beckett. A partir de una de ellas, *Quad*, escribe Gilles Deleuze su ensayo *L'Épuisé*, texto inevitable de citar para la recepción de Beckett en España desde el ámbito francés. El texto no se publica traducido hasta 2006, integrado en la publicación del homenaje que el Museo Reina Sofía rindió a Beckett ese año mediante un ciclo de sus obras audiovisuales. La novedad de este ensayo es que va destinada a otro público, más que lector, espectador. Las referencias al filósofo en relación con la escritura beckettiana desde la literatura en castellano son escasas. Si la obra de Deleuze está traducida y encuentra el máximo interés en los círculos filosóficos y políticos del posmodernismo, el ensayo *Kafka, por una Literatura menor* escrito por Deleuze y Guattari explican a Beckett como autor marginal, así como a Kafka, a partir de la noción de «desterritorialización» que define a los dos escritores fuera de su lengua. Es decir una aproximación que prioriza la cuestión mayormente abordada: el lenguaje. En este sentido el «balbuceo» de Beckett sería la invención de una lengua extranjera creada a partir de una marginalidad, una «minoridad».

Si en ese permanente cuestionamiento del lenguaje se subraya con frecuencia que Beckett dejó la prosa por el teatro una vez agotadas las posibilidades de la narración, su recurso a la imagen parece ser la siguiente etapa, la del agotamiento de las palabras. Gilles Deleuze, lector y espectador de Beckett, aporta nuevos elementos para la profundización en el universo creador del autor de *Film* y de sus obras televisivas *Dis Joe*, *Ghost Trio*, *Nacht und Träume* y *Quad*. La definición de la imagen-tiempo desarrollada por Deleuze en un ensayo con el mismo título proporciona a los cineastas recursos para crear imágenes ópticas que «desbordan nuestra capacidad sensorio- motriz» (en Viejo 2006, 26) y solicitan una percepción del mundo y una visión directa del paso del tiempo, devastador, degradante o productivo. Dichos recursos como el falso-corte, el barrido, el plano secuencia sin acción o sonido asincrónico, son técnicas utilizadas por Beckett en dichas obras.

⁶ «Beckett polifónico, *Quad*». 67-75.

Deleuze abre su ensayo *L'Épuisé* haciendo una diferencia entre «cansado» y «agotado» (Deleuze 2006, 63). El agotado agota todo lo posible. El cansado ya no puede realizar pero el agotado ya no puede posibilitar. Desde esta óptica se propone una reflexión en la que el filósofo se pregunta, como Maurice Blanchot sobre Musil en *El hombre sin atributos* si no se trata en Beckett, de máxima exactitud y disolución extrema, un intercambio indefinido de las formulaciones matemáticas y la persecución de lo informe o de lo informulado. Agotar ese posible requiere un metalenguaje, «una lengua en que las relaciones de objetos sean idénticas a las relaciones de palabras y que las palabras no propongan lo posible con vistas a una realización, sino que den de por sí a lo posible una realidad que le sea propia, agotable precisamente, menor mínimamente, no más, en marcha hacia la inexistencia como el infinito hacia el cero» (Deleuze 2006, 66).

Es posible que así sea. Una aproximación de pensamiento posmoderno. Me parece todo un desafío al poema de Beckett *Comment dire* con el que se suelen concluir una buena parte de los trabajos sobre el autor y que Deleuze introduce al final de su trabajo. Yo lo incluía en el mío con la traducción del mismo. En este mismo escrito evocaba el ensayo de Deleuze relacionándolo con el cansancio no solo individual sino de toda una cultura de pensar la lengua y de pensar el lenguaje, nuestra cultura.

Son necesarios nuevos instrumentos de pensamiento y de lenguaje. Según el sociólogo Norbert Elias, la poesía será su común denominador.

Pero ¿qué poesía? ¿Y qué se entiende por poesía? ¿Y cómo hablar de poesía cuando la propia poesía rechaza todo discurso pues su lenguaje es imaginación y sensibilidad? Afortunadamente, llegan nuevos aires en la crítica beckettiana filosófica. Alain Badiou es uno de ellos. En su libro *Beckett. L'incroyable désir* (1995), publicado en España en 2007, realiza una lectura de Beckett más allá de los tópicos de la desesperanza, el absurdo del mundo, la ausencia, la degradación o la soledad. En realidad, retoma lo que ya Maurice Nadeau afirmaba en cuanto al teatro de Beckett como una épica del absurdo pues en el momento en que dicho absurdo se expresa, se niega. Lo mismo que con respecto a la soledad. ¿El hombre está solo? Ahí están dos dialogando. De ahí que sea importante concluir que la destrucción de la narrativa no supone la destrucción de la obra. Para Nadeau, Beckett pertenece a la clase de grandes humanistas como Lichtenberg que se pasan el tiempo fabricando «un cuchillo sin filo al que le falta el mango» (Nadeau 2006, 86), constructor de ruinas que socava su edificio al mismo tiempo que lo destruye.

Alain Badiou relata su acercamiento a Beckett en su juventud, a través de los filtros sartrianos y preocupado por la cuestión del lenguaje. Esa alianza entre existencialismo y metafísica del verbo encontraba perfectamente su reconocimiento en el escritor de *La náusea* y en Maurice Blanchot.

Mucho tiempo necesitó Badiou para librarse de esos estereotipos y tomar a Beckett al pie de su letra. Y en el momento de la escritura de este libro sitúa la lectura de Beckett bajo el signo de la belleza:

Rectificación, o trabajo sobre el aislamiento de los vocablos. Expansión, o inciso poético del recuerdo. Declaración, o función del nacimiento de la prosa. Declinación, o ternura infundida del desastre. Interrupción, o máximas de la comicidad. Estiramiento, o incorporación fraseada de las variantes. Tales son, a nuestro entender, las principales operaciones por medio de las cuales la escritura de Beckett intenta a la vez verbalizar lo más cerca posible la ingratitud de la tierra y aislar, en función de su densidad propia, lo que en ella resulta una excepción. (Badiou 2007, 15)

La belleza en su función separadora, es decir, lo que queda, lo que puede valer. Pero también esta belleza, quiero añadir, hay que recordarla asociada al significado etimológico de *forma*, que reconocemos en el vocablo «hermoso», bien hecho, y que otros críticos de arte nos hacen asimilar a la noción de profundidad. Por ejemplo, Eric Rohmer, cineasta de formación filosófica, que quiero citar aquí por su actitud novedosa hacia la obra de arte descartando una actitud semiológica, acompañando sus juicios filosóficos en interacción con la pintura, la poesía, el cine y desde criterios absolutamente necesarios y aplicables a cada una de las artes (Rohmer 2005).

Alain Badiou no deja de insistir en la confusión creada por el «pathos» trágico, el desamparo y la miseria de los hombres como clave interpretativa de Beckett en el conocimiento profundo del autor. Nos describe su experiencia del mismo sintiendo la necesidad de romper con el terrorismo cartesiano, la tortura del Cogito solipsista, el tormento de todas las filosofías empiristas.

Aludía al principio de este trabajo a Lucky y su monólogo en el que ahora podemos reconocer junto con Badiou el ejemplo más evidente de ese ejercicio que Pozzo exige imperativamente. Parodia del lenguaje filosófico, burocrático, mercantil, Lucky habla, como el protagonista de *El innombrable*, de todo lo que no le concierne y le obligan a decir los otros, el lenguaje de los otros y con el lenguaje de los otros. Pero, como afirma también este personaje, no se va a dejar atrapar. Y en medio de los agujeros hablan otras cosas, de vez en cuando, a lo largo de la novela y a lo largo de toda la obra del escritor. También ahí reconoce Badiou los claros en medio de la penumbra, agujeros en el teatro del mundo.

Una palabra, o un par de palabras, un verso, una cadencia, un ritmo. Poesía.
¿Qué decir de ... *but the clouds...* /...*que nuages...*?

La pieza televisiva se explica desde una percepción radical del minimalismo beckettiano que pone en escena el olvido, el final o el cansancio, siguiendo la pista de Deleuze.

El título parece provenir de los últimos versos del poema de Yeats «The Tower»: «Seem but the clouds of the sky/When the horizon fades,/On a bird's sleepy cry/Among the deepening shades». Esa fue la elección de Beckett para la pieza, después de haberla titulado provisionalmente «Poetry Only Love» (Knowlson 1997, 634).

Sin conocer este elemento biográfico y desde una recepción de la obra en la versión francesa, no sobra sugerir otra referencia inspiradora, el poema en prosa de Baudelaire, «L'étranger»: «J'aime les nuages qui passent...les nuages qui passent... là bas... les merveilleux nuages!». Este hilo conductor nos lo procura la puntuación, tan significativa en la escritura de Beckett, así como la asociación del amor del extranjero, doble del poeta, en el universo baudelairiano.

Pues si hay una filiación poética en la creación de Beckett no puede eludirse la inspiración baudelairiana.

Bataille hablaba del poeta culpable y subversivo. Yo quiero escuchar al poeta alquimista al que son válidos hasta los más miserables materiales para transformarlos en belleza. Recordemos su justificación ante el Dios creador en el epílogo a la segunda edición de *Las Flores del mal*:

Car j'ai de toute chose extrait la quintessence
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.⁷

Si es verdad que el proyecto de Beckett nos deja ante la misma cuestión que la justifica, la cuestión sobre la oscuridad, su enunciación abarca todo aquello que puede definir al ser humano. Y lo único que tiene para hacerlo es el lenguaje.

Tras haber visto la dificultad de explicar dicha enunciación, es hora quizás de precisar la naturaleza de los materiales que la fundamentan. En un enfoque poético es evidente que se señalen las referencias a sus autores preferidos. Pero también puede considerarse material poético todo aquello del orden de la experiencia humana más banal, como ya he apuntado. Así, recordaré a Ricardo Domenech que adivina en *Godot*, en un lugar central de la pieza, la fórmula que utilizó el hombre que intentó atentar contra Beckett dándole una puñalada. Beckett le preguntó la causa. «Je ne sais pas Monsieur», le contestó. En la pieza, se localiza en la escena del joven que viene

⁷ «Pues de toda cosa la quintaesencia extraje / Me diste tu barro y lo convertí en oro».

a anunciar que Godot no vendrá esa noche. A las preguntas que se le formulan repite una y otra vez que no sabe (Domenech 1991).

Actos de lenguaje cargados de sentido que habitan la memoria biográfica o literaria, pero también lingüística. Conocemos la pasión de Beckett por las lenguas, y también el contacto directo con ellas a través de la traducción, actividad que ejerció mucho más de lo que normalmente se cita.

Para el estudio de la traducción los autores más significativos en el ámbito francés se han interesado siempre por Beckett. Desde el punto de vista de su bilingüismo, Antoine Berman focaliza su reflexión sobre la experiencia de «lo extranjero» o George Steiner llamando la atención sobre el conocimiento de Fritz Mauthner por parte de Beckett. El cuestionamiento y crítica del lenguaje al final del siglo XIX y principios del veinte desvela el espíritu de la modernidad al respecto. Steiner recoge el programa de esa crítica y sus ramificaciones e invita a considerar la obra de Fritz Mauthner en la que se plasma que los usos del lenguaje escrito y hablado de las sociedades occidentales modernas están enfermas. El discurso de las instituciones sociales, jurídico, político, argumentativo-filosófico y de la crítica literaria, la retórica de los medios de comunicación, está podrido y devorado por una jerga vacía de contenido. Habla de las patologías del lenguaje público, del periodismo, pero también de las obras de ficción, de la retórica parlamentaria y las relaciones internacionales. El lenguaje, según Mauthner, ha sido la causa de la senilidad de Occidente, responsable de las catástrofes de la guerra y la barbarie. Hacia 1930 Beckett leía a Joyce extractos del *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, publicado en la fecha emblemática de 1899 (Steiner 1991, 144).

La postura de Steiner frente a la crítica del lenguaje es una defensa del acercamiento a la literatura desde la filología y el soporte cultural del lenguaje y no desde la ciencia del comentario de orden abstracto.

Paralela a esta observación está la del lingüista, traductor y poeta Henri Meschonnic, cuya investigación sobre el funcionamiento del lenguaje poético es digna de consideración desde los años ochenta. Todos sus libros son una invitación a la práctica de la escucha del lenguaje, en el que la literatura representa la mayor realización de la oralidad humana. En todos sus escritos Meschonnic, en la línea de Mauthner califica de vejistorio el modelo cultural poético y político de nuestras sociedades. Contra esto, se precisa una reflexión que plantee la relación entre lenguaje, poema, ética e historia. Así redefine la oralidad, más allá de la cultura que separa el oral de lo escrito. Oralidad es voz, que habla, que dice. Y una antropología crítica de la voz no distingue entre literatura culta y popular, escrita u oral. Prosa o verso las obras se resisten, son orales, tienen su oralidad, de Homero a Balzac, de Hugo a Gogol, de

Milton a Joyce, de Kafka a Beckett. Cada especificidad la reinventa. La oralidad no es ni primitiva ni antigua, es una parte normal de nuestra vida moderna como la de los pueblos primitivos, afirma Meschonnic basándose a la vez en Ruth Finnegan (Meschonnic 1982, 706).

¿Y quien puede encarnar mejor esa oralidad reinventada, esa singularidad del autor, sino los actores que representan sus obras? En el epílogo a mi traducción de las *Mirlitonades* ya indicaba cómo, más que todas las glosas filosóficas, son los actores quienes captan la personalidad, la originalidad del autor. Citaba entonces a Pierre Dux, a Madeleine Renaud y a Jean Lous Barrault quienes veían en Beckett a uno de los poetas más profundos del siglo veinte. Han sido necesarios más de cincuenta años para que los medios de comunicación hablen de un Beckett «no tan absurdo» y muestren a sus actores (Jacques Weber, por ejemplo interpretando *La dernière bande*) evocando el silencio beckettiano, silencio atiborrado de texto en profundidad, de gestos, de sonidos, en el que todo cuenta, todo dice, con una precisión obsesiva.

Desde el panorama escénico español quiero mencionar el testimonio de Manuel de Blas, uno de los grandes intérpretes de Beckett a lo largo de su carrera de actor. Reproduzco con sus palabras su experiencia beckettiana:

Lo primero que recuerdo cuando yo era un joven que quería ser actor, es las críticas tan malas que tenían las obras de Beckett cuando alguna compañía universitaria o de aficionados ponía alguna. Lo mejor que decían es que no era teatro.

Precisamente la primera obra de Beckett que vi fue *La última cinta*, en el salón de actos de un Colegio Mayor. Poco después vi *Días Felices*, en una sesión de cámara (una representación) con la actriz Maruchi Fresno.

Me había quedado colgado con Beckett. Viviendo en Nueva York, vi varias obras suyas.

Metido de lleno en mi carrera de actor esperaba el momento de hacer un Beckett. La oportunidad me llegó cuando Miguel Narros montó *Final de Partida*. Fué imposible encontrar un teatro que nos acogiera y tuvimos que hacerla en la Sala Cadalso. Una sala independiente. Entonces en Madrid había solo tres o cuatro salas independientes y directores de la categoría de Narros nunca trabajaban en ellas. Pero Beckett seguía siendo un «apestado». La obra fue un éxito. En aquel momento era el apogeo de lo «punk» y grupos de punkys empezaron a venir varias veces. Se morían de risa con las tremendas situaciones que se plantean. A mi me parecía lógico, creo que en el teatro de Beckett hay mucho humor, y particularmente en esta función.

Años más tarde produje un pequeño espectáculo que se llamó *Función Beckett*. En el se incluía *Nana*, *Escena de teatro II* y *La última cinta*. También fue incluido el último poema que escribió Beckett, pero integrado en el espectáculo, como un eslabón entre las obras en un acto. Todo fue dirigido inteligentemente por María Ruiz. Nos programaron

en el Festival de Otoño de Madrid e hicimos una pequeña gira con gran éxito. En Alicante la sala llena nos aplaudió puesta en pie. Algo había cambiado con respecto a la relación entre Beckett y el público español. Interpreté a Krapp. Me parece una obra maestra. No quiero explicar lo que sentía interpretándola, cada función era diferente, detrás de cada frase, te asaltan sentimientos desconocidos e inesperados.

Por entonces yo había llegado a la conclusión de que todo el teatro es absurdo menos Beckett. No creo que un actor o actriz esté completo si no ha interpretado a Beckett. (Blas 2019)

¿Qué mejor conclusión para este trabajo que estas palabras?

Bibliografía

- Badiou, Alain. *Beckett. El infatigable deseo*. Madrid: Arena, 2007.
- Blas, Manuel de. Correo electrónico a Loreto Casado. 7 enero 2019.
- Casado, Loreto. “¿Cómo decir? Decir mal. Seguir diciendo”. *Quiebros y poemas*, de Samuel Beckett (trad. Loreto Casado). Madrid: Ardora, 1998. 120-127.
- Deleuze, Gilles. “El agotado” (trad. Raúl Sánchez). *Samuel Beckett: obra para cine y televisión*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2006. 63-85.
- Domenech, Ricardo. “Tres autores del absurdo. Beckett”. *Primer acto*, 241 (noviembre-diciembre 1991): 9-13.
- Fernández, José Francisco. “Introducción”. *Cómo es*, de Samuel Beckett. Valencia: JPM Ediciones, 2017. 9-14.
- Fernández-Quesada, Nuria. “Pasado y presente de los estudios teatrales beckettianos en España: tradición y omisión”. *Proceedings 31st AEDEAN Conference*. Ed., M. J. Lorenzo Modia. A Coruña: Universidade da Coruña, 2007. 475-486.
- Knowlson, James. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1997.
- Marco, Zacarías. *Retratos de un cuerpo por venir*. Madrid: Arena Libros, 2018.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.
- Nadeau, Maurice. “Samuel Beckett, el humor y el vacío”. *Revista Casa del Tiempo*, 87. (2006): 84-86.
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1987.
- Rohmer, Eric. *De Mozart en Beethoven. Ensayo sobre la noción de profundidad en la música*. Madrid: Ardora, 2005.
- Steiner, George. *Réelles Présences*. Paris: Gallimard, 1991.
- Viejo, Breixo. “Hacia un cine-pensamiento”. *Samuel Beckett: obra para cine y televisión*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2006. 17-26.

MAR GARRE GARCÍA
Universidad de Almería

9.1. Introducción: Tradición y teatro

Desde los años 80, la comunidad académica española ha estudiado y analizado la producción dramática, ensayística, narrativa y poética de Samuel Beckett, si bien es cierto que su nombre ya aparecía en revistas de la época de los 50 tales como *Ínsula*, *Acento Cultural*, *La Noche*, *La Vanguardia* y *Pipirijaina*, entre otras. De hecho, el estreno en España de *Esperando a Godot* supuso la consagración de Beckett como dramaturgo francés de vanguardia en el país.¹ A partir de entonces, su nombre aparecería en publicaciones periódicas, esencialmente dentro de la esfera teatral, firmadas por personalidades de renombre en este ámbito como Trino Martínez Trives. De hecho, estas primeras aportaciones se enmarcan mayoritariamente dentro de la crítica teatral dirigida a sus obras más conocidas en España, tales como *La última cinta* y *Aquella vez*, que gozaban de cierto protagonismo en el diario *El Público* y en revistas especializadas en teatro como *Primer Acto*. Así pues, también encontramos notas de prensa en torno a la consecución del premio Nobel en el año 1969 y reseñas de algunas de sus novelas más reconocidas, entre las que destaca *Molloy*.

A pesar de la intermitente dedicación a la obra de Beckett otorgada por revistas de interés cultural, especializadas o no en teatro, no fue hasta los años 80 –tras varias décadas de mutismo– cuando los estudios beckettianos experimentaron un resurgir en el marco académico. Este resurgimiento tuvo lugar gracias a la labor de la profesora Antonia Rodríguez-Gago y su carrera dedicada al análisis de la obra literaria de

¹ En relación a la acogida de Beckett a finales de los años 50 en España, convendría destacar el artículo de José Monleón, «Cuando Beckett llegó a Madrid» (1990) para *Pausa, Revista de la Sala Beckett*, que no ha sido recogido en esta selección bibliográfica por no tratarse de una publicación dentro del ámbito académico pero que, sin embargo, señala acertadamente algunos de los aspectos más significativos de su recepción en la escena sociocultural española, como el latente rechazo a un autor de vanguardia cuyas estrafalarias aportaciones colisionarían con la tradición imperante en la época.

Samuel Beckett, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, ya que se dedicó intensivamente al análisis de sus obras teatrales más representativas. Ya en el año 1986, Rodríguez-Gago fue pionera en España en la investigación de la trayectoria literaria del dramaturgo irlandés con un artículo titulado «Beckett sur la scène espagnole» para la *Revue d'Esthétique*. A este artículo le seguirían numerosas contribuciones a revistas académicas como *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, así como diversas participaciones en actas de congresos, como el de la Asociación Española de Estudios Anglo Americanos (AEDEAN) y el de la Asociación Española de Estudios Irlandeses (AEDEI). Asimismo, en 1989 –año del fallecimiento de Samuel Beckett– Rodríguez-Gago lanza la primera edición crítica y bilingüe de *Los días felices*, comentando en su «Introducción» la escasa atención prestada dentro de la esfera académica española a la figura de Beckett; un hecho que, sin duda, contrasta con la extensa divulgación que ha merecido su impronta literaria en la escena internacional. Tal y como afirma Nuria Fernández-Quesada, «Beckett no tuvo una relación con España de marcado carácter geográfico, lingüístico, intelectual o editorial, como pudo ocurrir con otros países europeos» (2008, 276).

Así pues, la obra de Beckett no ha gozado del protagonismo del que sí han disfrutado otros autores contemporáneos en nuestro país, produciéndose un desafortunado estancamiento crítico con respecto a la corriente literaria existencialista y nihilista, tan en auge durante la década de los 50 y 60 del siglo XX. A tenor de esto, Rodríguez-Gago también señalaba en la «Introducción» a *Los días felices* la accidentada divulgación de sus obras dramáticas. De hecho, hasta la fecha solo se tenía constancia de escasas ediciones, como la de 1965 de *Acto sin palabras* y *La última cinta* a cargo de la editorial Aymá. Posteriormente, en 1970, salió a la luz la edición conjunta de Barral de *Esperando a Godot*, *Fin de partida* y *Acto sin palabras*, que serían posteriormente recopiladas en 1978 bajo el título *Obras escogidas* junto a la conocida trilogía narrativa –*Molloy*, *El Innombrable*, *Malone muere*– y la última novela escrita por Beckett, *Cómo es*. También en 1971 se publicaron las obras *Comedia*, *Cascando* y *Palabras y música* de la mano de Miguel Bilbatúa para *Cuadernos para el diálogo*. De igual forma, *Film*, que ya había sido publicada en inglés en 1967, sería reeditada en 1975 para Tusquets, con prólogo de Jenaro Talens. Sin embargo, la edición del teatro reunido de Beckett tardaría algunos años más en llegar: no fue hasta 1987 cuando todo su teatro breve fue recopilado en *Pavesas*, nuevamente de la mano de Talens. Con todo, en mitad de estas insuficientes incursiones en la senda editorial, también existían considerables ediciones agotadas de las obras ya publicadas, que solían darse a conocer varios años –incluso décadas– después de haber sido escritas,

conduciendo así a una desafortunada anacronía que en ningún caso favorecería la divulgación y revisión crítica de la obra de Beckett.

El objetivo de esta recopilación bibliográfica es el de realizar un recorrido evolutivo por las principales temáticas abordadas dentro de la universidad española en relación a la obra de Samuel Beckett: qué se ha dicho, quién lo ha hecho y cuál ha sido el enfoque predominante. Se trata de subrayar el trabajo ya realizado, lo cual supone, sin duda, un avance significativo y un singular punto de partida en el estudio de Beckett en España. Al mismo tiempo, se trata de alentar a las generaciones venideras de escritores académicos, investigadores y estudiantes a continuar el camino ya iniciado mediante nuevas publicaciones y reelaboraciones del análisis crítico de su obra.

9.2. Nuestra recopilación bibliográfica

A pesar del reducido interés que ha podido observarse en España —especialmente a mediados del siglo XX— por una producción literaria de valor universal como es la de Samuel Beckett, bien es cierto que los estudios académicos dedicados al análisis literario de sus obras publicadas en el país se han centrado en dos aspectos que han sido fundamentales a lo largo de su carrera: su labor como dramaturgo y la traducción de sus obras a idiomas como el inglés y el francés. Por ello, el objetivo de la presente recopilación bibliográfica es el de destacar la labor crítica que la universidad española ha venido realizando durante las últimas décadas en torno a la obra literaria de Beckett, con el propósito no solo de ponerla en conocimiento de forma extensiva, como ya se ha hecho con otros autores de la talla de James Joyce —maestro y guía de Beckett en su juventud— sino también de facilitar la búsqueda bibliográfica de los contenidos publicados por expertos en la materia de manera sencilla y accesible. Con este fin, se han seguido una serie de criterios específicos que avalan la autenticidad y rigor académico del material seleccionado. Así pues, todos los artículos aquí reunidos pertenecen exclusivamente a publicaciones dentro de la universidad española, todos ellos firmados por académicos, profesores e investigadores especializados en literatura y en materias afines. Del mismo modo, no se han considerado artículos en prensa, ni artículos divulgativos en revistas generalistas como los ya mencionados en la época de los años 50 y 60, con la excepción de aquellos que hayan sido escritos por profesores universitarios. El fin último, pues, ha sido el de seleccionar artículos pertenecientes a publicaciones académicas, libros de actas, monografías, revistas universitarias españolas —así como artículos de profesores españoles publicados en revistas académicas en el extranjero— y tesis doctorales.

En cuanto a la clasificación del material recopilado, las directrices han consistido en establecer una serie de secciones que definieran las principales características del material escogido: división por géneros literarios, artículos en relación a la traducción, teoría literaria y estética, publicaciones sobre la relación de Beckett con España, valoraciones personales de autores que tuvieron algún tipo de contacto directo con él, artículos que relacionan a Beckett con otros autores, publicaciones genéricas –que engloban una amplia variedad temática en relación a los estudios beckettianos–, libros especializados exclusivamente en Beckett que se hayan publicado en España y, por último, tesis doctorales. Esta ordenación se debe principalmente a la naturaleza y temática de los textos encontrados. Por un lado, cabe destacar que gran parte de los artículos mencionados se engloba dentro de géneros literarios específicos –en su mayoría, teatro–, por lo que consideramos necesario establecer una categoría concreta para cada uno de ellos. En consecuencia, dentro del apartado de géneros literarios existen artículos dedicados a la obra teatral, narrativa y poética de Samuel Beckett. Por otro lado, al analizar los contenidos para nuestra selección, pudimos comprobar que, dentro de los artículos seleccionados, un número destacable de ellos versaban sobre temáticas diversas, sin enmarcarse dentro del análisis de un género literario específico en la obra de Beckett. Estos artículos fueron clasificados según dichas temáticas.

De igual modo, la existencia de libros publicados en España centrados exclusivamente en la figura de Samuel Beckett es un hecho significativo que merecía una sección específica. Por esta razón, hemos incluido los contenidos de estos ejemplares de forma individualizada. Cabe señalar que únicamente se han considerado aquellos contenidos académicos que hayan sido publicados en cualquier formato (participaciones en congresos, mesas redondas y cualquier otro tipo de contribución) hasta 2015, año que hemos tomado como punto de referencia para establecer un límite cronológico en el recopilatorio. Esta selección bibliográfica sitúa su punto de partida en el año 1986, con las primeras aportaciones críticas de Rodríguez-Gago, realizando un recorrido a lo largo de las últimas décadas hasta llegar a las publicaciones más recientes de 2015. Asimismo, no se ha considerado ninguna otra contribución a la academia –tales como participaciones en congresos, talleres y mesas redondas– que no hayan sido publicadas en ningún soporte. Debido a la amplitud de la esfera académica y a la inmensa variedad de formatos de publicación que existen hoy día, asumimos que podrían existir carencias o ausencias en el cómputo global del material seleccionado, si bien es cierto que el objetivo principal ha sido el de realizar un catálogo lo más completo y fidedigno posible desde

el inicio. A continuación, realizaremos una descripción de los contenidos en base a los criterios de selección anteriormente mencionados.

9.3. División por géneros literarios

La división por géneros literarios de esta selección bibliográfica obedece a la necesidad de llevar a cabo una clasificación especialmente delimitada de los artículos académicos encontrados en relación al teatro, narrativa y poesía de Samuel Beckett en la academia española. En líneas generales, podría afirmarse que el género literario cultivado por Beckett que más atención suscita en nuestra universidad es el teatro, un hecho nada sorprendente si consideramos que las primeras publicaciones y notas de prensa dedicadas a Beckett en nuestro país estaban ampliamente relacionadas con el estreno y representación de su obra teatral durante la segunda mitad del siglo XX. Así, encontramos un número considerable de artículos académicos firmados por expertos en la materia que disertan sobre algunas de sus obras teatrales más conocidas. Mención especial merecen los ensayos de Antonio Ballesteros en torno a *Los días felices*, *Aquella vez*, *Monólogo e Impromptu de Ohio*, así como las numerosas aportaciones de Antonia Rodríguez-Gago en el marco teórico del teatro beckettiano. Indudablemente, Rodríguez-Gago ha contribuido con numerosas publicaciones en torno a la acogida de Beckett en la escena teatral española y la forma en la que obras como *Compañía* han sido adaptadas para su posterior escenificación. Asimismo, su participación ha sido decisiva a la hora de incorporar la figura de Beckett en el marco crítico de la academia española. Las publicaciones de Rodríguez-Gago en torno al teatro de Beckett comprenden una amplia variedad temática, desde los procesos de arte y experimentación en su teatro radiofónico, pasando por las «imágenes y voces» más características de sus textos dramáticos, hasta la complejidad conceptual de aunar voz, espacio y cuerpo mediante la adaptación teatral. Se trata de un compendio de aportaciones críticas que oscilan entre el arte y la experimentación, siendo pues el eje central y punto de partida de los estudios teatrales beckettianos en España.

Y es que, si bien es cierto que el extenso trabajo de Rodríguez-Gago ha supuesto un precedente en el análisis académico del teatro de Beckett en la universidad española, no es menos cierto que su legado ha perdurado y se ha hecho extensivo durante los últimos años. De esta forma, cabría destacar los ensayos de la profesora Nuria Fernández-Quesada en torno al análisis evolutivo de la obra teatral de Samuel Beckett en los escenarios españoles desde el prisma de la censura que condicionaba la escena dramática española hasta después de la Transición. Fernández-Quesada ha realizado un análisis crítico de la evolución del teatro de Beckett desde sus primeros años en

España apuntando dos factores fundamentales como los principales condicionantes que podrían haber mermado una acogida más dilatada y fructífera: la tradición cultural imperante tanto en la sociedad como en la esfera literaria y la inconveniente omisión del arte vanguardista en un país aletargado por los años de dictadura, en el que débilmente comenzaba a resonar el eco de la vanguardia europea. Estos ecos de modernidad se afianzaron con el reestreno en España en 1978 de *Esperando a Godot*, obra que realzaría la figura de Beckett en el ámbito dramático español. De hecho, quizás sea esta obra la que más atención ha suscitado entre los académicos de nuestro país, entre los que destaca el estudio de la profesora Lourdes Carriedo en 2007, que supone una aportación de gran valor instrumental y teórico. Mención especial merecen también las contribuciones del profesor Francisco García Tortosa, quien analiza el valor del silencio en esta obra en *Palabra y Silencio* (1991), así como las de la profesora Elaine Hewitt, Pol Popovic, Nidia Marta Velozo, Pedro Lain Entralgo, Enrique del Acebo y Javier Ortiz García en torno a cuestiones como el tratamiento estético del tiempo, los juegos irónicos, «el problema de la esperanza», otredad y retórica y las diversas traducciones de *Esperando a Godot*.

Sin embargo, no solo *Godot* despertaría el interés de académicos y profesores universitarios; también lo harían la voz irlandesa de *Yo No* de la mano del profesor José Francisco Fernández para *Voice & Discourse in the Irish Context* y Pilar Zozaya para *Hailing Heaney*, así como las complejas reminiscencias al complejo de Edipo en *Mal visto mal Dicho* y *Rockaby* que ha observado Adam Piette, si bien es cierto que cuestiones más técnicas en relación a la escenografía y adaptación teatral de las obras ocuparían un espacio significativo en los análisis de Miguel Ibáñez Rodríguez para los *Cuadernos de Investigación Filológica*. Asimismo, las diversas traducciones de las obras dramáticas de Beckett al catalán debidamente diseminadas por Enric Ciurans y Joaquim Mallafrè también ocupan su lugar dentro de la crítica académica al teatro de Beckett en los últimos años.

Aunque es cierto que el teatro de Beckett ha generado más debate que ningún otro género, su narrativa también ha sido objeto de interés en el marco académico nacional. En este apartado cabría destacar el trabajo de la profesora M^a José Carrera, quien ha acercado al marco académico el estudio del lenguaje en las *Cuatro novelas* y *Tres diálogos*, así como una disertación sobre «el desarrollo del proyecto “autográfico”» en *Textos para nada*. Lourdes Carriedo, por su parte, realizaría un recorrido por dos espacios –el narrativo y el dramático– característicos de la obra de Beckett, desde *Mercier y Camier* hasta *Esperando a Godot*, así como un estudio del «exilio del ser y del lenguaje» en su trilogía narrativa. Por su parte, José Francisco Fernández

ha contribuido notablemente con ensayos relativos al lenguaje como medio de «incomunicación» en *Molloy*, la política en *More Pricks than Kicks*, además de una relectura crítica de *Sueño con mujeres que ni fu ni fa* y el breve relato *Echo's Bones*. Asimismo, José Ángel García Landa, profesor de la Universidad de Zaragoza, ha realizado estudios sobre la ya mencionada trilogía narrativa, además de un artículo dedicado a la imposibilidad de llevar a cabo la narración y el papel de la ficción en *El innombrable*, que también examinarían Juan Manuel Reyes Massiel para *Palabras sin voz* en 2008 y Fernando de Toro para *EPOS* en 2010. De igual forma, las investigaciones de García Landa en torno a la reflexividad en las narraciones de Beckett ocupan un espacio característico en su haber literario, como evidenciaba Fernando Galván en su reseña para la *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. Sin embargo, otras novelas y relatos también han cobrado un inusitado interés en los últimos años. Tal es el caso del análisis de Fernández-Quesada de *Watt*, las observaciones críticas de Anabel Cristóbal en torno a *Malone muere* y los motivos freudianos presentes en *Primer amor* examinados por Paul O'Mahoney para *Estudios Irlandeses* en 2013. Adicionalmente, otras cuestiones al margen del estudio de las obras beckettianas de referencia se han hecho un hueco en el marco teórico, como el análisis de Eva Jersonsky del universo femenino en su prosa de juventud, que bien podría compararse con las investigaciones de Carmelo Cunchillos sobre su prosa de madurez.

Desafortunadamente, el género más infravalorado por parte de la crítica académica en esta selección bibliográfica ha sido la poesía. Así pues, han sido tan solo cuatro las publicaciones reunidas con relación al desempeño poético de Beckett, una esfera de su creación literaria que a duras penas se ha dejado entrever en nuestro país. Destaca, pues, Lourdes Carriedo con su interpretación de la poética beckettiana del despojamiento y las notas plurilingües sobre la traducción de los poemas de Beckett realizada por Loreto Casado, quien en 1998 ya habría traducido de la mano de Árdora Ediciones las llamadas *mirlitonades* del francés al castellano, bajo el título de *Quiebros*. Asimismo, Benjamin Keatinge llevó a cabo en 2011 un recorrido por las respuestas al Holocausto en la poesía moderna irlandesa para la revista *Estudios Irlandeses*, un recorrido entre cuyas voces figura destacadamente la de Samuel Beckett mediante un comentario de su poema *Saint Lô*, un leve esbozo a las *mirlitonades* y una comparativa entre la poética de Paul Celan y la del autor irlandés en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, una de las aportaciones más completas y exhaustivas que se han realizado hasta la fecha sobre la poética beckettiana en el ámbito académico español es el ensayo de 2016 de Laura Monrós para *Quaderns de Filologia* sobre «El mito de Eco y la escisión del sujeto», cuyo fin último es el de analizar las representaciones

del silencio en la colección de poemas *Los huesos de Eco y otros precipitados*, publicada en 1935. Aunque estas aportaciones constituyen por su gran valor un primer paso para el estudio de la poesía de Beckett en España, bien es cierto que aún queda un extenso trabajo por realizar en este ámbito por parte de la crítica universitaria.

En definitiva, sería factible afirmar que el análisis de la narrativa y la poesía de Beckett cuenta en la actualidad con una destacable selección de expertos que han desentrañado los títulos más significativos dentro de ambos géneros, si bien es cierto que el teatro cuenta tradicionalmente con un nutrido número de publicaciones en la universidad española. Por su innegable valor crítico, sería esperable y necesario tomar dichas publicaciones como referencia esencial para los estudios y ediciones que se llevarán a cabo en años venideros, ampliando en lo sucesivo tanto el eje temático como la variedad de obras comentadas.

9.4. Traducción, teoría literaria y otras materias

La traducción de algunas de las obras más características de Samuel Beckett ha despertado un especial interés dentro de la crítica académica. Una pequeña selección de los artículos recopilados gira en torno a la traducción individual al castellano de obras como *Rumbo a peor*, *Rockaby*, *Textos para nada* y *Ni uno ni otro*, si bien la traducción de su trilogía narrativa también ha sido analizada. Asimismo, el interés por la traducción que Beckett llevó a cabo de la poesía mexicana de Ramón López Velarde ha encontrado su propio espacio dentro de la universidad española gracias a las aportaciones de M^a José Carrera, de la Universidad de Valladolid, quien ha centrado sus estudios en la investigación comparada del lenguaje utilizado por Beckett en las primeras traducciones de la poesía del autor mexicano con el lenguaje más esencial y austero de su época de madurez. Con todo, el enfoque que más relevancia ha adquirido dentro del análisis crítico ha sido la autotraducción que el propio Beckett llevó a cabo de algunas de sus obras más célebres, estableciendo distinciones entre creación y traducción, como en el caso de David Levey, o estudiando sus autotraducciones según los parámetros establecidos por De Man y Derrida, autores que, si bien no tratan directamente el fenómeno de la autotraducción, «han sentado las bases para un estudio en profundidad sobre el tema» (Besa 1997, 616). A tenor de los fundamentos de la autotraducción en el autor irlandés, Besa también comenta que «El ejemplo de Beckett sugiere tal vez que tras toda traducción hay una parte de intimidad respecto a su objeto, y que esa intimidad tiene que ver más con la educación sentimental de quien traduce que con su aprendizaje formal» (622). Se trata, pues, de un recorrido

evolutivo por las técnicas de traducción y adecuación lingüística realizadas por Beckett desde sus primeros años como escritor, algo íntimamente vinculado a su propia percepción como autor y narrador.

Más abstractas, pero no por ello más imprecisas, son las aportaciones relacionadas con el ámbito de la teoría literaria y estética que relacionan a Beckett con materias como el estrecho vínculo entre arte y literatura, el esteticismo, el naturalismo y el modernismo, la forma de la escritura, la semiótica, el absurdo y la numeración y precisión formal en sus obras. Cuestiones tan relacionadas con la obra beckettiana como «la imposible imagen», la escritura irlandesa modernista y el «locus del ser» también alcanzarán protagonismo dentro de este apartado, pretendiendo arrojar luz sobre el perenne existencialismo e imprecisión retórica que tradicionalmente han rodeado a la figura de Beckett desde que empezara a divulgarse su legado literario en nuestro país. En palabras de Lourdes Carriedo: «se trata de expresar una imagen interior incierta, evanescente y, a la postre, inaprehensible, que sólo puede dar lugar, a pesar del esfuerzo rememorador o imaginativo, a descripciones “indecidibles”» (2006, 49). Y es que, como se ha comentado anteriormente, pese a los recientes esfuerzos llevados a cabo por la academia para revivir el nombre de Samuel Beckett en España, la acogida que el país le proporcionó desde mediados de los años 50 estuvo inexorablemente condicionada por el desconocimiento de un país todavía culturalmente aletargado como consecuencia de la dictadura a la que estaba sometido. Los profesores José Francisco Fernández y Antonia Rodríguez-Gago han realizado estudios en relación a este asunto. Si bien no hay indicios de que Beckett visitara España en ningún momento de su vida, también es cierto que demostró interés por los asuntos políticos concernientes a la nación. No obstante, él mismo se desvinculó conscientemente del país debido a que no se identificaba plenamente con la tradición socio-cultural española, así como a su limitado interés por explorar diferentes territorios y a sus propias experiencias relacionadas con su alejamiento tanto moral como ideológico de Irlanda, su país natal (Fernández 2014, 52). Por su parte, Rodríguez-Gago, quien mantuvo una amistad con el mismo Beckett durante los últimos años de su vida, ha relacionado su obra y figura con la de Calderón y Goya, a la par que ha elaborado más sobre esta tardía amistad con el autor irlandés en «Reminiscences of a late friendship», que es junto a «Recordando

a Samuel Beckett»² uno de los pocos escritos publicados que han sido seleccionados en el apartado de valoraciones personales, ya que ha sido la única académica española reconocida hasta la fecha que tuvo la oportunidad de conocer en primera persona al dramaturgo irlandés, dejando constancia de sus recuerdos y experiencias en los escritos anteriormente mencionados. Fuera del ámbito académico, pero especialmente relevante por su estrecha vinculación con Beckett, figura el testimonio de su buen amigo Fernando Arrabal, escritor y cineasta, en *Beckett at 60*.

También se ha hablado de Beckett en relación con otros autores, no solo el ya mencionado Arrabal, sino también con su maestro y mentor James Joyce, así como las escritoras feministas Hélène Cixous y Julia Kristeva, el escritor Aidan Higgins y demás autores insignes como Alain Badiou, Guilles Deleuze, Bram Van Velde, Franz Kafka, P.W. Lewis y Walter Benjamin. Cabe destacar la conexión entre los escritos apofáticos de San Juan de la Cruz y los de Samuel Beckett, un hecho ampliamente abordado por William Franke para *Despalabro, Ensayos de Humanidades*: «Beckett teologiza conscientemente muchas veces sus experimentos con la lógica y los límites del lenguaje. Concretamente, recuerdan –aunque muchas veces en forma de parodia– a la teología negativa» (2012: 183). Igualmente destacable es el vínculo entre el poeta gallego José Ángel Valente y Beckett, cuyas afinidades e influencias han sido analizadas por Jonathan Mayhew: «Entre el yo y el no-yo, los protagonistas de Beckett son figuras de la condición histórica de nuestros tiempos. Para mí, Valente también es una figura histórica, al escribir el canto del cisne en la vieja intelectualidad europea» (2007, 147).

Por otro lado, el apartado de publicaciones genéricas reúne una cierta suma de artículos académicos que relacionan a Samuel Beckett con materias multidisciplinares –pero de algún modo interrelacionadas entre sí– como el tratamiento del silencio (Pilar Zozaya, 1991) y la espera en su obra, la dinámica textual del fracaso, vacío y metaficción, «el agonizar de las palabras» (Rebeca García Nieto, 2011), su relación con Irlanda (Antonia Rodríguez-Gago, 2002; Michael Smith, 1986), la «expresión mendiga» de sus textos (Nicolás Cabral, 2006) y la celebración de su centenario con un artículo firmado por Elisa Caijiao para *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* en 2006. Asimismo, María José Carrera ha analizado la lectura e interpretación que Beckett realizó de *Don Quijote* en *Whoroscope*, así como su entrada dedicada en *La*

² «Recordando a Samuel Beckett» es un artículo publicado en el número 76 del diario *El Público* en 1990. Aunque en esta selección bibliográfica no figuran publicaciones fuera del marco teórico de la universidad española, es relevante mencionarlo en la sección de valoraciones personales por la excepcionalidad de la tardía amistad de Samuel Beckett con Rodríguez-Gago.

Gran Enciclopedia Cervantina. Por otro lado, Nuria Fernández-Quesada habló sobre la base de datos RETESBES (Representaciones Teatrales de Samuel Beckett en España) y redactó un capítulo para *Homenaje desde Andalucía a Samuel Beckett*, realizando su particular contribución al reconocimiento que Beckett merece en nuestro país.

Mención especial merecen los libros editados y publicados en España en relación con Samuel Beckett. El primero de ellos se publicó en el año 1991, dos años después del fallecimiento del dramaturgo en París, bajo el título *Palabra y silencio*, editado por Juan Bargalló y Francisco García Tortosa en Sevilla para el Centro Andaluz de Teatro. Esta muestra reúne las colaboraciones de autores como Ricard Salvat, Pilar Zozaya y Manuel Ángel Vázquez-Medel, entre otros. Las cuestiones aquí abordadas giran en torno al análisis del silencio, el cuestionamiento de la existencia y las principales claves de interpretación de algunas de las obras beckettianas más destacadas, como *Acto sin palabras*, *Malone muere* y *Molloy*. Un año más tarde, en 1992, se publicaría *Samuel Beckett y la narración reflexiva*, reconocida contribución dentro de la esfera académica, editada por la Universidad de Zaragoza, que vendría de la mano de José Ángel García Landa. Se trata, en palabras del propio autor, de «un estudio en profundidad de la escritura experimental de Beckett, en especial de la trilogía novelística *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, desde la perspectiva de la narratología estructuralista y las teorías estructuralistas sobre la enunciación» («Introducción», 2014), estudio cuyas bases había sentado previamente en su tesis doctoral de 1989. Sin embargo, no sería hasta 2006, año en el que se celebró el centenario del nacimiento de Beckett, cuando un nuevo ejemplar dedicado a su obra vería la luz. *Tentativas sobre Beckett*, editado por Julián Jiménez Heffernan cuenta con las aportaciones de autores como Manuel Asensi Pérez y Derek Attridge, sumando un total de seis capítulos relacionados con la comedia beckettiana, la imagen escénica, la acción cinematográfica y las interrupciones y adversidades presentes en su obra. Se trata, pues, de un destacable esfuerzo teórico por profundizar en el legado literario de Beckett a través de diferentes ópticas analíticas, con el firme propósito de establecer nuevas directrices hermenéuticas acordes a su complejidad estética y a su gran capacidad para inducir al lector a la reflexión.

Poco después, en el año 2009, se publicaría *A vueltas con Beckett*, editado por Lourdes Carriedo, M^a Luisa Guerrero, Carmen Méndez y Fabio Vericat para Ediciones de La Discreta. Esta publicación cuenta con una selección de 19 capítulos en inglés, francés y en castellano, en torno a la filosofía y la dehisencia presentes en las obras de Beckett, la estética de la omisión, las modulaciones poéticas en su diálogo

dramático, su vinculación a Dante Alighieri y a James Joyce, así como la relación entre el lenguaje utilizado en sus creaciones y el propio lenguaje matemático. Se trata, pues, de una compilación multidisciplinar que aborda una amplia variedad de temáticas situando como eje central la figura y obra de Samuel Beckett, lo que le confiere un alto grado de innovación que ya se deja entrever desde su mismo título. En palabras de José María Fernández Cardo,

Nada más acertado para un autor de estas características que la formulación titular elegida por los editores, *A vueltas con*, por lo que tiene de expresión sintética de la búsqueda, de la dificultad, del afán por aprehender una obra que avanza con paso firme y decidido a la vez que da la espalda al sentido, a contracorriente y sin embargo en paralelo, un poco más adelante o detrás, todo depende del lugar en que se halle apostado el observador. (2010, 310)

Por último, el apartado final de la presente selección bibliográfica está dedicado a las tesis doctorales y tesinas que se han realizado en España con la temática beckettiana como punto de partida y fin último hasta el año 2013, cuyos precursores fueron Manuel García Gómez y José Ángel García Landa en 1988 con sus estudios doctorales en torno al narrador y el relato, respectivamente, en la trilogía narrativa de Beckett. Les seguiría la tesis de 1991 de José Víctor Molina Escobar titulada *La estética de la espera en Samuel Beckett* y la de 1995 de la profesora Rodríguez-Gago en torno a las imágenes y voces presentes en el teatro de Beckett. Las tesinas también han ocupado su lugar dentro de la investigación predoctoral en torno a la obra de Beckett, centrándose en temáticas como la revisión de las traducciones al castellano de *Comedia y No yo*, su relación con el teatro distópico de posguerra y la degeneración y envejecimiento presentes en su obra dramática. Asimismo, también podemos encontrar tesis doctorales desde el año 2007 hasta 2013 en relación al teatro de Samuel Beckett. El arte radiofónico y la voz performativa presentes en sus obras cobran un espacio significativo, así como su influencia en el teatro español más actual desde principios del siglo XXI. Por lo tanto, estamos ante un número considerable de trabajos de investigación elaborados, en su mayoría, en torno al género que más interés ha suscitado en la academia española de entre todos aquellos a los que Beckett se ha dedicado: el teatro. Dicho lo cual, el balance global es que las tesis defendidas han supuesto un indudable avance en los estudios beckettianos, muestra del rigor intelectual y del compromiso de la academia con la evolución original y el desarrollo de la figura y obra de Beckett en España.

9.5. Conclusión

Tomando como punto de referencia el itinerario evolutivo a través de las publicaciones académicas relacionadas con la obra beckettiana que se han publicado en España desde los años 50 hasta la actualidad, es preciso afirmar que, aunque el trabajo de campo realizado hasta la fecha ha supuesto un notable número de contribuciones críticas al análisis de la carrera literaria de Beckett, aún queda mucho camino por recorrer. Existen, pues, muchas lagunas por cubrir con relación a algunas de sus obras esenciales que aún no han sido examinadas en profundidad, como *A vueltas quietas*, *Sueño con mujeres que ni fu ni fa* y *Belacqua en Dublín*, por mencionar solo algunas. Por otro lado, sería necesario continuar y reforzar la senda ya andada sobre el análisis del teatro y la narrativa y, simultáneamente, profundizar en la poesía de Beckett, una de sus facetas literarias más desconocidas e infravaloradas –tanto a nivel global como en España, de manera particular–. Por este motivo, una mayor dedicación al análisis de su poesía sería ampliamente beneficioso para dar a conocer no solo la esfera teatral y las técnicas de traducción presentes en la obra de Beckett, sino también su dimensión como poeta, de carácter más intimista y personal.

De igual forma, la presencia de publicaciones de autores españoles en el extranjero es un hecho a destacar, ya que parte de la comunidad académica española ha tenido la oportunidad de conocer de primera mano los avances en los estudios beckettianos a nivel internacional. Sin embargo, el número de académicos extranjeros que han colaborado en nuestro país es aún reducido, quizás porque el reconocimiento que la obra de Beckett comienza a tener en España todavía no ha tenido repercusión más allá de nuestras fronteras. Por ello, podría decirse que no existe un amplio número de publicaciones sobre Beckett en la universidad española en comparación con la industria en torno a su obra que existe en los países de habla inglesa.

La conclusión es que, aunque las aportaciones dentro de la academia española relacionadas con la literatura y el teatro de Beckett son reveladoras y significativas, evidenciando un creciente interés en este ámbito durante finales del siglo XX y principios del XXI, al mismo tiempo se revela como un objetivo ineludible la necesidad de profundizar en las investigaciones sobre Beckett y extender y divulgar la teoría ya existente.

Bibliografía

- Besa, Carles. "Traducirse a sí mismo. Beckett a la luz de Benjamin, De Man y Derrida." *Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española. IV Coloquio: Centenario de François Rabelais*. Arturo Delgado, coord. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997. 615-23.
- Carriedo López, Lourdes. "Samuel Beckett: cómo decir la imposible imagen." *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 21 (2006): 49-62.
- Fernández Cardo, José María. "A vueltas con Samuel Beckett." *Çédille, Revista de Estudios Franceses*, vol. 6 (2010): 309-313.
- Fernández-Quesada, Nuria. "Pasado y presente de los estudios teatrales beckettianos en España: tradición y omisión." *Proceedings from the 31st AEDEAN Conference*. María Jesús Lorenzo Modia, ed. A Coruña: Servicio de Publicaciones de la Universidad de A Coruña, 2008. 47-86.
- Fernández, José Francisco. "A vueltas con la nada. Notas sobre la traducción de *Texts for Nothing* al Castellano." *Beckettiana*, vol. 13 (2014): 17-24.
- Franke, William. "Un díptico apofático: Juan de la Cruz y Samuel Beckett." *Despalabro: Ensayos de Humanidades*, vol. 6 (2012): 179-199.
- García Landa, José Ángel. "Introducción. Movimientos narrativos." *Samuel Beckett y la narración reflexiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1992. <<https://ssrn.com/abstract=2510225>>
- Mayhew, Jonathan. "Valente y Beckett: afinidades e influencias." *Referentes europeos en la obra de Valente*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2007. 127-48.

MAR GARRE GARCÍA
Universidad de Almería

ARTÍCULOS, CAPÍTULOS DE LIBROS Y TESIS (NACIONAL E INTERNACIONAL)

1. DIVISIÓN POR GÉNEROS LITERARIOS

1.1. Teatro

Ballesteros González, Antonio. "Open-Air *Happy Days* in Madrid." *The Beckett Circle*, vol. 19, no. 1, 1997, pp. 6-7.

Ballesteros González, Antonio. "Estética de la fragmentación en tres obras del teatro último de Samuel Beckett: *That Time*, *A Piece of Monologue* y *Ohio Impromptu*." *Estudios de Filología Moderna*, vol. 1, no. 1, 2000, pp. 85-95.

Buning, Marius. "Eleutheria Revisited." *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, editado por Antonio Ballesteros y C. Vilvande, no. 57. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Estudios, 2000, pp. 289-308.

Burello, Marcelo G. "Theatre Censorship in Honecker's Germany: From Volker Braun to Samuel Beckett. (Review)." *Revista de Filología Alemana*, vol. 19, 2011, pp. 267- 396.

Cano Vara, Cristina. "Samuel Beckett's Stage *Text* in Translation: A Revision of Two Spanish Translations of *Not I*." *Fifty Years of English Studies in Spain. Actas del XXVI Congreso Internacional de AEDEAN*, editado por Ignacio López Palacios y María José López Couso. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 717-724.

Cano Vara, Cristina. "Beckett Festival in Madrid." *The Beckett Circle*, vol. 28, no. 2, 2005, pp. 1-3.

- Cantalapiedra Erostarbe, Fernando. "Teatralidad y semiótica tensiva. Samuel Beckett." *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, coordinado por Alberto Moreno González et al. Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 662-669.
- Cantalapiedra Erostarbe, Fernando. "Luminotecnia y teatralidad. Samuel Beckett, *Comédie*." *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, vol. 20, 2004, pp. 103-170.
- Cerrato, Laura. "¿Es Beckett todavía nuestro contemporáneo?" *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, vol. 1, no. 111, 2006, pp. 158-165.
- Ciurans, Enric. "Samuel Beckett en els escenaris catalans." *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.*, vol. 56, 2006, pp. 199-216.
- Cousineau, Tom. "El pensamiento verbal y espacial en 'Esperando a Godot'." *Pausa*, no. 5, 1990. <<http://www.revistapausa.cat/el-pensamiento-verbal-y-espacial-en-esperando-a-godot/>>
- Del Acebo Ibáñez, Enrique. "Territorio de post-catástrofe, otredad y retórica en la obra *Esperando a Godot*. Aportes para la comprensión de la dramaturgia de Samuel Beckett desde una sociología de la postmodernidad." *Revista Latina de Sociología*, vol. 5, 2015, pp. 1-32.
- Fernández-Quesada, Nuria. "Pasado y presente de los estudios teatrales beckettianos en España: tradición y omisión." *Actas del XXI Congreso Internacional de AEDEAN*, editado por María Jesús Lorenzo Modia. A Coruña: Servicio de Publicaciones de la Universidad de A Coruña, 2008, pp. 476-486.
- Fernández-Quesada, Nuria. "Under the Aegis of the Lord Chamberlain and the Franco Regime: The bowdlerization of *Waiting for Godot* and *Endgame*." *Censorship Across Borders*, editado por Catherine O'Leary y Alberto Lázaro. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 193-210.
- García Tortosa, Francisco. "El silencio en *Esperando a Godot*." *Samuel Beckett: Palabra y Silencio*, editado por Juan Bargalló Carrate y Francisco García Tortosa. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1991, pp. 33-39.
- Górriz, Manuel. "Influencia de Samuel Beckett en el nuevo teatro americano." *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, vol. 1, no. 7, 1986, pp. 139-152.
- Herreras, Enrique. "Medio siglo esperando a Godot." *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, vol. 1, no. 111, 2006, pp. 167-172.
- Herreras, Enrique. "Compromiso social y nihilismo en el teatro de Samuel Beckett." *Episkenion*, no. 3-4, 2015, pp. 73-88.

- Herrero Martín, Rosana. "Narrative Performance of the Word in Beckett's Early Theatre." *Beckett after Ibsen Conference*. Ankara: University of Ankara Pr., 2008, pp. 193-221.
- Hewitt, Elaine Caroline. "La primera escisión poética de la obra teatral *Waiting for Godot*." *Estudios Irlandeses*, no. 3, 2008, pp. 113-120.
- Hidalgo Nacher, Max. "Los dispositivos de la representación en la obra de Samuel Beckett." *Palabras sin voz. A propósito de Samuel Beckett*, no. 7, 2008. <http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/siete/articulos/Hidalgo_Beckett7.htm>
- Ibáñez Rodríguez, Miguel. "La localización de los personajes en el teatro de Samuel Beckett." *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 16, 1990, pp. 109-121.
- Ibáñez Rodríguez, Miguel. "El aspecto físico de los personajes del teatro de Samuel Beckett." *Cuadernos de Investigación Filológica*, no. 18, 1992, pp. 19-33.
- Ibáñez Rodríguez, Miguel. "Tipología de los desplazamientos en el teatro de Samuel Beckett." *Studium. Filología*, 9, 1993, pp. 107-136.
- Ibáñez Rodríguez, Miguel. "Análisis semiológico de las maneras de desplazarse de los personajes del teatro de Samuel Beckett." *Actas del II Coloquio sobre los Estudios de Filología Francesa en la Universidad Española*, coordinado por Juan Bravo Castillo. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 389-396.
- Laín Entralgo, Pedro. "Tres calas teatrales en la vida actual, *Esperando a Godot* y el problema de la esperanza." *Teatro Del Mundo*. Madrid: Espasa Calpe, 1986, pp. 31-44.
- López Antuñano, José Gabriel. "Algunas citas con Godot." *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, vol.1, no. 111, 2006, pp. 200-202.
- Martín, Juan et al., et al. "*La Cabina* o el horror del absurdo." *Hispania*, vol. 98, no. 4, 2015, pp. 701-13.
- Molina Foix, Vicente. "El mirón literario: el cine de Jean Genet, Samuel Beckett y Eugène Ionesco." *Revista de Occidente*, no. 40, 1984, pp. 33-43.
- Nielfa Toribio, Raquel. "Ecos de los muertos: aproximación a un Estudio comparativo entre 'The Dead' y *Waiting for Godot*." *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, editado por Antonio Ballesteros y C. Vilvande, no. 57. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Estudios, 2000, pp. 289-308.
- Ortiz García, Javier. "*Waiting for Godot* y *Endgame*: Samuel Beckett ilustra la traducción." *Livius: Revista de Estudios de Traducción*, vol. 11, 1998, pp. 113-121.

- Pérez Gil, María del Mar. "Revolución y lenguaje del absurdo en *Waiting for Godot* de Beckett y *El triciclo* de Arrabal." *Philologica Canariensia*, no. 1, 1995, pp. 327-340.
- Piette, Adam. "Ending the Mother Ghost: Beckett's *Ill Seen Ill Said* and *Rockaby*." *Complutense Journal of English Studies*, vol. 22, 2014, pp. 81-90.
- Popovic, Pol. "*Esperando a Godot* de Samuel Beckett: juegos irónicos." *Analecta Malacitana*. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, vol. 25, no. 1, 2002, pp. 85-92.
- Puppa, Paolo. "Escenas carcelarias." *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, no. 19, 2014, pp. 15-30.
- Rafter, Denis. "El mundo-circo de Samuel Beckett." *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, vol.1, no. 111, 2006, pp. 173-184.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Presencia/ausencia del cuerpo en el último teatro de Samuel Beckett." *Primer Acto*, no. 206, 1984, pp. 16-25.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Beckett Sur la Scene Espagnole." *Revue d'Esthétique*, 1986, pp. 469-472.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Arte y experimentación en el teatro radiofónico de Samuel Beckett." *El Público*, 37, 1988, pp. 29-37.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Staging Beckett in Spanish." *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, vol. 16, no. 1, 1988, pp. 155-166.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Beckett dirige Beckett o el arte de dar forma a la confusión." *Primer Acto*, 223, 1990, pp. 18-37.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Introducción." *Los días felices*, de Samuel Beckett, editado por Antonia Rodríguez-Gago, Cátedra, 1996, pp. 7-108.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Imágenes y voces en el último teatro de Samuel Beckett." *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, editado por Antonio Ballesteros y C. Vilvande, no. 57. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 289-308.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Translating and Adapting *Company* for the Screen." *Samuel Beckett. Endlessness in the Year 2000/ Fin sans fin en l'an 2000. Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, editado por Angela Moorjani y Carola Veit. Ámsterdam: Rodopi, 2001, pp. 437-445.

- Rodríguez-Gago, Antonia. "Le messinscene di Beckett in Spagna: teatro e politica." *Beckett in scena: interpretazioni memorabili nel mondo. Dramaturgia*, editado por Stanley E. Gontarski y Annamaria Cascetta. Roma: Salerno Editrice, 2002, pp. 141- 169.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "The Embodiment of Memory (and Forgetting) in Beckett's Late Women's Plays." *Drawing on Beckett: Portraits, Performances and Cultural Contexts*, editado por Linda Ben-zvi. Tel Aviv: Assaph Book Series, 2003, pp. 113- 126.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Beckett en la escena española: teatro y política." *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, vol. 1, no. 111, 2006, pp. 185-199.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Beckett's Theatre in Spain." *TOPOS*, no. 91, 2006, pp. 25- 27.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Transcultural *Endgame/s*." *Samuel Beckett's Endgame: Dialogues I*, editado por Michael Byron. Ámsterdam: Rodopi, 2007, pp. 145-164.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Refiguring the Stage Body through the Mechanical Reproduction of Memory." *Beckett at 100: Revolving It All*, editado por Linda Ben-Zvi y Angela Moorjani. Oxford: Oxford University Press, 2008, pp. 202-213.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Staging Beckett in Spain: Theatre and Politics." *A Companion to Samuel Beckett*, editado por Stanley Gontarski *et al.* Malden, Massachusetts: Wiley & Blackwell, 2010, pp. 403-25.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Voice, Space and Body: The Problems of Translating and Adapting *Company* for the Screen." *Back to the Beckett Text*, editado por Tomasz Winiewski. Gdansk, Universidad de Gdansk: Topos, 2012, pp. 65-80.
- Salvat i Ferré, Ricard. "Aportaciones del teatro de Samuel Beckett." *Samuel Beckett: palabra y silencio*, editado por Juan Bargalló Carraté y Francisco García Tortosa. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1991, pp. 121-29.
- Segre, Cesare. "La función del lenguaje en el *Acte sans paroles* de Samuel Beckett." *Semiología del teatro*, editado por José M. Díez Borque y Luciano García Lorenzo. Barcelona: Planeta, 1975, pp. 193-216.
- Soubriet Velasco, Beatriz. "Explorando al individuo en *Happy Days*, de Samuel Beckett." *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, editado por Antonio Ballesteros y C. Vilvande, no. 57. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 289-308.
- Toribio, Raquel Nielfa. "Ecos de los muertos: aproximación a un estudio comparativo entre 'The Dead' y *Waiting for Godot*." *La estética de la transgresión. Revisiones*

críticas del teatro de vanguardia, editado por Antonio Ballesteros y C. Vilvande, no. 57. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 289-308.

Torres Monreal, Francisco. "Samuel Beckett o de cómo no estar." *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, coordinado por Pedro L. Ladrón de Guevara *et al.* Murcia: Universidad de Murcia, 1999, p. 681-688.

Velozo, Nidia Marta. "Tratamiento estético del tiempo en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, no. 25, 2003, p. 13.

Weiss, Katherine. "Reconstructions of Irishness in Samuel Beckett's *Rough for Theatre I* and *The Old Tune*." *The Representation of Ireland/s. Images from Outside and from Within*, editado por Rosa González. Barcelona: PPU, 2003, pp. 229-36.

Worth, Katharine. "Los oyentes en el teatro de Beckett." *Pausa. Revista de la Sala Beckett*, no. 6, 1991. <<http://www.revistapausa.cat/los-oyentes-en-el-teatro-de-beckett/>>

Zozaya, Pilar. "Make Sense Who May: Beckett's 'A Piece of Monologue' (1979) to 'What, Where' (1983)." *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, vol. 15, 1987, pp. 7-23.

Zozaya, Pilar. "'What Where' ('Qué dónde')." *Pausa. Revista de la Sala Beckett*, no. 7, 1991.

Zozaya, Pilar. "A semiotic approach to Beckett's *Ohio Impromptu*." *Voices of Ireland/ Veus d'Irlanda*, editado por Nella Bureu, P. Gallardo y M. O'Neill. Lleida: Pagès Editors, Colección El Fil d'Ariadna Literatura, 1992, pp. 99-106. <http://www.revistapausa.cat/1991_07_02/>

Zozaya, Pilar. "The Air Is Full of Our Cries: Reflexivity in Beckett's *Not I*." *Hailing Heaney*, editado por Rosa González y Jacqueline A. Hurlley. Barcelona: PPU, 1996, pp. 87-104.

1.2. Narrativa

Carrera, Maria José. "The Rupture of the Lines of Communication between Subject and Object in Beckett's Four Novellas." *Three Dialogues Revisited/Les trois dialogues revisités. Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, editado por Marius Buning *et al.*, no. 13, 2003, pp. 249-60.

Carrera, Maria José. "Soul, Mind and Carcass: Autography in Samuel Beckett's *Texts for Nothing* (XI)." *Re-Writing Boundaries: Critical Approaches in Irish Studies*, editado por Asier Altuna y Cristina Andreu. Barcelona: PPU, 2007, pp. 171-79.

- Carrera, María José. "Thought Words Words Insane Thought Inane: Samuel Beckett's Critique of Language in his Four Novellas." *Actas del XXXI Congreso Internacional de AEDEAN*, editado por María Jesús Lorenzo Modia. A Coruña: Servicio de Publicaciones de la Universidad de A Coruña, 2007, pp. 723-32.
- Carriedo López, Lourdes. "Del espacio narrativo y del espacio dramático en Samuel Beckett: de *Mercier et Camier* a *Esperando a Godot*." *Espace et Texte dans la Culture Française*, T. II. Alicante: Universidad de Alicante, 2005, pp. 731-45.
- Carriedo, Lourdes. "La trilogía narrativa de Samuel Beckett: el exilio del ser y del lenguaje." *Revista de Filología Francesa*, vol. 6, 1995, pp. 61-71.
- Cristóbal, Anabel. "Sobre Ergon y Parerga: a propósito de *Malone muere*." *Palabras sin voz. A propósito de Samuel Beckett*, no. 7, 2008. <http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/siete/articulos/Anabel_Beckett7.htm>
- Cunchillos, Carmelo. "Samuel Beckett: Prosa de Madurez." *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, vol. 7, no. 1, 1986, pp. 113-24.
- De Toro, Fernando. "Samuel Beckett, *El innombrable* y el fin de la modernidad." *EPOS*, no. 26, 2010, pp. 217-44.
- Fernández-Quesada, Nuria. "*Watt*, de Samuel Beckett: palabra contra la palabra." *Actas del VIII Simposio Internacional sobre Narrativa Contemporánea: Novela y Ensayo*. Cádiz: El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 2001, pp. 79-85.
- Fernández, José Francisco. "Language as a Means of Incommunication in Samuel Beckett's *Molloy*." *Irlanda ante un nuevo milenio*, editado por Inés Praga Terente. Burgos: Asociación Española de Estudios Irlandeses (AEDEI), 2002, pp. 189-98.
- Fernández, José Francisco. "*Echo's Bones*: Samuel Beckett's Lost Story of Afterlife." *Journal of the Short Story in English*, vol. 52, 2009, pp. 115-24.
- Fernández, José Francisco. "'So It Goes in the World': The Politics of Samuel Beckett's *More Pricks than Kicks*." *At a Time of Crisis: English and American Studies in Spain*. Barcelona: UAB, 2012, pp. 94-99.
- Fernández, José Francisco. "Gaztetako Beckett bat. *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*. Itzultzearen inguruko gogoetak." *Senez: Itzulpen Aldizkaria*, no. 43, 2012, pp. 185-91.
- Galván, Fernando. "José Ángel García Landa, Samuel Beckett y la narración reflexiva." *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, no. 26-27, 1993, pp. 239-40.
- García Landa, José Ángel. "El centro ausente: *El innombrable* de Beckett." *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, vol. 12, no. 2, 1991, pp. 45-63.

- García Landa, José Ángel. “‘It’s Stories Still’: la reflexividad en las narraciones de Samuel Beckett.” *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, no. 5, 1992, pp. 57-81.
- Garner, Staton B. “Beckett y los márgenes de la narratividad.” *Pausa. Revista de la Sala Beckett*, no. 3, 1990. <<http://www.revistapausa.cat/beckett-y-los-margenes-de-la-narratividad/>>
- Jersonsky, Eva. “El universo femenino en la prosa temprana de Samuel Beckett: hacia la autonomía y la mundialización de la literatura.” *Estudios Irlandeses*, vol. 10, 2015, pp. 85-94.
- O’Mahoney, Paul. “On the Freudian Motifs in Beckett’s *First Love*.” *Estudios Irlandeses*, vol. 8, no. 1, 2013, pp. 93-104.
- Reyes Massiel, Juan Manuel. “Innombrable.” *Palabras sin voz. A propósito de Samuel Beckett*, no. 7, 2008. <http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/siete/articulos/Beckett_Reyes7.htm>

1.3. Poesía

- Carriedo López, Lourdes. “Samuel Beckett: poética del despojamiento.” *E-Excellence. Portal de Humanidades Liceus*, 2005, pp. 1-42.
- Casado, Loreto. “Notas plurilingües en los poemas de Samuel Beckett.” *Lengua y cultura. Estudios en torno a la traducción*, editado por M.A. Vega y R. Martín Gaitero. Madrid: Universidad Complutense, 1999, pp. 595-602.
- Keatinge, Benjamin. “Responses to the Holocaust in Modern Irish Poetry.” *Estudios Irlandeses*, vol. 6, 2011, pp. 21-38.
- Monrós Gaspar, Laura. “El mito de Eco y la escisión del sujeto. Representaciones del silencio en *Echo’s Bones* de Samuel Beckett.” *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris.*, vol. 11, 2006, pp. 149-67.

2. TRADUCCIÓN

- Aguirre Oteiza, Daniel. “Traducir aún: notas sobre la traducción de *Worstward Ho*, de Samuel Beckett.” *Vasos Comunicantes: Revista de ACE Traductores*, vol. 26, no. 1, 2003, pp. 47-57.
- Ballesteros González, Antonio. “Beckett’s *Rockaby* in Three Spanish Translations.” *Beckett in the 1990s. Beckett Today/Aujourd’hui 2*. Ámsterdam: Rodopi, 1993, pp. 147-57.

- Ballesteros González, Antonio. "Transcripción de la participación en el seminario 'Translating Beckett', dirigido por Adriaan Van Der Weel y Ruud Hisgen: 'Unheard Footfalls Only Sound: *Neither* in Translation'." *Beckett in the 1990s. Beckett Today/Aujourd'hui* 2, editado por Adriaan Van der Weel and Ruud Hisgen. Ámsterdam: Rodopi, 1993, pp. 345-64.
- Besa, Carles. "Traducirse a sí mismo. Beckett a la luz de Benjamin, De Man y Derrida." *Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española. IV Coloquio: Centenario de François Rabelais*. Arturo Delgado, coordinador. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 615-623.
- Carrera, María José. "Handicapped by my Ignorance of Spanish': Samuel Beckett's Translations of Mexican Poetry." *Back to the Beckett Text*, editado por Tomasz Wisniewski. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2012, pp. 93-107.
- Carrera, María José. "'And Then the Mexicans': Samuel Beckett's Notes toward *An Anthology of Mexican Poetry*." *'Beginning of the Murmur': Archival Pre-Texts and Other Sources. Samuel Beckett Today/Aujourd'Hui*, editado por Conor Carville and Mark Nixon. Leiden & Boston: Brill/Rodopi, 2015, pp. 159-70.
- Casado, Loreto. "Beckett, Samuel." *Diccionario histórico de la traducción en España*, editado por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Madrid: Gredos, 2009, pp. 105-107.
- Fernández, José Francisco. "A Spanish Beckett." *The Beckett Circle*, 2013. <<https://the-beckettcircle.org>>
- Fernández, José Francisco. "A vueltas con la nada. Notas sobre la traducción de *Texts for Nothing* al castellano." *Beckettiana*, vol. 13, 2014, pp. 17-24.
- García Cela, Carmen. "Samuel Beckett y la auto-traducción." *Teatro y Traducción*, editado por Francisco Lafarga y Roberto Dengler Gassin. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 251-261.
- García Landa, José Ángel. "'Abstracted to Death': estética del bilingüismo y la traducción en la prosa de Beckett." *Actas del X Congreso Internacional de AEDEAN*, editado por Julio-César Santoyo. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1989, pp. 105-110.
- García Martínez, Manuel. "La traducción de la trilogía de Samuel Beckett." *Actas del Coloquio Internacional de Traductología*, editado por M.A. Lépinette et al. Valencia: Universitat de Valencia, 1991, pp. 105-107.

- Levey, David. "Samuel Beckett and the Silent Art of Self-Translation." *Pragmalingüística*, vol. 3-4, 1995, pp. 53-61.
- Mallfrè, Joaquim. "Beckett on stage: Catalan translations." *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies*, no.11, 2000, pp. 149-160.
- Montini, Chiara. "Le sujet traducteur face à l'oeuvre bilingue de Samuel Beckett: quelle stratégie?" *Doletiana: Revista de Traducció, Literatura i Arts.*, no. 1, 2007, pp. 1-9.
- Ortíz García, Javier. "Samuel Beckett se traduce a sí mismo." *Quaderns. Revista de Traducció*, vol. 8, no. 1, 2002, pp. 69-75.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Unheard Footfalls Only Sound: *Neither* in Translation." *Samuel Beckett Today: Beckett in the 1990s*. Amsterdam: Rodopi, 1993, pp. 345- 364.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Beckett's Voices in Spanish: Translation as an Aspect of Adaptation." *Beckett and Beyond*, editado por Bruce Stewart. Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe, 1999, pp. 231-38.

3. TEORÍA LITERARIA Y ESTÉTICA

- Adorno, Theodor. "Esteticismo, naturalismo, Beckett." *Teoría Estética*, Orbis, 1983, pp. 402-404.
- Carrera, María José. "From Storms of Sounds to Missing Words: The Story of Samuel Beckett's Short Prose Fiction." *Nexus, AEDEAN. Cien años de Samuel Beckett*, vol. 2, 2006, pp. 79-85.
- Carriedo López, Lourdes. "Del paisaje visible al paisaje indecible en Samuel Beckett: sobre pintura y literatura." *Paisajes reales e imaginarios. Estudios sobre el paisaje en la literatura, el pensamiento y las artes*, editado por P. Andrade et al. Madrid: La Discreta, 2006, pp. 98-114.
- Carriedo, Lourdes. "Samuel Beckett: *Cómo decir* la imposible imagen." *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 21, 2006, pp. 49-62.
- Carriedo López, Lourdes, M.L. Guerrero, C. Méndez y F. Vericat, eds. *A vueltas con Beckett*. Madrid: La Discreta, 2009.
- Fernández, José Francisco. "Problems of Beckett's Early Poetics." *ABEI Journal*, vol. 13, 2011, pp. 83-91.

- Hidalgo Nácher, Max. "La forma de la escritura en la obra de Samuel Beckett (o, ¿qué podemos interpretar?)." *Tropelías: Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, vol. 15-17, 2004, pp. 299-307
- Khasawneh, Hana Faye. "The Irish Modernist Literary Writing: A Dialogic Space." *Oceánide*, vol. 3, no. 3, 2011.
- Molina Escobar, José Victor. *La estética de la espera en Samuel Beckett*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1992.
- Penas Ibáñez, Beatriz. "Un Beckett semiótico no es absurdo." *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, vol. 1, no. 7, 1996, pp. 153-159.
- Pérez, David. "Sonidos escritos, silencios leídos: un recorrido transtextual a través de la literatura y el arte." *Extravío. Revista Electrónica de Literatura Comparada*, vol. 3, 2008, pp. 15-26.
- Scanlan, Robert. "'Locus del Ser', numeración y precisión formal en las obras de Samuel Beckett." *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, no. 21, 2007, pp. 91-103.

4. BECKETT Y ESPAÑA

- Fernández, José Francisco. "A Long Time Coming: Critical Response to Samuel Beckett in Spain and Portugal." *The International Reception of Samuel Beckett*, editado por Mark Nixon and Matthew Feldman, London: Continuum, 2009, pp. 273-289.
- Fernández, José Francisco. "A Spanish Beckett." *The Beckett Circle*, 2013. <<https://thebeckettcircle.org/2013/05/10/a-spanish-beckett/>>
- Fernández José Francisco. "Surrounding the Void: Samuel Beckett and Spain." *Estudios Irlandeses*, vol. 9, 2014, pp. 44-53.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Beckett in Spain: Madrid (1995) and Barcelona (1956)." *Waiting for Godot. A Casebook*, editado por Ruby Cohn. Basingstoke: Macmillan, 1987, pp. 45-46.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Réception Espagnole (de Beckett); and 'Calderón'." *Dictionnaire Beckett*, editado por Marie Claire Hubert. París: Honoré Champion, 2011, pp. 179-180.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Goya's Dog and Beckett's Black Paintings." *On in their Company: Essays on Beckett, with Tributes and Sketches*, editado por Mark Nixon y John Pilling. Reading: Beckett International Foundation, 2015.

5. VALORACIONES PERSONALES

Arrabal, Fernando. "In Connection with Samuel Beckett." *Beckett at 60*, editado por John Calder. London: Calder and Boyars, 1967, p. 88.

Rodríguez-Gago, Antonia. "Recordando a Samuel Beckett." *El Público*, 76, 1990, pp. 42-48.

6. BECKETT Y OTROS AUTORES

Birkett, Jennifer. "French Feminists and Anglo-Irish Modernists: Cixous, Kristeva, Beckett and Joyce." *Miscelánea. A Journal of English and American Studies*, vol. 18, 1997, pp. 1-19.

Duée, Claude. "La parole muette dans le théâtre d'avant-garde: Ionesco, Beckett." *La Estética de La Transgresión. Revisiones Críticas del Teatro de Vanguardia*, editado por Antonio Ballesteros y C. Vilvande, no. 57. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 211-220.

Fernández, José Francisco. "Beckett and Joyce: The Problem of Ulysses." *AUMLA. Journal of the Australasian Universities Language & Literature Association*, no. 115, 2011, pp. 73-82.

Fernández, José Francisco. "Samuel Beckett and Aidan Higgins: No Intrusion Involved." *Glocal Ireland. Current Perspectives on Literature and the Visual Arts*, editado por Marisol Morales Ladrón y J.F. Elices Agudo. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 127-38.

Fernández, José Francisco. "'Minister of Horses': Samuel Beckett According to Fernando Arrabal." *Journal of Beckett Studies*, vol. 24, no. 2, 2015, pp. 223-241.

Franke, William. "Un díptico apofático: Juan de la Cruz y Samuel Beckett." *Despalabro. Ensayos de Humanidades*, no. 6, 2012, pp. 179-188.

González Beltrán, Antonio. "Tres puestas en escena como investigación textual: Ionesco, Nieva, Beckett." *La Estética de la Transgresión. Revisiones Críticas del Teatro de Vanguardia*, editado por Antonio Ballesteros y C. Vilvande, no. 57. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 289-308.

Henríquez Jiménez, Santiago J. "Vitalidad de la literatura irlandesa posterior al cuadrinomio Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce y Samuel Beckett." *Estudios*

- Joyceanos en Gran Canaria: Joyce "In His Palms"*, coordinado por Santiago Henríquez Jiménez y Carmen Martín Santana. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2007, pp. 137-144.
- López, María J. "Samuel Beckett's Trilogy, Alain Badiou and the Subtraction from the State and the Community." *Estudios Irlandeses*, vol. 8, 2013, pp. 32-42.
- Lucero, Guadalupe. "Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze." *Daimón. Revista Internacional de Filosofía*, vol. 55, 2012, pp. 121-141.
- McCandless, Ian. "Samuel Beckett and Bram Van Velde: Companions in the Impossible?" *Irish Landscapes*, editado por José Francisco Fernández y María Elena Jaime de Pablos. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 2003, pp. 325-340.
- Marrades, Julián. "Acción y acontecimiento. Sobre los avatares de la subjetividad moderna (Kafka, Bacon, Beckett)." *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, vol. 47, 2014, pp. 169-197.
- Mayhew, Jonathan. "Fragments of a Late Modernity: José Ángel Valente y Samuel Beckett." *Comparative Literature*, vol. 3, no. 59, 2007, pp. 228-240.
- Mayhew, Jonathan. "Valente y Beckett: afinidades e influencias." *Referentes europeos en la obra de Valente*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 127-148.
- Moares Lameiro, Jesús. "La realidad dividida. Beckett, Webern y Mondrian: la misma idea desde tres perspectivas diferentes." *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, vol. 18, no. 2, 2015, pp. 75-88.
- Moral Jiménez, Ana. "Beckett's influence on Sam Shepard's Late Plays: *Fool for Love* and the Postmodern Tradition." *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, editado por Antonio Ballesteros y C. Vilvande, no. 57. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 471-484.
- Pattie, David. "Writing the Ruins. Beckett and Benjamin." *The Irish Knot. Essays on Imaginary Ireland/Real Ireland*, editado por María José Carrera et al. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2008, pp. 161-174.
- Saló, María J. "Conectores causales en Ionesco y Beckett." *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*, editado por José M. Oliver Frade. La Laguna, Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2004, pp. 1221-35.

Terrazas, Melania. "Searching for the Self Intertextually: P.W. Lewis and S. Beckett's Pseudocouple's Obsession with Time." *Actas del XXII Congreso Internacional de AEDEAN*, coordinado por Pere Gallardo y Enric Llurda. Lérida: Universidad de Lérida, 1998, 2000, pp. 321-324.

7. PUBLICACIONES GENÉRICAS SOBRE SAMUEL BECKETT

Bureu Ramos, Nela. "Looking Forward to the End. /Ou Topos/: An Approach to the Art of Samuel Beckett." *Miscelánea. A Journal of English and American Studies*, vol. 34, 2006, pp. 31-40.

Bureu Ramos, Nela. "La pasión según Samuel Beckett." *Formas de la pasión en la literatura francesa, siglos XIX y XX: homenaje a Jordi Jové*, editado por Cristina Solé Castells et al. Lérida: Ediciones de la Universidad de Lérida, 2007, pp. 177- 185.

Cabral, Nicolás. "Samuel Beckett: la expresión mendiga." *Quimera*, vol. 276, 2006, pp. 12-16.

Caijiao, Elisa. "Centenario de Samuel Beckett." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, vol. 1, no. 32, 2006. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/beckett.html>>

Carrera, María José. "En un Lugar della Mancha: Samuel Beckett's Reading of *Don Quijote* in the *Whoroscope* Notebook." *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, "All Sturm and no Drang": Beckett and Romanticism, Beckett at Reading*, editado por Dirk Van Hulle and Mark Nixon, vol. 18, 2006, pp. 145-159.

Carriedo López, Lourdes. "Samuel Beckett." *La Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. II. C. Alvar, director. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, Castalia, 2006, pp. 1222-1231.

Espinosa, Santiago. "Beckett y el Silencio." *Palabras sin voz. A Propósito de Samuel Beckett*, no. 7, 2008. <http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/siete/articulos/Espinosa_Beckett7.htm>

Federman, Raymond. "Samuel Beckett: The Vanishing Voice of Fiction." *Actas del X Congreso Internacional de AEDEAN*. Zaragoza: AEDEAN, 1988, pp. 97-113.

Fernández Campón, Miguel. "Sobre la espera. Un itinerario. Beckett/Anselmo/Latham/Vostell/Schütze." *Norba, Revista de Arte*, vol. 27, 2007, pp. 285-302.

Fernández Cardo, José María. "A vueltas con Samuel Beckett." *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, vol. 6, 2010, pp. 309-313

- Fernández-Quesada, Nuria. "Esperar a Beckett: medio siglo después." *Homenaje desde Andalucía a Samuel Beckett*, editado por Juan Bargalló Carraté y Francisco García Tortosa. Sevilla: Conserjería de Cultura, 2008, pp. 11-18.
- Fernández-Quesada, Nuria. "La base de datos RETESBES (Representaciones Teatrales de Samuel Beckett en España)." *New Perspectives on English Studies*, editado por Marian Amengual *et al.* Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2009, pp. 326-333.
- Fernández, José Francisco. "Las novelas de Samuel Beckett: hacia un viaje interior." *Nexus*, AEDEAN. *Cien Años de Samuel Beckett*, vol. 2, 2006, pp. 87-91.
- Fernández, José Francisco. "'They Took the Dull Coast Road Home'. Images of Ireland in Samuel Beckett's Dream of Fair to Middling Women." *The Irish Knot*, editado por María José Carrera *et al.* Valladolid, Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2008, pp. 329-228.
- García Landa, José Ángel. "'Unnullable Least'. Vacío y metaficción en el Beckett de los ochenta." *Actas del X Congreso Internacional de AEDEAN*. Zaragoza: AEDEAN, 1988, pp. 321-330.
- García Landa, José Ángel. "'Abstracted to Death': estética del bilingüismo y la traducción en la prosa de Beckett." *Actas del XI Congreso Internacional de AEDEAN*, editado por Julio César Santoyo. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León. 1989, pp. 105-110.
- García Landa, José Ángel. "Hemingway Meets Beckett: Cormac McCarthy's *The Road*." 2008. <<http://ssrn.com/abstract=1085493>>
- García Nieto, Rebeca. "Samuel Beckett, o el agonizar de las palabras." *Revista Frenia*, vol. 11, 2011, pp. 149-170.
- Iges, José. "Beckett y la radio." *El Urogallo*, no. 47, 1990, pp. 52-55.
- Iglesia, Anna Maria. "Samuel Beckett: la inaprehensibilidad de un sentido no trascendente." *Forma. Revista d'Estudis Comparatius: Art, Literatura, Pensament*, vol. 4, 2011, pp. 79-89.
- Jiménez Heffernan, Julián. "Puntos suspensivos: Reiteraciones trágicas en Beckett." *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, vol. 42, 2000, pp. 73-81.
- Julibert, Elisenda. "Hagas lo que hagas te equivocarás." *Palabras sin voz. A propósito de Samuel Beckett*, no. 7, 2008. <http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/siete/articulos/Beckett_Elisenda7.htm>
- Khasawneh, Hana Fayez. "Samuel Beckett y la dinámica textual del fracaso." *452° F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 8, 2013, pp. 128-144.

- Lynch, Enrique. "El moderno insoportable." *Palabras sin voz. A propósito de Samuel Beckett*, no. 7, 2008. <http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/siete/articulos/Beckett_Lynch7.htm>
- Michon, Pierre. "Los dos cuerpos del rey." *Cuerpos de Rey*. Barcelona: Anagrama, 2006, pp. 14-17.
- Molina, Víctor. "Notas sobre una clave." *Pausa. Revista de la Sala Beckett*, no. 9-10, 1991. <http://www.revistapausa.cat/1992_9-10_02/>
- Oviedo, José Miguel. "Beckett muere." *El Urogallo*, no. 47, 1990, pp. 46-48.
- Rathjen, Friendhelm. "Beckett Unzip the World." *Papers on Joyce*, no. 10-11, 2005, pp. 199-210.
- Rod, Carlos. "Samuel Beckett en Tánger. Monsieur Beckett ya no vive aquí." *El Legado Andalusi. Colección "El viajero histórico"* vol. 1, no. 40, 2009. <http://revista.legadoandalusi.es/n40_revista_el_legado_andalusi/el_viajero_historico/samuel_beckett_en_tanger.html>
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Muestra sobre la vida y la obra de Samuel Beckett." *Journal of Beckett Studies. Special Double Issue*, no. 11-12, 1989, pp. 223-236.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Irish Beckett." *Irlanda ante un nuevo milenio*, editado por Inés Praga Terente. Burgos: Asociación Española de Estudios Irlandeses (AEDEI), 2002, pp. 173-188.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Beckett después de Beckett." *Nexus. AEDEAN. Cien años de Samuel Beckett*, vol. 2, 2006, pp. 73-77.
- Rodríguez Hernández, Rosa María. "La influencia de Samuel Beckett en la música contemporánea." *Itamar*, no. 1, 2008, pp. 89-102.
- Sanchís Sinisterra, José. "Un infierno milagroso." *Quimera*, vol. 1, no. 36, 1984, pp. 34-35.
- Smith, Michael. "The Irishness of Samuel Beckett." *Actas del X Congreso Internacional de AEDEAN*. Zaragoza: AEDEAN, 1988, pp. 137-55.
- Talens, Jenaro. "Beckettiana." *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, III*, editado por A. Gallego Morell et al. Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1979, pp. 417-436.
- Talens, Jenaro. "La huella del silencio en la pantalla o la voz de qué amo." *Pausa. Revista de la Sala Beckett*, no. 5, 1990. <<http://www.revistapausa.cat/la-huella-del-silencio-en-la-pantalla-o-la-voz-de-que-amo/>>

Villar Argáiz, Pilar. "A Courage the Other Side of Despair: The Hopeful Stoicism of Samuel Beckett's Work." *Studies in Honour of Neil McLaren: A Man for all Seasons*, coordinado por Ángeles Linde López, Juan Santana Lario y Celia Margaret Wallhead Salway. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2008, pp. 363- 370.

Zozaya, Pilar. "Nothing Is Left to Tell": El silencio en las últimas obras de Beckett." *Samuel Beckett: Palabra y Silencio*, editado por Juan Bargalló Carraté and Francisco García Tortosa. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1991, pp. 97-106.

8. LIBROS ESPECIALIZADOS EN BECKETT

Samuel Beckett

Ponce, Fernando. *Samuel Beckett*. Madrid: Epesa, 1970.

Galería de moribundos

Pérez Navarro, Francisco. *Galería de Moribundos: Introducción a las novelas y al teatro de Samuel Beckett*. Barcelona: Grijalbo, 1976.

Conocer Beckett y su obra

Talens, Jenaro. *Conocer Beckett y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1979.

Palabra y silencio

Samuel Beckett: Palabra y Silencio, editado por Juan Bargalló Carraté y Francisco García Tortosa. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1991.

Contenidos:

Bargalló Carraté, Juan. "Dialéctica de la presencia y ausencia en Samuel Beckett", pp. 9-32.

Carnero González, José. "El silencio verboso de un solitario muy solicitado de nombre *El innombrable*", pp. 77-96.

García Tortosa, Francisco. "El silencio en *Esperando a Godot*", pp. 33-48.

Salvat, Ricard. "Aportaciones del teatro de Samuel Beckett", pp. 119-130.

Urrutia, Jorge. "Análisis de *Acto Sin Palabras P*", pp. 107-118.

Vázquez-Medel, Manuel Ángel. “*Malone muere*, o el cuestionamiento de la existencia”, pp. 65-76.

Velázquez Ezquerro, José I. “*Molloy*: algunas claves de interpretación”, pp. 49-64.

Zozaya Ariztia, María Pilar. “Nothing is Left to Tell: el silencio en las últimas obras de Beckett”, pp. 97-106.

Samuel Beckett y la narración reflexiva

García Landa, José Ángel. *Samuel Beckett y la narración reflexiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.

Tentativas sobre Beckett

Jiménez Heffernan, Julián *et al.* *Tentativas sobre Beckett*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

Contenidos:

Jiménez Heffernan, Julián “Prólogo”, pp. 7-21.

Asensi Pérez, Manuel. “*Molloy*, interrupciones: “peros” y adversidades en Samuel Beckett”, pp. 23-55.

Attridge, Derek. “Beckett en el hemisferio sur. La comedia beckettiana de J.M. Coetzee”, pp. 57-91.

Cuesta Abad, José Manuel. «Aut: Out. El dilema de Beckett», pp. 93-119.

Jiménez Heffernan, Julián. «Los inventarios de Beckett», pp. 121-170.

Sánchez, José A. «Escribir como mirar. Imagen escénica y acción cinematográfica en la obra de Samuel Beckett», pp. 171-203.

Esperando a Godot

Carriedo López, Lourdes. *Esperando a Godot, de Samuel Beckett*. Madrid: Síntesis, 2007.

Homenaje desde Andalucía a Samuel Beckett

Banchetti, Martina, *et al.* *Homenaje desde Andalucía a Samuel Beckett*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Colección Cuadernos Escénicos, 2008.

Contenidos:

Banchetti, Martina. “Proyecto. Preguntas y propuestas”, pp. 5-10.

Fernández-Quesada, Nuria. “Introducción. Esperar a Beckett. Medio siglo después”, pp. 11-18.

Martínez, Lara. “Prólogo. La relación entre anfitrión y comensales”, pp. 19-28.

Banchetti, Martina. “Monólogo informe”, pp. 29-34.

Berger, Javier. “Homenaje a Bécquer, digo a Beckett”, pp. 35-42.

Larrondo, Juan. «Farewell, Happy Days!», pp. 43-48.

Morales, Gracia. “En sombra”, pp. 49-58.

Pombero, Carmen. “Lunes, martes, miércoles...”, pp. 59-64.

Sánchez, Margarita. «El engaño», pp. 65-72.

Sanchís Sinisterra, José. “Godot llega”, pp. 73-78.

Ullén Couso, Antonio. “Beckett nunca existió (un pensamiento interferido)”, pp. 79-84.

Zurro, Alfonso. “Esperando la caza”, pp. 85-89.

A vueltas con Beckett

Nota: las referencias a los autores aparecen en el orden en que figuran en el índice del libro.

Carriedo López, Lourdes, *et al.* *A Vueltas con Beckett*. Madrid: La Discreta, 2009.

Contenidos:

Badiou, Alain. “Bien voir et bien dire *Mal vu mal dit*”, pp. 21-29.

Noudelmann, François. “Comment achever le XXe siècle avec Beckett”, pp. 31-42.

Losada, José Manuel. “Las filosofías de Molloy”, pp. 43-54.

Clément, Bruno. “Bilingue?”, pp. 57-71.

Harvey, Robert. “On’ dans *Worstward Ho (Cap au pire)*: fonction et valeur”, pp. 73-85.

Méndez, Carmen. “Perfectly Intelligible and Perfectly Inexplicable: Dehiscence and Language in Samuel Beckett”, pp. 87-103.

Fernández-Caparrós, Ana. “La estética de la omisión en *Come and Go*”, pp. 107-127.

- Torres, Francisco. "En torno a *Respiración (Souffle)*", pp. 129-142.
- Hubert, Marie-Claude. "Beckett, un théâtre de romancier", pp. 145-154.
- Carriedo, Lourdes. "Modulaciones poéticas en el diálogo dramático de Samuel Beckett", pp. 155-173.
- McDonald, Ronan. "Groves of Blarney: Beckett's academic reception", pp. 177-199.
- Díaz-Corrales, Víctor. "Beckett y Dante", pp. 201-216.
- Germoni, Karine. "Jeu(x) et enjueu(x) du pastiche proustien chez Beckett", pp. 217-241.
- Villacañás, Beatriz. "Beckett y Joyce: dos caminos opuestos de experimentación", pp. 243-250.
- González, Francisco. "En attendant Gödel. Samuel Beckett et le langage mathématique", pp. 251-269.
- Goldberg, Itzhak. "Éclipse partielle", pp. 271-280.
- Guilbard, Anne-Cécile. "Au centre incessant de *Quad* (l'oeil du spectateur)", pp. 283-303.
- Vericat, Fabio L. "Dramatized vivisections of somatic experience: Beckett's media experiments in audiovisual dissociation", pp. 305-330.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. "*Esse est percipi: Film y los lenguajes visuales de Beckett*", pp. 331-355.

9. TESIS DOCTORALES Y TESINAS

- Antropova, Svetlana. *Staging Memory and Trauma. Past Voices and Bodies Haunting the Present in the Theatre of Samuel Beckett*. Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral, 2011.
- Cano Vara, Cristina. *Beckett's Stage Texts in Translation: A Revision of the Spanish Translations of Play/Comedia and Not I/No Yo/Yo No*. Universidad Autónoma de Madrid, Trabajo de fin de máster, 2002.
- Cano Vara, Cristina. *Samuel Beckett Performance Poetics Analysed through His Epitext, and the Scope of His Authorial Influence on the Spanish Theatre at the Turn of the XXI Century*. Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral, 2010.
- Carrera, María José. *El Desarrollo Del Proyecto "Autográfico" en La Prosa Breve de Samuel Beckett (1929-2954)*. Universidad de Valladolid, tesis doctoral, 2013.

- De Chiara, Mariafilomena. *La Ruta de La Máscara: El Teatro de Luigi Pirandello y Samuel Beckett*. Universidad Pompeu Fabra, tesis doctoral, 2009.
- Escalante Membribe, Dulce. *Universos Distópicos en el Teatro Europeo de Posguerra. Una Investigación a través de Siete Obras*. Universitat de Barcelona, trabajo de fin de máster, 2006.
- Fernández-Quesada, Nuria. *Evolución de la Obra Teatral de Samuel Beckett en los Escenarios Españoles: 1955-2000. Censura, Representación y Crítica*. Universidad Pablo de Olavide, tesis doctoral, 2007.
- García Gómez, Manuel. *El Narrador en La Trilogía de Samuel Beckett: Un Icono en Proceso de Degradación*. Universitat de València (Estudi General), tesis doctoral, 1988.
- García Landa, José Ángel. *El Relato en la Trilogía de Beckett: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. Universidad de Zaragoza, tesis doctoral, 1988.
- Molina Escobar, José Víctor. *La Estética de la Espera en Samuel Beckett*. Universidad de Barcelona, tesis doctoral, 1991.
- Molina Sánchez, Ester R. *Degeneración y Envejecimiento en la Obra Dramática de Samuel Beckett*. Universidad de Sevilla, trabajo de fin de máster, 2010.
- Rodríguez-Gago, Antonia. “*The Shape That Matters*”: *Imágenes y Voces en el Teatro de Samuel Beckett*. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, tesis doctoral, 1995.
- Sánchez Cardona, Luz María. *Samuel Beckett y el Arte Radiofónico*. Universidad Autónoma de Barcelona, tesis doctoral, 2007.
- West, Sarah. *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*. Universidad Pompeu Fabra, tesis doctoral, 2008.

ISBN: 978-84-1320-085-9



9 788413 200859



EDICIONES
Universidad
Valladolid

SAMUEL BECKETT. MCMXXI.