

# Pasado y presente de los estudios teatrales beckettianos en España: Tradición y omisión

Nuria Fernández Quesada

*Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*

## Resumen

Desde los años 70, la comunidad académica internacional ha mostrado con exponencial crecimiento la proliferación de disertaciones, tratados y monografías de toda índole y perspectiva sobre la producción dramática, narrativa, poética o ensayística de Samuel Beckett. Mientras tanto, el reducido campo español de los estudios beckettianos presenta a día de hoy graves carencias en torno a una de las obras cruciales de la literatura universal, ignorando ámbitos tan importantes como los estudios escénicos y de recepción, la traducción, la literatura comparada y la sociología. El estudio que sigue denuncia la desatención hacia estos aspectos frente al predominio de análisis centrados en la dimensión textual de su narrativa y teatro, los cuales no contribuyen a paliar la limitada edición de sus obras o su ausencia en los escenarios comerciales.

La escasa atención prestada desde el ámbito académico español a una obra universal como la de Beckett contrasta de manera alarmante con la inabarcable literatura publicada en países de espectro anglosajón, francófono y alemán. El hecho de que los estudios beckettianos hayan estado durante largo tiempo dominados por la producción en francés e inglés es fácilmente explicable por tener su origen en epicentros no sólo biográficos y creativos (Dublín, París), sino, principalmente, editoriales y

## PROCEEDINGS 31<sup>ST</sup> AEDEAN CONFERENCE

comerciales en la difusión de sus obras (Londres, París, Nueva York)<sup>1</sup>. Igualmente trascendental se muestra el caso germano. Los vínculos iniciales del autor con Alemania fueron de carácter familiar y afectivo pero sobre todo de afinidad cultural y filosófico-literaria<sup>2</sup>.

Beckett no tuvo una relación con España de marcado carácter geográfico, lingüístico, intelectual o editorial, como pudo ocurrir con otros países europeos. Su rotundo «UPTHEREPUBLIC!» tras el alzamiento militar de 1936 tal vez no pasara inadvertido para los censores franquistas, que boicotearon reiteradamente la difusión comercial de sus obras. Más adelante, el dramaturgo tendría una clara intervención en el juicio promovido en 1967 por las autoridades españolas contra Fernando Arrabal<sup>3</sup>. Pero estas son, al fin y al cabo, cuestiones menores a la hora de valorar la importancia de su dramaturgia y la atención de la crítica española.

---

<sup>1</sup> La excepción más sobresaliente tal vez venga dada por los estudios irlandeses. Tal vez la difícil relación del autor con su tierra nativa, su exilio continental y la adopción de una escritura aislada de reivindicaciones paisajísticas y célticas haya postergado durante años la atención de las instituciones académicas, como ha señalado Anna McMullan (2004: 90-91).

<sup>2</sup> A partir de los 50 la obra de Beckett se convertiría en el centro de un debate intelectual de enorme calado en la antigua República Federal (véase Huber, 1993: 49 ss). Sus obras eran publicadas con rapidez y en traducciones autorizadas y de calidad. En décadas más recientes, nuevos enfoques de la crítica literaria, como los emanados de las teorías hermenéuticas, no han hecho 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 Dürrenmatt. Recíprocamente, durante los años 60 y 70, Beckett elegiría en no pocas ocasiones los escenarios alemanes para desarrollar su exigente práctica como director de escena. La situación en la República Democrática merece consideración aparte. Allí su teatro fue prohibido (el primer estreno se produjo en 1985) y política e intelectualmente enfrentado al de Brecht. Fue criticado por su pesimismo, su recreación nihilista y apologetica del sujeto burgués, y una falta de perspectiva histórica que le convirtieron en un enemigo de clase a los ojos de la propaganda socialista.

<sup>3</sup> Véase Beckett (1990: 136) y Arrabal (1990: 137-138).

Responsable de las primeras representaciones de su teatro fue Trino Martínez Trives. Su testimonio apunta a que el autor estaba al tanto de lo que ocurría en suelo español con el montaje de sus piezas y a que llegó a brindarle cierta asistencia en la traducción de las mismas (Martínez Trives, 1959: 17). En España fue crucial la publicación de su *Esperando a Godot*, inaugurando el primer número de la revista *Primer Acto* en 1957. Junto a ella aparecía también un artículo clave de Alfonso Sastre (1957), uno de los máximos representantes del teatro social, defendiendo, para sorpresa de muchos y frente a las habituales lecturas del socialismo, la validez de la pieza dentro del realismo no naturalista. Para entonces, la obra ya se había estrenado no sin dificultad y fuera de espacios comerciales, causando una vorágine de reacciones encontradas (López Mozo, 2006).

A la traducción de *Godot* realizada por Martínez Trives, seguirían las de otras obras también inicialmente divulgadas en revistas como *Acento Cultural*, que publicó *Acto sin palabras* (1959) y *La última cinta* (1961) (con traducción de Javier Lafleur y Rafael Conte, respectivamente); o *Primer Acto*, en que aparecieron *Final de partida* (1959) y *Días felices* (1963), ambas en versión de Martínez Trives. *Tot esperant Godot*, a cargo de Joan Oliver, fue la primera en ser editada en libro (Moll, 1960). Aquel mismo año, Beckett era consagrado en España como autor francés de vanguardia junto a Ionesco, Shéhadé y Adamov en un volumen dedicado a las piezas *Historia de Vasco*, *Paolo Paoli*, *Esperando a Godot* y *Las sillas*. La edición fue prologada por el traductor de *Godot*, Pedro Barceló, que anticipaba ya algunas de las cuestiones desarrolladas por Esslin un año después, sabiendo vislumbrar en Adamov, Ionesco y Beckett tres dramaturgias bien distintas (Barceló, 1960: 11-33).

En 1965, la editorial barcelonesa Aymá publica *Acto sin palabras* y *La última cinta* junto a varios ensayos y comentarios de directores, actores y traductores. Su editor, Ángel Fernández Santos, se mostraba deudor de Esslin al establecer claras diferencias entre el teatro del absurdo y la literatura existencialista con la que habitualmente se relacionaba al autor: salvando afinidades temáticas propias de la coyuntura histórica, la

## PROCEEDINGS 31<sup>ST</sup> AEDEAN CONFERENCE

ruptura beckettiana del pensamiento lógico-especulativo propio del existencialismo cuestionaba toda consideración de su obra como un «subproducto literario» de esta filosofía, apuntando, por el contrario, a la negación total de su afán clarificador (1965: 16 ss). También se percibía detrás de esta breve introducción al teatro de Beckett la influencia del entonces reciente estudio de Jan Kott (1962), quien había dedicado un capítulo a señalar las relaciones entre la obra shakesperiana y el teatro del absurdo. En este sentido, Fernández Santos restaba al teatro beckettiano todo atisbo de trascendentalidad. Veía en sus protagonistas una parodia del personaje estoico, arrojado a un mundo grotesco donde, a diferencia de la tragedia clásica, nada podía explicarse mediante absolutos, pues la Naturaleza, Dios o el destino habían sido reemplazados por la tiranía de los objetos y de una situación voluntariamente mantenida por los personajes.<sup>4</sup>

En 1970, Barral edita conjuntamente las tres primeras obras teatrales que se habían dado a conocer en España: *Esperando a Godot*, *Fin de partida* y *Acto sin palabras*, traducidas del francés por Ana María Moix.<sup>5</sup> Estas mismas versiones serían recopiladas al año siguiente como *Obras escogidas*, junto a las novelas de la trilogía narrativa y a *Como es*, dentro de una colección dedicada a los Premios Nobel. Las obras radiofónicas *Comedia*, *Cascando* y *Palabras y música* llegaron aquel mismo año (y

---

<sup>4</sup> Aproximación bien distinta podría leerse en el conocido ensayo de Laín Entralgo publicado en 1986. Situado en la tradición que desde el inicio sostuvo la trascendencia religiosa de la obra, el crítico rescataba al absurdo beckettiano de su antropocentrismo para contemplarlo a la luz del humanismo cristiano, donde la espera del Godot-God cobraría sentido en sí misma como una prueba de su existencia.

<sup>5</sup> *Esperando a Godot*, en traducción de Pablo Palant, apareció en Círculo de Lectores ese mismo año, aunque el texto existía desde que se publicara en Buenos Aires en 1954. Hoy por hoy, la traducción más difundida en España es la de Ana María Moix, realizada a partir de la versión francesa y publicada como libro independiente por Tusquets en 1982.

casi con una década de retraso<sup>6</sup>), de manos de *Cuadernos para el Diálogo* y Miguel Bilbatúa. *Film* (publicada en inglés en 1967) lo haría en Tusquets en 1975, bajo edición y prólogo de Jenaro Talens. Pero aún habría que esperar hasta 1987 para ver recopilado todo su teatro breve en *Pavesas* (Tusquets), igualmente a cargo de Talens, traductor de veinticinco de las piezas incluidas.<sup>7</sup>

En el año de la desaparición de Samuel Beckett, va a producirse un acontecimiento editorial ciertamente destacable. Se trata de la primera edición crítica y bilingüe de una de sus obras dramáticas: *Los días felices* (*Happy Days*) que, incomprensiblemente, había permanecido inédita en libro. Su autora, Antonia Rodríguez-Gago (1989), señalaba en la «Introducción» el estancamiento de gran parte de la crítica española en lecturas influidas por las diversas etiquetas del existencialismo, el absurdo o el nihilismo vigentes en los años 50 y 60. Pero, sobre todo, denunciaba la irregular difusión de las obras beckettianas, con numerosas ediciones agotadas y la publicación a destiempo de su producción dramática, tal y como había sucedido con su teatro breve, compuesto entre las décadas de los 60 y primeros 80 y no reunido, o incluso inédito, hasta el volumen de *Pavesas*.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Exceptuando *Play*, las otras dos piezas se habían dado a conocer antes de 1964, fecha en que se editan conjuntamente como *Play and Two Short Pieces for Radio*.

<sup>7</sup> Fuera quedaban las traducciones de *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Happy Days*, *Film* y *Eleutheria* (inédita por entonces); así como *The Old Tune* (adaptación de La Manivelle, de Robert Pinget) que, en cambio, sí había aparecido el año anterior en el teatro completo editado en inglés por Faber and Faber.

<sup>8</sup> La propia autora había traducido *Rockaby*, *Ohio Impromptu*, *Catastrophe* para su representación durante la «Muestra sobre la vida y obra de Samuel Beckett» celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1985. Posteriormente, *Nana*, *Monólogo*, *Impromptu de Ohio*, y *Yo No* serían traducidas por Juan Benet y publicadas por del Centro de Documentación Teatral bajo el título de *Beckettiana* (1991), con motivo del espectáculo del mismo nombre estrenado en el Teatro María Guerrero a comienzos de 1991.

## PROCEEDINGS 31<sup>ST</sup> AEDEAN CONFERENCE

Por fin, en 2006 Tusquets publica *Teatro reunido*, edición conjunta de *Eleutheria*,<sup>9</sup> *Fin de partida*, *Esperando a Godot*, *Pavesas y Film*. Mención aparte merecen las publicaciones en catalán. Además de varias traducciones dispersas, debe señalarse la edición del *Teatre complet*, realizada por el Institut del Teatre, con traducciones de Víctor Batallé y Joaquim Mallafrè, y publicada en dos volúmenes entre 1995 y 1996. Mientras tanto, la edición de la prosa ha seguido un curso lento pero constante, llevada a cabo principalmente por Lumen y Tusquets. En este sentido, a partir de los 90 se aprecia un incremento gradual en reediciones de volúmenes agotados o descatalogados, aunque casi siempre manteniendo las traducciones de los años 60 y 70, ciertamente necesitadas de una buena revisión que contemple la dualidad lingüística del autor<sup>10</sup> (un aspecto tenido en cuenta en contadísimas ocasiones y que requeriría en sí mismo un estudio riguroso y detenido).

Precedida por estas carencias editoriales, a día de hoy la atención de la crítica especializada es prácticamente inexistente, casi tanto como en décadas anteriores en las que se adoptaba la forma divulgativa en los prólogos de algunas ediciones. *Galería de moribundos*, de Pérez Navarro (1976), constituye la primera aproximación española de interés. Acompañada de notas bibliográficas, cronología, addenda y lista de estrenos, es la primera introducción de carácter descriptivo y hermenéutico a las novelas y relatos, con especial atención a la trilogía y al teatro inicialmente escrito en francés. Previamente han aparecido, además de otros prólogos a ediciones ya citadas, algunos artículos importantes en revistas de la época como *Primer Acto*. En ellas es frecuente encontrar el nombre de Beckett citado en discusiones sobre el teatro de vanguardia o del absurdo, que normalmente

---

<sup>9</sup> Inédita hasta 1995, fue traducida por Sanchis Sinisterra al año siguiente.

<sup>10</sup> La edición trilingüe y estudio preliminar de Jenaro Talens *Obra poética completa* (2000) es uno de los pocos ejemplos a este respecto. Previamente, en 1998, Loreto Casado tradujo *Poèmes suivi de mirlitonnades* (Minuit, 1978) como *Quiebro y poemas*, en edición bilingüe francés-español.

prolongan el debate desatado por los estrenos en la prensa diaria (Fernández Quesada, 2006). Asimismo, a finales de los 60 se van detectando las primeras traducciones de monografías extranjeras, como las emblemáticas de Martin Esslin, Olga Bernal (1970), de clara orientación lingüístico-filosófica, y la de Richard N. Coe (1972), de perspectiva existencialista y centrada en las novelas. Ambas líneas (dejando a un lado el existencialismo) se darían cita en 1979 en la segunda aproximación española de carácter propedéutico. *Conocer Beckett y su obra*, de Jenaro Talens, abordaba la crisis que la representatividad del lenguaje había alcanzado en la narrativa del autor (especialmente en *Watt*<sup>11</sup> y en la trilogía), una vez confrontadas las fallas del lenguaje como sistema referencial y transgredidos los signos que, hasta la madurez de la escritura modernista, habían caracterizado al género de ficción. En este sentido, Talens reivindicaba el teatro beckettiano no sólo como íntimamente ligado a la prosa, sino más bien como una consecuencia lógica de haber alcanzado los límites de aquella<sup>12</sup>. El hallazgo del teatro como nueva vía de expresión vendría a demostrar que a esas entidades meramente parlantes en las que Beckett había convertido a los personajes de sus novelas sólo les restaba saltar a escena para representar la palabra, romper el solipsismo del texto para seguir diciendo y no entregarse al silencio definitivo.

La década de los ochenta marca un gran despegue en la atención hacia el teatro de Beckett, tanto en el ámbito de la crítica como de la escena. En diciembre de 1984, un número

---

<sup>11</sup> Puede verse un acercamiento a este aspecto en Fernández Quesada (2001).

<sup>12</sup> Este último aspecto sería exhaustivamente analizado en una aproximación monográfica desde la narratología estructuralista a cargo de José Ángel García Landa (1988). El autor parte de la trilogía beckettiana para abordar cómo la subversión del género narrativo desde dentro de sus propios confines (naturaleza antiargumental, pérdida del clímax tensional, ausencia de personajes delineados o supervivencia de un yo lírico-narrador) es, paradójicamente, una ampliación de los mismos que abre paso a nuevas formas de significación en la novela.

## PROCEEDINGS 31<sup>ST</sup> AEDEAN CONFERENCE

monográfico de *Primer Acto* dedicado a Beckett y a Kafka anticipaba el homenaje que el Círculo de Bellas Artes de Madrid iba a dedicar al primero en 1985 y coincidía con dos de los mejores montajes profesionales de *Final de partida* y *Qué hermosos días* realizados hasta hoy. Fue precedido de un significativo texto editorial titulado «28 años después, o algo bueno está pasando» (P. A., 1984: 3-4), una alusión al tiempo transcurrido desde que *Primer Acto* iniciara su andadura en 1957 con la traducción de *Godot* y el reivindicativo artículo de Alfonso Sastre. Si a finales de los 50 la revista nacía junto a aquel texto con la vocación de vencer el aislamiento europeo en que sobrevivían los escenarios españoles, ahora, en los 80, el resurgimiento de Beckett, ilustraba los importantes cambios que la democracia había supuesto para el teatro y la cultura.

Junto a este editorial, que situaba por primera vez al autor en las coordenadas históricas de España, si por algo debe destacarse este número de *Primer Acto* es por el artículo de José Monleón «Cuando Beckett era un camelo», una de las primeras aproximaciones a la recepción española del teatro beckettiano. Aquí Monleón denunciaba cómo la crítica franquista había censurado las cualidades de sus primeras obras y cómo unos presupuestos estéticos burgueses y conservadores impidieron a la larga que su teatro llegara a establecerse en el país, circunstancia sufrida por autores españoles como Valle-Inclán, el Mihura de *Tres sombreros de copa*, o Lorca. Aunque lúcido en su análisis, el autor incurría en algunas libertades e inexactitudes a la hora de citar a los críticos franquistas, las cuales se han visto perpetuadas en los trabajos de otros autores, como ya ha sido analizado en otro lugar (Fernández Quesada, 2006).

En línea con el artículo de Monleón, en 1987 aparece «Beckett in Spain: Madrid (1955) and Barcelona (1956)», breve repaso a los inicios de *Godot* a cargo de Rodríguez-Gago, que partía de las dificultades ocasionadas por la censura al estreno de la obra en la España de 1955 y la controversia generada por la misma entre los espectadores. Sería el primero de varios artículos en los que la autora abordaría en el futuro y con mayor detalle el



análisis de montajes españoles (véase Rodríguez-Gago, 1988, 1989 y 2002).

Recién iniciados los 90, la muerte del escritor va a dar un nuevo impulso a la consideración de su obra. Además de algunos acontecimientos de orden eminentemente teatral, otros de carácter crítico o académico iban a dar la medida en que se encontraban los estudios beckettianos. En la Universidad de Sevilla, por ejemplo, se celebra el I Simposio Samuel Beckett, dando como fruto el libro de ponencias *Samuel Beckett: palabra y silencio* (Bargalló y García Tortosa, 1991). De los ocho textos incluidos, tan sólo uno se acercaba a la dimensión espectacular de su dramaturgia. La atención unánime a aspectos filosófico-lingüísticos y consideraciones interpretativas (hermenéutica) o de significación textual (semiótica) es un ejemplo más de las tendencias académicas entre las que Beckett se mantenía después de casi cuarenta años de su entrada en España. Confirman este hecho el reducido número de tesis doctorales que desde los años 80 hacen su aparición en las universidades españolas, reclamando la escritura beckettiana desde el ámbito del análisis textual, ya sea en el marco de la narratología (García Gómez, 1987; García Landa, 1988), la filosofía (Molina Escobar, 1990),<sup>13</sup> o la lingüística (Cantalapiedra Erostarbe, 2001).

Las aportaciones en el campo de los estudios escénicos y la recepción española siguen hallándose en revistas de divulgación teatral, fieles al autor a lo largo de todos estos años. A finales de 1991, *Primer Acto* daba a conocer un texto decisivo con el que Ricardo Doménech vendría a cuestionar a aquellos autores que hasta entonces habían atribuido el menosprecio por el teatro beckettiano a la censura y la crítica franquista exclusivamente. Partiendo del debate ideológico y estético que

---

<sup>13</sup> Una reivindicación reciente del Beckett filosófico puede verse en Manuel Montalvo (2000) quien, centrándose en las novelas y de una forma divulgativa, vuelve sobre ideas y conceptos sobradamente relacionados con el autor. Absurdo (*Malone muere*), cartesianismo (*El Innombrable*), exploración de los límites del lenguaje (*Watt*), son algunos de ellos.

## PROCEEDINGS 31<sup>ST</sup> AEDEAN CONFERENCE

sacudió el ámbito teatral español desde finales de los 50, Doménech aludía a la consigna imperante entre los intelectuales progresistas del momento de apostar, de un lado, por el realismo social frente a los códigos del teatro de vanguardia y, de otro, por un teatro revolucionario, ejemplificado por Brecht, frente a los tintes grotescos y existencialistas de los que Beckett era considerado máximo exponente.

Esta referencia a una censura tácita de los estamentos progresistas durante el periodo dictatorial (dramaturgos, actores, directores, agrupaciones teatrales de diversa índole) pudo ser ampliamente desarrollada y confirmada en un anterior trabajo, demostrando que tanto una como otra censura determinaron la marginalidad de Beckett, aún hoy relegado a un ambiente minoritario de lectores y público (Fernández Quesada, 2006). Tal vez sean similares las circunstancias que han influido en el ámbito de los estudios especializados. Esta breve semblanza, que no pretende ser exhaustiva, pero sí reveladora, muestra que existen muy pocos de carácter sistemático que se sumerjan en el análisis de la dramaturgia beckettiana o su recepción. Rodríguez-Gago ha insistido en los perjuicios que, en general, cierta «crítica filosófica» ha ocasionado a su lectura, explotando una imagen de autor marciano, de lenguaje críptico e imágenes de un intenso pesimismo respecto a la condición humana:

Esta situación se agudiza en nuestro país, donde no están traducidas ninguna de las tres biografías publicadas, ni los cuadernos de dirección escénica, ni muchos de los libros de memorias recientemente aparecidos, escritos por amigos, críticos y directores de escena que colaboraron con Beckett. Todas estas publicaciones han dado un vuelco a la crítica actual sobre este autor. (2006: 73)

En efecto, es difícil incluir a España en el alcance de esta última afirmación, lo que empobrece en cierta medida a su comunidad científica. Estas líneas no han querido sino reivindicar

un ámbito del que surjan nuevas orientaciones, historiográficas antes que teóricas, de praxis escénica antes que de análisis textual, y por supuesto no exentas de un alto componente sociológico, que es el que justifica en última instancia la existencia de todas las artes.

### Referencias

- Arrabal, F. 1990. «La última carta de Beckett». *Barcarola* 33. 137–138.
- Barceló, P. 1960. «Prólogo». *Teatro francés de vanguardia*. 11–33. Madrid: Aguilar.
- Bargalló, J. y F. García Tortosa. Eds. 1991. *Samuel Beckett: palabra y silencio*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro [etc.].
- Beckett, S. 1990. «Carta de Beckett a los jueces de España en defensa de Arrabal». *Barcarola* 33. 136.
- Bernal, O. 1970. *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*. Barcelona: Lumen.
- Cantalapiedra Erostarbe, F. 2001. *La semiótica de la Escuela de París*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- Coe, R. N. 1972 [1964]. *Qué ha dicho verdaderamente Beckett*. Madrid: Doncel.
- Doménech, R. 1991. «Beckett». *Primer Acto* 24. 9–13.
- Esslin, M. 1966. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Fernández Quesada, N. 2001. «Watt, de Samuel Beckett: Palabra contra la palabra». *Actas del VIII Simposio sobre Narrativa Contemporánea: Novela y Ensayo*. 79–85. Puerto de Santa María. Fundación Luis Goytisolo.
- . 2006. *Evolución de la obra teatral de Samuel Beckett en los escenarios españoles: 1955–2000. Censura, representación y crítica*. Tesis doctoral. Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.
- Fernández Santos, Á. Ed. 1965. *La última cinta; Acto sin palabras, con diversos ensayos y comentarios*. Barcelona: Aymá.
- García Gómez, M. 1987. *El narrador en la trilogía de Samuel Beckett: un icono en proceso de degradación*. Tesis doctoral. Universitat de Valencia.
- García Landa, J. Á. 1988. *El relato en la trilogía de Beckett: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza.
- Huber, W. 1993. «Godot, Gorba, and Glasnost: Beckett in East Germany». *Beckett in the 1990s*. M. Buning y L. Oppenheim. Eds. 49–58. Amsterdam and Atlanta. Rodopi.

## PROCEEDINGS 31<sup>ST</sup> AEDEAN CONFERENCE

- Kott, J. 1962. *Shakespeare notre contemporain*. Paris: Julliard.
- Láin Entralgo, P. 1986. «Tres calas teatrales en la vida actual, *Esperando a Godot* y el problema de la esperanza». *Teatro del mundo*. 31–44. Madrid: Espasa Calpe.
- López Mozo, J. 2006. «El teatro de Beckett en España a los cien años de su nacimiento». *Cuadernos Hispanoamericanos* 669. 121–124.
- Martínez Trives, T. 1959. «Retrato frustrado de Samuel Beckett». *Primer Acto* 11. 16–18.
- Mcmullan, A. 2004. “Irish/Postcolonial Beckett”. *Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies*. L. Oppenheim. Ed. 89–109. Basingstoke. Palgrave Macmillan.
- Molina Escobar, J. V. 1992. *La estética de la espera en Samuel Beckett*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- Monleón, J. 1984. «Cuando Beckett era un *camelo*». *Primer Acto* 206. 26–32.
- Montalvo, M. 2000. *Samuel Beckett (1906-1989)*. Madrid. Ediciones del Orto.
- P. A. 1984. «Editorial: 28 años después, o algo bueno está pasando». *Primer Acto* 206. 2–4.
- Pérez Navarro, F. 1976. *Galería de moribundos: introducción a las novelas y el teatro de Samuel Beckett*. Barcelona: Grijalbo.
- Rodríguez-Gago, A. 1987. “Beckett in Spain: Madrid (1955) and Barcelona (1956)”. “*Waiting for Godot*”. *A Casebook*. R. Cohn. Ed. 45–46. Basingstoke-London: Macmillan.
- . 1988. “Staging Beckett in Spanish”. *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 16. 155–166.
- . 1999/1989. “Introducción”. *Los días felices*. A. Rodríguez-Gago. Ed. 7–108. Madrid: Cátedra.
- . 2002. «Le messinscene di Beckett in Spagna: teatro e politica». *Drammaturgia* 9. 141–169.
- . 2006. «Beckett después de Beckett». *AEDEAN Nexus* 2. 73–77. <<http://www.aedean.org>>.
- Sastre, A. 1957. «Siete notas sobre *Esperando a Godot*». *Primer Acto* 1. 46–52.