

Traducir a Sarah Kane, entre la letra y la escena

Clara Mari (UBA/UNA)

RESUMEN

Este artículo analiza la construcción que realiza Rafael Spregelburd sobre sí como traductor de las obras *Ansiay Psicosis 4.48* de Sarah Kane en la edición de Losada, colección Gran Teatro. Sus notas de traductor fueron pensadas a partir de un aparato crítico comprendido por textos teóricos de W. Benjamin, A. Berman, H. Meschonnic y R. Bein y reflejan un tipo de actividad que prioriza la práctica teatral frente a la literalidad del significante.

PALABRAS CLAVE

Traducción; Spregelburd; Sarah Kane; *Psicosis 4.48*; *Ansia*

SUMMARY

This article analyzes the construction that Rafael Spregelburd makes of himself as the translator of the works *Ansia* and *Psicosis 4.48* by Sarah Kane in the Losada edition, Gran Teatro collection. His translator's notes were studied from theoretical texts by W. Benjamin, A. Berman, H. Meschonnic and R. Bein and reflect a type of translator who prioritizes theatrical practice over the literal meaning.

KEYWORDS

Translation; Spregelburd; Sarah Kane; *Psychosis 4.48*; *Crave*

Introducción

En el teatro de Sarah Kane no hay personajes estables, ni diálogos estructurados, ni diferencia explícita entre parlamentos y didascalias. No hay progresión temática ni clímax ni final resolutorio. Es un teatro posmoderno que alteró los límites del género hasta volverse poético. Eso implica también un juego con el ritmo y con el significante, la incorporación de neologismos, de quiebres en la gramática y una saturación de recursos estilísticos que hacen indiscernible su distinción respecto de la lírica. *Psicosis 4.48*, su última obra, requiere de un lector [1] al que no solo le interese adentrarse en el teatro contemporáneo, sino que presente un interés por las múltiples formas en las que una dramaturgia puede quebrar con las convenciones dramáticas.

La autora inglesa es considerada representante de un tipo de dramaturgia que fue denominada *In yer facey* que da cuenta de una actitud provocativa frente al teatro. A su vez, traducir a Sarah Kane es una apuesta por ser una autora joven que murió a sus veintiocho años tras haber escrito solo cinco obras. La editorial Losada la incluye en su colección *Gran teatro* como una de las voces renovadoras de la escena británica y en su edición incorpora a Rafael Spregelburd como traductor. Mientras que en el prólogo Jorge Dubatti explica el recorrido y las particularidades de Sarah Kane y de su escritura, la nota del traductor de Rafael Spregelburd desarrolla las dificultades que enfrentó en su tarea de traducir dos de las obras de la autora: *Ansiay Psicosis 4.48*. Nos centraremos en sus notas para pensar la labor del traductor y la complejidad de reconstruir en castellano un estilo que se basa en el juego con el significante, su ritmo y su sonoridad.

Para el análisis de las notas nos apoyaremos en los conceptos en torno a la traducción establecidos por W. Benjamin en “La tarea del traductor” (2010), en las explicaciones que presenta A. Berman en *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano* (2014), texto que surge de un seminario dictado en el Colegio Internacional de Filosofía en 1984, en los postulados que desarrolla H. Meschonnic en *Ética y política del traducir* (2009) y en algunas soluciones al problema de la equivalencia que esboza R. Bein en “La ‘equivalencia cero’ interlingüística” (1996).

Rafael Spregelburd y su rol de traductor

Rafael Spregelburd se define a sí mismo como “un dramaturgo que traduce teatro, y no tanto un traductor que se dedique al rubro de manera constante” [2]. Dentro del ámbito teatral es reconocido en mayor medida por sus obras y por sus actuaciones, que también ejerce en el medio cinematográfico, que por su recorrido dentro del espacio de la traducción. Esta construcción de sí como sujeto traductor activo en la disciplina teatral también es creada por Spregelburd en su nota explicativa. Es decir, el aval que señalamos como una decisión editorial también es sostenido e instaurado por él, quien especifica que su rol no solo es el de llevar una obra del inglés al castellano, sino que tendrá en cuenta, como hombre de teatro, cuestiones relativas a su disciplina que trascienden la lengua. Con esta formulación de sí también justifica que no solo se atendrá al signo, a la letra, sino que considerará aspectos propios de la práctica, de la potencial representación, que se relacionan más con un ritmo relativo a una sintaxis y a una prosodia que al intento de encontrar una equivalencia palabra por palabra:

“En el caso del teatro, el texto no es solo la expresión poética singular de un autor, sino también su expresión pragmática (el texto debe ser dicho para producir un efecto concreto en los personajes, los autores de carne y hueso que dialogan)” (pág. 139). [3]

Entonces, Rafael Spregelburd se erige como un traductor vinculado a la práctica. Primero es dramaturgo, y dentro de este oficio no es un principiante: él mismo explicita en su nota que sus obras también fueron traducidas a otros idiomas. La mención de “su propio traductor al inglés”, Ian Barnett, por ayudarlo en cuestiones relativas a los registros de la lengua, funciona como un agradecimiento y, al mismo tiempo, lo postula como una persona capacitada. Asimismo, Spregelburd narra el momento en que conoció a Sarah Kane en Londres, en 1998, durante una residencia en el Royal Court Theatre y expresa:

Fue particularmente útil para estas traducciones conversar con ella relajadamente sobre su obra, para poder visualizar algunas claves que más tarde su fugaz y desenfrenada carrera dentro del teatro habría de distorsionar” (pág. 139).

El vínculo entre los textos de Sarah Kane que Rafael Spregelburd traduce y la postura de la autora con relación al teatro no tienen por qué ser complementarios ni relacionarse entre sí. Estas “claves” que el traductor destaca como posibles de establecer luego de una conversación con la dramaturga podrían ser cuestionadas, incluso, por autores -como P. Pavis o M. DeMarinis [4]- que piensan la escena como un espacio autónomo del texto primero, con códigos particulares, disímiles y, sobre todo, independientes entre sí. Sin embargo, al evocar estos hechos, Rafael Spregelburd manifiesta parte de sus problemáticas e incluso de sus resoluciones en tanto traductor: frente a una obra tan libre, abundante en expresiones que no siguen la gramática convencional, él ha procurado utilizar su experiencia dentro de la dramaturgia como escritor y actor y “asumir esta tarea con el *coraje* y la *pasión* que la situación amerita” (pág. 141). Las palabras “coraje” y “pasión” son términos vulgares que esconden una postura respecto a la traducción: nos permiten suponer que, en principio, no se tratará de una versión hipertextual, sino que hará uso de diversos recursos en los casos en los que el sentido o el ritmo lo requieran, tras el intento de respetar el estilo del texto original.

Lo intraducible: problemas y decisiones

Antes de afirmar que como traductor tomará licencias, Rafael Spregelburd alude dos veces al carácter de la nota como un “pedido de disculpas”:

“Toda nota de traductor parece entrañar una *disculpa impronunciable* y vergonzosa, como si existiera cierta manera de excusarse con el autor original de un texto por las diferencias entre su lengua y la nuestra. Esta nota no es una excepción” (pág.139).

Esta justificación primera muestra una certeza de Spregelburd frente a su labor: el cambio de términos imposibilita la adecuación total del sentido. No existe como entidad única el sentido autónomo, separado de su significante. Es lo que Berman llama *imposibilidad* y *traición* en torno a las traducciones: “Todo escrito tiende a preservar en él una parte de intraducible: muy elevada para la poesía, reducida, pero real, en un texto técnico o jurídico” (Berman, 2014: 45).

En ese “pedido de disculpas” con el que comienza la nota del traductor está, quizás, el núcleo de la cuestión en torno a toda traducción: es imposible reflejar en otra lengua, con otras palabras, el sentido completo que tiene el original. Pero entonces surgen las preguntas, ¿qué hacer frente a lo intraducible? ¿Debe prevalecer la letra, el sentido, o es mejor correr el eje del carácter binario del signo? Walter Benjamin en “La tarea del traductor” (1971) niega en primer lugar que haya un propósito comunicativo al que abocarse en la traducción literaria, es decir, niega por un lado la centralidad del mensaje, pero no de la forma:

“La misión del traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación” (Benjamin, 141).

En este sentido, Spregelburd parece expresar una intención acorde centrada en que el lector experimente el flujo propio del teatro de Sarah Kane e incluso las anomalías y extrañezas de las que se vale la autora:

“El título de la obra utiliza 4.48 en vez del usual 4:48 (si bien hemos de asumir que se trata de la hora). Tal como señala Simon Kane, hermano de la autora, esta distinción debe ser tenida en cuenta en las traducciones de la obra. Uno de los temas de la pieza es la “disforia” -vale decir, la falta de certeza para distinguir entre las cosas- y *esa incertidumbre debe reflejarse tanto en la forma como en el contenido.*” (p. 150) [5].

Perpetuar la incertidumbre del texto original esconde la intención subyacente de no facilitarle un acceso al lector cuando la obra de Sarah Kane presenta cierta opacidad. La decisión de no simplificar se sostiene en el intento de establecer una transmisión en varios niveles: la importancia de la letra, pero también lo significativo de la forma, con la idea última de que no se puede dar la una sin la otra. No existe la palabra fuera de la oración, ni fuera de todo un corpus de significantes que hacen que su sentido sea fluctuante [6]. Al respecto, los postulados de Henri Meschonnic resultan pertinentes para no quedar atrapados en el binarismo del signo: propone utilizar una unidad que vaya más allá de la forma y del contenido, tomar como base de análisis el poema en vez de las unidades que lo integran:

“Planteo que lo intraducible es el efecto de teoría del signo confundido con el poema, que un poema es cada vez lo que desplaza y desborda lo indecible, otra interferencia del signo. (...) La unidad poética es el poema, no las unidades que él contiene.” (Meschonnic, 2009: 31).

Si la unidad poética es el poema (en este caso, las obras), es necesario tomar decisiones que respeten una forma global más allá de cada uno de los términos. Es importante pensar en un todo y en un efecto de sentido que trascienda los significantes. Como mencionamos en la introducción de este trabajo, Sarah Kane crea un tipo de teatro que juega continuamente con un ritmo y con un quiebre de aspectos formales. Construye un discurso extrañado en el cual se hace confuso el referente y se viola la gramática tradicional: carece de puntuación, no respeta las mayúsculas tradicionales (en principios de oración o después de un punto), no concuerda el género y hasta distribuye a lo largo de la página de manera desordenada elementos no lingüísticos -una serie de números, por ejemplo- que generan una ruptura tanto estilística como problemática para ser llevada a escena.

Explicar cada una de sus decisiones de traducción en notas al pie hubiese generado una interrupción en la lectura contraria al ritmo que las piezas proponen. La presencia constante de aclaraciones en torno a las dificultades en el oficio de traductor generaría como consecuencia una presencia excesiva del traductor en las piezas. En consecuencia, sus aclaraciones aparecen al final de la obra, todas juntas, para ser leídas posteriormente, sin interrumpir el flujo de la lectura. De este modo explicita su decisión el traductor:

“Hemos evitado en esta edición prescindir de farragosas notas al pie de cada página para no interrumpir el flujo del diálogo. Estas obras se leen mejor en la corriente de sus anomalías y extrañamientos, y toda explicación es un arduo escollo” (pág. 140).

Spregelburd opta por una traducción no invasiva, pero presente en acotaciones al final para explicar las dificultades que enfrentó en tanto traductor. En cada una expresa la problemática particular, por lo general relacionada a la *neutralización*; es decir, “cuando en la lengua meta existe una sola formulación para una expresión que en la lengua origen tiene dos o más expresiones distintas y diferenciadas” (Bein, 1996). Frente a tal imposibilidad, el traductor explica su decisión y la pérdida imposible de evitar. En otros casos que resultan del mismo modo abundantes, el traductor se lamenta de no poder generar un resultado que respete al mismo tiempo el contenido de las expresiones y su musicalidad. En muchas de estas oportunidades deja de lado el significado literal y prioriza lo sonoro, porque entiende que en el total de la pieza este ritmo resulta más relevante que el contenido [7].

Incluso toma la decisión -en sus propias palabras “tan personal como cuestionable”- de incorporar el catalán en un caso en el que respetar el castellano que la obra incluye como extrañeza no causaría ninguna alteración ni perplejidad ante el lector. Sabemos -y también lo sabe Spregelburd- que no hay equivalencia entre el castellano original y el catalán elegido, pero a partir de este recurso puede equilibrar lo que supone más relevante para la autora:

“Mi intención [al incluir el catalán en vez del español original] es conseguir señalar claramente que el personaje ha vivido o tenido contacto con las culturas de esos tres países (Serbia, Alemania y España), que *en definitiva parece ser lo que a Kane más le importa*” (pág. 144).

Dado que su tarea no es la de realizar una traslación de vocablos sino la de expresar en su lengua una compleja manifestación que no tiene por único sentido la transmisión de un mensaje, el traductor se enfrenta a este tipo de problemáticas que no hacen sino destacar el valor de su oficio. Traducir un texto literario implica reflexionar y cuestionar formas, estéticas, ritmos y -obviamente- la historia misma. Implica trascender el plano textual para aventurarse en decisiones que como fin último pretenden reescribir el texto de partida con la mayor precisión posible en todos sus aspectos. Es una tarea que se establece desde el principio como inviable y que, sin embargo, continúa para demostrar que las dificultades solo abren reflexiones y soluciones diversas, pero no una imposibilidad.

Conclusión

En este artículo tomamos la nota del traductor que realizó Rafael Spregelburd para acompañar sus traducciones de *Ansiay Psicosis 4.48*, dos piezas que presentan una complejidad tal vez mayor que otras obras puesto que tienen la intención de provocar un estallido del significante en pos del ritmo y la musicalidad. Reflexionamos sobre el modo en que el propio traductor construye la imagen de sí en sus aclaraciones como un sujeto con experiencia en el ámbito teatral, una figura que le resulta necesaria para explicar algunas de sus decisiones y de las “libertades” que asumió en su reescritura. A lo largo del texto, nos basamos en conceptos de Benjamin, Berman, Meschonnic y Bein para comprender mejor los postulados que subyacen a las afirmaciones presentes en la nota. La no traducibilidad como idea que amenaza con hacer imposible la tarea del traductor queda en estos casos olvidada: Spregelburd construye dos obras de una calidad que acerca la voz de Sarah Kane a todos los hispanohablantes.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César (2004), *Edward Lear*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Bein, Roberto (1996), “La ‘equivalencia cero’ interlingüística”, Buenos Aires, *Voces*, Revista del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires.

Benjamin, Walter (2010), “La tarea del traductor”, *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, El cuenco del plata. Traducción: Héctor A. Murena.

Berman, Antoine (2014), *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, Buenos Aires, Dedalus. Traducción Ignacio Rodríguez.

De Marinis, Marco (2005), *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna.

Eco, Umberto (1987), *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen.

Hattenstone, Simon (2000), “A Sad Hurrah” en *The Guardian*, 1 de julio de 2000.

Kane, Sarah (2009), *Ansiay Psicosis 4.48*, Buenos Aires, Losada. Prólogo de Jorge Dubatti y traducción de Rafael Spregelburd.

Meschonnic, Henri (2009), *Ética y política del traducir*, Buenos Aires, Leviatán. Traducción: Hugo Savino.

Pavis, Patrice (1987), “Del texto a la escena: un parto difícil”, Berlín, revista *Forum des Modernes Theater*. Traducción: Daniela Berlante.

Ricoeur, Paul (2005), *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Paidós. Traducción y prólogo: Patricia Wilson.

Silva Hurtado, Nadia (2013), “Rafael Spregelburd y el teatro traducido en América Latina”, Bogotá, revista *Mutatis Mutandis*. Vol. 6, No. 2.

Tinianov, Iuri (1970), “El sentido de la palabra poética” en *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI. Traducción: Ana Luisa Poljak.

NOTAS

[1] En principio, es el “Lector modelo” que construye el texto. Aludo a la expresión que utiliza U. Eco para referirse al tipo de receptor abstracto que construye la propia obra (Eco, 1987: 73-89).

[2] Citapresente en una entrevista realizada a Rafael Spregelburd por Nadia Silva Hurtado y publicada en el volumen 6 de la revista colombiana *Mutatis Mutandis* en el año 2013.

[3] Citamos la edición de *Ansiay Psicosis 4.48* publicada por Losada en 2009 y su respectiva nota de traducción. Todas las citas serán extraídas de esa publicación y se indicará a continuación de cada una de ellas y entre paréntesis el número de página. Las cursivas utilizadas, en el caso que las hubiere, son modificaciones propias con el fin de resaltar aquello que resulta pertinente de la cita.

[4] El postulado de una representación teatral independiente del texto o viceversa puede encontrarse tanto en “Re-pensar el texto dramático”, de De Marinis, y en “Del texto a la escena, un parto difícil”, de Patrice Pavis.

[5] Esinteresante esta interpretación de Spregelburd de *disforia*, dado que normalmente se la considera el antónimo de *euforia* y se la asocia con tristeza, depresión, irritabilidad, etc. Seguramente es aventurado, pero tal vez se pueda decir, para desentrañar más la índole de la traducción, que Sarah Kane padecía estados de disforia en el sentido habitual del término, mientras que el que le da Spregelburd, de falta de certeza para distinguir entre las cosas y de incertidumbre, tiene más que ver con los problemas del traductor al enfrentarse con la obra.

[6] Iuri Tinianoven *El sentido de la palabra poética* caracteriza la palabra como dual: por un lado, su base léxica con su indicio fundamental y, por otro, todos los indicios secundarios del significado que son fluctuantes y dependen del contexto de enunciación.

[7] Ensu novela *Edward Lear*, César Aira alude a este problema con comicidad en el capítulo inicial: “Para examinar el simple formato [del “limerick”], lo más simple es preguntarse cómo se lo podría traducir. Tomemos el que suele utilizarse como modelo original:

‘There was an Old Man of Tobago

Lived long on rice gruel and sago (...)’

A todas luces, es la rima la que determina el argumento de esta pequeña historia; si este hombre se alimentaba de ‘sago’ es porque vivía en ‘Tobago’; de haber vivido en otro sitio se habría alimentado de otra cosa. ‘Sago’ es una fécula, seguramente saludable e insípida; en castellano es ‘sagú’. Para persistir en esa dieta, en castellano ese hombre debería haber vivido en Moscú. El traductor debe elegir entre el sagú y Tobago; si elige uno debe sacrificar el otro, salvo que sacrifique por completo las rimas. (Aira, 2004:8).