

PRÓLOGO

Los procesos por los cuales la obra de un escritor o escritora es acogida en la cultura de un país distinto al que le vio nacer, especialmente cuando su creación literaria ha de pasar por el complejo tamiz de la traducción, son a menudo intrincados y están sujetos a múltiples condicionantes. Es difícil saber qué suma de factores deben conjugarse para que la narrativa, el teatro o la poesía de autores extranjeros arraiguen y fructifiquen en la imaginación de lectores de otras latitudes y otras prácticas culturales. En el caso de Samuel Beckett (1906-1989) y su recepción en España, dichos factores no se alinearon adecuadamente, dando como resultado una relación irregular y, durante mucho tiempo, con notables lagunas. A pesar de todo, la obra de Samuel Beckett se ha traducido prácticamente en su totalidad al castellano. Hubo además momentos del pasado, como ocurrió a principios de la década de 1970, en los que incluso experimentó un cierto despegue, sin duda a raíz de la concesión del premio Nobel, en 1969. No obstante, en nuestro país sigue sin producirse esa deseable interacción, entendida como discusión crítica fructífera, con la producción literaria del autor irlandés. Puede afirmarse que en las primeras décadas del siglo XXI, Beckett en España aún sigue siendo un desconocido, a pesar del enorme avance de los llamados «estudios beckettianos» en los países de nuestro entorno.

El presente libro constituye la primera fase de un proyecto de investigación por medio del cual se pretenden estudiar las razones del escaso impacto de la obra de Beckett en España. El objetivo final es el de sentar las bases de un discurso académico en torno a Beckett que contribuya a impulsar el conocimiento de este autor tanto en el ámbito universitario como en la sociedad española en su conjunto. Pensamos que ese conocimiento debe empezar por un listado completo de los textos por los cuales el autor se ha dado a conocer a los lectores de este idioma. Si se puede cartografiar el terreno que se ha recorrido hasta la fecha, la descripción exhaustiva de obras del autor irlandés en español, se ofrecerá un material de consulta sobre el que

construir futuras investigaciones. En este catálogo no hay referencia a artículos o a crítica literaria de ningún tipo, ya sea académica o periodística, pues en esta primera incursión en la obra de Beckett en España se ha decidido comenzar por los fundamentos, el texto literario en sí. Las traducciones de Beckett en castellano se presentan en toda su variedad para ofrecer a especialistas y a lectores interesados un documento fiable para que a partir de aquí se pueda avanzar en su estudio.

El presente trabajo se divide en dos partes, una introducción general sobre Samuel Beckett y España, escrito por Nuria Fernández-Quesada, y el catálogo de obras de Samuel Beckett en español propiamente dicho, elaborado por los tres autores del libro dentro del marco del proyecto de investigación I+D+i (FFI2016-76477-P) dirigido por José Francisco Fernández Sánchez. Con el objetivo de ofrecer una perspectiva amplia, se han incluido en el presente listado traducciones publicadas en España e Hispanoamérica. Asimismo, se ha considerado necesario introducir fichas con traducciones de Beckett a otros idiomas oficiales del estado español: el gallego, el catalán y el euskera. El periodo a estudiar comienza en 1954, año de la primera traducción de un texto de Beckett en castellano (*Esperando a Godot*, traducido por Pablo Palant en Argentina en 1954), y llega hasta 2015, con el objeto de ofrecer el listado completo de las traducciones de Beckett también al inicio del presente milenio.

La introducción de la Dra. Fernández-Quesada ofrece los parámetros necesarios, las líneas generales fundamentales, por las que se ha conducido la recepción de este autor en nuestro país, constituyendo un complemento necesario para contextualizar la información que se ofrece en las fichas del catálogo. Estas fichas, a su vez, están divididas en los apartados en los que Beckett desarrolló su actividad creativa: narrativa, teatro, poesía, ensayo y otros géneros. Estas secciones van precedidas de una más genérica titulada «Antologías y recopilaciones», en la que se detallan aquellas obras de Beckett que fueron específicas del mercado en castellano y que aunaban diversos textos del autor.

Se ha procurado que cada ficha proporcione información relevante sobre la traducción del libro o texto de Beckett que se menciona en cada caso. Salvo en «Antologías y recopilaciones», se ofrece

en primer lugar el título original de la obra de Beckett y el año de su publicación. Como es sabido, el propio Beckett tradujo la mayoría de sus obras al inglés (el idioma de su etapa de madurez es, fundamentalmente, el francés), y en algunos casos el texto recorrió el camino inverso, del inglés al francés. En cada ficha se encontrará en primer lugar el título en el primer idioma de composición, seguido, si procede, del segundo idioma al que Beckett lo tradujo. En esta primera casilla de cada ficha solo se menciona una segunda traducción si fue Beckett el autor (en todo o en parte) de la misma. Así, por ejemplo, el encabezamiento de *Final de partida* aparece como *Fin de partie* (1957) / *Endgame* (1958), indicando las dos versiones (o los dos «originales») realizadas por el autor, así como el año en el que se publicaron. Como se ha señalado, es posible encontrar en dicho encabezamiento que el idioma inglés fue el primero en el que Beckett compuso la obra; en esos casos también se especificará si él mismo lo tradujo al francés: *Company* (1979) / *Compagnie* (1980). Si la obra en cuestión se presenta con solo un título, y por consiguiente, en un solo idioma, esto no quiere decir que no existan traducciones en francés o inglés, sino que Beckett no fue el responsable de las mismas: *A Piece of Monologue* (1979) no fue traducido al francés por el autor; tampoco *Eleuthéria* (1995) fue objeto de una traducción al inglés por parte de Beckett. Ambos títulos aparecen por tanto en un solo idioma en el primer recuadro de sus correspondientes fichas.

Cabe señalar, además, que cada ficha corresponde a una sola traducción, aunque esta (por ejemplo, el caso paradigmático de *Esperando a Godot*, 1970, a cargo de Ana María Moix) haya sido objeto de numerosas reediciones a lo largo del tiempo. En cada ficha se indica el nombre del traductor o traductora, el idioma desde el que se tradujo (IDIOMA TO – texto origen), y el título que se le dio en español (TÍTULO TM – texto meta), así como datos técnicos (ediciones, ISBN, año, páginas) y un apartado final de «Descripción» en el que se ofrecen los contenidos del libro e información relevante sobre el mismo.

Aunque se ha procurado buscar información fidedigna en todo momento, la responsabilidad final recae sobre los autores del presente catálogo. Cualquier corrección de posibles errores será bien recibida y será incorporada a futuras ediciones de este trabajo.

Finalmente nos gustaría agradecer al Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y a AEI/FEDER por la financiación del proyecto I+D+i «Samuel Beckett y las traducciones de su obra al español: Una investigación sobre la recepción de un escritor bilingüe» (FFI2016-76477-P). También fue importante el apoyo prestado por CEI Patrimonio, de la Universidad de Almería. Igualmente nos gustaría agradecer la colaboración prestada por Lourdes Carriedo López, de la Universidad Complutense, y por la asistencia técnica de Mar Garre García, de la Universidad de Almería.

Los autores

INTRODUCCIÓN

España, «A Beckett Country?» Seis décadas de traducción y olvido

Nuria Fernández-Quesada

Hay en la escritura de Samuel Beckett un temprano gesto de rebeldía, de insumisión frente a las formas artísticas tradicionales, que es inevitable situar en un momento histórico particularmente crítico y productivo. Sus principales aportaciones a la novela y al teatro se inscriben dentro de una de las dos grandes tendencias que se advierten en la literatura europea a partir de 1945. De un lado, encontramos las posiciones comprometidas con la idea de un sujeto colectivo; del otro, la tradición individualista planteada por el surrealismo en los años 20 e interrumpida por la guerra resurge con el movimiento de fragmentación y escepticismo lingüístico que marcará el pensamiento del siglo xx en todas las ramas del saber. A las suposiciones modernistas sobre la subjetividad y la capacidad representativa del lenguaje se impondría la problemática fractura entre el sujeto y el mundo, y un conocimiento de ambos carente de certezas empíricas.

Beckett se adhirió muy pronto a esta tendencia. Ya en 1932 había suscrito el manifiesto «Poetry is Vertical», publicado por la revista *transition*, y cuyos nueve firmantes¹ declaraban el rechazo a una concepción del mundo tiranizada por la «hipnosis del positivismo». El manifiesto abogaba por una desintegración final del «yo», en respuesta a las formas clásicas de la literatura que conducían a un: «*factitious sense of harmony, to the sterilisation of the living imagination*». Si bien este principio anticipaba la escritura beckettiana que

1 Hans Arp, Samuel Beckett, Carl Einstein, Eugene Jolas, Thomas MacGreevy, Georges Pelorson, Eugene Jolas, James J. Sweeney, y Ronald Symond, constituían, por este orden, la lista de suscriptores.

se abriría paso a mediados de los años 40, confirmaba un posicionamiento estético en todos los niveles de la expresión («*word and syntax, going even so far as to invent a hermetic language, if necessary*») que, para entonces, ya estaban vigentes en la poética del autor. (VV. AA. 1932: 148).

Dentro de esta tendencia rupturista, la obra de Beckett quedó adscrita a las derivaciones literarias que se desarrollaron en Francia a mediados de siglo y que supusieron, por un lado, la quiebra de las formas narrativas tradicionales y, por otro, una cierta deshumanización de los personajes. Dentro del género de ficción, el Beckett de *Molloy* (1950) y *Malone meurt* (1951) fue, desde muy pronto, considerado uno de los precursores de *le nouveau roman*, integrando la *pléiade* de autores publicados por Minuit en los años 50, entre los que se encontraban Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute y Robert Pinget. La afinidad estética y la coincidencia geográfica y temporal e incluso editorial de sus escrituras se hicieron irresistibles para la crítica, que vio en todos ellos un mismo cuestionamiento de las fórmulas realistas y sus principios de verosimilitud, mediante el desmoronamiento del autor omnisciente, la noción de intriga y la nítida definición de los personajes de la novela decimonónica.

Por otra parte, la producción teatral de Beckett habría igualmente de ser encasillada dentro de los modos vanguardistas que transformaron el drama europeo en paralelo desarrollo a las investigaciones de la *nouveau roman*. Bajo diversos apelativos genéricos como el de *teatro del absurdo*,² un nuevo teatro del individuo se abrió paso hundiéndose sus raíces en tradiciones tan diversas como el surrealismo de preguerra, las proclamas artaudianas, el existencialismo de Camus (*Le Mythe de Sisyphe*) y de Sartre (*L'Être et le Néant*), el vodevil, el music-hall o el cine mudo, etc. El objetivo: ridiculizar el predecible mundo de las sociedades burguesas, puesto en entredicho por las devastadoras consecuencias de la última guerra mundial. No es de

2 En 1961, *The Theatre of the Absurd*, de Martin Esslin aglutinaría por primera vez en torno a esta denominación los nombres de Beckett, Ionesco, Adamov, Jean Genet y otros más jóvenes, como Harold Pinter y el español Fernando Arrabal.

extrañar que el estreno en París de *La cantante calva*, de Ionesco, en 1950, y de *En attendant Godot*, del propio Beckett, en 1953, supusiera una auténtica fractura en las formas dramáticas al uso. Allí donde el teatro naturalista veneraba el planteamiento clásico de la acción, categorías actanciales y coordenadas de tiempo y espacio bien definidas, surgía de repente un teatro puramente situacional, de personajes arquetípicos. Sus diálogos semánticamente degradados ponían en evidencia los flacos asideros lingüísticos del logocentrismo occidental y, por extensión, el sentido incierto del ser humano.

La permeabilidad con la que compañías y público de Francia, Inglaterra o Alemania recibieron este nuevo teatro y su evolución (exceptuando los recelos iniciales de cierta crítica), contrasta con la realidad de la España de los años 50, durante los cuales Beckett va a ser recibido con sospecha e incluso hostilidad por dos órganos de la cultura oficial del Régimen: la crítica periodística (en su mayoría conservadora y estrechamente vigilada) y la censura oficial. Para ambas, toda práctica vanguardista procedente de París resultaba subversiva: en el ámbito de la estética, por la ruptura de las normas naturalistas, y, desde el punto de vista ideológico, por la vinculación de sus autores a doctrinas de izquierdas. Resultaba, además, insoslayable la aversión del Régimen por la republicana y laicista Francia, posicionada a favor del gobierno previo al golpe militar del 36.

Mientras esto ocurría, el teatro norteamericano y europeo contemplaba (al menos en los regímenes democráticos y en unos más que en otros) el desarrollo de las tendencias de raíz tanto colectiva como subjetiva, y un intenso proceso de renovación técnica pasaba de largo ante las fronteras españolas. Dentro de ellas, el emergente realismo social trataba de abrirse paso frente a la vigilancia ideológica y moral del Régimen. Su desafío ante la comedia, complaciente con los gustos de la burguesía, desataría un intenso debate ideológico y estético solo mantenido a raya por la represión censoria. La situación se complicaría en los años 60, cuando una nueva generación de autores habría de optar por una vía más simbólica y abstracta de disentir de la Dictadura y las fórmulas convencionales. Es en este nuevo teatro en el que la gravitación formal de la obra del escritor irlandés hallará mayor escuela. Otra cosa es que esa escuela se encontrara, como sus propios autores entonces, y aún ahora, muy alejada de la comercialidad.

Existen, por tanto, circunstancias históricas, sociales y culturales que condicionan de manera embrionaria la recepción de Beckett en España. Algunas de ellas, como es el caso de la censura y la preponderancia de unos cánones estéticos afines a la misma, pueden incluso ser similares y coincidentes en el tiempo con los de otros países europeos. Sin embargo, las carencias que la crítica española presenta en torno a un autor fundamental en la historia de la literatura no pasan desapercibidas (Rodríguez-Gago, 1989; Fernández-Quesada, 2008; Fernández Sánchez, 2009) frente a la ingente e inabarcable literatura publicada en países de espectro anglosajón, francófono y alemán, algunos de los cuales formaron parte de su trayectoria biográfica desde la juventud.³

Beckett comienza a viajar por Europa durante su etapa universitaria.⁴ Desde octubre de 1928, se establece durante dos años en París como lector de la École Normale Supérieure e inicia algunos ejercicios de erudición. «Dante... Bruno. Vico.. Joyce» aparece a mediados de 1929 y Hours Press edita su poema *Whoroscope* (1930) sobre Descartes, ganador del concurso en torno a la idea de tiempo. Tras remitir a la editorial Chatto and Windus su ensayo sobre Proust vuelve a Dublín en septiembre de 1930 y se incorpora como profesor ayudante de francés en Trinity College. Regresará brevemente a París en 1931. Al año siguiente abandonaría la docencia, pasando una temporada nuevamente en Alemania. De vuelta en París, traduce a Rim-

-
- 3 Es de obligada referencia el trabajo de Murphy et al. (1994), que trató de dar forma a ese caos que comportan los estudios beckettianos en inglés, francés y alemán. En francés, se publicaron algunos compendios importantes en los años 80 de los que dan larga referencia los autores mencionados. De finales de esa década data *Samuel Beckett, A Reference Guide* (1988), de Cathleen Culotta Andonian, seiscientas páginas de bibliografía anotada que incluye referencias en francés e inglés y apéndices sobre libros y revistas donde se alude a Beckett de forma secundaria. En el siglo XXI destacan los trabajos de David Pattie (2000 y 2004), que clasifican históricamente las varias fases y marcos teóricos y epistemológicos en que se inscriben las monografías publicadas en lengua inglesa desde los años 50.
 - 4 En el verano de 1926 recorre en bicicleta la región del Loira, al año siguiente visita Florencia. Las vacaciones de 1928 transcurren junto a los Sinclair, la familia de su tía Cissie, en Kassel, Alemania, a donde regresará con cierta frecuencia durante los dos años siguientes.

baud (*Le Bateau Ivre*) y a algunos poetas surrealistas como Elouard y Breton; y, entre febrero y junio, escribe la mayor parte de la que puede considerarse su primera novela, *Dream of Fair to Middling Women*. Se verá obligado a regresar a Irlanda por el endurecimiento de la política de inmigración francesa y allí compone la mayor parte de *More Pricks than Kicks*, usando materiales de la anterior novela. Tras las navidades de 1933, viaja a Londres para someterse a psicoanálisis durante dos años. Allí escribe *Murphy*, donde figuran espacios londinenses muy reconocibles. En el 36 está de vuelta en Dublín, pero desde septiembre y hasta abril de 1937 inicia un recorrido por varias ciudades alemanas. En octubre se instala definitivamente en Francia. Primero en París, aunque el estallido de la guerra, la posterior ocupación nazi y su militancia en la resistencia le hagan refugiarse en el Roussillon, donde escribe *Watt* (iniciada antes de la huida). El final de la guerra le llevará a visitar a su familia en Dublín, pero pronto regresará a Francia, para colaborar en un hospital en Saint-Lô. Por fin, en invierno regresa a su apartamento parisiense para quedarse y emprender el periodo tantas veces denominado «the siege in the room» (1946-51), durante el cual adopta la lengua francesa y escribe «Premier amour», «L'expulsé», «Le calmant» y «La fin»; las novelas *Mercier et Camier* y la trilogía *Molloy*, *Malone meurt* y *L'Innommable*; los trece *Textes pour rien* y las obras *Eleuthéria* y *En attendant Godot*. El fin del trasiego juvenil y la madurez habían dado los frutos decisivos: nacía el escritor universal.

A la luz de este sucinto recorrido biográfico y de la alternancia lingüística y editorial del autor, puede comprenderse la proliferación durante décadas de estudios beckettianos en el ámbito francófono y angloamericano. La excepción más sobresaliente tal vez venga dada por los estudios irlandeses. La difícil relación del autor con su tierra natal y la censura orgánica del país, su exilio continental y la adopción de una escritura aislada de reivindicaciones paisajísticas y mitológicas tal vez provocasen que durante años la atención de las instituciones académicas fuera postergada. Como Anna McMullan ha señalado (2004: 90-91), a pesar del *Beckett/Beckett* de Vivian Mercier (1977) y de la publicación en EE. UU. de la primera biografía del

autor (Bair, 1978), es sobre todo desde mediados de la década de 1980 cuando esta situación comienza a corregirse.⁵

Mención especial merece la relación que Beckett mantuvo con el entorno germánico y que adquirió un carácter trascendental para la difusión de sus obras. Al margen de la conexión familiar ya mencionada, la afinidad cultural y filosófica hará que a partir de los 50 la obra de Beckett se convierta en el centro de un debate intelectual de gran calado en la antigua República Federal. Sus obras eran publicadas con rapidez y en traducciones autorizadas y de calidad. Recíprocamente, durante las décadas de 1960 y 1970, Beckett elegiría en no pocas ocasiones los escenarios alemanes para desarrollar su exigente práctica como director de escena. Como ha indicado Huber (1993: 49), su escritura, sobre todo desde el estreno de *Godot* en 1953, sirvió a marxistas, teólogos, existencialistas y psicoanalistas para encuadrar inagotables debates sobre aspectos como la expresión del nihilismo, las formas de realismo literario y el reflejo sombrío de la sociedad burguesa posbélica. En décadas más recientes, nuevos enfoques de la crítica literaria, como los emanados de las teorías hermenéuticas, no hicieron sino mantener una intensa recepción de su escritura, cuya influencia asoma en autores de habla germana de la talla de Günter Grass, Peter Handke, Botho Strauss, Max Frisch o Friedrich Dürrenmatt.

Frente a Alemania Occidental, la situación en la República Democrática merece consideración aparte. Durante esta época, su teatro se percibía como defensor de la decadencia occidental. Era criticado por su pesimismo, su recreación nihilista y apologética del sujeto burgués, y una falta de perspectiva histórica que lo convirtieron en un enemigo de clase a los ojos de la propaganda socialista. No obstante, coincidiendo con el estreno de *Godot* en Berlín occidental, pueden detectarse indicios de filtración y recepción de su obra en la Alemania del Este. Allí su teatro fue prohibido (el primer estreno beckettiano se produjo en 1985) y política e intelectualmente enfren-

5 A las ediciones especiales de la *Irish University Review* (1984) y *Hermathena* (1986) habría que sumar las aproximaciones de sus vínculos con el paisaje irlandés (O'Brien, 1986) la tradición literaria (Coughlan, 1995; Harrington, 1991) y la cultura anglo-irlandesa (Kearney, 1997).

tado al de Brecht, quien incluso llegó a concebir la representación de *Godot* bajo una explícita lectura socio-histórica.⁶

A diferencia de otros países europeos, Beckett no tuvo un marcado vínculo ni biográfico ni intelectual con España (Fernández Sánchez, 2014), aunque su rotundo «*UP THER E P U B L I C !*»⁷ constituye hoy una de las escasas manifestaciones explícitas del autor sobre su compromiso político. Treinta años más tarde, también mostraría su implicación personal durante el juicio de las autoridades españolas contra Fernando Arrabal,⁸ a quien conocía personalmente y a quien Martin Esslin había incluido en el cajón de sastre del *absurdo*.

Aspectos señalados de la vida política y cultural del país contribuyeron negativamente a la difusión y permanencia del autor desde mediados del siglo xx (Fernández-Quesada, 2008). Fue entonces cuando España conoció al Beckett dramaturgo gracias al polémico estreno de *Esperando a Godot*. Originalmente escrita en francés entre octubre de 1948 y enero de 1949, su estreno mundial en París en 1953 dejó tras de sí una estela de perplejidad que se irradió de inmediato a los escenarios del mundo occidental. De aquellas primeras funciones parisienses fue testigo el español Trino Martínez Trives, un nombre de importancia capital en las primeras traducciones del teatro de vanguardia protagonizado por Ionesco, Genet y Beckett, entre otros. Trives tradujo la obra y la envió, aquella misma temporada de 1953, a varios directores de teatro de cámara, quienes la rechazaron «con el pretexto de que el público español no estaba preparado para *estas sutilezas*» (Martínez Trives, 1957: 15). Finalmente, junto al grupo de cámara Dido Pequeño Teatro de Madrid, Martínez Trives logra

6 Si el final de los 80 va a marcar el inicio en la normalización de los estudios beckettianos en la Alemania oriental, puede localizarse el inicio del antagonismo Beckett/Brecht en un encuentro teatral celebrado en Frankfurt am Main. El debate, señala Huber, enfrentó a brechtianos del Berlín oriental con partidarios de Beckett en torno a «*predictable dichotomies*», tales como: «*social realism/ ahistorical abstraction, therapy/diagnosis, agitation/description, optimism/pessimism, with each one holding its ideological ground*» (Huber, 1993: 51).

7 Sucinta y única respuesta obtenida por los promotores (W.H. Auden y Stephen Spender, entre otros) del cuestionario que dio origen al conocido panfleto *Authors Take Sides on the Spanish War* (*Left Review*, 1937).

8 Véase Beckett (1990), Arrabal (1990) y Fernández Sánchez (2015).

su estreno el 26 de mayo de 1955, en el Paraninfo de la Facultad de Letras de Madrid.⁹ Aquel estreno en una institución tradicionalmente autónoma sin duda generó una circunstancia incómoda para el Régimen, por lo que no debe sorprender que la obra se representara, según Martínez Trives, «contra viento y marea» (1957: 15). Incluso James Knowlson, biógrafo oficial del autor, al referirse a las dificultades que la obra encontró con la censura de varios países, comentaría: «[...] *problems were encountered with the Catholic Church in Madrid, where announcements of the performance were not allowed in the press and where no kind of publicity at all was permitted*» (Knowlson, 1997: 784, nota 141). Para Rodríguez-Gago, el acontecimiento superaba con creces la esfera de lo estrictamente teatral:

It was an act in support of the freedom of artistic expression. Trives confesses that he thought that the right-wing demonstrators who were in the theatre were going to stop the performance at any moment. The great support of the majority of the audience (including students, theatrical people, intellectuals, artists etc.) prevented the right-wingers from jeering. (1987: 46)

Sin embargo, y contra todo pronóstico, el hecho es que la obra pudo verse en Madrid antes incluso que en otras capitales europeas como Londres, donde la oficina del Lord Chamberlain ejercía prácticas similares a las de la censura española (Fernández-Quesada, 2011). El público, «integrado por espectadores con una preparación intelectual», según la crónica de *Primer Acto*, «entendió bien la pieza y ex-

9 La obra estaba originalmente programada para marzo o abril de 1955, en el Instituto Nacional de Previsión. La pertinente licencia censoria llegó el 25 de abril. Sin embargo, Martínez Trives (1957) solo menciona la Facultad madrileña y, en testimonio personal ofrecido a Antonia Rodríguez-Gago (1987, 1988: 155 y 2002: 144-145), sostendría que el texto no obtuvo permiso de representación alguno, por lo que estrenó clandestinamente en el recinto universitario, gracias al permiso concedido por el Rector, Pedro Laín Entralgo. Esta contradicción entre los hechos y el testimonio de Trives tal vez se deba a la lenta respuesta de la censura, que impidió el estreno en el Instituto Nacional de Previsión y obligó a Pequeño Teatro a solicitar un nuevo permiso para una fecha y un lugar distintos. Para dar crédito al testimonio de Martínez Trives, es posible que una segunda petición fuera denegada en un expediente que, hoy por hoy, no conserva la Administración. Pero este es un hecho poco probable, dada la trayectoria de los expedientes de censura de la obra, entre los que no consta prohibición alguna.

teriorizó su entusiasmo al término de la representación» ([S.n.], 1957: 16). Al frente de la misma, Martínez Trives, que buscó entre las múltiples posibilidades del texto una clave para su montaje, había concebido una puesta en escena de marcado corte existencialista en torno a la oración: «No es vacío lo que falta». ¹⁰ En ella, veía concentrada la idea de la soledad como base de la tragedia moderna, a través de la cual el ser humano llega a su cuestionamiento último. A esta idea de vacío habrían de quedar supeditados el resto de matices presentes en la obra («el humor, la realidad, la poesía, la realidad de nuevo [...]»), y también cuestiones técnicas tales como la iluminación, sobre todo en los «efectos de día gris para oscurecer el final, quedando los personajes confundidos en una sombra» (Martínez Trives, 1957: 15-16). ¹¹

Habría de transcurrir casi un año antes de que Dido pudiera presentar su montaje sobre un escenario teatral propiamente dicho. Los días 8 y 9 de febrero de 1956 la obra fue incluida dentro del II Ciclo de Teatro Experimental celebrado en el Teatro Windsor de Barcelona. Se representaba junto a *La cantante calva* y *La lección*, de Ionesco, y *Réquiem por una mujer*, de Faulkner, obras todas ellas que, para el cronista Julio Coll, en *Destino*, demandaban un público escaso en España, ávido de novedades que se apartaran de la vulgaridad. Para Coll, la novedad del texto de Beckett no era otra que la evasión de la realidad hacia un «mundo lunar, estepario» donde el ser humano se descubre solo en una obra «pesimista, angustiada, monótona y cruel como pocas se han escrito [...]» (1956: 34-35).

Pese a una mejor acogida de público que en Madrid, los representantes de la prensa oficial barcelonesa señalaron «abundantes objeciones» al planteamiento de la pieza (*Primer Acto*, 1: 16). La confusión, recuerda Martínez Trives, fue total cuando, junto a aquellas

10 En «Retrato frustrado de Samuel Beckett», Martínez Trives escribía que el propio autor supervisaba sus traducciones al castellano. En el caso de *Godot*, Beckett habría aportado, entre varias correcciones, la de la mencionada frase, donde originalmente figuraba «espacio» en lugar de «vacío» (1959: 16-18).

11 Según palabras del propio director, la función siguió respetuosamente las didascalias del texto original, excepto en la colocación de una tela blanca de fondo para resaltar el árbol sin hojas; y el vestuario emulaba el del estreno francés de Roger Blin, del que Martínez Trives había sido testigo (Rodríguez-Gago 1987: 46 y 2002: 145).

crónicas, *Esperando a Godot* era anunciada como gran obra dramática según la crítica inglesa (1957: 16).

Tal vez el reconocimiento europeo a *Godot* contribuyera a que, tras la sesión única ofrecida por Dido en el Teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid en marzo de 1956, la crítica madrileña se mostrara mucho más receptiva y elogiosa (véase Ardilla, 1956: 12), a pesar de la reacción dividida de los espectadores ([S.n.], 1957: 16). La obra se siguió representando en Madrid en sesiones únicas, respaldada por el entusiasmo de cierto público que no siempre lograba entender su contenido, pero que definitivamente presentía un acontecimiento clave para la historia del teatro.¹² En el resto de España, la falta de interés comercial por la obra al menos se vio tímidamente contestada por la actividad de grupos de cámara y no profesionales.¹³

La falta de estrenos comerciales puede explicarse si se analizan los 54 expedientes de censura teatral de obras beckettianas que se conservan en el Archivo General de la Administración. A primera vista, sorprende que tan solo uno de ellos se resolviera con prohibición de la obra solicitada: *La última cinta de Krapp*, programada por Los Independientes en el Teatro Lara de Madrid en la navidad de 1959. Se trata, además, según los expedientes conservados, de uno de los dos únicos estrenos solicitados para teatro comercial, junto a *Días felices*

12 Jerónimo López Mozo, uno de los dramaturgos de lo que se dio en llamar «nuevo teatro» español, ilustraba de la siguiente manera la mezcla de admiración y desconcierto que la obra provocaba entre aquel público madrileño que en los años cincuenta asistía a dichas sesiones de cámara: «No más de una veintena de espectadores asistíamos a una de ellas, ofrecida en el salón de actos del Parque Móvil de Los Ministerios. Acabado el primer acto, aplaudimos, salimos al vestíbulo y emprendimos el camino de la calle. No hubiéramos regresado a nuestras butacas si un miembro de la compañía no nos [*sic*] hubiera salido a nuestro encuentro para advertirnos que estábamos en el descanso y que en unos minutos empezaría el segundo acto. Al concluir éste y, ahora sí, la representación, aplaudimos de nuevo. Es evidente que no habíamos entendido nada» (2006: 121-122).

13 Representaciones esporádicas como las del TEU de Granada (Facultad de Medicina), la del Grupo Teatral del Ateneo de La Laguna (en Tenerife) y la del grupo *amateur* Ayer y Hoy, Teatro Hispanoamericano (Instituto de Cultura Hispánica de Madrid), todas en 1961; o la del grupo de jóvenes actrices dirigidas por Jaime Adrover en el Círculo Cultural Medina de Palma de Mallorca en 1963, contribuirían a mantener su difusión y permanencia a lo largo de los 60.

(1963), en versión de Martínez Trives. El resto de peticiones se reparte en solicitudes presentadas por grupos de cámara, aficionados, o *teus*.

Nada de esto es extraño si se observa que la calificación moral, el visado de ensayo general y las supresiones o correcciones de toda índole ejercieron una función disuasoria de cara a los teatros comerciales. Las tachaduras o mutilaciones están presentes en más del 50% de los casos (28 expedientes).¹⁴ Los que reflejan menores incidencias son los expedientes de *Días felices* de 1963 (la versión de Martínez Trives solo incorpora correcciones para su estreno comercial); y los de las traducciones de *Acte sans paroles*, que no presentan tachaduras en ninguno de los 9 casos en los que se dispone del dictamen completo. Por el contrario, todas las traducciones de *En attendant Godot* (12 en castellano y una en catalán) se aprobaron con supresiones. Lo mismo ocurre en *Fin de partie*, con los textos de Luce Moreau Arrabal, Juan Luis Bozzo y Ana María Moix, aunque se salvan los de Martínez Trives o Ernst Kariger. En cuanto a las versiones de *Krapp's Last Tape*, todas se aprueban con algún tipo de tachadura, a excepción de la versión de Daniel de Linos, prohibida, y la de Manuel Martínez Serrano (que permanece intacta en todas las solicitudes, al igual que la del expediente 1392-76).

En realidad, la diferencia entre prohibición y aprobación en condiciones deplorables para empresarios, compañías y las propias obras era prácticamente nula. Además de la censura (y autocensura) de los textos representados, el régimen de cámara para el que se aprueban la gran mayoría de las funciones beckettianas implicaba funciones únicas en horario no comercial, de noche, para un público mayor de edad que accediera a las salas en calidad de socio o invitado (Monleón, 1970). Apostar por el éxito de una sola noche, sin posibilidad de revisar la actuación o corregir errores de cara a nuevas funciones era, sin duda, otro elemento disuasorio del sistema.

Dido fue una de las agrupaciones y desempeñó un papel decisivo en la introducción en España del teatro de vanguardia al exhibir

14 Podría parecer un porcentaje escaso, aunque no lo es si se tiene en cuenta que, aproximadamente, el 72% de los expedientes (39) se rigen por una misma traducción, y que algunas de estas series con un mismo texto se mantienen impunes.

como segundo montaje *La lección* de Ionesco,¹⁵ «el primer espectáculo de Ionesco que se ofrecía en España, y que se representaba por primera vez fuera de París» (Martínez Trives, 1965: 126). Siguió inmediatamente *Esperando a Godot*, y aunque el repertorio fue creciendo con otros autores (Camús, Arrabal,¹⁶ Pinter...), volvieron a Ionesco y a Beckett con *Final de partida* y *La última cinta*, ambas obras traducidas por Luce Moreau de Arrabal. Sánchez Pedreño recordaba, en 1965, cómo con ocasión de *Final de partida* «Protestas y ovaciones se mezclaron entonces, creando un clima de irritada polémica que trascendió a la calle» (E.R.L., 1965: 123).

A la censura orgánica de estas primeras piezas beckettianas se sumaba la que ejercían los cronistas del momento, y es que un gran número de censores compatibilizaban sus tareas con la crítica teatral en la prensa más variopinta (*ABC*, *El Alcázar*, *Ya*, *Arriba*, *Pueblo*, *Informaciones*, etc.). Muñoz Cáliz (2003) ha analizado la simbiosis entre ambas ocupaciones para corroborar cómo «en sus informes, los censores emitían juicios sobre la calidad formal de las obras, realizando así una particular crítica teatral que, si en muchas ocasiones no trascendía, en el caso de quienes la ejercían profesionalmente podía suponer un primer esbozo de la que después se publicaba» (2003: 20). Entre las numerosas firmas que practicaron esta doble labor de vigilancia moral y juicio artístico, destacaron las de Arcadio Baquero, Juan Emilio Aragonés, Manuel Díez Crespo, Adolfo Prego o Bartolomé Mostaza; todos ellos redactaron informes censorios a propósito de las representaciones del teatro de Samuel Beckett. Pero, sin duda, uno de los casos más influyentes de la crítica de aquellos años es el

15 Según Sánchez Pedreño «exacta y rigurosamente la primera muestra de teatro de vanguardia que se ofreció en España». Sobre la acogida del estreno, ésta añade: «perdí la amistad de algunas gentes llamadas *de orden*, que, a la hora de enjuiciar este tipo de teatro, forman un bloque de malhumoradas o agresivas reacciones». En general, la directora de Dido achacaba a la crítica española una oposición visceral al teatro de vanguardia que también se había visto en otros países y que, en España, era salvada tan solo por los profesionales de ciertas publicaciones estrictamente teatrales y literarias. (Véase E.R.L., 1965: 122 y 124).

16 Sánchez Pedreño también reivindica el descubrimiento mundial de este autor en España gracias a Dido y su representación de *Los hombres del triciclo* con Victoria Rodríguez, Ramón Corroto, Anastasio Alemán y Francisco Merino. (E.R.L., 1965: 123).

de Alfredo Marquerié, que formó parte del Consejo Superior del Teatro, órgano consultivo al que eran remitidas las obras cuyo dictamen planteaba dificultad. Su desprecio por el teatro de vanguardia (concretamente, por el entonces llamado *teatro del absurdo*), fue siempre notorio, y el éxito de autores como Ionesco y Beckett, digno de su más directa y franca animadversión (véase Marquerié, 1959 y 1969).

Pero, al fin y al cabo, que la crítica afín al régimen denostara nuevas fórmulas teatrales subversivas era de esperar. Lo que sí sorprende es que críticos de talante sobradamente más progresista cerraran filas en contra de la vía muerta por la que, decían, transitaba un discurso cimentado sobre lo absurdo de la condición humana. Por ejemplo, para Ricardo Doménech (1959), las fórmulas dramáticas centradas en el conflicto entre personajes (Ibsen, Pirandello o Shaw) habían derivado hacia un teatro de situación, que tenía en *Huis clos* (estrenada en 1944) su punto de partida y su desarrollo en los estrenos de Adamov, Ionesco y Beckett. Frente a esta vertiente, Doménech apelaba a fundamentos sociológicos y a un compromiso explícito con la realidad:

[...] este teatro crepuscular, este teatro llamado —mal llamado— de vanguardia ofrece todos los síntomas —estéticos, ideológicos— de un ciclo que se cierra. [...] En consecuencia —y como muy bien afirma José María de Quinto— hay que creer en un teatro de «ruptura». Un teatro heroico, de marcado carácter épico y, desde luego, popular. Y no me parece a mí que este teatro heroico y popular saldrá de Francia. (1959: 66)

En efecto, José María de Quinto, que había destacado junto a Alfonso Sastre como ideólogo del teatro realista, manifestó en varias ocasiones sus reservas frente a un teatro popular nacido de la angustia metafísica del ser humano. «A los fines saludables de un teatro popular —pienso— no le van esas tragedias sin posibilidad de apertura, esas tragedias de situación cerrada —Sartre, Beckett— en las que, aun teniendo en cuenta los fines catárticos, el hombre es total y enteramente destruido» (1962: 139). De Quinto reivindicaba un teatro brechtiano, antitrágico, frente a la profundización existencial que dificultaba la comunicación con el pueblo y que el autor irlandés ejemplificaba como ningún otro: «Samuel Beckett es quizás