

## **Sesenta años de Beckett en España: *Esperando a Godot*, de la censura a la audiodescripción**

**Raquel Merino-Álvarez**

**Olaia Andaluz-Pinedo<sup>1</sup>**

**Universidad del País Vasco, UPV/EHU**

### **Resumen**

La presencia de Samuel Beckett en la cultura audiovisual e impresa de España se prolonga durante más de sesenta años. En este trabajo, nos centramos en una de las obras de teatro más representativas de Beckett: *Waiting for Godot*. Esta obra ha dado lugar a un conjunto de traducciones que se remonta a mediados del siglo XX y continúa hasta nuestros días. Se trata de la primera obra de teatro de Beckett que se presentó a censura en España en 1955. En los siguientes años, se solicitó la representación del texto en varias ocasiones. Los expedientes de censura muestran que Beckett se percibía como un dramaturgo experimental y resultaba incomprensible para los censores, por lo que no se consideró peligroso. En los años posteriores al periodo franquista, se registraron más representaciones de la obra y, además, se emitió una adaptación en Teatro Estudio (1978), trasladando el producto teatral a la televisión. La influencia de *Esperando a Godot* va más allá del siglo XX; el Centro de Documentación Teatral da cuenta de más de diez estrenos de la obra en el siglo presente. El más reciente, en 2013, se hizo accesible a través de la audiodescripción, los subtítulos y la lengua de signos. Este trabajo rastrea las traducciones de la obra de Beckett *Waiting for Godot* y ofrece una panorámica de la forma en la que se ha producido la cadena textual en español.

### **Palabras clave**

Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, traducción, censura, accesibilidad

## **1. Sesenta años de Beckett en España**

---

<sup>1</sup> Grupo TRALIMA/ITZULIK, GIU 16/48, Universidad del País Vasco, UPV/EHU (<http://www.ehu.eus/tralima/>); PIF17/46. Proyecto IDENTITRA, MINECO FFI2015-68572-P. CorpusNet, MINECO, FFI2016-81934-RED.

En la página del proyecto “El teatro independiente en España, 1962-1980”<sup>2</sup> leemos “Era ayer, pero hace casi medio siglo”. Del mismo modo podemos comenzar afirmando que fue ayer (1955), pero hace ya más de medio siglo desde la primera representación de *Esperando a Godot* ante un público español. En 2015, sesenta años después de ese estreno, el Ministerio de Cultura y Deporte publicaba en su canal de Youtube las versiones accesibles de *Esperando a Godot*<sup>3</sup>. Desde aquella primera representación hasta estos productos del siglo veintiuno han pasado seis decenios, y en este periodo Beckett ha estado presente e integrado en la cultura española de forma ininterrumpida.

El estreno “clandestino” de *Esperando a Godot* (Rodríguez Gago 2006, 186) el 28 de mayo de 1955, en la Universidad Complutense de Madrid, venía precedido del éxito cosechado en su estreno en París y en Alemania. La prensa se hizo eco inmediato de esta producción: Alfredo Marqueríe calificó la obra de “drama minoritario para públicos preparados” en su columna de *ABC*, en la que citaba el programa de mano, suscrito por Walter Starkie, con el que este “apadrinaba” la obra del dramaturgo irlandés y hacía notar la relación de Beckett con Joyce y con los místicos españoles. Ni la crítica de Marqueríe (1955), ni la promoción del que fuera primer director del Instituto Británico en España, ni la autorización del rector de la Complutense, Laín Entralgo, pueden haber sido meras coincidencias, sino más bien indicadores del modo en que el teatro extranjero se integraba en el español: gracias a la mediación de diversos agentes culturales.

Beckett entra en el teatro español en 1955, con una puesta en escena calificada de clandestina, pero al mismo tiempo tramitada a través de la sección de Censura Teatral y autorizada con cortes para sucesivas producciones de las que fue dando cuenta la prensa y los críticos. Desde la primera autorización, expedida en 1955, hasta 1978, las piezas teatrales de Beckett serán calificadas, casi sin excepción, para sesiones de cámara y ensayo, lo que restringía por un lado la cantidad de público que podía acudir a las representaciones y limitaba el número de puestas en escena, pero por otro impulsó la fama de autor polémico de la que gozaba ya entonces Beckett en el ámbito internacional. Este halo de escritor prohibido, o más bien siempre en los límites de lo que la censura solía permitir, puede haber sido el pasaporte para la pervivencia constatable de su obra en la cultura teatral española, más allá del siglo XX, en diversos periodos y medios.

---

<sup>2</sup> <http://teatro-independiente.mcu.es/documentos/>

<sup>3</sup> Productos accesibles del “Teatro sin barreras” (Centro de Documentación Teatral). “Obra completa con subtítulos para personas con déficit auditivo”: <https://www.youtube.com/watch?v=xu13agrOdMA>. “Obra completa con audiodescripción para personas con déficit visual”: <https://www.youtube.com/watch?v=iBkwzcCb3ko>.

A la hora de tratar de reconstruir esos sesenta años de Beckett en España que dan título al trabajo, en esta aportación nos serviremos de la evidencia documental recopilada en los archivos de censura y el Centro de Documentación Teatral, entre otros, en un intento de beber de las fuentes primarias. En el plano textual, el foco de atención serán los textos utilizados en producciones escénicas y difundidos en versiones accesibles en medios audiovisuales como la televisión o internet.

## **2. *Esperando a Godot* y la censura (1955-1978)**

Un breve recorrido por el contenido de la documentación consultada en el AGA (Archivo General de la Administración) en relación con *Esperando a Godot*, ilustra el modo en que funcionaba el aparato censor, pero sobre todo nos aporta evidencias sobre las que reconstruir, desde una perspectiva histórica, la entrada e integración de las producciones de Beckett en nuestro país, su permanencia y su pervivencia más allá del siglo XX.

En los archivos de censura podemos consultar las solicitudes presentadas (de forma obligatoria) que han generado un caudal de información abundante. Así podemos verificar datos que otras fuentes, historiográficas (Oliva, 2002; Huerta Calvo, 2003; Delgado y Gies, 2012) o críticas (De Quinto, 1997; Nieva, 2006) nos aportan de forma fragmentaria.

Pero antes de centrarnos en los expedientes consultados sería bueno preguntarnos qué posición ocupa Beckett en el conjunto del teatro extranjero traducido y censurado en España. En el grupo de investigación TRALIMA, y en particular al amparo de los proyectos TRACE, se ha estudiado la historia de las traducciones inglés-español utilizando los archivos de censura como principal fuente documental (Merino Álvarez, 2017). Y Beckett ha resultado ser un autor representativo, desde la perspectiva de la literatura dramática traducida para los escenarios (Merino Álvarez, 2010). Tomado como un autor “inglés” o como dramaturgo “irlandés” (o “francés”, que de todo tipo de etiquetas hemos encontrado), la presencia constante de sus obras en los escenarios españoles, nos ha llevado a seleccionarlo como un caso representativo.

Según dichos estudios centrados en la producción de dramaturgos americanos, británicos e irlandeses (Merino Álvarez, 2012), partiendo de documentación consultada en los archivos de censura, se han recopilado los catálogos TRACETi, que se han nutrido de información procedente de diversas fuentes documentales. Una consulta a la base de datos del AGA nos permite valorar desde un punto de vista cuantitativo, las 35 entradas relacionadas con Beckett y su producción dramática, solo por detrás de clásicos como Shakespeare (74) (Merino Álvarez,

2010: 369). Examinados estos datos desde un punto de vista cualitativo, se puede verificar que se trata de entradas generadas por sucesivas solicitudes de representación para sesiones de cámara y ensayo, esto es, una sola función y una (otra) solicitud para cada nueva representación.

No son pocos los estudiosos que se refieren a 1957 como el año en que se estrena *Esperando a Godot* en España (Rodríguez Gago, 2006: 185), posiblemente guiados por la versión española de Martínez Trives que *Primer Acto* publica ese año (Beckett, 1957). Dicha versión, a juzgar por la evidencia documental localizada en el AGA, fue presentada a censura en marzo de 1955, autorizada el mismo año y posteriormente representada en sucesivas producciones por toda España, entre las que destacan la ofrecida por Dido Pequeño Teatro en Madrid 1956)<sup>4</sup>.

Aunque se puede establecer una cronología de la presencia de las obras de Beckett en la cultura española partiendo de estudios como los de Rodríguez Gago (1987, 1988, 2006), sustentado por testimonios de figuras clave del teatro español como José Monleón, Trino Martínez Trives o Guerrero Zamora (Rodríguez Gago, 1988); y de las investigaciones de Fernández Quesada (2007, 2008) y Fernández Sánchez (2009, 2011, 2014), en esta ocasión nos ceñiremos a la documentación consultada en el AGA, para establecer la entrada e integración de obras dramáticas de Beckett en el periodo 1955-1978.

Se han consultado cuatro expedientes diferentes de *Esperando a Godot*, cada uno numerado y archivado a raíz de una solicitud de representación, relacionada con una versión/traducción específica. La solicitud para representar el texto traducido por Martínez Trives se presenta en 1955, año en el que se crea el registro oficial de Teatros de Cámara y Ensayo, y la última, de 1978, coincide con el fin de la censura oficial.

El collage de imágenes que se nos ofrece al consultar el primer expediente archivado en el AGA (107/55) en relación con *Esperando a Godot*, en versión de Martínez Trives y dirección de Gallego Morell, es un mínimo reflejo de la documentación generada en torno a esta obra en los archivos de censura. Así, la solicitud de marzo de 1955 se resuelve un mes después con la autorización de representar la obra para teatros de cámara con las supresiones indicadas. A este expediente se irá añadiendo la documentación relativa a sucesivas peticiones de representación de dicha versión.

---

<sup>4</sup> Con motivo del aniversario del estreno en España de *La lección* de Ionesco (12 junio 1954) el Centro de Documentación Teatral resalta las figuras de Trino Martínez Trives, como introductor y traductor de Ionesco, y de Josefina Sánchez Pedreño quien, al frente de Dido Pequeño Teatro, “en los primeros años cincuenta se empeña en hacer llegar a España las obras de Ionesco, Beckett, Pinter, Adamov, Genet, Vian, Osborne” <http://teatro.es/efemerides/el-rey-se-muere/ionesco-en-espana>

### 2.1. *Esperando a Godot*, expediente 107/55, versión de Trino Martínez Trives (1955-1967)

Se inicia este expediente con la solicitud presentada el 25 marzo de 1955 por Manuel Gallego Morell en calidad de director artístico del Pequeño Teatro de Madrid. Se indica que el autor de la versión es Martínez Trives, y se clasifica a Beckett como autor “francés”. Tras los preceptivos informes, incluido el del censor eclesiástico, se tramita la autorización el 25 de abril de 1955, para Teatro de Cámara y Ensayo y público general, con cortes y tachaduras (páginas 8, 14, 15, 47 del primer acto y 5 del segundo) relativas a lenguaje inapropiado. La primera guía de censura correspondiente a esta autorización no se encuentra en la documentación consultada, aunque tenemos el dato del estreno en la Universidad Complutense (28 de mayo de 1955). El 28 de junio de 1955 se registra en el expediente una carta manuscrita de Martínez Trives quien, en calidad de traductor, indica que se han efectuado en el texto unas “modificaciones gramaticales”. Dicho texto queda autorizado el 30 de junio de 1955 (tachaduras en páginas 8, 13, 14 del primer acto y 4 del segundo).

En el mismo expediente 107/55 queda archivada la guía de censura número dos (28/6/1955) que hace referencia a la autorización para representar la obra en Barcelona (Teatro Campsa, Cátedra de Psiquiatría de la Universidad de Barcelona). La tercera guía de censura relativa al expediente 107/55 es del 1 de marzo de 1956 y se expide a favor de Josefina Sánchez Pedreño, como directora del Teatro de Cámara Dido Pequeño Teatro, para su representación en Madrid (De Quinto, 1997: 164). Se acumula en este expediente la documentación relativa a una representación en Alicante, tramitada por la Delegación del Gobierno (16/10/1957) en esa provincia. Del mismo modo se autoriza la producción del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (Teatro Beatriz) bajo la dirección de Jaime Jaimes (Guía 4, autorización 17/3/1967, tachaduras en páginas 8 y 12 del primer acto y 61 del segundo). La última autorización archivada con el número de expediente 107/55 se expide a favor del grupo Antorcha de Guadalajara el 29 de marzo de 1967.

### 2.2. *Esperando a Godot*, expediente 353/70, versión de Ana María Moix (1970-1973)

El 3 de septiembre de 1970 se registra la solicitud de representación, para el Ateneo de Bilbao, de *Esperando a Godot* en versión de Ana María Moix y Carla Matteini. Tras una primera comprobación de que la versión presentada no había sido autorizada previamente, se sigue el procedimiento habitual, y tras los informes pertinentes se autoriza el 6 de octubre de 1970 la

representación para mayores de 18 años, con supresiones. La documentación archivada bajo el número de expediente 353/70 incluye autorizaciones de representación (con supresiones) en el INEM de Marín (Pontevedra) en mayo de 1972, el INEM Padre Isla de León (Club El Quijote), en febrero de 1973, y en noviembre del mismo año en la parroquia de Nuestra Señora de Madrid. Todas estas autorizaciones se refieren al mismo texto (la traducción de Moix) que se verifica para cada petición, en el caso de la producción de 1972 de León, mediante telegrama. En la documentación relativa a la representación en Madrid de 1973 se comprueba que el texto utilizado es la adaptación de Matteini del texto de Moix. En las solicitudes de autorización se detallan los nombres de autor<sup>5</sup>, compañía y director, traductor y adaptador, fecha prevista de representación y lugar. La documentación incluye los informes de los censores y la resolución (positiva) de la junta de censura, así como el libreto presentado para su visado, en el que se encuentran las marcas rojas relativas al texto objeto de cortes.

### 2.3 Otros expedientes de *Esperando a Godot*

Parece que, en lo tocante a la documentación guardada en los archivos de censura la versión de Moix (o Moix y Matteini, según sea el caso) se erige, a partir de 1970, como el texto de *Esperando a Godot* más solicitado por los grupos de teatro con vistas a su representación, con la salvedad de dos expedientes aislados, vinculados a las versiones de Pedro Palant (1970) y Vicente Sainz de la Peña (1978).

El ejemplar mecanografiado de la traducción de Palant (expediente 160/70) se aporta como parte de la solicitud de representación presentada el diez de abril de 1970, por Rafael Fontán (Colegio Menor Alonso de Ojeda) y es autorizada para sesiones de cámara con cortes (Casa de la Cultura de Cuenca). Se trataría del texto publicado por Poseidón en 1955 en Buenos Aires.

El expediente 597/78 contiene una nueva versión, la de Vicente Sainz de la Peña, presentada a censura por la Compañía de María Paz Ballesteros para su representación en Madrid. Dicho texto es autorizado para todos los públicos en agosto de 1979. Este último expediente encontrado en el AGA es de 1978<sup>6</sup>, referido a una producción protagonizada por mujeres, fue

---

<sup>5</sup> Aunque resulte anecdótico cabe destacar que Beckett es clasificado como autor “irlandés” en la petición de Bilbao, “inglés” en la de Marín o “francés” en las de Madrid y León. La primera solicitud de representación de *Esperando a Godot* de 1955 clasificaba a Beckett como autor “francés”, y la de 1956 para Barcelona indicaba que era un autor “irlandés”.

<sup>6</sup> De 1978 es la versión de *Esperando a Godot* emitida por TVE (Teatro Estudio), en versión de Pedro Barceló, a quien se le atribuía haber sido el primer traductor de esta obra al español (ABC 31/5/1977, p. 62, obituario) y cuya

dictaminado en una época en que la censura, con tal denominación, estaba en proceso de desaparición.

#### 2.4 Expedientes de otras obras de teatro de Beckett<sup>7</sup>

Desde el estreno, en 1955, de *Esperando a Godot*, hasta 1978, año que marca el fin de la censura oficial como tal, se han podido consultar en su mayoría los 35 expedientes relativos a obras dramáticas de Beckett sometidas a censura (véase Anexo)<sup>8</sup>.

La segunda obra de Beckett que se presenta a censura, siguiendo un orden cronológico, es *Fin de partida*, en 1958, de la que se ha consultado documentación relativa a 3 peticiones de representación diferentes, seguida por *Acto sin palabras* (8 peticiones) y *La última cinta* (11 peticiones), ambas en 1959, *Días Felices* (2 peticiones) en 1963, *Beckett 66 (Eh Joe, Come & Go, Words)* en 1966, y por último *Play* en 1969 el año en el que se le concede el Nobel.

En 1958 se disputan el estreno de *Fin de Partida* dos grupos: Dido Pequeño Teatro (expediente 69/58) y Los Independientes (expediente 119/58). Dido Pequeño Teatro estrena la obra el 11 de junio en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en traducción de Luce Moreau de Arrabal y adaptación de Josefina Sánchez Pedreño, bajo la dirección de González Vergel; y once días después Los Independientes de Jan Laffleur llevan a escena el texto de Martínez Trives en el Teatro Recoletos<sup>9</sup>.

El litigio entre ambos grupos queda documentado en los archivos de censura (expedientes 69/58 y 119/58) que incluyen una carta del representante de la Sociedad General de Autores de España (14 de julio de 1958, expediente 119/58) quien confirma que los derechos de traducción y representación de *Fin de Partie* en España han sido concedidos a favor de Martínez Trives, lo cual no impide que se verifiquen dos “estrenos” con pocos días de diferencia.

Conviene destacar que, para la gestión de permisos de producción de obras de teatro extranjero, la Sección de Teatro encargada de tramitar el procedimiento de censura prestaba una especial atención a los datos relativos a traducción y adaptación. Esto nos deja muy interesantes

---

traducción había sido publicada por Aguilar en 1960, junto con obras de Ionesco, en el volumen *Teatro francés de vanguardia*.

<sup>7</sup> En “La censura del teatro de Samuel Beckett en España (1955-1978)”, aportación de las autoras al volumen *Samuel Beckett en España*, editado por José Francisco Fernández (en prensa), se analiza la documentación relativa al conjunto de obras de Beckett, consultada en el AGA.

<sup>8</sup> De los 35 expedientes listados en la base de datos del AGA bajo el nombre de Beckett, tres se refieren a producciones en catalán (184/66, *Tot esperant Godot*. 575/75 y 1084/76, *L'última cinta*).

<sup>9</sup> <http://teatro.es/efemerides/dos-finales-de-partida>

evidencias textuales con las que reconstruir la historia de las traducciones en los escenarios españoles. Del mismo modo nos permite verificar la pervivencia de esas primeras traducciones en las producciones de obras de Beckett en el siglo XXI.

### **3. Un recorrido textual por las producciones (y ediciones) de *Esperando a Godot* (1978-2015)**

Después de la abolición de la censura oficial en 1978 y hasta el final del siglo XX, *Esperando a Godot* se siguió representando y publicando: en la base de datos del Centro de Documentación Teatral se recogen siete estrenos en español, así como cinco producciones en catalán y una en gallego, y los catálogos de las Bibliotecas Públicas y la Biblioteca Nacional de España muestran sucesivas reediciones de la traducción de Moix en Barral, Tusquets y Plaza & Janés. En este periodo nos encontramos con producciones escénicas y textos impresos de la obra, que se difunde además a través de un nuevo medio: la televisión. En 1978 se emite una adaptación televisiva de la obra en el programa Teatro Estudio, ampliando su alcance a una mayor audiencia. La selección de esta obra extranjera para su producción en dicho espacio televisivo resulta significativa en cuanto al momento histórico y ayuda a consolidar su integración en la cultura española.

Asimismo *Esperando a Godot* sigue estando presente en España a partir del año 2000. En cuanto a las representaciones, hemos registrado dos producciones en catalán y nueve en español, entre las que destaca la del Centro Dramático Nacional de 2013. Una obra que empezó a representarse, y cosechó fama, en teatros de cámara y ensayo, en el siglo XXI se representa en uno de los principales teatros de Madrid, el Teatro Valle-Inclán. Además, esta producción se hace accesible para personas con discapacidad sensorial, es decir, se dedican esfuerzos para acercar la obra al mayor número de personas posible, consolidando su presencia en la cultura del país. La traducción de Ana María Moix se utiliza como base para la creación de estas versiones accesibles. Respecto a las publicaciones, se sigue reeditando la traducción de Moix, principalmente en Tusquets, aunque también aparece en Sol 90. En el siglo XXI la traducción de Moix está presente tanto en producciones teatrales como en publicaciones; es la versión más difundida y utilizada.

La integración de *Esperando a Godot* en la cultura teatral española es clara, con una presencia constante en los escenarios, así como en sucesivas ediciones. Puesto que se trata de una obra extranjera a la que el público ha accedido a través de traducciones, cabe plantearse de qué forma



se ha dado a conocer esta obra, en otras palabras, cómo es el transvase efectuado en las traducciones. Esta inquietud nos mueve a añadir una nueva dimensión al estudio y ofrecer una visión textual que arroje luz sobre el modo en que se han generado las traducciones. El enfoque adoptado, por tanto, es descriptivo y considera los textos meta vinculados a su contexto histórico y cultural. De esta forma, pretendemos aportar una breve panorámica de la evolución de las traducciones de *Esperando a Godot* representadas en los escenarios españoles desde 1955 hasta nuestros días.

Respecto a la delimitación del corpus, de todas las traducciones difundidas a través de producciones teatrales, publicaciones e incluso del producto televisivo Teatro Estudio, seleccionamos las más significativas desde el punto de vista de su presencia y del impulso que supusieron para el acceso a la obra de un mayor número de personas, factores decisivos a la hora de consolidar su integración en la cultura española. Como es lógico, incluimos la primera traducción que se presentó a la censura en España (1955), firmada por Martínez Trives, y cuyo libreto mecanografiado se encuentra archivado en el AGA junto con el expediente de censura correspondiente (Beckett, 1955). Esta traducción, además, se publicó dos años más tarde en la revista *Primer Acto*, propiciando su difusión entre el público lector. En los siguientes años, destaca el número de ediciones de la obra en las que aparece como traductora Ana María Moix, por lo que decidimos incluir una de ellas en nuestro corpus textual. En concreto, utilizamos la primera traducción de Moix que se publicó, en 1970 en la editorial Barral, y también pasó por la censura para su representación (Beckett, 1970). Asimismo, integramos la adaptación televisiva emitida en 1978 en Teatro Estudio, teniendo en cuenta el alcance de la difusión de la obra en este medio. Por último, cerramos el conjunto textual con dos versiones recientes que hicieron la representación de la obra accesible para personas con discapacidad auditiva y visual: el subtítulo para sordos y la audiodescripción para personas ciegas de la producción del Centro Dramático Nacional de 2013. Estas versiones las produjo la empresa Aptent en el marco del proyecto Teatro Accesible y se basan en la traducción de Moix. En resumen, el corpus textual está formado por los textos originales en francés e inglés y los textos meta de Martínez Trives (1955), Moix (1970), Teatro Estudio (1978), los subtítulos para sordos (2015) y la audiodescripción (2015)<sup>10</sup>.

Para el análisis del corpus textual nos centraremos en partes concretas de la obra: poniendo el foco en los fragmentos afectados por la censura y verificaremos su evolución hasta las versiones más recientes. Una consulta detallada de los expedientes de censura y los libretos marcados con

---

<sup>10</sup> Véase Anexo.

el lápiz rojo revela que se tacharon tres cuestiones: las referencias sexuales, el lenguaje soez y las alusiones a la religión. Por ejemplo, se suprime “Sería una manera de empalmarse”, la palabra “puta”, en “Así es como ocurre en esta puta tierra” y “los cuatro evangelistas no están de acuerdo”. Estos temas coinciden con los que el aparato censor consideró problemáticos y manipuló también en otras obras, tales como *Los chicos de la banda* (moral sexual), *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (lenguaje soez) o *La caza real del sol* (religión) (Merino-Álvarez, 2007, 2015; Merino-Álvarez y Andaluz-Pinedo 2017)<sup>11</sup>. En el Anexo se recoge una relación de los fragmentos textuales censurados y su evolución en las siguientes traducciones, que sintetizaremos a continuación.

### 3.1. Traducción de Trino Martínez Trives (Beckett, 1955)

La primera traducción, firmada por Martínez Trives, tuvo que aplicar los cortes efectuados por los censores para poder ser representada en 1955, de manera que el primer contacto de la audiencia española con esta obra fue a través de una traducción manipulada ideológicamente debido a la censura obligatoria del franquismo. Asimismo, se detectan posibles vestigios de autocensura en la traducción (por ejemplo, no se traduce la acotación “Ils s’embrassent”/“They embrace”).

Por otra parte, llama la atención que, dos años más tarde, en la traducción de Martínez Trives publicada en *Primer Acto*, se suavizaron algunas de las referencias tachadas en el libreto censurado, y se reprodujeron otras: por ejemplo, la expresión censurada en el libreto de 1955 “~~Sería una manera de empalmarse~~” en la publicación de *Primer Acto* se sustituye por “Sería una manera de estirarse”, mientras que se mantiene la expresión tachada en el proceso censor “[los cuatro evangelistas] no están de acuerdo, eso es todo”.

### 3.2. Traducción de Ana María Moix (Beckett, 1970)

En cuanto a la traducción de Moix presentada a la censura en 1970 para su representación, los cortes se centraron en los mismos temas que el texto de Martínez Trives<sup>12</sup>. Sin embargo,

---

<sup>11</sup> Para la construcción de corpus paralelos de textos teatrales, en el grupo de investigación TRALIMA/ITZULIK se ha desarrollado la herramienta Taligner 3.0, gracias a la colaboración del informático Iñaki Albusua.

<sup>12</sup> Archivada en el mismo expediente que la traducción mencionada de Ana María Moix, encontramos una adaptación firmada por Carla Matteini, basada en la traducción de Moix. Aunque no forma parte del corpus objeto de estudio, unas calas en este texto revelan que se trata de un transvase más libre que los anteriores, con adiciones, supresiones y modificaciones observables, aunque desde el punto de vista de la censura, esta le afectó de una forma similar al otro texto de Moix.

determinados fragmentos aparecen tachados en ambas traducciones y otros, solo en una de ellas. Esto se puede deber a la forma en la que se vertieron esos fragmentos en cada traducción (en concreto, a los posibles casos de autocensura de la traducción de Martínez Trives) o sencillamente a la diferencia de criterios dentro del aparato censor. A modo de ejemplo, una palabra que se eliminó en ambos libretos es “puta” en la frase “Así es como ocurre en esta ~~puta~~ tierra” (Martínez Trives) / “Esto es lo que sucede en esta ~~puta~~ tierra” (Moix); un fragmento que se tachó en la traducción de Moix, pero no en la de Martínez Trives quizá por autocensura es “¡A paseo!” (Martínez Trives) / “¡~~Mierda!~~” (Moix); algunos fragmentos que solo se censuraron en la traducción de Martínez Trives o de Moix sin motivo aparente son “[los cuatro evangelistas] ~~no están de acuerdo, eso es todo~~” (Martínez Trives) / “[los cuatro evangelistas] No están de acuerdo, eso es todo”, o la primera parte del monólogo de Lucky:

Considerando la existencia tal como mana de los recientes trabajos públicos de Poincon y Wattmann de un Dios personal cua cua cua con barba blanca cua cua que en lo alto de su divina apatía su divina atambía su divina afasia nos ama nos quiere y sufre al instar de la divina Miranda (Martínez Trives)

~~Dada la existencia tal como demuestran los recientes trabajos públicos de Poicon y Wattman de un Dios personal cuacuacuacuacua de barba blanca cuacua fuera del tiempo del espacio que desde lo alto de su divina apatía su divina atambía de su divina afasia nos ama (Intensa atención de Estragon y Vladimir. Abatimiento y asco de Pozzo) mucho con algunas excepciones no se sabe por qué pero eso llegará y sufre tanto como la divina Miranda (Moix)~~

En cualquier caso, en la edición de Barral, que también hubo de pasar por la censura, no se observan esos cortes, sino que es la solicitud de representación de ese texto la que desencadena la manipulación censora comentada. El formato impreso se vio menos afectado que los textos para la escena, algo frecuente dada la consideración del potencial del teatro para influir a las audiencias. Asimismo, hay que señalar que tampoco presentan esos cortes las sucesivas publicaciones de la traducción de Moix consultadas (Beckett, 1989 y Beckett, 1995).

### 3.3. Versión televisiva de Pedro Barceló emitida en Teatro Estudio (1978)

Otro hito importante en la integración de *Esperando a Godot* en España se produjo en 1978, cuando se emitió por televisión —en concreto en el programa Teatro Estudio de Televisión Española—, propiciando su difusión a una audiencia mayor a través de este nuevo medio audiovisual. La adaptación televisiva, que hoy se puede consultar en el archivo de RTVE, refleja gran parte la obra teatral, si bien omite algunos fragmentos. La presencia o ausencia de los fragmentos considerados problemáticos anteriormente parece tener más que ver con esta

estructuración de la obra en el nuevo medio que con cuestiones de ideología; la adaptación incluye la mayor parte de las expresiones tachadas para la escena, aunque omite algunos fragmentos en los que aparecían otras.

### 3.4. Versiones accesibles de *Aptent* para la producción del Centro Dramático Nacional (2013, 2015)

Por su parte, las versiones de los subtítulos para sordos y la audiodescripción generadas para las funciones accesibles del Centro Dramático Nacional en 2013 reproducen todas las palabras eliminadas por motivos de censura en las primeras traducciones destinadas a la escena. La ficha técnica de esta producción teatral informa de que utiliza la traducción de Moix, aunque si se comparan los diálogos se percibe una revisión del texto que actualiza la expresión. Aunque no contamos con las acotaciones, el documento audiovisual permite intuir las a través de la información visual o auditiva en el caso de la audiodescripción, por lo que se nota la recuperación no solo de palabras, sino de acciones censuradas. Asimismo, las versiones accesibles presentan ciertos rasgos propios. Por un lado, los subtítulos para sordos dividen el diálogo de las réplicas en otras unidades, los subtítulos, teniendo en cuenta los requisitos espaciales y temporales de ese tipo de texto. Aunque en los fragmentos seleccionados no se encuentran casos, en determinadas partes de la obra los subtítulos añaden otra información auditiva entre paréntesis, por ejemplo, relacionada con la forma en la que hablan los personajes (“tartamudea”). De esta forma, el público ve lo que ocurre en el escenario y lee la información auditiva que recogen los subtítulos. Por otro lado, la audiodescripción aporta la información visual a través del canal auditivo intercalando descripciones de lo que ocurre en escena entre los parlamentos de los personajes. En los fragmentos analizados, se da cuenta de las acciones y los estados emocionales: “Le toca el hombro”, “Su rostro denota alegría”. En suma, ambas versiones son transvases sin restricciones ideológicas y promotores del acceso a la cultura sin barreras, vinculados a un contexto sociohistórico diferente a aquel en el que se introdujo la obra en España.

### 3.5 Ejemplo de evolución textual de *Esperando a Godot* en español: 1955-2015

Para ilustrar el impacto de la censura y la evolución del texto de *Esperando a Godot* en español que hemos venido tratando, hemos seleccionado un fragmento concreto que refleja algunas diferencias comentadas entre las traducciones:

Beckett (1952: 21)	Beckett (1956: 17)	Beckett (1955: 14) Trives	Beckett (1970: 18) Moix	Beckett (1978) Pedro Barceló	Beckett (2015) Aptent, SPS	Beckett (2015) Aptent, AD
ESTRAGON: ( <i>pas en avant</i> ) Tu es fâché? ( <i>Silence. Pas en avant.</i> ) Pardon! ( <i>Silence. Pas en avant. Il lui touche l'épaule.</i> ) Voyons, Didi. ( <i>Silence.</i> ) Donne ta main! ( <i>Vladimir se retourne.</i> ) <b>Embrasse-moi!</b> ( <i>Vladimir se raidit.</i> ) <b>Laisse-toi faire!</b> ( <i>Vladimir s'amollit. Ils s'embrassent. Estragon recule.</i> ) Tu pues l'ail!	ESTRAGON: ( <i>step forward</i> ). You're angry? ( <i>Silence. Step forward.</i> ) Forgive me. ( <i>Silence. Step forward.</i> ) <i>Estragon lays his hand on Vladimir's shoulder.</i> Come, Didi. ( <i>Silence.</i> ) Give me your hand. ( <i>Vladimir hall turns.</i> ) <b>Embrace me!</b> ( <i>Vladimir stiffens.</i> ) <b>Don't be stubborn!</b> ( <i>Vladimir softens. They embrace. Estragon recoils.</i> ) You stink of garlic!	Estra: ¿Te has enfadado? Perdona. ( <i>Silencio. Pone la mano sobre el hombro</i> ) Vamos, Didi, dame tu mano. <b>Dame un abrazo. Déjate guiar...</b> ¡Apesta a ajo!	Estragón: (paso al frente) ¿Estás enfadado? (Silencio. Avanza otro paso) ¡Perdón! (Silencio. Avanza otro paso. Le toca en el hombro.) Vamos, Didi. (Silencio) Dame la mano. (Vladimir se vuelve) <del>¡Bésame!</del> ( <del>Vladimir se enerva</del> ) <del>¡Déjate hacer!</del> ( <del>Vladimir se ablanda</del> ) <del>Se besan.</del> Estragón <del>retrocede.</del> ¡Apesta a ajo!	E: ¿Estás enfadado conmigo? Didi, dame la mano. <b>¡Un abrazo!</b> <b>¡Apesta a ajo!</b>	¿Te has enfadado? Perdóname. Venga, Didi. Dame la mano. <b>Abrazame.</b>  <b>Déjate</b>  ¡Apesta a ajo!	E: ¿Te has enfadado? Perdóname. <i>Le toca el hombro.</i> Venga, Didi. <i>Didi se vuelve.</i> Venga, dame la mano <i>Gogo cambia de estrategia.</i> <b>Abrazame. Le sujeta la cara. Déjate. Tras unos segundos, se besan.</b> ¡Apesta a ajo!

Tabla 1: Ejemplo de fragmento textual censurado

Como vemos, se trata de una réplica que incluye connotaciones sexuales en el diálogo y la acotación a través del verbo *embrasser*, que se traduce como *abrazar* o *besar* en las diferentes versiones españolas, aunque Beckett lo traduce al inglés como *embrace* (abrazar). La censura se centró en esas referencias al abrazo o al beso en las traducciones. En primer lugar, en la traducción de Martínez Trives de 1955 el aparato censor no cortó esas líneas, pero hay que tener en cuenta que Martínez Trives había suprimido la acotación que implicaba la acción del abrazo: “Vladimir s’amollit. Ils s’embrassent. Estragon recule” / “Vladimir softens. They embrace. Estragon recoils.” (Beckett, 1955). Esto pudo haber sido un intento de autocensura para facilitar la autorización de la representación. Sin embargo, la traducción de Moix de 1970 incluyó la referencia tanto en el diálogo como en la acotación (“¡Bésame!” y “Se besan”), lo que resultó en que la Junta de Censura tachara toda esa parte (Beckett, 1955). Esta diferencia en el comportamiento censor ante las dos traducciones parece deberse a las decisiones de traducción que influyen en la intensidad con la que refleja la escena: en el texto de Martínez Trives prácticamente pasa desapercibida la palabra *abrazo* al haber suprimido cualquier otra alusión al tema, mientras que el de Moix, además de optar por un transvase de *embrasser* con una carga mayor, vierte las acotaciones del original que ahondan en la referencia y la potencian desde una perspectiva visual. Paradójicamente, debido a la intervención censora, esta parte de la obra solo pudo llegar de alguna manera a la audiencia a través de la traducción que menos la mostró. En cuanto a la adaptación televisiva de 1978, se integró la referencia al abrazo tanto en el diálogo como en la acción. También se reflejó este aspecto en las versiones accesibles de 2013: se incluyó la alusión al abrazo en el diálogo de ambas versiones y, en el caso de la acción (un beso en esta producción), además de por el canal visual, se transmitió por el canal auditivo gracias a

la audiodescripción. Aunque se trata tan solo de un ejemplo, resulta significativo respecto al conjunto de expresiones susceptibles de manipulación que, al ser restringidas en un periodo de mayor control ideológico, no solo no quedaron neutralizadas, sino que sirvieron para forjar la fama de autor polémico de Beckett, garantizando su pervivencia en la cultura española.

En suma, *Esperando a Godot* ha ido sufriendo modificaciones en sus diferentes traducciones al español: desde la manipulación ideológica de la censura en las primeras traducciones, pasando por una adaptación al medio televisivo, hasta la recuperación de expresiones presentes en la obra original y la búsqueda de la accesibilidad. En esta muestra textual se verifica la influencia del contexto socio-histórico, con y sin censura, en la producción de traducciones de *Esperando a Godot* y se refleja la tendencia actual hacia la accesibilidad de las producciones teatrales de un autor extranjero tan integrado en el teatro español como lo es Beckett.

#### **4. Conclusiones**

Sin duda el teatro extranjero traducido sirvió para renovar el teatro español, lo extranjero se censuraba de otro modo, y así ocurrió con Beckett. Por “las grietas del sistema” (Muñoz Cáliz, 2015) se colaron producciones en teatros de cámara y ensayo que revitalizaron el teatro español. Beckett, según el crítico Ángel Fernández Santos (1989) “se convirtió en el mayor revulsivo de nuestro teatro”. Y todo ello a pesar de “la censura tácita de los estamentos progresistas durante el periodo dictatorial” que, junto con la censura oficial, “determinaron la marginalidad de Beckett” (Fernández Quesada, 2008: 484).

La polémica generada en torno a la primera producción de *Esperando a Godot* en París convirtió el estreno en un acontecimiento mundial (Morash 2004: 200). Ese halo de autor polémico continuó siendo el sustento que convirtió al autor irlandés en referente del teatro español de vanguardia y en uno de los dramaturgos más populares en España (Rodríguez Gago, 2006).

Según José Monleón, co-fundador de la revista *Primer Acto*, cuyo primer número se centró en *Esperando a Godot*, la entrada de teatro extranjero a través de sesiones de cámara y ensayo hizo posible que hubiera, ya en los años 70 “un teatro de la izquierda” (Monleón, 1971: 70). Sin duda alguna las producciones españolas de obras de Beckett, difundidas en sesiones de cámara, dan fe de la integración (e influencia) del teatro extranjero traducido en el teatro español. En 2013, año de la producción accesible de *Esperando a Godot*, Elsa Fernández Santos titulaba su columna en *El País* “Toda una vida esperando a Beckett”, en clara referencia al arraigo de la

obra de este autor irlandés en el teatro español. No es la única referencia, así p.e. el grupo asturiano La Máscara (Ateneo Jovellanos, Gijón) celebraba cincuenta años de su producción de *Esperando a Godot* (Ortiz, 2009) y son numerosos los estudios sobre teatro universitario, como el de Salgueiro (1999), que reflejan el enraizamiento del teatro de Beckett en los escenarios de toda España.

Y en el centro de esta historia, de estos sesenta años de Beckett en España, están los textos integrados en el sistema teatral español mediante la traducción, la adaptación y la mediación de figuras clave como Martínez Trives o Moix; también las producciones, como las de Sánchez Pedreño al frente del Pequeño Teatro, y entre bambalinas podemos atisbar la intervención de promotores del cambio cultural, agentes como el irlandés Walter Starkie quien no solo respaldó públicamente el estreno de la primera obra de Beckett en España, sino que figuró como representante de compatriotas tan potencialmente peligrosos como Sean O'Casey<sup>13</sup>. El Beckett “francés”, “inglés”, “irlandés”, que alcanzó la fama en París en 1953, es en definitiva un “hito del teatro universal” (Nieva, 2006), un autor “extra-territorial” (Morash, 2004) que ha sido recibido y percibido como un revulsivo del teatro español.

---

<sup>13</sup> La producción de *Juno y el pavo real* primera obra de O'Casey estrenada en España (abril de 1955), corrió a cargo del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, en dirección de Josefina Sánchez Pedreño. La preceptiva solicitud de representación, con Walter Starkie como representante del autor, fue autorizada (expediente 109-55). La intervención en la historia del teatro español de Starkie, director del Instituto Británico en España (1940-1954), está aún por estudiar, aunque es indudable su papel como promotor de autores irlandeses.

## Bibliografía

- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Les Éditions de Minuit: Paris, 1952
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*, traducción de Trino Martínez Trives. Expediente 107/55. Archivo General de la Administración. 1955.  
<http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/aga/portada.html>.
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. Faber and Faber: London, 1956.
- Beckett, Samuel. “Esperando a Godot”. *Primer Acto*, 1957. 21-45.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*, traducción de Ana María Moix. Expediente 353/70. 1970. Archivo General de la Administración.  
<http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/aga/portada.html>.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Teatro Estudio. Archivo RTVE. 1978.  
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/teatro-estudio-esperando-godot/2209367/>
- Beckett, Samuel. “Esperando a Godot”. *Los Premios Nobel de Literatura*. Plaza & Janés: Barcelona, 1989.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Tusquets: Barcelona, 1995.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Centro Dramático Nacional. Centro de Documentación Teatral. 2015. <http://teatro.es/es/recursos/teatro-accesible>.
- De Quinto, José María. *Crítica teatral de los sesenta*. Murcia: Universidad de Murcia, 1997.
- Delgado, María M. y David T. Gies (eds.). *A History of Theatre in Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Fernández Quesada, Nuria. “Pasado y presente de los estudios teatrales beckettianos en España: Tradición y omisión”. Ed. María Jesús Lorenzo Modia. *Proceedings 31st AEDEAN Conference*. A Coruña: Universidade, 2008. 475-486.
- Fernández Quesada, María Nuria. *Evolución de la obra teatral de Samuel Beckett en los escenarios españoles: 1955-2000. Censura, representación y crítica*. Tesis doctoral inédita. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2007.
- Fernández Sánchez, José Francisco. “Surrounding the Void: Samuel Beckett and Spain”. *Estudios Irlandeses: Journal of Irish Studies*, 9, 2014. 44-53.



- Fernández Sánchez, José Francisco. "Spanish Beckett". Eds. María Losada Friend et al. *Irish Studies in Europe 3. Dreaming the Future. New Horizons/Old Barriers in 21st Century Ireland*. Trier: WVT, 2011. 63-74.
- Fernández Sánchez, José Francisco. "A Long Time Coming: The Critical Response to Samuel Beckett in Spain and in Portugal". *The International Reception of Samuel Beckett*. New York: Continuum, 2009. 272-290.
- Fernández Santos, Ángel. "Un tal Godot". *El País*, 27 diciembre 1989. [https://elpais.com/diario/1989/12/27/cultura/630716404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/12/27/cultura/630716404_850215.html)
- Fernández Santos, Elsa. "Toda una vida esperando a Beckett". *El País*, 17 abril 2013. [https://elpais.com/cultura/2013/04/17/actualidad/1366223138\\_989528.html](https://elpais.com/cultura/2013/04/17/actualidad/1366223138_989528.html)
- Huerta Calvo, Javier (ed.) *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003.
- Marquerie, Alfredo. "El "Pequeño Teatro de Madrid" estrenó "Esperando a Godot" de Samuel Beckett". *ABC*, 20 mayo 1955. 75. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1955/05/29/075.html>
- Martínez Trives, Trino. "Mi versión de "Esperando a Godot" y su estreno en España". *Primer Acto*, 1. 1957. 15-16.
- Merino-Álvarez, Raquel. "Traducción y censura: investigaciones sobre la cultura traducida inglés-español (1938-1985)". *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 2. 2017. 139-163.
- Merino-Álvarez, Raquel. "Translation and Censorship under Franco and Salazar: Irish Theatre on Iberian Stages". Eds. Javier Muñoz-Basols, Laura Lonsdale, Manuel Delgado. *The Routledge Companion to Iberian Studies*. London: Routledge, 2017. 439-449.
- Merino-Álvarez, Raquel y Olaia Andaluz-Pinedo. "Peter Shaffer en la cultura española", *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 2017. 239-278. <http://www.creneida.com/revista/creneida-5-2017/>
- Merino-Álvarez, Raquel. "The censorship of theatre translations under Franco. The 1960s". *Perspectives. Studies in Translatology*, 24. 2015. 36-47. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2015.1051558>
- Merino-Álvarez, Raquel. "La historia de las traducciones de teatro inglés en España en el siglo XX: Perspectiva desde el proyecto TRACE". Eds. Rosa Rabadán, Trinidad Guzmán y

- Marisa Fernández, *Lengua, Traducción, Recepción: En Honor De Julio César Santoyo. Language, translation, reception: to honor Julio César Santoyo*, 2010. 357-384. <http://hdl.handle.net/10612/4820>
- Merino-Álvarez, Raquel. “La homosexualidad censurada. estudio sobre corpus de teatro TRACEti inglés-español (desde 1960)”, Raquel Merino (ed.). *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. Bilbao: UPV/EHU, 2007, pp. 243-313.
- Monleón, J. *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Morash, Chris. *A History of Irish Theatre 1601–2000*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004.
- Muñoz Cáliz, Berta. *La censura: las grietas del sistema*. Conferencia. Seminario “El teatro independiente en España: 1962-1980”, celebrado en el MNCARS de Madrid. 19-27 noviembre, 2015. <http://teatro-independiente.mcu.es/documentos>
- Nieva, Francisco. “Beckett a lo 100”. *El cultural*. 6 abril 2006. [https://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=16955](https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=16955)
- Oliva, César. 2002. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Ortiz, Boni. “Esperando a Godot de La Máscara. 50 años.” *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*. 27 septiembre 2009.
- Rodríguez-Gago, Antonia. “Beckett en la escena española: teatro y política”. *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 2006. 185-199.
- Rodríguez-Gago, Antonia. “Imágenes y voces en el último teatro de Samuel Beckett”. Coord. Cécile Vivandre de Sousa, Antonio Ballesteros González, *La estética de la Transgresión, revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 289-308.
- Rodríguez-Gago, Antonia. “Staging Beckett in Spanish”. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 16. 1988. 155–166.
- Rodríguez-Gago, Antonia. “Beckett in Spain: Madrid (1955) and Barcelona (1956)”. “*Waiting for Godot*”. *A Casebook*. Ed. R. Cohn. Basingstoke-London: Macmillan, 1987. 45-46.
- Salgueiro, Roberto. 1999. “La práctica escénica en la universidad de Santiago de Compostela entre los años 1936 y 1975”. En *Aproximación al teatro español universitario* (TEU), Ed.

Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 173-221.

## Anexo

### 1.1 Expedientes sobre producciones teatrales de obras de Beckett consultados en el AGA

Obra (primera solicitud)	Expediente	Año	Producción	Traductor
<i>Esperando a Godot</i>	107/55	1955	<b>Madrid</b> Pequeño Teatro de Madrid	Trino Martínez Trives (publicada en Primer Acto, nº 1, 1957)
	160/70	1970	<b>Cuenca</b> Colegio Menor Alonso de Ojeda	Pedro Palant (publicada en Poseidón)
	353/70	1970	<b>Bilbao</b> Ateneo de Bilbao	Ana María Moix (publicada en Barral)
	597/78 (agosto 1979)	1978	<b>Madrid</b> Compañía Mª Paz Ballesteros	Vicente Sainz de la Peña
<i>Final de partida</i>	69/58	1958	<b>Madrid</b> Dido Pequeño Teatro	Luce Moreau de Arrabal, adaptada por Josefina Sánchez-Pedreño
	118/58	1958	<b>Madrid</b> Nuevo Teatro Los Independientes	Trino Martínez Trives
	119/58	1958	<b>Gijón, Santander, Barcelona, Valencia</b> Los Independientes	Trino Martínez Trives
<i>Acto sin palabras</i>	19/59	1959	<b>Madrid</b> Los Independientes	Javier Laffleur
	376/71	1971	<b>Ponferrada</b> Conde Gatón	José Manuel Azpeitia
<i>Espectáculo de mimo y pantomima</i>	320/67	1967	<b>Valladolid, Madrid y Norte de España</b> Los Goliardos	--
<i>La Última Cinta</i>	374/59	1959	<b>Prohibida Madrid</b> Los Independientes	Daniel de Linos
	271/62	1962	<b>Madrid</b> Italo Ricardi	Manuel Martínez Serrano
	22/66	1966	<b>Valladolid</b> TEU Filosofía y Letras (Juan Ignacio Miralles)	Luce Moreau de Arrabal
<i>Días felices</i>	47/63	1963	<b>Gijón</b> La Máscara	Trino M. Trives
<i>Beckett 66</i>	324/66	1966	<b>Madrid</b> Los Goliardos	Angel Facio
<i>Comedia</i>	357/69	1969	<b>Valladolid</b> Corral de Comedias	--
<i>Poemas</i>	370/69	1969	<b>Centros culturales de España</b> Julio Castronuovo	Male Santillán y Patricio Estevé

## 1.2 Fragmentos censurados en los expedientes 170/55 y 353/70

Beckett (1952)	Beckett (1956)	Beckett (1955) Trives	Beckett (1970) Moix	Beckett (1978) Pedro Barceló	Beckett (2015) Aptent, SPS	Beckett (2015) Aptent, AD
ESTRAGON: Eh bien? Ils ne sont pas d'accord, un point c'est tout.	ESTRAGON: Well? They don't agree, and that's all there is to it.	Estra: Bueno, <del>no están de acuerdo, eso es todo</del> , no le des más vueltas.  <small>En Primer Acto: ESTRA: Bueno, no están de acuerdo, eso es todo, no le des más vueltas.</small>	ESTRAGON: ¿Y pues? No están de acuerdo, eso es todo.	E: Bueno, ¿y qué? No se pusieron de acuerdo, eso es todo.	¿Y qué? No están de acuerdo, ya está.	E: ¿Y qué? No están de acuerdo, ya está.
ESTRAGON: ... Embrasse-moi! ( <i>Vladimir se raidit.</i> ) Laisse-toi faire! ( <i>Vladimir s'amollit.</i> ) Ils s'embrassent. ...	ESTRAGON: ... Embrace me! ( <i>Vladimir stiffens.</i> ) Don't be stubborn! ( <i>Vladimir softens.</i> ) They embrace. ...	Estra: ... Dame un abrazo. Déjate guiar. ...	Estragón: ... <del>¡Besame! (<i>Vladimir se embara</i>) ¡Déjate hacer! (<i>Vladimir se ablanda</i>) <i>Se besan.</i> Estragón retrocede.) ...</del>	E: ... ¡Un abrazo! ( <i>Se abrazan</i> ) ¡Apesta a ajo! ...	... Abrazame. Déjate	E: ... <i>Gogo cambia de estrategia.</i> Abrazame. <i>Le sujeta la cara.</i> Déjate. <i>Tras unos segundos, se besan.</i> ...
VLADIMIR: Ce serait un moyen de bander. ESTRAGON: ( <i>aguiché</i> ) On bande ? VLADIMIR: Avec tout ce qui s'ensuit. Là où ça tombe il pousse des mandragores. C'est pour ça qu'elles crient quand on les arrache. Tu ne savais pas ça ?	VLADIMIR: Hmm. It'd give us an erection! ESTRAGON: ( <i>highly excited.</i> ) An erection! VLADIMIR: With all that follows. Where it falls mandrakes grow. That's why they shriek when you pull them up. Did you not know that?	Vladi: <del>Sería una manera de empalmarse.</del> Estra: <del>¿Se empalma uno?</del> Vladi: <del>Con todas las consecuencias.</del> <del>Donde eso cae crecen mandrágoras. Por eso es por lo que al arrancarlas gritan.</del> <del>¿No lo sabías?</del>  <small>En Primer Acto: VLADI: Sería una manera de estrarse. ESTRA: ¿Se estira uno? VLADI: Con todas las consecuencias: donde «eso» cae crecen mandrágoras, por eso es por lo que al arrancarlas gritan. ¿No lo sabías?</small>	Vladimir: <del>Sería un buen medio para que se nos pusiera tiesa.</del> Estragon: (excitado) ¿Lo hacemos? Vladimir: Con todo lo que sigue. Allí donde eso cae crecen mandrágoras. Por eso gritan cuando las arrancan. ¿No lo sabías?	V: Sería una manera de entrar en erección. E: ¿Se pone uno cachondo? V: Con todas las consecuencias. Donde cae eso, crecen mandrágoras. Por eso al arrancarlas, gritan. ¿No lo sabías?	Sería una buena manera de tener una erección.  ¿Se nos pondría tiesa?  Se nos pondría tiesa y todo lo demás.  Donde eso cae, crecen las mandrágoras.  Por eso gritan cuando se las arranca. ¿No sabías eso?	V: Sería una buena manera de tener una erección. E: ¿Se nos pondría tiesa? V: Se nos pondría tiesa y todo lo demás. Donde eso cae, crecen las mandrágoras. Por eso gritan cuando se las arranca. ¿No sabías eso?
POZZO: C'est comme ça que ça se passe sur cette putain de terre.	POZZO: ... That's how it is on this bitch of an earth. ...	P: ... Así es como ocurre en esta puta tierra ...  <small>En Primer Acto: ... Así es como ocurre en esta sucia tierra ...</small>	P: ... Esto es lo que sucede en esta puta tierra. ...	--	Así es como pasan las cosas en esta tierra de mierda.	P: ... Así es como pasan las cosas en esta tierra de mierda. ...
LUCKY: ( <i>débit monotone</i> ) Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquaquà barbe blanche quaquà hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda	LUCKY: Given the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaquà with white beard quaquaquaquà outside time without extensión who from the heights of divine apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown but time will tell and suffers like the divine Miranda ...	LUCKY: ( <i>Monótono</i> ) Considerando la existencia tal como mana de los recientes trabajos públicos de Poinçon y Wattmann de un Dios personal cua cua con barba blanca cua cua que en lo alto de su divina apatía su divina atambía su divina afasia nos ama nos quiere y sufre al instar de la divina Miranda ...	Lucky: ( <i>declama con monotonía</i> ) <del>Dada la existencia tal como demuestran los recientes trabajos públicos de Poicon y Wattmann de un Dios personal cuacuacuacuacua de barba blanca cuacuacuacuacua fuera del tiempo del espacio que desde lo alto de su divina apatía su divina atambía de su divina afasia nos ama (<i>Intensa atención de Estragon y Vladimir.</i>) Abatimiento y asco de Pozzo) mucho con algunas excepciones no se sabe por qué pero eso llegará y sufre tanto como la divina Miranda ...</del>	Lucky: Dada la existencia tal como surge de los recientes trabajos públicos de Poicon y Wattman de un Dios personal cuacuacuacuacua de barba blanca cuacuacuacuacua fuera del tiempo del espacio que desde lo alto de su divina apatía su divina atambía su divina afasia nos ama mucho con algunas excepciones no se sabe por qué pero eso llegará y sufre tanto como la divina Miranda ...	Dada la existencia como demuestran los trabajos de Poinçon y Goddard de un Dios personal, cua cua cua cua de barba blanca cua cua fuera del tiempo que se concibe que desde lo alto de su divina apatía de su divina atambía, de su divina afasia, nos ama mucho con algunas excepciones No se sabe por qué, pero eso ya... Y sufre tanto como la divina Miranda	<i>Lucky se prepara para hablar.</i> L: Dada la existencia como demuestran los trabajos de Poinçon y Goddard de un Dios personal, cua cua cua cua de barba blanca cua cua (Su rostro denota alegría) fuera del tiempo que se concibe que desde lo alto de su divina apatía de su divina atambía, de su divina afasia, nos ama mucho con algunas excepciones No se sabe por qué, pero eso ya... Y sufre tanto como la divina Miranda ...
POZZO: ( <i>déçu</i> ) Merde alors!	POZZO: ( <i>disappointed.</i> ) Damnation!	Pozzo: ¡A paseo!	Pozzo: ( <i>decepcionado</i> ) ¡Mierda!	P: A la mierda.	¡Mierda!	P: ¡Mierda!
ESTRAGON: ... tu pisses mieux quand je ne suis pas là.	ESTRAGON: ... you piss better when I'm not there.	Estra: ... <del>Meas</del> mejor cuando no estoy aquí.  <small>En Primer Acto: ESTRA: ... Meas mejor cuando no estoy aquí.</small>	Estragon: ... Orinas mejor cuando yo no estoy.	E: ... Meas mejor cuando estás solo.	... Orinas mejor cuando yo no estoy.	E: ... Orinas mejor cuando yo no estoy.
VLADIMIR: ... Alors nous serions baisés.	VLADIMIR: ... Then we'd be ballocksed.	Vladi: ... Nos habríamos rebajado inútilmente.	Vladimir: ... Entonces sí que estaríamos jodidos.	--	... Entonces sí que estaríamos perdidos.	V: ... Entonces sí que estaríamos perdidos.
ESTRAGON: Qui a pétié?	ESTRAGON: ( <i>recoiling.</i> ) Who farted?	Estra: ¿Quién se ha peído?	Estragón: ¿Quién se ha tirado un pedo?	--	¿Quién se ha tirado un pedo?	E: ¿Quién se ha tirado un pedo?

