

El teatro de Beckett en España a los cien años de su nacimiento

Jerónimo López Mozo

Vladimir y Estragón llegaron a España el 26 de mayo de 1955. Metidos en la piel de Ramón Corroto y de Antonio Colina, iniciaron la larga e infructuosa espera de *Godot* en el escenario del Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. Venían de la mano de Dido, Pequeño Teatro, la compañía comprometida con la vanguardia teatral creada por Josefina Sánchez Pedreño, y de Trino Martínez Trives, que había vertido al español las palabras que Beckett puso en francés en boca de ambos personajes. De ellos y de los otros tres que completan el reparto de *Esperando a Godot*: Pozzo, Luky y un muchacho sin nombre. También se ocupó Martínez Trives de dirigirla, convencido de que, si no lo hacía él, la obra no sería representada en España. Ninguno de los directores que recibieron el texto quiso llevarlo a escena, sospechando que el público español no estaba preparado para aquellas sutilezas. Con el cambio de uno de los protagonistas —Antonio Colina fue sustituido por Alfonso Gallardo—, el espectáculo viajó a Barcelona, para ser representado en el teatro Windsor, y regresó a Madrid, donde, en diversos escenarios, casi siempre en sesiones únicas, se dieron varias sesiones.

La acogida del público no fue lo negativa que temían los escrupulosos directores que la rechazaron. Es cierto que hubo detractores que mostraron su disconformidad con el texto, pero también abundaban los que mostraron su entusiasmo. Ciertamente es que, en no pocos casos, el entusiasmo no estaba provocado porque les llegara el contenido de la obra, sino porque, aunque no la entendieran, en su fuero interno estaban seguros de que asistían al nacimiento de un nuevo teatro. A este propósito, no me resisto a revelar lo sucedido el día en que asistí, siendo un mozalbete, a una de aquellas primeras representaciones de *Esperando a Godot*. 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 habiéramos regresado a nuestras butacas si un miembro de la compañía no nos 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.

La confusión de los críticos no fue menor, sobre todo entre los que escribían en la prensa diaria. Para ellos, se trataba de una obra minoritaria que mezclaba un realismo crudo, revulsivo e innecesario con evasiones superrealistas. Una pieza que nos sumergía en un mundo alucinante, alegórico y simbólico, en un panorama onírico de terrible y obsesiva pesadilla. Un extravagante producto teatral en el que no sucede nada. Alfredo Marqueríe, crítico de *ABC*, dijo, cualquiera sabe por qué, que *Esperando a Godot* era una especie de *Bolero de Ravel*. No cabe duda de que no fueron estos críticos los que nos ayudaron a entender el teatro de Samuel Beckett. En mi caso, fue la publicación de la obra, dos años después de su estreno en España, en el número uno de la revista *Primer Acto*, lo que me permitió leerlo varias veces; el análisis que de ella hicieron personas bien informadas, como Alfonso Sastre, que situó la obra en el realismo no naturalista y la calificó, más que de drama, de tragicomedia pura, considerando como tal la que es capaz de provocar en el espectador risa y horror; y, en fin, que, a pesar de las dificultades, hubo profesionales que no cejaron en su empeño de seguir dando a conocer, entre nosotros, el teatro del escritor irlandés. En efecto, en un continuo y lento goteo, fueron llegando a España sus demás obras. Las primeras, siempre por iniciativa de Martínez Trives, fueron *Final de partida*, en 1959; *La última cinta*, en 1962; y *Días felices*, en 1963. El juicio de la crítica no varió. Si acaso, se hizo más riguroso. Sus nuevas propuestas fueron calificadas de delirios demenciales salpicados de alusiones sucias, de repulsivas y blasfemas paparruchadas cargadas de intención destructiva y, en consonancia con ello, consideradas peligrosas para la juventud. Hubo quién sugirió que, después de una representación en sesión única de *Días felices* en el teatro María Guerrero, se desinfectase el escenario. Beckett era, según esta legión de detractores, un tipo reiterativo, pesado y aburrido, cuya intención era reducir a pura esencia los estercoleros, creyéndose que eso era una tarea artística. Alguien, en fin, con el que no merecía la pena perder el tiempo. Lo suyo era el antiteatro, pues carecía de belleza, emoción e interés.

Algunos se consolaban suponiendo que estábamos ante una moda pasajera. Pero se equivocaban. Para entonces, ya éramos numerosos los admiradores de Beckett. El más temprano, el escritor catalán Manuel de Pedrolo, que en 1957 escribió *Homes i no*, inquietante obra en la que el hombre se protege de las amenazas del mundo exterior refugiándose en el espacio agobiante de una celda. Para el ensayista George E. Wellwarth, autor de *Teatro de protesta y paradoja*, las obras de Pedrolo son dramas metafísicos que muestran a la humanidad desnuda. También algunos autores de mi generación, la del llamado Nuevo Teatro Español, nos inspiramos en él, aunque lo hiciéramos de forma un tanto superficial, convencidos de haber encontrado en su lenguaje —y en el de otros representantes del absurdo— la fórmula ideal para enmascarar, ante un régimen censor, nuestro discurso crítico. Quizás el uso tan limitado como ingenuo que hicimos del teatro de Beckett era la evidencia de que, entonces, todavía estábamos lejos de comprender en toda su profundidad el sentido y la riqueza de un teatro que era todo, menos coyuntural. A mediados de los años setenta, José Sanchis Sinisterra, profundo conocedor de la obra teatral y novelística de Beckett, en su opinión uno de los escritores más lúcidos, rigurosos y fecundos del pasado siglo, se convirtió en su principal valedor. El Teatro Fronterizo, creado por él, fue la plataforma desde la que dio a conocer buena parte de la obra del dramaturgo y más recientemente, en 1989, la inauguración en Barcelona de la Sala Beckett, sede de la compañía, fue el colofón que sellaba definitivamente la vocación beckettiana del dramaturgo español.

Sin embargo, la difusión del teatro de Beckett en España apenas ha salido de los cauces del teatro alternativo e independiente. Ni siquiera la concesión del premio Nobel en 1969, mereció el interés de la empresa privada, de modo que su acceso a las salas comerciales ha sido escaso. Eso no ha impedido que se haya representado en nuestro país buena parte de su producción, casi siempre en español y, con frecuencia, en catalán. La lista de títulos ofrecidos es larga: *Final de partida*, *La última cinta*, *Nana*, *Impromptu de Ohio*, *Yo no*, *Catástrofe*, *Vaivén*, *Primer Amor*, *Acto sin palabras*, *Comedia*, *Aliento*, *Eh Joe* y un largo etcétera, al que hay que añadir la adaptación para la escena del guión radiofónico *Letra y música* y de la novelas *Mercier y Camier* y *Compañía*. No pocos de estos espectáculos han figurado en la programación de ciclos dedicados al autor, como el *Maratón Beckett*, celebrado en el Círculo de Bellas artes, de Madrid, en 1985; el *Memorial Beckett*, con-

tribución de la Sala Beckett al Festival del Tardor, de Barcelona, en 1990; y las jornadas de reflexión organizadas por Vicente León en la Sala Pradillo, de Madrid, en 1999, con el significativo título de *Samuel Beckett... ¿quién?* Pero, sin duda, las piezas más representadas y que más han contribuido a hacer diáfana la aparente opacidad del teatro de nuestro autor han sido *Esperando a Godot* y *Días felices*.

De la última, quedan para el recuerdo la ya citada puesta en escena del año 1963, que fue interpretada por Maruchi Fresno, y la que, bajo la dirección de Sanchis Sinisterra, hizo en catalán, en 1984, Rosa Novell. De *Esperando a Godot* se han ofrecido numerosas versiones. Merecen destacarse la que, en 1967, protagonizaron Rafael Arcos y Arturo López, y la que, en 1985, dirigió Jordi Mesalles para La Gàbia Teatre en la barcelonesa Sala Villarroel. Llamó la atención la que se representó en 1978 en el teatro Martín, de Madrid, hasta poco antes uno de los templos de la revista española, en la que todos los papeles fueron hechos por mujeres. El reparto lo formaban Mari Paz Ballesteros, Rosa María Sardá, Maruchi Fresno y Maite Brick. Mucho más adelante, en 1999, en el montaje que Lluís Paqual hizo para el Teatre Lliure, otra actriz, Anna Lizarán, asumió el papel de Vladimir. Medio siglo después de que las dos criaturas creadas por Beckett llegaran por vez primera a España, y cuando se cumplen cien años del nacimiento del autor, permanecen entre nosotros. Espero que sea para siempre. Ahora están en la sala Replika, de Madrid, a un centenar de metros del lugar en el que escribo estas páginas. Mañana, en cualquier otro escenario de nuestra geografía, nunca tan alejado que nos sea imposible acompañarles en la espera de Godot. Y es que estoy convencido de que, como sucede al concluir la función, cada vez que Estregón exclama «Vamos», ninguno de los dos se mueve.