

La relevancia de la retraducción en obras teatrales. El caso de *En attendant Godot*

Manuela Álvarez Jurado
Universidad de Córdoba 
Lorena Pérez Geijo
Universidad de Córdoba 

<https://dx.doi.org/10.5209/estr.98858>

Recibido: 14 de diciembre de 2024 / Revisado: 14 de abril de 2025 / Aceptado: 19 de mayo de 2025

Resumen. La retraducción es el proceso de traducir la totalidad o una parte de un texto que ya había sido previamente traducido. Así, se consigue adaptar una obra al mundo y a la sociedad contemporánea, creando una versión más natural y cercana. Esto es de especial relevancia en el caso del género dramático, pues el teatro hace uso de la oralidad en mayor medida que los otros géneros literarios.

Escrita por Samuel Beckett, *Esperando a Godot* es una obra del Teatro del Absurdo que se estrenó en 1952. A pesar de que no ha pasado tanto tiempo desde su publicación, contamos con cinco traducciones al español, elaboradas entre 1953 y 1981. Este trabajo pretende comparar tres de esas cinco traducciones para evidenciar los cambios que existen entre las diferentes versiones y decidir sobre la necesidad de una nueva retraducción de este clásico de la literatura universal.

Palabras clave. *Esperando a Godot*, Samuel Beckett, retraducción, Teatro del Absurdo, traducción teatral

The importance of retranslation in drama plays. The case of *En attendant Godot*

Abstract. Retranslation is the process of translating a text, either in whole or in part, that has already been translated. This practice allows for the adaptation of a piece of text to the current world and society. This is especially relevant in the case of dramatic plays, since theatre relies on orality to a greater extent than the other literary genres.

Waiting for Godot is a play of the Theatre of the Absurd that premiered in 1952, written by Samuel Beckett. Although not so much time has passed since it was first published, five Spanish translations were produced between 1953 and 1981. The aim of this paper is to compare three of these five translations in order to highlight the variations between the different versions and to decide about the necessity of a new retranslation.

Keywords. *Waiting for Godot*, Samuel Beckett, retranslation, Theatre of the Absurd, drama translation

Sumario. 1. Introducción. 2. La traducción teatral. 3. La retraducción. 4. *En attendant Godot* y sus (re)traducciones. 4.1. Contexto de la obra. 4.2. Samuel Beckett y su obra *Esperando a Godot*. 4.3. Las traducciones de la obra. 4.4. Análisis comparativo de las traducciones. 4.4.1. Aspectos generales. 4.4.2. La traducción del diálogo. 4.4.3. La traducción de las acotaciones escénicas. 5. Conclusión.

1. Introducción

En el presente estudio se lleva a cabo una comparación de tres traducciones de *Esperando a Godot*, del escritor irlandés Samuel Beckett (1906-1989). La obra se publicó en Francia en tres ocasiones: en 1952, en 1953 y en 1970, después de que el autor fuera galardonado con el Premio Nobel de Literatura.

Para la comparación se han seleccionado las tres traducciones al español más accesibles en este momento que, además, son las más recientes. Se ha escogido la traducción elaborada por Pedro Barceló, de la que es posible encontrar ejemplares de segunda mano, así como una versión *online*; la traducción elaborada por Ana María Moix, que es la que se comercializa hoy en día en cualquier librería, y la versión elaborada por la Universidad de Puerto Rico, que también está disponible *online*. Dada su accesibilidad, si

alguna compañía teatral estuviera interesada en representar la obra de teatro de Beckett utilizaría, sin duda, alguno de estos tres textos.

El objetivo principal que hemos perseguido con este estudio es el análisis de las tres traducciones de *Esperando a Godot* ya mencionadas para comprobar si es necesario o no que se lleve a cabo una nueva retraducción de la obra. A raíz de este objetivo principal, surgen otros dos que lo complementan. Así, se pretende estudiar, en primer lugar, si el léxico y la gramática empleados son coetáneos con respecto a cómo se comunican los hablantes hoy en día. Como expresan Álvarez Jurado y Torronteras Calmaestra (2020: 340), “la lengua no es un producto estático sino histórico y, por ende, la traducción es una actividad sujeta al paso del tiempo”. En el teatro es fundamental que la lengua empleada esté al día, pues es un género que depende enormemente de la oralidad y, por tanto, necesita que su lengua sea lo más cercana posible a lo que el público esté habituado a escuchar. Asimismo, se presentan y analizan los errores de las distintas traducciones de la obra con la finalidad de comprobar cómo y cuánto afectan a la lectura y recepción del texto meta. Basándonos en estos dos objetivos, se planteará si el texto necesita o no una nueva traducción.

Para completar los objetivos, se lleva a cabo una comparación de las tres traducciones utilizando como referencia la última versión de *En attendant Godot* realizada por Beckett, esto es, la publicada en 1970 por Les Éditions de Minuit, y entendida como versión definitiva de la obra. Además, es la que se publica hoy en día (Martel Cedrés 2020).

Como queda dicho, las traducciones empleadas para este análisis comparativo son tres: la de Ana María Moix, que data de 1970; la de Pedro Barceló, presumiblemente de 1978; y la elaborada por la Universidad de Puerto Rico en 1981. El análisis comparativo gira en torno a tres puntos principales: la comparación de aspectos generales relativos a la traducción de las tres obras, la comparación de la traducción de los diálogos y la comparación de la traducción de las acotaciones escénicas.

2. La traducción teatral

La traducción teatral es “la traducción de obras de teatro para su posterior puesta en escena” (Martín Carrero & Lapeña 2020: 374). A pesar de incluirse normalmente dentro de la traducción literaria, se trata de un tipo de traducción en sí misma debido a las características particulares que posee. Dentro de estas características diferenciadoras, es necesario resaltar que el género teatral se escribe con la representación en mente. Como Ezpeleta Piorno (2009) menciona, el estudio de la traducción teatral debe hacerse teniendo en cuenta la relación que se establece entre el texto dramático, entendido como el texto escrito siguiendo unas convenciones y con la representación en mente, y el texto teatral, que se refiere al espectáculo en sí mismo.

La traducción teatral no está carente de problemas y dificultades para el traductor. La mayoría de los problemas están ligados a las propias características del teatro en sí. Valero Cuadra (2012: 253) señala como posibles problemas de traducción el “registro oral, [la] representatividad del texto en el escenario, [la] modernización –o no– del lenguaje”. Además, influyen aspectos formales que el traductor debe saber adaptar de una cultura a otra, como el “tipo de letra (mayúsculas/minúsculas, cursivas, negritas...), los paréntesis, los signos de puntuación, etc. y las diferencias entre las convenciones editoriales de las culturas de origen y meta” (Valero Cuadra 2012: 259). En este sentido, las acotaciones escénicas también pueden suponer un reto traductor.

No obstante, los problemas de traducción no se limitan exclusivamente a las convenciones del género, pues también el contenido de los textos puede conllevar dificultades. Ortiz Lovillo y Kovačević Petrović (2022: 3) señalan que el principal problema es “encontrar equivalencias entre la lengua de partida y la de llegada”. El género teatral juega en dos niveles, en el dramático y en el teatral, y es necesario que el traductor sea capaz de hacer que la obra produzca el mismo efecto, es decir, que suscite la misma reacción, en los espectadores de la cultura meta que en los espectadores de la cultura origen.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, está claro que es necesario que sea un traductor profesional quien se encargue de traducir las obras teatrales. La figura del traductor es un elemento clave “en la cadena de producción que culmina con la puesta en escena” (Ortiz Lovillo y Kovačević Petrović 2022: 6). De hecho, Vieites (2017: 113) menciona que “considerar el tránsito que lleva de un texto fuente a un espectáculo presentado en escena, ayuda a comprender el rol del traductor”. El traductor tiene que enfrentarse a varios problemas interculturales: “localismos, regionalismos, expresiones idiomáticas, argot, palabras lascivas y signos no verbales” (Ortiz Lovillo y Kovačević Petrović 2022: 8). Para solventarlos, debe “investigar el contenido del texto antes y durante el proceso de traducción” (Ortiz Lovillo y Kovačević Petrović 2022: 8). Además, deberá prestar atención a las circunstancias históricas y sociales en las que la obra fue escrita, pues estas habrán influido en la redacción del dramaturgo. Asimismo, no puede descuidar las palabras que conforman la obra, tanto las acotaciones escénicas como los diálogos, ya que cada elemento del texto cumple una función concreta que el dramaturgo quiso plasmar y que, por tanto, ha de estar presente en la traducción, ya que “un texto dramático es mucho más que una suma de caracteres o palabras” (Vieites 2017: 116). No hay que cometer el error de traducir palabra por palabra, pues “no se traducen significados, sino mensajes” (Ortiz Lovillo y Kovačević Petrović 2022: 3).

3. La retraducción

La retraducción es una traducción de un texto que ya había sido previamente traducido a esa lengua. No consiste simplemente en una reedición de un texto, pues se trata de otra traducción distinta, elaborada por otro traductor. Pym (1998) distingue entre dos tipos distintos de retraducción. El primero de estos tipos es

la retraducción pasiva, que son aquellas retraducciones que se producen con una diferencia temporal o espacial significativa. El segundo tipo es la retraducción activa, que son retraducciones que se producen en la misma zona cultural y, más o menos, en el mismo periodo temporal.

En el caso de las traducciones de *Esperando a Godot* escogidas para este estudio, se considera que se trata de retraducciones activas –pues no ha pasado demasiado tiempo entre las traducciones– que fueron realizadas de forma más o menos simultánea por traductores distintos. La única que podemos considerar “pasiva” es la retraducción publicada en Puerto Rico, aunque es cierto que no presenta un léxico específicamente enmarcado en el dialecto puertorriqueño.

4. En attendant Godot y sus (re)traducciones

4.1. Contexto de la obra

Esperando a Godot es una obra escrita por Samuel Beckett perteneciente al Teatro del Absurdo, movimiento que surgió después de la Segunda Guerra Mundial, durante los años 40 y 60 del pasado siglo. Luego de haber visto toda la barbarie que la humanidad había causado y experimentado durante la guerra, los artistas y filósofos se cuestionan sobre la razón de su existencia. El Teatro del Absurdo surge en París, centro cultural del momento, como respuesta a dicha reflexión. Para estos autores, la existencia del ser humano es absurda: el ser humano vive en un mundo gobernado por el caos y tan solo trata de sobrevivir. Es un teatro que no trata de buscar sentido a la existencia humana, sino que la presenta tal cual es. Su objetivo es hacer reflexionar al espectador para que sea consciente de ese sinsentido que rige su existencia.

Es necesario recalcar que, como señala Guillén Sánchez (2018), estos temas no son exclusivos del Teatro del Absurdo, sino que se han venido explorando durante toda la historia de la humanidad. Muchos aspectos propios de este teatro se ven ya tanto en el Existencialismo como en el Absurdismo de Jean Paul Sartre y Albert Camus, respectivamente. Lo que diferencia el Teatro del Absurdo de otras manifestaciones más tempranas del mismo tema es que este teatro consiguió plasmar lo absurdo de la existencia no solo en el contenido de las obras, sino también en su forma. Iglesias Isasi (2022: 27) señala que, a diferencia del teatro más existencialista, que aborda el “absurdo de la condición humana desde un planteamiento plenamente lógico”, el Teatro del Absurdo logra que la absurdidad pase también a la forma, de manera que “se representa la irracionalidad del mundo a través de la irracionalidad en escena” (Iglesias Isasi 2022: 28).

Se trata de un teatro vanguardista que rompe con toda lógica –de ahí el “absurdo” de su nombre– y que rompe con las características propias del teatro más tradicional, lo que supone un choque para el espectador –o lector–. Sus tramas no giran en torno a situaciones cotidianas, sino que tratan sobre “historias absurdas en las que los personajes dudan sobre el sentido de la condición humana” (Pérez Lacarta 2019: 7). Además, mientras que la acción dramática tradicional se basa en la propuesta de un conflicto inicial que debe solucionarse al final de la obra, en el Teatro del Absurdo este esquema se ve alterado. Si la existencia del ser humano carece de lógica, ¿por qué debería tener lógica la obra de teatro? De hecho, en muchas ocasiones, la acción termina en el mismo lugar en el que empezó. Sin embargo, como Catania y Miguélez (2018: 2) señalan, no se trata “de una estructura circular, sino de la expresión de una progresión que no lleva a ninguna parte”.

4.2. Samuel Beckett y su obra *Esperando a Godot*

Samuel Beckett (1906-1989) fue un escritor irlandés que cultivó durante su carrera multitud de géneros literarios. Además, escribió tanto en inglés, su lengua materna, como en francés.

En el año 1969 recibió el premio Nobel de Literatura.

Respecto a su trayectoria literaria, es conocido sobre todo por su faceta como dramaturgo y, dentro de sus obras teatrales, *Esperando a Godot* es quizás la más importante, pues le sirvió para alcanzar fama internacional. Además, “no solo recoge elementos ya enunciados en textos anteriores, con independencia de su género, sino también esboza algunos temas y [...] recursos dramáticos que serían explotados en su teatro posterior” (Carriedo López 2006: 10).

La premisa de *Esperando a Godot* es, en realidad, muy simple: dos hombres, Vladimir y Estragon, esperan la llegada de un hombre llamado Godot en un descampado que no tiene más adorno que un árbol. Sin embargo, por más que pasa el tiempo, Godot continúa sin aparecer y Vladimir y Estragon, sin ningún otro plan en mente, continúan esperando. Esta simplicidad argumental refleja una experiencia muy humana: la condena que supone la espera a algo que puede o no llegar. *Esperando a Godot* constituye “una fábula sobre el ser humano, una reflexión sobre la condición humana planteada de manera sumamente original, cuando no desabrida y provocadora” (Carriedo López 2006: 10).

De igual modo, su estructura formal tampoco resulta demasiado compleja. La obra se divide en dos actos de dispar longitud, pues el primero es algo más extenso que el segundo. Además, el texto no está dividido en escenas como tal, aunque, sin duda, los personajes entran y salen del escenario en varios momentos de la obra. Esta peculiar división se aleja notablemente de la estructura clásica de las obras de teatro.

Los protagonistas son, como ya se ha mencionado, Vladimir y Estragon, dos amigos vagabundos que se dedican a pasar el tiempo de la mejor manera que pueden mientras esperan. Posteriormente, aparece el extraño dúo formado por Pozzo y Lucky, de quienes no se llega a conocer mucha información. Algo que destaca es la relación entre ambos, pues Pozzo parece ser el amo y señor de Lucky, que no hace ni dice nada a menos que Pozzo se lo ordene. También aparece en el escenario, al final de los dos actos, el Muchacho, que les comunica a Vladimir y Estragon que Godot no llegará ese día. Godot es, asimismo, una figura que

merece la pena resaltar. Su llegada no se produce en ningún momento de la obra, pero su influencia en esta es clara, pues es la razón por la que Vladimir y Estragon esperan.

4.3. Las traducciones de la obra

Tal y como indica Martel Cedrés (2020), *En attendant Godot* ha llegado a España de la mano de cuatro traductores diferentes: Pablo Palant, Trino Martínez Trives, Pedro Barceló y Ana María Moix. Además, existe una quinta traducción elaborada en Puerto Rico a la que también es posible acceder online. En este caso, se estudiarán, como ya se ha comentado previamente, la de Pedro Barceló, la de Ana María Moix y, precisamente, la elaborada por la Universidad de Puerto Rico.

Hay que tener en cuenta que existen varias versiones originales de la obra en francés, todas editadas por Les Éditions de Minuit. La primera de estas ediciones se realizó en 1952, que es cuando se estrenó la obra por primera vez, la segunda en 1953 y la tercera en 1970, una vez que el autor hubo ganado el Premio Nobel de Literatura. Estas versiones no se realizaron en balde, pues “existen considerables modificaciones en los parlamentos de los personajes y una reducción notoria de diálogos” (Martel Cedrés 2020: 2) entre las distintas versiones. Asimismo, también es conveniente tener en cuenta que hay tres versiones en inglés traducidas por el propio Beckett: la de 1954, la de 1956 y la de 1965.

A pesar de que las fechas de publicación difieran mucho entre sí, supuestamente todas las traducciones parten de la primera versión de *En attendant Godot*, es decir, la de 1952, si bien Martel Cedrés (2020) afirma que esto no es totalmente cierto por las razones que se expondrán más adelante.

La traducción de Pedro Barceló sale a la luz en 1960 en la editorial Aguilar, aunque en 1978 el traductor realizaría una edición especial (Martel Cedrés 2020). No existe información sobre su vida ni sobre otros trabajos suyos. Para la realización de este trabajo se ha utilizado la edición gratuita online facilitada por Libros Tauro (<https://www.librostaurom.com.ar/>).

Tal y como señala Martel Cedrés (2020), la edición de Ana María Moix fue publicada en 1970 por primera vez y se sigue editando actualmente. De hecho, es la que se encuentra de forma habitual en las librerías españolas. La primera editorial que publicó la obra fue Barral, seguida de Plaza & Janés y, finalmente, Tusquets (Martel Cedrés 2020). Hoy en día se puede encontrar en la colección Austral Teatro de dicha editorial. Martel Cedrés (2020) señala que, aunque la última actualización de *En attendant Godot* se publicó en 1970, la editorial Barral no pudo utilizar esa versión de la obra como texto origen, por lo que Moix tuvo que utilizar las versiones anteriores, en concreto, la de 1952. Con el paso de Barral a Tusquets, Moix modificó su traducción, pero solo en lo referido a aspectos gramaticales, por lo que en ningún momento se llegó a utilizar la versión de 1970 (Martel Cedrés 2020).

La traducción de Puerto Rico es un caso ligeramente distinto. En primer lugar, destaca el hecho de que no se menciona quién es el traductor. En segundo lugar, data del año 1981, lo que la convierte en la más reciente de las que se incluyen en este trabajo. Aun así, y como se explicará más adelante, tampoco se ha utilizado para la traducción la versión de 1970. El texto fue traducido, presumiblemente, para una representación del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y, como indican las letras rojas que aparecen tanto en la primera página como en la última del documento, el texto se encuentra en el Seminario Multidisciplinario José Emilio González de la Facultad de Humanidades de dicha universidad. Como se describe en su página web, el propósito del Seminario es servir como una unidad de información que contenga los recursos bibliográficos que la Facultad de Humanidades pueda necesitar, así como desarrollar actividades que sirvan para fomentar las disciplinas humanísticas.

4.4. Análisis comparativo de las traducciones

4.4.1. Aspectos generales

La principal diferencia entre las versiones analizadas radica en el hecho de que la traducción de Barceló tiende hacia la domesticación, de forma que adapta al español el nombre de los protagonistas y de varios lugares y personalidades francesas que se mencionan, mientras que Moix mantiene en todo momento la nomenclatura que aparece en la obra original. Puerto Rico, por otro lado, adapta algunos elementos, pero otros no. Por ejemplo, “Vladimir” aparece como “Vladimiro”, aunque “Estragon” aparece igual que en el original.

Resulta interesante destacar que todas las traducciones omiten texto. En este sentido, la de Barceló es la que menos carencias presenta, seguida de la de Moix y, posteriormente, la de Puerto Rico. Respecto a Barceló, la ausencia de texto más relevante, como Martel Cedrés (2020) señala, es que no incluye la única nota a pie de página del texto, que indica que todos los personajes llevan sombrero. En la traducción de Puerto Rico tampoco es posible encontrar dicha nota a pie de página. En las versiones de Moix y Puerto Rico, sobre todo en esta última, las omisiones son más recurrentes. La ausencia de fragmentos de texto se vuelve especialmente problemática cuando, debido a los fragmentos perdidos, se le atribuye a un personaje una frase que debería corresponder a otro, lo que, evidentemente, altera la representación. Esto sucede un gran número de ocasiones en la traducción de Puerto Rico y en dos ocasiones en la de Moix.

Es, asimismo, necesario señalar que todas las traducciones tienen más texto que el original. Esto se debe a que, como se ha dicho previamente, para las comparaciones se ha escogido la última versión elaborada por Beckett, esto es, la de 1970. Esta versión es distinta a las dos previas, entre otros motivos, porque Beckett suprimió parte del texto. Sin embargo, ninguna de las tres traducciones, ni siquiera la de Puerto Rico, que se publicó once años después que la original, ha suprimido ese texto.

Finalmente, cabe destacar que, en las páginas 49 y 51 de la traducción de Puerto Rico, el texto está desordenado, como si se hubieran traspapelado las páginas. Este cambio supone una alteración de considerable magnitud, a lo que se suma un gran número de errores de grafías en todo el texto: se puede apreciar que, en ocasiones, faltan los signos de interrogación y exclamación de apertura, así como las tildes de algunas palabras. No se intuye un criterio que explique por qué algunas veces aparecen y otras no.

4.4.2. La traducción del diálogo

Cabe comparar numerosos aspectos referidos a las diferencias en el modo en el que se vierten los diálogos en las tres traducciones, pero, dada la requerida concisión del presente estudio, solo se mostrarán los más relevantes.

La traducción de los diálogos en una obra teatral es un aspecto fundamental. Los diálogos se corresponden con la parte de la obra que los espectadores van a escuchar, por lo que es necesario que su traducción se adecúe a la forma de hablar que tienen habitualmente. En este sentido, dejarse guiar por la lengua del texto origen puede ocasionar estructuras poco naturales en lengua meta, como se ve en la tabla que aparece a continuación.

Texto original	Ana María Moix	Pedro Barceló	Puerto Rico
ESTRAGON (agacé). – Qu'est-ce qu'il y a? (pág. 13).	ESTRAGON (irritado): ¿Qué hay? (pág. 19).	ESTRAGÓN.– (Molesto.) ¿Qué pasa? (pág. 3)	ESTRAGON: (Molesto) ¿Qué pasa? (pág. 3).
POZZO (qui n'a pas écouté). – [...] Qu'est-ce qu'il a de si extraordinaire ? En tant que ciel ? Il est pâle et lumineux, comme n'importe quel ciel à cette heure de la journée (pág. 51).	POZZO (que no ha escuchado): [...] ¿Qué es lo extraordinario de este cielo? Es pálido y luminoso como cualquier otro cielo a esta hora del día (pág. 51).	POZZO.– (Que no ha escuchado.) [...] ¿Qué tiene de extraordinario? ¿En cuánto cielo? Es pálido y luminoso, como cualquier otro cielo a esta misma hora (pág. 23).	POZZO: (Que no ha escuchado.) [...] ¿Qué tiene de extraordinario? ¿Cómo cielo? Es pálido y luminoso, como cualquier otro cielo a esta misma hora (pág. 20).

Tabla 1. Contaminación a la hora de traducir.

En el primer caso presentado, la oración “¿Qué hay?” que utiliza Moix para reproducir “Qu'est-ce qu'il y a?” es, en terminología de Hurtado Albir, una traducción literal (Hurtado Albir 2001). Aunque la expresión existe en español, no resulta tan natural como en francés. Por otra parte, en el segundo caso, Barceló y Puerto Rico traducen la oración “Qu'est-ce qu'il a de si extraordinaire? En tant que ciel?” de forma bastante literal como “¿Qué tiene de extraordinario? ¿En cuánto cielo?” y “¿Qué tiene de extraordinario? ¿Cómo cielo?”, respectivamente. Se trata de soluciones muy pegadas al francés sintácticamente que no resultan muy orgánicas en español, al contrario que la versión de Moix, que es más natural.

Texto original	Ana María Moix	Pedro Barceló	Puerto Rico
POZZO. – [...] Une véritable savonnette, messieurs, à secondes trotteuses. C'est mon pépé qui me l'a donnée (pág. 64).	POZZO: [...] Un verdadero canalla. Señores, con segundero. Me lo dio mi compadre (pág. 64).	POZZO.– Una auténtica saboneta. Señores, con segundero. Me la dio mi abuelito (pág. 29).	POZZO: Un auténtico reloj de tapa. Señores, con minutero. Me lo dio mi compadre (pág. 26).

Tabla 2. Errores en el fragmento del reloj de bolsillo.

En este fragmento se pueden apreciar varios errores de traducción. El primero tiene que ver, precisamente, con la traducción del término “reloj de bolsillo”. Tanto “saboneta” como “reloj de tapa”, utilizados por Barceló y Puerto Rico respectivamente, hacen referencia al objeto que está buscando Pozzo. Sin embargo, Moix utiliza la palabra “canalla”. Esta elección responde, según Martel Cedrés (2020), a un error tipográfico, ya que lo que Moix habría querido escribir es “callana”, que, en Chile, es un “reloj de bolsillo muy grande” (Real Academia Española, s.f., definición 4). Este término, que se acerca más al original, tampoco resulta del todo correcto, pues al ser propio de Chile, no está claro que en España se fuera a entender. El segundo error, también mencionado por Martel Cedrés (2020), se encuentra en la traducción de la palabra “pépé”, que es una manera cariñosa de referirse a un abuelo. Barceló la traduce de forma correcta, pero Moix y Puerto Rico la traducen por “compadre”, lo que sería un error, pues un abuelo no tiene por qué ser un compadre. Esos no son los únicos errores de ese fragmento: se puede observar también que, mientras que en el original se explicita que el reloj tiene segundero, como indican también Moix y Barceló, Puerto Rico afirma que el reloj tiene “minutero”, lo que no resultaría correcto. Todas estas decisiones alteran el texto original y, por tanto, modifican la representación a la que va a asistir el público de la lengua meta.

También cabe destacar que las acotaciones no son el único recurso que tiene el dramaturgo para señalarle al actor cómo quiere que interprete el texto, como se puede ver en la siguiente tabla.

Texto original	Ana María Moix	Pedro Barceló	Puerto Rico
VLADIMIR. — [...] Comment dire? Soulagé et en même temps... (<i>Il cherche</i>) ... épouvanté. (Avec emphase.) E-POU-VAN-TÉ (pág. 12).	VLADIMIR: [...] ¿Cómo decirlo? Aliviado y al mismo tiempo... (<i>Busca</i>)... aterrado. (Con énfasis) A-TERRA-DO (pág. 17).	VLADIMIRO.— [...] ¿Cómo lo diría? Aliviado y, al mismo tiempo... (<i>Busca la palabra adecuada</i> .) espantado. (Con énfasis.) ES-PAN-TA-DO (pág. 3).	VLADIMIRO: [...] ¿Cómo lo diría? Aliviado y, al mismo tiempo... (Pausa.) espantado. (Con énfasis.) Espantado! (pág. 2).
ESTRAGON. — Li-és (pag. 27).	ESTRAGON: Atados (pág. 30).	ESTRAGÓN.— A-ta-dos (pág. 11).	ESTRAGON: Atados (pág. 9).

Tabla 3. Traducción de palabras con grafías especiales.

Tanto en el primer ejemplo como en el segundo hay una palabra separada por guiones. Esto tiene importancia, ya que, como se dice en la acotación del primer caso, sirve para dar énfasis a la palabra pronunciada y, al mismo tiempo, indica que se debe declamar deteniéndose en cada sílaba. Por tanto, se trata de información que debe pasar al texto meta para reflejar la intención del autor con vistas a la oralidad.

La censura también hace su aparición, como indica Martel Cedrés (2020), en una conversación que, por sus matices sexuales, ha quedado plasmada de forma menos explícita que en el original. Esta conversación tiene lugar al principio de la obra, cuando Vladimir y Estragon están pensando en suicidarse colgándose del árbol que se encuentra en el descampado donde esperan a Godot. Mientras debaten la idea, Vladimir plantea la posibilidad de que tengan una erección por efecto de la estrangulación, como se ve en el texto recogido en la Tabla 4:

Texto original	Ana María Moix	Pedro Barceló	Puerto Rico
VLADIMIR. — Ce serait un moyen de bander. ESTRAGON (<i>aguiché</i>). — On bande ? (pág. 21).	VLADIMIR: Sería un buen medio para que se nos pusiera tiosa. ESTRAGON (excitado): ¿Lo hacemos? (pág. 25).	VLADIMIRO.— Sería una manera de ponerse cachondo. ESTRAGÓN.— (Excitado.) ¿Se pone uno cachondo? (pág. 8).	VLADIMIRO: Sería una manera de ponerse cachondo. ESTRAGON: ¿Se pone uno cachondo? (pág. 6).

Tabla 4. Censura en la traducción.

Martel Cedrés (2020: 18) explica que la expresión empleada por Beckett tiene un subtexto sexual, pues se puede traducir por “sería una manera de estar firmes” (una manera de tenerla firme). Sin embargo, en las traducciones, tanto esa frase como la frase sucesiva han quedado, sobre todo en el caso de Moix, menos explícitas que en francés, posiblemente, para evitar la censura franquista.

Resulta llamativo también el intercambio que el Muchacho tiene con Vladimir, en el que este le dice al joven que conoce a Lucky y Pozzo:

Texto original	Ana María Moix	Pedro Barceló	Puerto Rico
VLADIMIR. — Tu les connais. GARÇON. — Non monsieur (pág. 69).	VLADIMIR: Los conoces. MUCHACHO: No, señor (pág. 70).	VLADIMIRO.— ¿Los conoces? MUCHACHO.— No, señor (pág. 32).	VLADIMIRO: ¿Los conoces? MUCHACHO: No, señor (pág. 29).

Tabla 5. Diferencias ortotipográficas en la conversación entre Vladimir y el Muchacho.

Como se puede comprobar, la oración en francés es afirmativa. Sin embargo, en la traducción de Puerto Rico y en la de Barceló, la oración se convierte en interrogativa. Es evidente que Vladimir y Estragon ya se conocían, pero cuando Lucky y Pozzo se van en el primer acto, Vladimir le dice a un atónito Estragon que ambos los habían visto antes, aunque este no se lo cree. De la misma forma, cuando llega el Muchacho, Vladimir le comenta que lo ha visto antes y el joven dice que no. Hasta este punto en la obra, se puede pensar que el Muchacho está diciendo la verdad y que Estragon está confundido. Sin embargo, al final del segundo acto, el Muchacho vuelve a aparecer y, aunque se sepa que se trata de la misma persona porque Beckett así lo indica en las acotaciones escénicas, este niega conocer a Vladimir. Lo mismo sucede cuando aparecen Pozzo y Lucky, ya que, nuevamente, Estragon niega conocerlos. Como se puede observar, estamos ante un juego pensado por Beckett para hacer dudar a los espectadores —y a Vladimir— sobre lo que ha sucedido o no dentro de ese bucle de espera en el que los dos protagonistas se encuentran. El hecho de añadir unas interrogaciones elimina esa certeza que tiene Vladimir y añade una duda que no tiene sentido, pues dentro del bucle, parece ser Vladimir quien recuerda todo lo que sucede. Esta hábil percepción de Vladimir, de la que Estragon carece, es una de las características diferenciadoras de los personajes, por lo que añadir las interrogaciones sería un error, ya que, por un lado —y como ya se ha dicho—, se añade una duda donde no

tendría que estar y, por tanto, se modifica lo que Beckett había plasmado, y, por otro, se elimina ese aspecto diferenciador entre los personajes.

El diálogo, como se ha dicho, es vital dentro de una obra de teatro, pues es la parte de la historia que más directamente le llega al público. Por ello, a la hora de traducir se deben cuidar los detalles y se debe tratar siempre de trasvasar la máxima cantidad de información posible para que se puedan mantener los juegos escénicos pensados por el autor.

4.4.3. La traducción de las acotaciones escénicas

Aunque la mayoría de las acotaciones escénicas de la obra siguen el mismo esquema de presentación, las alusivas al monólogo de Lucky aparecen de forma distinta. Este monólogo es una verbosidad sin sentido que el actor debe enunciar sin detenerse y con voz monótona. Para acentuar estas características en el texto, Beckett opta por no incluir las acotaciones escénicas “dentro” del monólogo y por colocarlas, más bien, en los laterales de este, como se demuestra a continuación:

Premiers murmures d'Estragon et Vladimir. Souffrances acerbes de Pozzo.

Estragon et Vladimir se calamenter, se prennent le pouce. Pozzo s'agite de plus en plus, fait entendre des gémissements.

est établi sans autre possibilité d'erreur que celle afférente aux calculs humains qu'à la suite des recherches inachevées inachevées de Testu et Conard il est établi tabli tabli ce qui suit qui suit qui suit assavoir mais n'anticipons pas on ne sait pourquoi à la suite des travaux de Pincón et Wattmann il apparaît aussi clairement si clairement qu'en vue des labeurs de Fartov et Belcher inachevés inachevés on ne sait pourquoi de Testu et Conard inachevés inachevés il apparaît que l'homme contrairement à l'opinion contraire que l'homme en Bresse de Testu et Conard que l'homme enfin bref que l'homme en bref enfin malgré les progrès de l'alimentation et de l'élimination des déchets est en train de maigrir et en même temps parallèlement on ne sait pourquoi malgré l'essor de la culture physique de la pratique des sports tels tels le tennis le football la course et à pied et à bicyclette la natation l'équitation l'aviation la confection le tennis le camogie le patinage et sur glace et sur asphalte le tennis l'aviation les sports les sports d'hiver d'été d'automne d'automne le tennis sur gazon sur sapin et sur terre battue l'aviation

Ilustración 1. Posición de las acotaciones escénicas en el monólogo de Lucky en el original.

La traducción de Puerto Rico, aunque no incluye la primera acotación, coloca el resto siguiendo el esquema del original:

Esperando a Godot 25

LUCKY: Primeros murmullos de ESTRAGON y VLADIMIRO aumentan los sufrimientos de POZZO	posibilidad de error que la referente a los cálculos humanos que, como consecuencia de las investigaciones inacabadas inacabadas de Testu y Conard, ha quedado establecido tablecido tablecido lo que sigue que sigue que sigue, a saber, pero no anticipemos, no se sabe, porque como consecuencia de los trabajos de Pincón y Wattmann, resulta tan claro tan claro que en vista de los trabajos de Fartov y Belcher inacabados inacabados no se sabe por qué de Testu y Conard inacabados inacabados resulta que el hombre contrariamente a la opinión contraria que el hombre- en una palabra en fin a pesar de los progresos de la alimentación y de eliminación de los residuos está a punto de adelgazar y al mismo tiempo paralelamente no se sabe por qué a pesar del impulso de la cultura física de la práctica de los deportes tales como el tenis, el fútbol, las carreras y a pie y en bicicleta , la natación la equitación, la aviación, la conoción, el tenis, el remo, el patinaje y sobre hielo y sobre asfalto el tenis, la aviación, los deportes, los deportes de invierno de verano, de otoño, el tenis de hockey sobre tierra sobre mar y en los aires la penicilina y sucedáneos en una palabra vuelvo al mismo tiempo paralelamente a reducir no se sabe por qué a pesar el tenis vuelvo al aviación el golf tanto a nueve como a dieciocho hoyos el tenis sobre hielo en una palabra
FSTRAGON y VLADIMIRO tranquilizan y vuelven a escuchar. POZZO se agita cada vez más y suelta unos gemidos	como el tenis, el futbol, las carreras y a pie y en bicicleta , la natación la equitación, la aviación, la conoción, el tenis, el remo, el patinaje y sobre hielo y sobre asfalto el tenis, la aviación, los deportes, los deportes de invierno de verano, de otoño, el tenis de hockey sobre tierra sobre mar y en los aires la penicilina y sucedáneos en una palabra vuelvo al mismo tiempo paralelamente a reducir no se sabe por qué a pesar el tenis vuelvo al aviación el golf tanto a nueve como a dieciocho hoyos el tenis sobre hielo en una palabra

Ilustración 2. Posición de las acotaciones escénicas del monólogo de Lucky en Puerto Rico.

Moix y Barceló, por su parte, optan por incluir las acotaciones escénicas en el monólogo. Sin embargo, como las acotaciones escénicas de la obra en francés no tienen un puesto definido dentro del texto, la posición en la que aparecen difiere entre sí.

En cuanto al contenido de las acotaciones, la primera diferencia fundamental entre las distintas traducciones está, precisamente, en el primer párrafo de la obra y, en concreto, en la oración en la que se introduce a Estragon, como se ilustra en la Tabla 6:

Texto original	Ana María Moix	Pedro Barceló	Puerto Rico
Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure (pág. 9).	ESTRAGON, sentado en el suelo, <i>intenta descalzarse</i> (pág. 15).	ESTRAGÓN, sentado en una piedra, <i>trata de quitarse los zapatos</i> (pág. 2).	ESTRAGON, sentado en el suelo, <i>trata de descalzarse con ambas manos</i> (pág. 1).

Tabla 6. Diferencia de traducción de escenografía en la primera línea.

En el original, Beckett señala que Estragon está sentado en una piedra. Como se puede observar, Barceló conserva dicha idea. Sin embargo, tanto Moix como Puerto Rico afirman que Estragon está sentado en el suelo. Martel Cedrés (2020) señala que dicha piedra es un elemento muy útil para saber qué edición original de *En Attendant Godot* se ha utilizado para traducir la obra, pues la piedra fue introducida en la versión de 1970. Esto indicaría que tanto Moix como Puerto Rico utilizan bien la versión de 1952 bien la versión de 1953. Si se tiene en cuenta este elemento diferenciador, parece ser que la obra de Barceló sí tuvo que, al menos, tener en cuenta la de 1970. Según Martel Cedrés (2020), cuando Pedro Barceló realizó la edición mejorada, tomó como referencia todos los textos de la obra, esto es, las versiones en francés y las tres traducciones al inglés elaboradas por Beckett, lo que puede explicar que haya incluido la piedra.

La palabra francesa “rampe”, por su parte, también ha generado diferencias entre las traducciones, como se puede comprobar en la Tabla 7:

Texto original	Ana María Moix	Pedro Barceló	Puerto Rico
ESTRAGON. — Endroit délicieux. (<i>Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.</i>) (pág. 16).	ESTRAGON: Delicioso lugar. (<i>Se vuelve, avanza hasta la rampa, mira hacia el público</i>) (pág. 21).	ESTRAGÓN.— Hermoso lugar (<i>Se vuelve, avanza hasta la batería y mira hacia el público</i>). (pág. 5).	ESTRAGON: Hermoso lugar! (<i>Se vuelve, avanza hasta la batería y mira hacia el público</i>) (pág. 4).

Tabla 7. Traducción de la palabra “rampe”.

La palabra “rampe” puede traducirse, entre otras posibilidades, como “rampa” (Diccionario VOX 2019: 517, traducción 2) o como “candlejas” (Diccionario VOX 2019: 517, traducción 3). Según el Ministerio de Cultura (s.f.), las candlejas —o baterías—son una “barrera de luz colocada en el piso del escenario, a lo largo del proscenio o en los bastidores, y que ilumina la escena a la vez que la aísla del público”. Se trata, por tanto, de una parte del escenario. Por otro lado, Moix entiende “rampe” como “rampa”. Muchos escenarios tienen una rampa para acceder a ellos, así que no se trata tampoco de una decisión traductológica que esté fuera de contexto. Lo que está claro es que Moix ha optado en este caso por el término más próximo al francés.

Un caso interesante, recogido en la Tabla 8, se da en la página 10 del texto original, en el que Beckett utiliza la expresión “piquer au vif”, que significa “ofender a alguien” (Diccionario VOX 2019: 471, traducción 6):

Texto original	Ana María Moix	Pedro Barceló	Puerto Rico
ESTRAGON (piqué au vif). — Et après? (pág. 10).	ESTRAGON (profundamente enojado): ¿Algo más? (pág. 16).	ESTRAGÓN.— (Herido en lo vivo). ¿Y qué más? (pág. 2).	ESTRAGÓN: (herido en lo vivo) ¿Y después? (pág. 1).

Tabla 8. Traducción de *Piquer au vif*.

La acotación tiene como propósito señalar al actor que Estragon se ha ofendido por lo que le ha dicho previamente Vladimir. La traducción de Moix, aunque no utiliza explícitamente la palabra “ofender”, sí permite interpretar que el mensaje de Vladimir no le ha hecho gracia a Estragon. Puerto Rico y Barceló han utilizado la técnica de traducción literal para traducir la oración (Hurtado Albir 2001). Sin embargo, al hacer eso se ha perdido por completo el sentido de la frase del texto origen, pues en español “herido en lo vivo” no tiene un significado claro. Entonces, se trataría, según la clasificación de errores o faltas de Delisle (2013), de un sinsentido.

En el primer acto, Vladimir y Estragon abandonan el escenario brevemente al oír a Lucky y a Pozzo. Así se marca en el original, pero en la traducción de Puerto Rico no queda tan claro, como se ve en la Tabla 9:

Texto original	Ana María Moix	Pedro Barceló	Puerto Rico
<i>Ils se figent, puis se précipitent vers la coulisse</i> (pág. 28).	Permanecen inmóviles, luego se precipitan hacia bastidores (pág. 31).	Quedan rígidos y después se precipitan hacia bastidores (pág. 12).	Quedan rígidos y después se precipitan hacia los laterales (pág. 10).

Tabla 9. Traducción de *vers la coulisse*.

Mientras Beckett —y Moix y Barceló— indica que los personajes deben salir de escena, Puerto Rico solo menciona que van hacia los laterales. Esto implica que se podría pensar que los personajes deben ir al extremo del escenario, pero sin abandonarlo, cuando, en verdad, ambos deben salir de escena.

A pesar de que las acotaciones escénicas son textos que no se leen en voz alta, es de vital importancia que su traducción sea correcta y fácil de leer, pues no solo reflejan cómo el dramaturgo concibe la historia en su mente, sino que son pistas clave para la preparación de la obra y que, por tanto, facilitan el trabajo de los actores, directores y todos los demás miembros de la producción teatral.

5. Conclusión

Este trabajo ha cotejado tres traducciones españolas de *Esperando a Godot* de fácil acceso: la traducida por Ana María Moix en 1970, la elaborada por Pedro Barceló en 1978 y la de Puerto Rico, de 1981. Todas ellas se han comparado con la versión francesa de *En attendant Godot* publicada en 1970 (la edición definitiva elaborada por Beckett), con el objetivo de discernir sobre la necesidad de una nueva retraducción de la obra. A fin de llevar a cabo tal comparación, se ha hecho hincapié en aspectos generales de las tres traducciones, así como en las diferencias a la hora de traducir el diálogo y a la hora de traspasar las acotaciones escénicas.

Debido a que el tiempo que media entre la elaboración de las traducciones es relativamente corto, no se han encontrado diferencias notorias en la lengua empleada. Aun así, tras la realización de este trabajo, se ha llegado a la conclusión de que se debería realizar una nueva retraducción de la obra, y por varias razones: en primer lugar, porque aunque las traducciones analizadas sean, por norma general, textos de buena calidad, no están exentas de errores, como ya se ha mencionado, lo que viene refrendado por el hecho de que todas ellas están incompletas —algunas más que otras— al haber omisiones textuales, y, por tanto, una modificación respecto a la obra original. Además, ninguna de las traducciones empleadas se sirve de la versión de 1970 para la realización de la traducción: al no utilizar la versión definitiva, fragmentos de texto que Beckett había eliminado siguen presentes en los tres textos meta. Asimismo, la gran distancia temporal desde la última traducción —más de treinta o cuarenta años, que es el tiempo que Balatchi (citado en Álvarez Jurado y Torronteras Calmaestra, 2020)— indica que debe pasar entre una traducción y otra de la misma obra, apremia la publicación de una nueva.

A pesar de su aparente simpleza argumental, *Esperando a Godot* es una obra profunda y llena de matices que describe con precisión la amargura que supone la espera como último aliciente para alcanzar una vida mejor. Es parca en cuanto a actos épicos, pero llena de detalles sutiles, que son los que dan forma a la historia. Por ello, para su pleno disfrute y comprensión, se necesita una nueva retraducción, más certera, que tenga en cuenta los aspectos dramáticos del original y pueda reflejar al completo, para el espectador contemporáneo, todo aquello que Beckett dejó escrito en sus páginas.

Referencias

- Álvarez Jurado, Manuela y Torronteras Calmaestra, Inés (2020). Pertinencia de la retraducción de *La Chatte de Colette*. *Sendebar*, 31, 335–353. <https://doi.org/10.30827/sendebar.v31i0.9870>
- Beckett, Samuel (1970). *En attendant Godot*. Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1978). *Esperando a Godot* (Trad. Pedro Barceló). <https://www.studocu.com/ca-es/document/universitat-de-barcelona/literatura/esperando-a-godot-samuel-beckett/55532821>
- Beckett, Samuel (1981). *Esperando a Godot* (Trad.). <https://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/07/Esperando-a-Godot.pdf>
- Beckett, Samuel (2014). *Esperando a Godot* (Trad. Ana María Moix). Austral (Trabajo original publicado en 1970).
- Carriero López, Lourdes (2006). *Esperando a Godot, de Samuel Beckett*. Síntesis.
- Catania, Elena y Miguélez, Concha (2018). Teatro del absurdo: Una experiencia del sinsentido de la existencia. *Lenguajes*, VII, 1-6. <https://www.cilajoyce.com/otros-operarios-de-laleng%C3%BCa/teatro-del-absurdo-una-experiencia-del-sinsentido-de-la-existencia>
- Delisle, Jean (2013). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Les Presses de l'Université d'Ottawa
- Ezpeleta Piorno, Pilar (2009). Introducción. *TRANS: Revista de Traductología*, 13, 11-17. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2009.v0i13.3151>
- Guillén Sánchez, M. T. (2018). *El Teatro del Absurdo: un reflejo existencialista del mundo contemporáneo*. [Trabajo de fin de grado, Universidad Jaume I]. <https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/177789>
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Cátedra.
- Iglesias Isasi, Adrián (2022). *La presencia del absurdo en el teatro español* [Tesis doctoral inédita, Universidad de Alcalá].
- Martel Cedrés, David (2020). Las traducciones de Esperando a Godot en España. En José Francisco Fernández Sánchez (Coord.), *Samuel Beckett en España* (pp. 117-136). Ediciones Universidad de Valladolid.
- Martín Carrero, José Fernando y Lapeña, Alejandro. L. (2020). Entre la página y la escena. ¿Dónde encuadrar la traducción teatral? *Sendebar*, 31, 373-394. <https://doi.org/10.30827/sendebar.v31i0.11814>
- Ministerio de Cultura. (s.f.). Candilejas. En *Tesauros del patrimonio cultural de España*. <https://tesauros.cultura.gob.es/tesauros/bienesculturales/1012290.html>
- Ortiz Lovillo, María del Pilar y Kovačević Petrović, Bojana (2022). La traducción del teatro y la interculturalidad. *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, 20(1), 2-12. <https://doi.org/10.29043/liminar.v20i1.877>.

- Pérez Lacarta, Ana María (2019). *El lenguaje del Teatro del Absurdo francés del siglo XX*. [Trabajo de fin de grado, Universidad de Valladolid]. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/41369>.
- Pym, Anthony (1998). *Method in Translation History*. Routledge.
- Real Academia Española. (s.f.). Callana. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/callana>
- Seminario Multidisciplinario José Emilio González de la Facultad de Humanidades (s.f.). *Sobre nosotros*. Universidad de Puerto Rico. <https://smjegupr.net/newsite/>
- Valero Cuadra, Pino (2012). Los problemas de la traducción teatral y sus aplicaciones didácticas: el caso de *Las bragas*, de Cari Sternheim. En Pilar Martínez Alba (Coord.). *La traducción en las artes escénicas* (pp. 257-268). Dykinson.
- Vieites, Manuel F. (2017). Teatro y traducción / Por un giro escénico. *TRANS: Revista de Traductología*, 21, 111-130. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2017.v0i21.3648>.
- VOX (2019). *Diccionario bilingüe avanzado Français-Espagnol Español-Francés* (4.^a ed.).