

Recibido / Received: 06/05/2024
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.11>

Para citar este artículo / To cite this article:

CISNEROS PERALES, Miguel. (2025) "4.48 Psychosis en España: traducción, representación, recepción y género." En: BASSNETT, Susan & Catalina ILIESCU-GHEORGHIU (eds.) 2025. *Theatre translation. Performability and reception from intercultural perspectives / La traducción del teatro. Representabilidad y recepción desde perspectivas interculturales*. MonTI 17, pp. 322-351.

4.48 PSYCHOSIS EN ESPAÑA: TRADUCCIÓN, REPRESENTACIÓN, RECEPCIÓN Y GÉNERO

4.48 PSYCHOSIS IN SPAIN: TRANSLATION, PERFORMANCE, RECEPTION AND GENDER

MIGUEL CISNEROS PERALES

miguelci@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid - Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores

<https://orcid.org/0000-0003-4358-7967>

Resumen

Las obras de Sarah Kane han sido traducidas y representadas en varias ocasiones en España. *4.48 Psychosis* ha gozado de varios estrenos y ediciones en España en español, catalán y gallego. En este trabajo se analizarán las versiones publicadas de Matteini (Kane 2006b), Matamala (2014) y Varela (2019), que es la última que se ha llevado a escena, en montaje de la compañía La Phármaco para el Teatro Español (2023), centrándonos especialmente en la visibilidad y la agencia de las traductoras y en el tratamiento de la ambigüedad de género de la voz dramática principal de la obra original. A través de los paratextos y de la recepción de sus trabajos y procesos, se compararán los resultados con los del análisis que hacen Spoturno & Zucchi (2022) de la traducción de Spregelburd (Kane 2006a), originada y publicada en el contexto de Argentina.

Palabras clave: Sarah Kane. Traducción teatral. Paratextos. Género. Agencia.



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Abstract

Sarah Kane's plays have been translated and performed several times in Spain. *4.48 Psychosis* has been staged and published in Spain in Spanish, Catalan and Galician. In this paper we will analyse the published versions by Matteini (Kane 2006b), Matamala (2014) and Varela (2019), which was the most recent to be staged, by the company La Fármaco for Teatro Español (2023), focusing particularly on the visibility and agency of female translators and on the treatment of the gender ambiguity of the main dramatic voice of the original play. Through the paratexts and the reception of their work and processes, the results will be compared with those of Spoturno & Zucchi's (2022) analysis of Sprengelburd's translation (Kane 2006a), which originated and was published in the context of Argentina.

Keywords: Sarah Kane. Theatre translation. Paratexts. Gender. Agency.

1. Introducción

4.48 Psychosis se estrenó en junio de 2000, en el Royal Court Theatre Upstairs de Londres. Desde su estreno, la obra ha quedado casi indisolublemente ligada al destino de su autora, que se suicidó en el King's College Hospital meses después. Los temas centrales del texto, la enfermedad mental y el suicidio, tienen un fuerte componente biográfico. No obstante, como propone David Greig, la obra es mucho más que una nota de suicidio y deberíamos “not to search for the author behind the words but to freight the plays with [their] own presence” (Greig 2001: xviii).

Desde el punto de vista teatral, aunque no es el objetivo de este trabajo categorizar la obra en una escuela o periodo concreto, podemos señalar que tiene características propias del teatro posdramático, como han indicado numerosos autores:

A decentred structure, the dilution of characters, the almost complete absence of stage directions, an unconventional use of language, punctuation and layout, indeterminacy of the situation and of the dramatic conflict reveal *4.48 Psychosis* as part of this tradition (Spoturno & Zucchi 2022: 10).

En este sentido, la forma encaja perfectamente con el tema, puesto que “the text vividly portrays the travels of a psychotic mind within the limits of dramatic and discursive indeterminacy” (Spoturno & Zucchi 2022: 2).

El carácter canónico de la obra, su naturaleza posdramática, la complejidad del texto y la indeterminación discursiva de la voz dramática convierten 4.48 *Psychosis* en un objeto de estudio muy interesante desde el punto de vista traductológico. Esto se acentúa si sumamos la perspectiva de género, puesto que la reflexión sobre el cuerpo y la identidad atraviesa toda la obra, no solo textual o temáticamente, sino también lingüística y performativamente: “there are no delineated voices, and no textual indication of the number or gender of the performer” (Greig 2001: xvi).

Numerosos autores han enfatizado la importancia de esta lectura *queer* (véanse Tyser 2008; Reckendrees 2021; o Hamamra 2022). Kansiz, aunque, considera que la voz dramática principal es de género femenino, señala que el lenguaje (o su ausencia) que usa Kane para expresar esta ambivalencia es consustancialmente ambiguo, lo que permite que la obra sea representada tanto por actores como por actrices:

The silence of the stage directions regarding the name and sex of the patient significantly contribute to the decomposition/disjunction of the patient's body on stage because in this way the patient can be represented by both male and female actors and bestowed with multiple bodies on stage (Kansiz 2017: 281).

Delgado-García, a su vez, considera que 4.48 *Psychosis* presenta “non-individuated characters that open up the possibility for non-normative subjectivities” (Delgado-García 2012: 237). Esto se refleja en el lenguaje de la obra, en el uso de pronombres y en el hincapié que se hace en la disforia (“Do you think it's possible for a person to be born in the wrong body?”), lo que favorece una lectura *queer* de la voz dramática:

4.48 *Psychosis* resists the normative presumption of a correlation between gender identity and gendered corporeality, as well as the existence of a binary gender paradigm – male and female (*ibid.*: 242).

No obstante, esta ambigüedad, al ser escenificada y llevar un cuerpo a escena que es observado e interpretado en clave de género, necesariamente se concretiza: “In speaking and performing these playtexts, presentations of particular bodies are inevitably made, and physical contours of subjectivation are consequently imposed” (*ibid.*: 246-247). Si entendemos la escenificación como un tipo de transformación intersemiótica, cabe preguntarse si también

ocurre con la traducción interlingüística lo que señala Delgado-García respecto a la imposición de límites físicos y corporales respecto al género de la voz dramática principal de 4.48 *Psychosis*.

Spoturno & Zucchi han abordado esta cuestión recientemente desde los Estudios de Traducción, en su análisis de la construcción del *ethos* y la persona traductora de la traducción al español argentino de Rafael Spregelburd, publicada en 2006. En sus conclusiones señalan que:

while Spregelburd's translation uses dramatic strategies and techniques that successfully foster the image or ethos of a rupturist playwright, it still stresses the autobiographical character often attributed to the text (Spoturno & Zuchi 2022: 5).

Uno de los elementos que más refuerza esta conclusión es “the female gender construction of the main voice in the [translated] play” (*ibid.*: 5).

2. Objetivos

Siguiendo el modelo de Spoturno & Zucchi (2022), que abogan por el estudio de los paratextos para el análisis de la construcción subjetiva de la agencia del traductor, en este trabajo vamos a analizar otras traducciones de 4.48 *Psychosis* al español peninsular —Matteini (Kane 2006b); Matamala Pérez (Kane 2014) y Varela Lasheras (Kane 2019)— con el objetivo de comprobar si, al igual que ocurre con la traducción de Spregelburd (Kane 2006a), se mantiene la naturaleza autobiográfica habitualmente atribuida al texto original, a través de la construcción de género de la voz dramática principal y su representación escénica.

Para analizar la agencia de las traductoras en la recepción de la obra y sus mecanismos de visibilización, analizaremos diversos paratextos, como prólogos, notas de las traductoras, entrevistas, reseñas y otros textos relacionados con el proceso de traducción. También analizaremos la recepción de estas traducciones en críticas y reseñas, así como su presencia en carteles, folletos, programas de mano y páginas web de distintas producciones. El objetivo de este análisis paratextual es abordar la agencia de las traductoras y su visibilización o invisibilización y comparar los procesos de las tres traducciones con la recepción de cada una de las versiones, para comprobar

si existe una correlación entre las estrategias de autovisibilización y la visibilización real de las traductoras.

Por último, se compararán las estrategias de traducción utilizadas para abordar el tratamiento del género de la obra original, especialmente aquellos aspectos relacionados con el cuerpo en la representación y escenificación y con la (de)construcción performativa de la ambigüedad de género de la voz principal de la obra. Para comprobar cómo estas estrategias de traducción se reflejan en la escena, el texto traducido de Varela Lasheras (Kane 2019) se comparará con las estrategias performativas y dramáticas de la adaptación de la obra de *La Phármaco* (junio 2023).

3. Apuntes sobre la agencia, la visibilidad y la traducción de teatro

En primer lugar, hemos de señalar que en España la traducción literaria (y por tanto la teatral) goza de los mismos derechos que las creaciones originales según la Ley de Propiedad Intelectual. Por tanto, a ojos de la ley española, un traductor debe tener la misma consideración que un creador. No obstante, estos derechos se vulneran habitualmente, como señala el acuerdo por un código de buenas prácticas entre la asociación de traductores literarios ACEtt y la Asociación de Directores de Escena (ADE) de España, que establece en su preámbulo:

Es frecuente que en el teatro que se realiza en España se utilicen traducciones ya existentes o expresamente encargadas a partir de las cuales se llevan a cabo 'versiones'. En muchos de estos casos no se menciona el nombre del traductor y su trabajo queda sin remunerar (Varios autores 2014).

Además, como apunta Fernández (2012), este proceso de invisibilización es aún mayor en el caso de las traductoras, que en general reciben menos premios por su labor y menos menciones en la prensa que los hombres traductores.

Para superar estos procesos de invisibilización, las traductoras se autovisibilizan de diversos modos. Uno de estos métodos es el uso de paratextos donde exponer su agencia y *ethos* o, en palabras de Spoturno, la imagen discursiva

that can be attributed to the Implied Translator, the agency originating and directing the reading of translated narrative discourse (Spoturno 2017: 191).

El uso de paratextos o metatextualidad, a su vez, como señala Castro Vázquez, es una estrategia de traducción feminista que:

consiste en la inclusión de prefacios, notas del/de la traductora y otros paratextos para explicar cuáles son las intenciones políticas de la traducción, justificar las intervenciones sobre el texto, transmitir todas sus extrañezas del texto y explicitar los múltiples significados que podrían perderse en la traducción, optando en este caso por una visibilidad obvia de la persona que traduce (Castro Vázquez 2008: 294).

En el caso de la traducción de teatro, consideramos que la participación de los traductores en los ensayos o en el proceso de creación del montaje de la obra escénica (el objeto de estudio último de este trabajo) constituye otro mecanismo de visibilización de su agencia, aunque en ocasiones no se reconozca con la mención del traductor en los epitextos de la producción, tales como la cartelería, los programas de mano, los anuncios y notas de producción o las reseñas y críticas teatrales.

Entendemos la paratextualidad como la define Yuste-Frías:

[el] acompañamiento de un texto por formas discursivas, icónicas, verbo-icónicas o puramente materiales que lo introducen, presentan, rodean, acompañan y envuelven materialmente en su propio soporte (peritexto) o lo prolongan fuera del soporte físico en el que es editado (epitexto) (2015: 320).

En este trabajo también distinguiremos entre texto fuente y texto escénico, siguiendo la terminología recogida por Martínez Valderas & López Antuñano (2021: 15), aunque hemos de advertir que, en contra de lo que pudiera sugerir una perspectiva textocentrista, no consideramos el texto escénico un paratexto del texto fuente, sino que el texto escénico sería el texto verdaderamente teatral. Y el texto fuente, en todo caso, un peritexto del mismo. Por eso, aunque analizaremos los textos fuente, el objeto de estudio último es el análisis del texto escénico de *La Fármaco*, cuyo montaje vimos en junio de 2023.

Con esta perspectiva pretendemos escapar del binarismo que diferencia entre traducir para la página y traducir para la escena, lo que coloca al traductor en un punto previo al de la creación escénica (y por tanto más proclive a la invisibilización o menosprecio de su labor). Creemos que esta dicotomía, que quizá pueda servir para un teatro “de texto” o para una concepción del teatro como literatura y no como espectáculo, se queda corta para el análisis

de las traducciones de obras posdramáticas y para entender en su plenitud los procesos y sistemas de producción teatral-espectacular contemporáneos. Asimismo, siguiendo la idea de Johnston (2017) de la traducción de teatro como un acto colaborativo, consideramos que entender la traducción como un elemento hermenéutico más de la creación de la escenificación (al igual que la iluminación, el vestuario o el trabajo actoral, por ejemplo) puede servir para reconocer la labor del traductor de teatro y reinsertarlo en el proceso de creación autoral como autor de pleno derecho.

4. 4.48 *Psychosis* en España: un poco de contexto

Un vistazo rápido a la bibliografía reciente sobre 4.48 *Psychosis* en español es más que suficiente para constatar que una de las lecturas principales de la obra es la autobiográfica. Por ejemplo, Bonilla Agudo afirma que los “tintes autobiográficos son más que evidentes” y “que tiene mucho que ver con la vida de la autora” (2005: 299). En consecuencia, algunos autores han resaltado la “experiencia femenina” que guarda la voz o voces dramáticas del original o “su estrecha vinculación con la biografía de la dramaturga” (Martín Villareal 2020: 64). Martín Villareal, pese a reconocer que “el propio texto se separa de un reconocimiento autobiográfico por medio del uso de una primera persona con un género no marcado” (*ibid.*: 64-65), no duda en hablar de “la protagonista” y de la “fragmentación de la identidad femenina” (*ibid.*: 67) o en interpretar la experiencia de este personaje como la expresión artística “de la mujer como sujeto doliente” (*ibid.*: 64). Por el contrario, Blanco de La Lama (2017), que analiza la obra desde la perspectiva del teatro posdramático, se muestra más cauta con la interpretación autobiográfica o la identificación de personajes, independientemente de su género.

Las primeras ediciones en español de 4.48 *Psychosis* se publican en Buenos Aires: la de J. Arrambide (Kane 2004) y la de Rafael Spregelburd (Kane 2006a). En España, la primera traducción publicada fue la de Carla Matteini (Kane 2006b), hoy muy difícil de encontrar. En 2014, María Eugenia Matamala, en su tesis doctoral (Matamala Pérez 2014) publica una edición crítica. La traducción más reciente es la de Eva Varela Lasheras, publicada en la Editorial Continta Me Tienes en 2019 (Kane 2019). Por último, también existe una versión publicada en catalán de Anna Soler Horta (Kane 2015).

Muchas de estas traducciones han sido representadas en España en distintos momentos. En la base de datos de la web del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música encontramos fichas técnicas de algunos montajes de la obra en España¹. En algunos sí se menciona al traductor y en otros no. En el primer grupo encontramos las producciones de Teatro del Astillero (2002), espectáculo coproducido con el Consorcio Salamanca, Behemot S.L. y Teatre do Noroeste; de Néstor Saied, dirigida por Luciano Cáceres para el Teatro Fernán Gómez de Madrid (2009), con la traducción de Rafael Spregelburd; de Teatro en Tránsito, dirigida por Carlos Aladro, con “traducción y versión” de Carla Matteini, para la sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid (2010); y de The Three Keatons, en traducción al catalán de Anna Soler Horta, dirigida por Moisès Maicas con la colaboración de Iván Morales y estrenada el 9 de septiembre de 2015 en la sala Joan Brossa de La Seca Espai Brossa y el 2 de noviembre de 2017 en la sala Beckett de Barcelona. En el segundo grupo, las fichas de las siguientes producciones no recogen quién se encargó de la traducción: la de Nut Teatro (2007), dirigida por Carlos Neira, aparentemente en gallego, en la Sala Nasa de Santiago de Compostela (A Coruña); la de Xtremo Teatro (2007), dirigida por Luisa Torregrosa (no hay más datos); y la del Aula Municipal de Teatre de Lleida (2007), dirigida por Mercè Ballespí, aparentemente (en el programa de mano no se menciona al traductor).

Sin ánimo de exhaustividad, ofrecemos aquí una lista cronológica del primer estreno de cada producción de *4.48 Psychosis* en español que hemos podido ubicar en España, sin distinguir entre grandes, medianas y pequeñas producciones:

- 2002. Traducción al español peninsular de Carla Matteini, dirigida por Guillermo Heras, espectáculo coproducido con el Consorcio Salamanca, Behemot S.L. y Teatre do Noroeste.
- 2009. Traducción al español argentino de Rafael Spregelburd, dirigida por Luciano Cáceres y estrenada en el Teatro Fernán Gómez de Madrid.

1. Fuente: <https://www.teatro.es/profesionales/sarah-kane-3278/estrenos>.

- 2010. Traducción al español peninsular de Carla Matteini (Kane 2006b), dirigida por Carlos Aladro y estrenada en el Círculo de Bellas Artes/Teatro Fernando de Rojas, Madrid.
- 2018. Traducción al español peninsular de Daniel Rabanaque (Kane 2010),² adaptada y dirigida por Elisa San Miguel para la Sala Tarambana, Madrid.
- 2021. Traducción al español peninsular de Anna Soler Horta (sin publicar), dirigida por Moisès Maicas y estrenada en el Teatro del Barrio, Madrid.
- 2023. Adaptación al español de Alejandro Espeso, dirigida por Alejandro Espeso, compañía La Gárgola de Haikus, estrenada en Teatro La Encina, Madrid.
- 2023. Traducción al español peninsular de Eva Varela Lasheras (Kane 2019), adaptada y dirigida por la compañía de Luz Arcas, La Fármaco, y estrenada en el Teatro Español de Madrid.

5. La recepción de 4.48 *Psychosis* en español a través de sus paratextos

Antes de comenzar con el análisis de los paratextos de, principalmente, las versiones en español de Matteini, Matamala Pérez y Varela Lasheras de 4.48 *Psychosis*, hemos de indicar que distinguiremos aquellos paratextos fruto de la agencia de las traductoras (prólogos, notas al pie, entrevistas o artículos; así como la participación en los ensayos o en la escenificación de su traducción), que funcionarían como mecanismos de autovisibilización, de aquellos ajenos a las traductoras (diseño editorial, cartelería, programas, notas de producción, anuncios o reseñas publicadas en prensa generalista y medios especializados), en los que puede haber, o no, cierto reconocimiento externo.³ El objetivo es plantear si hay una correlación entre los mecanismos de invisibilización de las traductoras en los paratextos ajenos y la genera-

2. El traductor, en su blog personal (<https://aquariablog.wordpress.com>), señala erróneamente que el texto no había sido publicado antes en español. También indica que para traducir el texto al español se sirvió de la edición italiana de Einaudi como apoyo (Rabanaque 2010).

3. Por motivos metodológicos y de espacio, dejamos fuera del análisis un mecanismo de reconocimiento de la autoría de la traducción no menos importante y que está recogido como derecho en la Ley de Propiedad Intelectual que, no obstante, no tiene

ción de paratextos propios de las traductoras donde expliquen su trabajo. Para ello, primero recopilaremos y comentaremos los paratextos ajenos a las traductoras y, en el siguiente apartado, analizaremos la agencia de las traductoras y sus procesos de traducción, con especial atención a la agencia y visibilización de los procesos de Eva Varela Lasheras en relación con la traducción escénica de La Fármaco.

Para analizar los peritextos y epitextos de las principales traducciones escénicas hemos buscado en repositorios y archivos como los del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música de España, el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, en hemerotecas digitales y en páginas web y medios audiovisuales de productoras y compañías.

5.1. *Peritextos editoriales*

En este apartado nos centraremos en los elementos paratextuales que rodean las traducciones españolas publicadas de 4.48 *Psychosis*, principalmente las cubiertas y contracubiertas, que no hayan dependido directamente de las traductoras.

La edición de Teatro del Astillero recoge *Cleansed* y 4.48 *Psychosis*. La cubierta no incluye ninguna ilustración, pero sí indica justo debajo de los títulos de las obras que se trata de una “Versión castellana de Carla Matteini”.

La traducción de Matamala se recoge en su tesis doctoral, que consiste en una edición crítica de las obras completas de Sarah Kane. Está en acceso abierto. No tenemos constancia de que su versión se haya utilizado en algún montaje.

Por último, la edición de Editorial Continta Me Tienes, que contiene las obras completas de Sarah Kane, lleva en cubierta un primer plano de Sarah Kane, “reinforcing an autobiographical reading” (Spoturno & Zucchi 2022: 3-4), al igual que ocurre en las ediciones argentinas de Losada y Artes del Sur, que, por otra parte, no recogen el nombre del traductor en sus cubiertas. La Editorial Continta Me Tienes en la contracubierta dice: “Traducción de Eva Varela Lasheras y prólogo de María Eugenia Matamala” (Kane 2019).

por qué implicar visibilidad: el cobro de regalías en concepto de derechos de autor de obra derivada.

La versión al catalán publicada por Lleonard Muntaner también recoge el nombre de la traductora, Anna Soler Horta, en la cubierta.

5.2. *Peritextos teatrales*

En este apartado describiremos los elementos paratextuales relacionados con la traducción y la interpretación autobiográfica de la obra original que rodean las escenificaciones de *4.48 Psychosis* estrenadas en España, es decir, los carteles, folletos, programas de mano, anuncios en prensa y páginas web de los teatros y compañías implicadas.

En el cartel de una representación de 2002, en Salamanca, de la compañía Teatro del Astillero de la versión de Carla Matteini, en el anverso del folleto, justo debajo del nombre de Sarah Kane y antes de los nombres de los actores y otros agentes implicados en la producción, leemos: “Traducción y dramaturgia: Carla Matteini”. El nombre del director, Guillermo Heras, aparece al final. La nota de prensa (Varios autores 2003) de otra producción de Teatro del Astillero estrenada en el Teatro de la Estación de Zaragoza, en 2003, también dirigida por Guillermo Heras, menciona el papel de Carla Matteini, indicando que no solo traduce las palabras de Sarah Kane, sino que las lleva a escena. En la ficha técnica del estreno de este montaje el 16 de enero de 2003 en el Teatro Rialto de Valencia⁴, Carla Matteini aparece como responsable de la traducción y la dramaturgia.

En el Teatro Fernán Gómez de Madrid se estrenó la versión de Rafael Spregelburd dirigida por Luciano Cáceres en 2009. En la web del teatro aparece recogido el nombre del traductor en la ficha técnica, debajo del director. El traductor también aparece en el cartel y en dos dossieres que pueden descargarse en la web del teatro⁵. También se indica que

Rafael Spregelburd ha sido el responsable de traducir la pieza al español. Particularmente, él conoció a la autora en 1998 cuando participaba en el Summer International Residency que organiza anualmente el Royal Court Theatre de Londres.

4. Fuente: https://documentacionescenica.com/peripecia/consultes/espectacle/espectaculo_1976/448-psicosis.

5. Fuente: <https://www.teatrofernangomez.es/prensa/448-psicosis-de-sarah-kane>.

En una entrevista al director, este explica que por esto mismo y por haber sido la primera traducción de la obra al español, no pudo tocar ni una coma de la versión de Spregelburd: “La primera traducción se hizo al argentino-español y veo que ahora no puedo cambiar ni una coma, ni una línea” (Díaz Sande 2010).

La web del Círculo de Bellas Artes de Madrid⁶ recoge la ficha técnica del montaje de Carlos Aladro, en versión de Carla Matteini, estrenado en 2010. No aparece el nombre de la traductora. Sí aparece en un vídeo promocional, en tercer lugar, justo detrás del nombre de la actriz, Beatriz Argüello, y el director.⁷

En la página web de la sala Cuarta Pared⁸ se menciona la disponibilidad del texto en la editorial Teatro del Astillero, pero no a la traductora. Entre las palabras clave con las que se describe la temática de la obra interesan a este estudio “mujer”, “género” y “feminidad”. Se trata del mismo montaje que se presentó en Salamanca en 2002. En la web de Teatro del Astillero se encuentra el prólogo del proyecto “Crónicas del desasosiego”, en formato de notas de dirección, firmado por Guillermo Heras, donde se hace hincapié en el “respeto por los textos”; no obstante, Heras (s.f.), en sus notas, no explicita la naturaleza traducida de esos textos. En la ficha técnica del espectáculo, Carla Matteini aparece como responsable de la “traducción y dramaturgia”, por encima del director. En la sinopsis, que firma Carla Matteini (s.f.), volvemos a encontrar una relación entre el suicidio de la autora y la obra: “título inquietante para la crónica anunciada de su próximo suicidio”. La traductora no menciona su proceso de traducción en ningún momento.

La versión de Soler Horta supone un caso interesante. Publicada y representada en catalán, en un espectáculo dirigido por Moisès Maicas y estrenado en varias salas catalanas desde 2015, también se ha estrenado en español, en versión de la misma traductora. En Madrid, la traducción al español de Anna Soler Horta (inédita) se estrenó en el Teatro del Barrio en 2021. El nombre de la traductora aparece en la ficha técnica publicada en la web

6. Fuente: <https://www.circulobellasartes.com/espectaculos/sarah-kane-4-48-psicosis/>.

7. El vídeo puede verse aquí: <http://v1.ceciliamolano.com/tag/sarah-kane/>.

8. Fuente: <https://www.cuartapared.es/obra/4-48-psicosis>.

del teatro⁹ y en la biografía de Moisés Maicas, como estrecha colaboradora (“Junto con la traductora Anna Soler Huerta, su pareja creativa, programó diversas obras de autores internacionales”), no así en el cartel ni en el tráiler, que sí recogían el nombre de la actriz y del director. La interpretación autobiográfica de la obra en este caso no es tan explícita. Por ejemplo, en la nota de prensa publicada por varios medios se explica que el objetivo de la producción es que el público deje “de buscar a la autora entre las palabras de la pieza” (Varios autores 2021); y en el dossier de la producción, donde se incluyen unas notas de dirección, leemos:

Los especialistas coinciden en decir que *Psicosis de las 4.48* es la obra más autobiográfica de Sarah Kane, pero reducir la pieza a una carta de despedida es empobrecerla notablemente (Maicas s.f.).

La producción dirigida por Elisa San Miguel que se estrenó en 2018 en el LAVA (Laboratorio de las Artes de Valladolid) y posteriormente en la sala Tarambana de Madrid buscó financiación mediante la plataforma de micromecenazgo Ulule ese mismo año. En la web del proyecto se presenta la obra desde una interpretación absolutamente autobiográfica: “*Psicosis 4:48* es una obra de teatro que habla sobre un hecho real”.¹⁰ Elisa San Miguel (2018) se presenta como directora y adaptadora y reconoce “que no ha sido nada fácil conseguir la adaptación de esta obra”, tanto por el tema como “por la dificultad del monólogo en su forma de expresión gramatical”. Para esta producción la voz dramática del original se descompuso en cuatro personajes. San Miguel indica que uno de ellos es “Sarah”, identificada como “Ella”. Por otro lado, aunque en la ficha técnica del proyecto se indica que la traducción utilizada es de “Daniel Rabanaque”, no se explica cómo fue el proceso de traducción ni el de adaptación. En el cartel de la producción no aparece el nombre del traductor. Los únicos nombres son los de los actores y el de Elisa San Miguel, bajo la etiqueta “Adaptación y dirección”. En el programa de mano sí aparecen otros participantes de la producción, como los técnicos de iluminación y sonido, pero no el traductor. En la web de la Sala Tarambana sí aparece el nombre del traductor en la ficha técnica, no

9. Fuente: <https://teatrodelbarrio.com/la-psicosis-de-las-448/>.

10. Fuente: <https://www.tarambana.net/espectaculos/psicosis-4-48/>

así en los dos videos que se incluyen en la web: el tráiler y un video de presentación del equipo artístico.

El 12 de marzo de 2023, se estrenó en el Teatro La Encina, Madrid, una versión cuyo título, *Sarah 4:48*, explicita directamente la interpretación autobiográfica, dirigida por Alejandro Espeso, de la compañía La Gárgola de Haikus. En la nota de prensa publicada en la cartelera de *Revista Godot* (Varios autores s.f.), no se indica la autoría de la traducción, sí de las “Dramaturgias”, a cargo de Alejandro Espeso.

El 1 de febrero de 2023 se estrenó, en el Teatro Echegaray, de mano de No Estés Triste Producciones, un montaje a cargo de egresados y alumnos de la ESAD de Málaga, dirigido por Nora S. Cantero. En la página del teatro hay una sinopsis de la obra, donde se relaciona el suicidio de la autora con la obra, “que muchos la consideran su carta de despedida”, pese a que, según la web, sea “mucho más que eso”.¹¹ El nombre de la traductora, Eva Varela Lasheras, aparece en la ficha técnica de la web. Sin embargo, en el programa de mano, que puede descargarse en la web y que tiene forma de prospecto farmacológico, aunque se indica que la obra de Kane ha sido “traducida al alemán, francés, italiano, español, catalán, polaco, griego, danés, portugués, neerlandés, rumano y ruso” (Cantero s.f.), no se menciona en ningún lado que el montaje que presenta parta de una traducción, ni tampoco el nombre de la traductora. La nota de prensa publicada en *La opinión de Málaga* empieza repitiendo la idea de que para muchos la obra “era una carta de despedida” (Vivar 2023). También se cita indirectamente a la directora, que afirma que la obra “no es una voz, son muchas”. No se menciona a la traductora.

Para terminar, el montaje más reciente, el de la compañía La Fármaco, se representó en una de las salas del Teatro Español de Madrid en 2023. En el texto de presentación que se envió como nota de prensa no se menciona el suicidio de Sarah Kane ni se busca una lectura biográfica, sino que se incide en “temas transversales como la adicción a los fármacos”, la indiferencia, la desigualdad o la violencia, entre otros. En los carteles y la ficha artística de la web del Teatro Español, el nombre de la traductora aparece el segundo,

11. Fuente: <https://www.teatroechegaray.com/es/genero/teatro/40-festival-de-teatro/4-48-psychosis-1286>.

justo debajo del de la autora y encima del de la directora.¹² No obstante, en la web Teatro Madrid no solo no aparece el nombre de Varela Lasheras, sino que Luz Arcas, la directora, aparece como autora de la “Adaptación”.¹³ Lo mismo ocurre con el tráiler oficial del Teatro Español, que recoge los nombres de la directora y de otros agentes de la producción, como los encargados de iluminación, escenografía y espacio sonoro, junto con muchos otros como los encargados del vídeo, el ayudante de dirección o la residente de ayudantía de dirección. Pero no el de la traductora.

5.3. *Epitextos: las reseñas y críticas*

En este apartado describiremos cómo tratan la traducción e interpretan la obra algunos epitextos críticos. Distinguiremos aquellos que se generan como respuesta a las distintas escenificaciones de la obra en español de aquellos que se derivan de la publicación de la última traducción, firmada por Varela Lasheras.

La reseña de Julio Bravo (2009) del montaje estrenado en el Teatro Fernán Gómez de Madrid en 2009, dirigido por Luciano Cáceres y en traducción de Rafael Spregelburd, comienza refiriéndose al suicidio de Sarah Kane y relaciona la obra con la biografía de la autora en todo momento. Bravo da voz a la actriz, Leonor Manso. No se cita al traductor.

Castro, en su crítica al montaje de Carlos Aladro, con traducción de Carla Matteini, se refiere a la obra como “una historia más que real que termina con la muerte de su autora” (Castro 2012). Matteini aparece en la ficha técnica como traductora. La reseña de Paisano del estreno de esta producción en Sevilla también menciona a la traductora. El crítico empieza y acaba su breve reseña haciendo mención al suicidio de Sarah Kane, desde el que explica el texto, y llega a decir que la obra “es una absoluta y encendida defensa del suicidio” (Paisano 2012).

Ordóñez (2015) reseña el montaje de Maicas para La Seca barcelonesa, en traducción al catalán de Anna Soler Horta, que define como “estupenda”, empezando con el dato del suicidio de Kane. La reseña de Fernando Muñoz Jaén para *Vista teatral* (2021) del montaje de Moisès Maicas, en versión

12. Fuente: <https://www.teatroespanol.es/psicosis-448>.

13. Fuente: <https://teatromadrid.com/espectaculo/la-pharmaco-psicosis-4-48>.

española de Soler Horta, para el Teatro del Barrio, menciona a la traductora como pareja del director fallecido y explica brevemente que el proceso de traducción fue a la par que la dirección:

Junto con Anna Soler Huerta (traductora de esta obra) formó pareja creativa y juntos crearon esta versión del monólogo de Kane que ahora Anna Alarcón representa en Madrid (Muñoz Jaén 2021).

Asimismo, reincide en la lectura autobiográfica. Muñoz Jaén dice: “Kane se mató poco después de acabar esta pieza” y justo después califica la obra de “testimonio”. En este sentido, la crítica de Carlos Herrera Carmona (2021), que califica a la actriz Anna Alarcón de “alter ego de Sarah”, es similar en la lectura autobiográfica de la obra. Herrera, por cierto, no menciona a la traductora (y sí a la actriz y al director). Horacio Otheguy Riveira (2021), que sí recoge el nombre de la traductora en la ficha técnica que acompaña a la reseña, se pregunta “¿De verdad Sarah Kane es Anna Alarcón?”, pero, al contrario que las dos reseñas previas, responde que no lo sabe.

Pese a que la nota de prensa del montaje de *La Phármaco* se centre en otros aspectos de 4.48 *Psychosis*, las reseñas del espectáculo inciden mayoritariamente en el suicidio de Kane y lo relacionan con la obra. Bravo (2023) define la obra como “un demoledor testimonio sobre su enfermedad”. Vidales, para *El País*, señala que el suicidio de la autora marca necesariamente “la recepción de la pieza y la disposición del público: no vamos para ver una obra sobre el suicidio, sino la obra de una suicida” (Vidales 2023). Ni Bravo ni Vidales mencionan a la traductora.

Perales (2023) considera la obra “el testamento de su autora” y, aunque menciona en su crítica que “En España tardó en traducirse”, no menciona a la traductora de la producción que reseña ni siquiera en la ficha técnica. De un modo similar, Caruana (2023) menciona la traducción de Rafael Spregelburd: “hubo que esperar hasta el año 2009 a que llegara un hermoso montaje desde Argentina, con una valiosa traducción de Rafael Spregelburd”, pero no menciona en ninguna parte a la traductora del montaje de *La Phármaco*, que es la producción que reseña.

Vila (2023) también comienza hablando del suicidio de la autora. No obstante, sí menciona a la traductora, tanto en el cuerpo de la reseña como

en la ficha técnica. Lo mismo hace Lomana, que también considera la obra “una muerte anunciada” (Lomana 2023).

Un contrapunto lo marca la crítica de García Miranda (2023), que tarda varios párrafos en referirse al suicidio de la autora en su texto y que no cita a la traductora (su nombre sí se recoge en la ficha técnica), pero sí a la prologuista, María Eugenia Matamala, de las obras completas de Kane traducidas por Varela (Matamala Pérez 2019). Curiosamente, utiliza varias veces el verbo traducir para hablar de la escenificación, por ejemplo, cuando afirma que “no existe una traducción en escena de toda esa hecatombe vital que supone querer dejar de vivir”; e incluso considera que la traducción del título de la obra se debe a Luz Arcas y no a la traductora: “*Psicosis 4.48* (Arcas invierte el orden original de los términos del título)”.

Entre las reseñas de la edición de *Continta Me Tienes*, destacamos la de Pedraz Decker (2021), que se alegra de que por fin haya una edición de las obras completas de Sarah Kane, y se lamenta de que las ediciones previas, además de “muy difíciles de encontrar”, tuvieran una traducción que “dejaba mucho que desear”. Considera que la traducción de Varela es “un gran trabajo, reflejando el estilo directo y descarnado de Kane, y sabiendo respetar todos los juegos de palabras y puntuación, también característicos de la autora”. También menciona a la prologuista, María Eugenia Matamala. Con una perspectiva completamente distinta, la reseña de Brox (2019) del libro no se refiere a la traducción o al prólogo y apenas recoge el nombre de la traductora en la ficha técnica.

5.4. *La agencia de las traductoras en los epitextos: entrevistas y artículos*

Matteini se ha prodigado mucho en artículos y entrevistas, textos en los que habla de su trabajo, de su proceso y de su concepción de la traducción de teatro (véase Matteini 2005). En estas ocasiones, no solo ha visibilizado la traducción de teatro, sino que la ha reivindicado activamente: “Reivindicar este oficio es un trabajo que hemos hecho muy pocos en España. La gente debería decir voy a ver o leer esta obra porque está traducida por una persona que me merece confianza” (en Jeftanovic 2000: 119). En muchas de estas entrevistas y artículos Matteini ha explicado que, para ella, la participación del traductor en el proceso de montaje, pese a que sea poco habitual, es

esencial: “el autor y el traductor deben estar en los ensayos, seguir el desarrollo, el teatro es una práctica que engloba todos sus campos, todas sus vertientes, entonces no se puede aislar” (*ibid.*: 120). También explica que a veces aparezca solo como encargada de la traducción y, en otras, de la traducción y la dramaturgia:

Si eso es adaptación, versión o traducción son matices semánticos, a mí me da lo mismo, salvo si intervengo en una escena, ahí pongo dramaturgia de Carla Matteini. [...] Creo que es muy importante la función viva y activa del traductor en el proceso de puesta en escena (Jeftanovic 2000: 120).

Esta distinción es, sin duda, reivindicativa. Matteini denunció en muchas ocasiones las malas prácticas invisibilizadoras, lamentablemente demasiado extendidas, del teatro español contemporáneo con la traducción:

Creo que de todo lo anterior se deduce que estoy a favor de la intervención en un texto, pero pongo por delante la lealtad al autor y a sus intenciones. [...] ¿Dónde está la frontera entre esa libertad desde la lealtad al autor que reivindico, y donde creo que se significa el verdadero trabajo de un traductor teatral contemporáneo, y el descarado expolio que muchos han hecho de textos originales e incluso de traducciones anteriores? (Matteini 2001).

En un texto posterior, Matteini habla de la dificultad que le supuso traducir a Sarah Kane, sobre todo porque el albacea en aquel momento de las traducciones, el hermano de la dramaturga, cuidaba mucho que se respetaran todas las decisiones de la autora, incluidas las ortotipográficas, por incomprensibles que parecieran. En esta intervención, además, Matteini señala los momentos de disforia de la voz dramática principal del texto:

Con Sarah Kane, cuando se suicidó, fue su hermano quien filtró las traducciones y a mí casi me echa atrás la de *4.48 Psicosis*, que es un testamento poético, un monólogo maravilloso, antes de suicidarse, porque no había respetado exactamente los espacios. Ella es una psicótica que intenta suicidarse varias veces, escribe cinco obras con 28 años y digamos que plasma la disociación de su mundo. Entonces aparecen números, letras, textos maravillosos, muy poéticos, pero si no respetabas esas lagunas que ella había puesto precisamente por los momentos de disforia, de anulación, pues no le gustaba (Enguix Tercero 2008: 287).

Varela Lasheras ha dado menos entrevistas y publicado menos textos en los que hable de su proceso de traducción. No obstante, al igual que ocurría

con Matteini, su relación con el teatro va más allá de la traducción. En una entrevista con Antonio Hernández, se indica que “es la directora artística del Teatro La Puerta Estrecha” (Hernández Nieto s.f.) y que ha protagonizado, creado y producido diversos montajes. Esta entrevista, aunque no aborde la obra de Sarah Kane ni sus procesos traductológicos, sí nos ayuda a entender la naturaleza de la agencia de Varela como traductora: “Soy una mujer que lleva muchos años en la escena. En el circuito independiente siempre, en espacios alternativos”, dice. También es alguien con conciencia feminista y que aprecia la importancia de la visibilidad, como dice al explicar su proyecto *Hacedoras de la Puerta*: “Nos juntamos para hacer algo sin otro motivo que dar visibilidad a las mujeres creadoras”; o al definirse: “El movimiento feminista lo que está haciendo, y haciendo muy bien, es visibilizar”.

Matamala, por su parte, ha explicado su lectura de la obra en su tesis doctoral y en algunos artículos científicos, en los que reconoce que la obra está “desprovista de direcciones escénicas e información relativa al espacio o los personajes” (Matamala Pérez 2017: 490). Matamala considera que la voz dramática no es un personaje identificable, sino el resultado de “la escisión de la mente fragmentada por la psicosis” (*ibid.*: 491). En este texto, Matamala evita otorgar un género reconocible a esta voz dramática y elude por completo la lectura autobiográfica de la obra.

5.5. *Peritextos de las traductoras: prólogos, introducciones y notas*

La traducción de Matamala se inserta en su tesis doctoral, que es una edición crítica bilingüe de las obras completas de Kane. Entre sus objetivos explícitos está el de juzgar la obra de Kane por su valor y desligarla de su biografía, puesto que

observar su obra desde el prisma de su suicidio resulta injusto y reduccionista con su trabajo y empaña el valor de un cuerpo dramático único y singular (Matamala Pérez 2014: 12).

Dada la naturaleza doctoral del texto, la traducción de Matamala va precedida de varios capítulos que pretenden situar la figura de Kane en su contexto histórico y teatral. También se analizan la forma y el contenido de cada una de las obras. Por último, se incluye un apartado donde se comentan los problemas y decisiones de traducción.

Al hablar de la voz protagonista de 4.48 Psychosis, Matamala utiliza genéricos como “voz” o “ser” para evitar imponerle un género, aunque a veces utiliza algunos femeninos: “la protagonista” o “una paciente”, por ejemplo. En el análisis del texto y de las dificultades de traducción, Matamala reconoce que la falta de contexto, la ambigüedad y la disolución del ser y del lenguaje de la obra dificultan la búsqueda de equivalentes, pero no aborda directamente la cuestión de la traducción del género (o su ausencia).

Una de las herramientas de autovisibilización de la traducción más habitual son las notas, ya sean a pie de página o finales. Matamala hace uso de numerosas notas para explicar sus decisiones. Entre estas, abundan aquellas que revelan la naturaleza intertextual de algunos fragmentos y el significado de procedimientos y terminología médica, abreviaturas, algunos juegos de palabras, culturemas y neologismos. Ninguna trata la cuestión del género.

Matamala también es la responsable del prólogo (Matamala Pérez 2019) que acompaña la edición de las *Obras completas* de Kane traducidas por Varela Lasheras (Kane 2019). Aunque en este texto no habla de la traducción en concreto, sí encontramos indicaciones de su lectura de la obra. Así, evita, y en este caso lo hace en todo momento, imponer un género a la voz dramática principal, que denomina como “voz”, “ser” o “yo”, entre otras fórmulas ambiguas. También evita imponer la lectura autobiográfica, que apenas se vislumbra en la afirmación de que 4.48 Psychosis es “el más íntimo de sus trabajos” (Matamala Pérez 2019: 27).

Varela firma una “Nota de la traductora” (Kane 2019: 35-36) en la edición española de las *Obras completas* de Kane. No obstante, pese al título de la nota, en ella no explica su proceso traductor y se limita a exponer su lectura de la obra de Kane en general. Aparte, incluye cuatro notas a su traducción de 4.48 Psychosis. En tres de las cuatro afirma que el neologismo, juego o frase que acompañan carece de equivalente o es “intraducible al castellano” (*ibid.*: 442).

Por último, se podría argumentar que las decisiones de traducción ante problemas de traducción son en sí una demostración de la agencia de las traductoras. En este sentido, en el siguiente epígrafe analizaremos cómo se ha traducido la problemática del género en la traducción escénica de Varela para La Fábrica, comparándola con las traducciones fuente y escénicas previas.

5.6. *La traducción del género en escena*

En este último apartado, analizaremos el texto escénico de *La Phármaco*, que pudimos ver en directo el 30 de junio de 2023, y lo compararemos con el texto fuente de Varela y las escenificaciones previas de la obra en España.

La Phármaco es una compañía española fundada en 2009 y dirigida por la bailarina Luz Arcas que busca rechazar “the notion of the body as housing the individual, the anecdotal, the romantic” y que “re-vindicates its capacity to embody a collective voice” (Arcas 2023), una declaración de principios que, como se ha visto, encaja perfectamente con la reflexión sobre el cuerpo que Kane desarrolla en 4.48 *Psychosis*.

Para Arcas, en el texto de Kane el cuerpo es muy importante: “Es un texto escrito desde el cuerpo; tiene una dimensión corporal por sí mismo, es el cuerpo desde donde parte la palabra” (Bravo 2023). Esta corporalidad la comparte Natalia Huarte, la actriz que encarna a la voz protagonista en esta escenificación:

Hay momentos muy intensos [...] en los que el cuerpo revela una verdad que la palabra no tiene. Y al revés, a veces la palabra revela unas verdades que el cuerpo no consigue transmitir (Bravo 2023).

Por otro lado, aunque las participantes de esta escenificación rechacen reducir la obra al suicidio de la autora (“no es una nota de suicidio, aunque lo parezca”, dice Huarte en Herrero 2023), sí privilegian una lectura autobiográfica, aunque matizada: “Es una obra escrita desde unos estados físicos muy concretos, y ahí el cuerpo está muy marcado por lo que está padeciendo su autora, el personaje” (Arcas en Herrero 2023) o “Siento que es autobiográfico, sin duda, pero Kane era una artista, y estoy segura de que puso por delante ‘la obra de arte’ a su propia situación” (Arcas en Ojeda 2023).

El cuerpo que Arcas pone en escena, representado por Huarte, es inequívocamente femenino. Algunos elementos de la escena, como tampones o una prueba de embarazo, refuerzan esta idea. No obstante, es en el lenguaje donde esta imposición del género femenino a la voz protagonista se realiza del todo. El personaje de Huarte se refiere a sí misma en femenino en todo momento. Si acudimos al texto fuente en el que se basa el texto escénico, esto no debería sorprender, puesto que Varela hace lo mismo para deshacer

la ambigüedad de género gramatical, mucho más fácil de conseguir en el inglés del original. Así, leemos: “estoy aburrida e insatisfecha” (Kane 2019: 384) y “castigada”, “gorda”, “enferma”, “sola”, “ella”, “la paciente”, “amada”, “a mí misma”, etc.

Cuando el personaje de Huarte se refiere al otro, utiliza el masculino: “todos”, “amigos”, “ningún suicida” o “el único doctor”, al igual que Varela. También ocurre lo mismo con el primer “amante” que aparece, que en el texto fuente de Varela y el texto escénico es masculino: “Cuando él se despierte” (*ibid.*: 386).

Huarte, en el montaje de La Phármaco, comienza a decir el texto en un susurro casi inaudible. Y, aunque hemos identificado algunas partes omitidas respecto al texto fuente, por ejemplo, desde el inicio hasta “Recuerda la luz” (Kane 2019: 384), que es la primera frase audible, no fuimos capaces de oír bien cómo se resolvía el problema de *hermsself*, que Varela anota del siguiente modo: “Kane utiliza aquí una simbiosis de los pronombres reflexivos en inglés *himself* y *herself*: ‘hermsself’. Intraducible al castellano” (*ibid.*: 442). En cualquier caso, está claro que en la escenificación se omitió el “ella mismo” de la traducción de Varela (*ibid.*: 384). Otros cambios respecto al texto fuente son algunas omisiones y cambios de los expletivos: “puto final”, “porque es la puta hostia”, en vez de los “jodido” de Varela.

Los textos fuente y escénicos previos también optan por feminizar el género de la voz dramática ambigua del original, sin excepción. Y también acuden al masculino genérico para traducir al otro. Respecto al “the broken hermaphrodite who trusted hermsself alone” del original, las soluciones de los distintos traductores previos son similares a la de Varela. Spregelburd traduce como “la hermafrodita quebrado que sólo confiaba en sí mismo” (Kane 2006a: 91) y Matamala como “el hermafrodita roto que no confiaba más que en ella-mismo” (Matamala Pérez 2014: 699).

Estas decisiones van de la mano de una lectura autobiográfica, con la excepción de Matamala. El caso más ilustrativo es el de Matteini (2004), que considera la obra de Kane “la crónica de su propio suicidio”; Aladro, que utilizó la traducción de Matteini para su escenificación, asegura que “le da mucha importancia” a las biografías de los autores cuyas obras monta y pone el ejemplo de “Kane escribiendo sobre su suicidio” (Pons 2023: 119).

6. Conclusiones

Tras analizar los paratextos propios y ajenos de las traducciones de Matteini, Matamala y Varela, comprobamos que, a mayor agencia, reflejada en la generación de paratextos propios, y a mayor relación con el mundo teatral, como en el caso de Varela y, sobre todo, Matteini, se consigue mayor visibilidad en los epitextos y peritextos ajenos a la traducción. Esto indicaría que, al menos en este caso, sí existe una correlación entre las estrategias de auto-visibilización y la visibilización de las traductoras. No obstante, seguimos encontrando situaciones en las que hay un sesgo de género evidente, especialmente en algunos epitextos críticos en los que se omite el nombre de la traductora, se asume que las decisiones de traducción son decisiones de los directores o directamente se menciona a un traductor hombre anterior, Spregelburd, mientras se invisibiliza a la traductora de la escenificación concreta que se está reseñando.

En segundo lugar, comprobamos que todas las traducciones publicadas (a excepción de Matamala) y escénicas privilegian en mayor o menor medida la lectura autobiográfica. Esto, a su vez, se refleja en un predominio de esta lectura en todos los niveles de la recepción: desde los peritextos (programas de mano, notas de prensa, prólogos, cubiertas), hasta los epitextos (reseñas).

Por último, al igual que ocurría con Spregelburd, cuya traducción reforzaba la naturaleza autobiográfica de la obra, especialmente en la construcción femenina de la voz dramática ambigua del original (Spoturno & Zucchi 2022: 5), hallamos una preeminencia del género femenino en todas las traducciones analizadas, incluso en aquellas escenificaciones corales.

En el caso de la escenificación de *La Fármaco*, tras analizarla y contrastarla con varias entrevistas y declaraciones de Arcas, la directora, cabe preguntarse si la visión de la directora sobre el género de la obra es anterior o si está directamente mediada por la traducción que ha utilizado como texto fuente. Esto nos llevaría a preguntarnos también por el nivel de participación de la traductora en la escenificación y, por tanto, por el nivel de participación en el rédito económico, social o cultural de esa escenificación.

Sea como fuere, es evidente que existe una participación importante de la traducción en la interpretación del texto original y que, como texto fuente, una decisión de traducción dada supone una serie de cambios que culminan

en una lectura, escenificación y recepción particulares. Por esto, es necesario afirmar la importancia que tiene la traducción teatral y, en consecuencia, incorporarla en la toma de decisiones que desembocan en la escenificación y reconocerla en las glosas derivadas de esas propuestas escénicas concretas.

Referencias bibliográficas

- ARCAS, Luz. (2023) “La Phármaco.” Versión electrónica: <<https://lapharmaco.com/en/company/>>.
- BLANCO DE LA LAMA, María Asunción. (2017) “Reflexiones sobre la relación texto-escena en el horizonte teatral posdramático. El caso de ‘4.48 Psychosis’ de Sarah Kane.” *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 27, pp. 160-175.
- BONILLA AGUDO, María. (2005) “Dramaturgias del horror: espacio y tiempo en las obras de Sarah Kane.” En: Romera Castillo, José Nicolás (ed.) 2023. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*. Madrid: Visor, pp. 293-302.
- BRAVO, Julio. (2009) “Un suicidio anunciado.” *ABC* 06/02/2009. Versión electrónica: <https://www.abc.es/cultura/abci-suicidio-anunciado-200902060300-912947511454_noticia.html>.
- BRAVO, Julio. (2023) “‘Psicosis 4.48’, un texto demoledor “escrito desde el cuerpo”.” *ABC* 07/06/2023. Versión electrónica: <<https://www.abc.es/cultura/teatros/psicosis-448-texto-demoledor-escrito-cuerpo-20230607171433-nt.html>>.
- BROX, Óscar. (2019) “Sarah Kane. Un shock estético.” *Detour* 18/12/2019. Versión electrónica: <<https://diarios.detour.es/escenas/sarah-kane-un-shock-estetico-por-oscar-brox>>.
- CANTERO, Nora S. (s.f.) “Prospecto: información para el espectador. 4:48 Psychosis vía sensorial.” Versión electrónica: <<https://www.teatroechegaray.com/public/uploads/programas/44259eae5a2dbffe4d153d920c9c80a5.pdf>>.
- CARUANA HÜDER, Pablo. (2023) “La insoportable actualidad de Sarah Kane y su obra ‘Psicosis 4.48’.” *El diario* 11/06/2023. Versión electrónica: <https://www.eldiario.es/cultura/teatro/insoportable-actualidad-sarah-kane-obra-psicosis-4-48_1_10281946.html>.
- CASTRO, Julio. (2012) “Sarah Kane se libera de la sociedad a manos de Beatriz Argüello en 4:48h Psicosis.” *La República Cultural* 01/06/2012. Versión electrónica: <<https://larepublicacultural.es/article5810>>.

- CASTRO VÁZQUEZ, Olga. (2008) "Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista." *Lectora* 14, pp. 285-302.
- DELGADO-GARCÍA, Cristina. (2012) "Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane's *Cleansed*, *Crave*, and *4.48 Psychosis*." *Modern Drama* 55:2, pp. 230-250. DOI: 10.1353/mdr.2012.0026.
- DÍAZ SANDE, José R. (2010) "4.48 Psicosis. Entrevista." *Madrid Teatro* 08/02/2010. Versión electrónica: <https://madridteatro.eu/?option=com_content&id=158:448-psicosis-entrevista&Itemid=33>.
- ENGUIX TERCERO, María. (2008) "La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli." *TRANS* 12, pp. 279-290.
- FERNÁNDEZ, Fruela. (2012) "De la profesionalización a la invisibilidad: las mujeres en el sector de la traducción editorial." *TRANS* 16, pp. 49-64.
- GARCÍA MIRANDA, Marta. (2023) "'Psicosis 4.48': una depresión demasiado hermosa." *El Confidencial*, 09/06/2023. Versión electrónica: <https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-06-09/psicosis-4-48-depresion-hermosa_3661714/>.
- GREIG, David. (2001) "Introduction." En: Kane, Sarah. 2001. *Complete Plays*. Londres: Methuen Drama, pp. ix-xviii.
- HAMAMRA, Bilal. (2022) "'Born in the Wrong Body': Fragmentation of the Self in Kane's *4.48 Psychosis*." *The Explicator* 80:3-4, pp. 151-155. DOI: 10.1080/00144940.2023.2211250.
- HERAS, Guillermo. (s.f.) "Notas de dirección: Crónicas del desasosiego." *Página web del Teatro del Astillero*. Versión electrónica: <<https://www.oocities.org/teatroastillero/notascr.htm>>.
- HERNÁNDEZ NIETO, Antonio. (s.f.) "Eva Varela Lasheras, creadora teatral de espacios de libertad." *Woman'Soul*. Versión electrónica: <<https://womans-soul.com/eva-varela-lasheras-creadora-teatral-de-espacios-de-libertad/>>.
- HERRERA CARMONA, Carlos. (2021) "Crítica de 'Psicosis de las 4.48' de Sarah Kane." *Más teatro* 17/05/2021. Versión electrónica: <<https://www.masteatro.com/critica-de-psicosis-de-las-4-48-de-sarah-kane/>>.
- HERRERO, Julián. (2023) "Sarah Kane, la suicida que no quería morir." *La Razón* 01/06/2023. Versión electrónica: <https://www.larazon.es/cultura/teatro/sarah-kane-suicida-que-queria-morir_2023060164787b1aa-7fe8d0001d56474.html>.

- JEFTANOVIC, Andrea. (2000) "Entrevista a Carla Matteini, una agitadora de teatro." *Apuntes de Teatro* 117, pp. 118-122. DOI: 10.7764/apuntesdeteatro.117.59125.2000.
- JOHNSTON, David. (2017) "Narratives of Translation in Performance: Collaborative Acts." En: Cole, Emma y Geraldine Brodie (eds.) 2017. *Adapting Translation for the Stage*. Londres: Routledge, pp. 236-249.
- KANE, Sarah. (2001) *Complete plays*. Introducción de David Greig. Londres: Methuen.
- KANE, Sarah. (2004) *Crave; 4.48 Psicosis*. Traducción de Jaime Arrambide. Buenos Aires: Artes del Sur.
- KANE, Sarah. (2006a) *Ansia / 4.48 Psicosis*. Traducción de Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Losada.
- KANE, Sarah. (2006b) *4:48 Psicosis / Depurados*. Traducción de Carla Matteini. Madrid: Editorial Teatro del Astillero.
- KANE, Sarah. (2010) "Psicosis de las 4:48. Sarah Kane." *Aquaria Ben Laden*. Versión electrónica: <https://aquariablog.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/08/4_48.pdf>.
- KANE, Sarah. (2015). *Psicosi de les 4.48*. Traducción de Anna Soler Horta. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
- KANE, Sarah. (2019) *Obras completas*. Traducción de Eva Varela Lasheras. Madrid: Editorial Continta Me Tienes.
- KANSIZ, Merve. (2017) "Born in the Wrong Body: The Articulation of Sexual Self-Perception in Sarah Kane's 4.48 Psychosis." *Journal of Contemporary Drama in English* 5:2, pp. 277-291. DOI: 10.1515/jcde-2017-0026.
- LOMANA, Isamel. (2023) "Luz cruda." *En platea* 13/06/2023. Versión electrónica: <<https://enplatea.com/?p=36998>>.
- MAICAS, Moisés. (s.f.) "Trabajo, metodología y notas de dirección: Psicosis de las 4.48 Sarah Kane." Versión electrónica: <<https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/psicosi-4.4dossier0.pdf>>.
- MARTÍN VILLAREAL, Juan Pedro. (2020) "Contra la 'verdad': 4.48 Psychosis y Clavicula como narraciones femeninas del dolor, la locura y el suicidio." *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 8:1, pp. 59-74.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara & José Gabriel López Antuñano (eds.) (2021) *El análisis de la escenificación*. Madrid: Fundamentos.
- MATAMALA PÉREZ, Eugenia. (2014) *Sarah Kane, una edición crítica*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. Tesis doctoral inédita.

- MATAMALA PÉREZ, Eugenia. (2017) “4.48 Psychosis, de Sarah Kane: materialización de la experiencia.” En Romera Castillo, José (ed.) 2017. *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum, 490-498.
- MATAMALA PÉREZ, Eugenia. (2019) “Prólogo.” En: Kane, Sarah. 2019. *Obras completas*. Traducción de Eva Varela Lasheras. Madrid: Continta Me Tienes, pp. 9-33.
- MATTEINI, Carla. (s.f.) “Sarah Kane o la imposibilidad de vivir.” Teatro del Astillero. Versión electrónica: <<https://www.oocities.org/teatroastillero/cronicas.htm>>.
- MATTEINI, Carla. (2001) “La traducción teatral: una alquimia delicada.” *Vasos comunicantes* 18. Versión electrónica: <<https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2022/08/29/la-traduccion-teatral-una-delicada-alquimia-carla-matteini/>>.
- MATTEINI, Carla. (2004) “Realidad y representación.” *Página Abierta* 145, febrero 2004.
- MATTEINI, Carla. (2005) “La traducción teatral: una traición inevitable.” *Vasos comunicantes* 32, pp. 13-20.
- MUÑOZ JAÉN, Fernando. (2021) “Teatro: La Psicosis de las 4:48. Teatro del Barrio.” *Vista teatral*. Versión electrónica: <<https://www.vistateatral.com/2021/05/teatro-la-psicosis-de-las-448-teatro.html>>.
- OJEDA, Alberto. (2023) “La Fármaco se adentra en la ‘Psicosis’ de Sarah Kane.” *El Cultural* 07/06/2023. Versión electrónica: <https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20230607/pharmaco-adentra-psicosis-sarah-kane/769173167_0.html>.
- ORDÓÑEZ, Marcos. (2015) “La hora del lobo.” *El País* 26/09/2015. Versión electrónica: <https://elpais.com/cultura/2015/09/25/babelia/1443175015_646396.html>.
- OTHEGUY RIVEIRA, Horacio. (2023) “Natalia Huarte en una nueva versión de “Psicosis 4:48”, la obra póstuma de Sarah Kane.” *Culturamas* 06/06/2023. Versión electrónica: <<https://www.culturamas.es/2023/06/06/natalia-huarte-en-una-nueva-version-de-psicosis-448-la-obra-postuma-de-sarah-kane/>>.
- PAISANO, Javier. (2012) “El suicidio y el dolor convertido en arte.” *Diario de Sevilla* 29/05/2012. Versión electrónica: <https://www.diariodesevilla.es/ocio/suicidio-dolor-convertido-arte_0_590941417.html>.

- PEDRAZ DECKER, Sandra. (2021) "Teatro para leer. Todas las voces de Sarah Kane en sus Obras Completas." *Culturamas* 08/05/2021. Versión electrónica: <<https://www.culturamas.es/2021/05/08/teatro-para-leer-todas-las-vozes-de-sarah-kane-en-sus-obras-completas/>>.
- PERALES, Liz. (2023) "Impactante Natalia Huarte en '4.48 Psicosis'". *El Cultural* 16/06/2023. Versión electrónica: <https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/stanislavblog/20230616/impactante-natalia-huarte-psicosis/772042794_12.html>.
- PONS, Macarena. (2023) "Carlos Aladro en conversación con Macarena Pons." En: Martínez Valderas, Jara; Marga del Hoyo Ventura & José Manuel Teira Alcaraz (eds.) 2023. *La mirada creadora ante la escenificación*. Madrid: Publicaciones de la ADE, pp. 116-126.
- RABANAQUE, Daniel. (2010) "Aquariablog - Sin ganas de morir." <<https://aquariablog.wordpress.com/2010/08/19/sin-ganas-de-morir/>>.
- RECKENDREES, Evie H. (2021) "Genderqueer Perspectives on Sarah Kane's *Cleansed* and *4.48 Psychosis*." *Gender Forum* 79, pp. 17-35.
- SAN MIGUEL, Elisa. (2018) "Sobre la adaptación." Ulule. Versión electrónica: <<https://es.ulule.com/psicosis448/>>.
- SPOTURNO, María Laura. (2017) "The Presence and Image of the Translator in Narrative Discourse: Towards a Definition of the Translator's Ethos." *Moderna Språk* 111:1, pp. 173-196.
- SPOTURNO, María Laura & Mariano Zucchi. (2022) "Anger, Faith and Bewildered Fragments of Self: The Shaping of Ethos in an Argentinean Translation of Sarah Kane's *4.48 Psychosis*." *Cadernos de Tradução* 42:1, pp. 01-31. DOI: 10.5007/2175-7968.2022.e90303.
- TYCER, Alicia. (2008) "'Victim. Perpetrator. Bystander.' Melancholic Witnessing of Sarah Kane's *4.48, Psychosis*." *Theatre Journal* 60:1, pp. 23-36.
- VARELA LASHERAS, Eva. (2019) "Nota de la traductora." En: Kane, Sarah 2019. *Obras completas*. Madrid: Continta Me Tienes, pp. 35-36.
- VARIOS autores. (s.f.) "Sarah 4:48." *Revista de Artes Escénicas Godot*. Versión electrónica: <<https://revistagodot.com/cartelera-teatro-madrid/sarah-448/>>.
- VARIOS autores. (2003) "'4,48 Psicosis', de Kane, en el Teatro de la Estación." *El Periódico de Aragón* 08/03/2003. Versión electrónica: <<https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2003/03/08/4-48-psicosis-kane-teatro-48333441.html>>.

- VARIOS autores. (2014) *Código de buenas prácticas para traducciones y adaptaciones teatrales*. Asociación Colegial de Escritores de España-Traductores y Asociación de Directores de Escena. Versión electrónica: <<https://ace-traductores.org/wp-content/uploads/Codigo-buenas-practicas-traducciones-y-adaptaciones-teatrales.pdf>>.
- VARIOS autores. (2021) “‘Psicosis de las 4:48’ de Sarah Kane en el Teatro del Barrio.” *Artezblai: el periódico de las Artes Escénicas* 12/05/2021. <<https://www.artezblai.com/psicosis-de-las-4-48-de-sarah-kane-en-el-teatro-del-barrio/>>.
- VIDALES, Raquel. (2023) “Sarah Kane nunca muere.” *El País* 09/06/2023. Versión electrónica: <<https://elpais.com/babelia/2023-06-09/448-psicosis-y-haraki-ri-dos-miradas-al-suicidio-desde-el-teatro.html>>.
- VILA, José-Miguel. (2023) “Crítica de la obra de teatro ‘Psicosis 4.48’: amarga intrahistoria de una muerte anunciada.” *Diario crítico* 21/06/2023. Versión electrónica: <<https://www.diariocritico.com/teatro/critica-obra-psicosis-448-amarga-historia-muerte-anunciada>>.
- VIVAR, Dani. (2023) “Las voces de la depresión: ‘4.48 Psychosis’.” *La opinión de Málaga* 30/01/2023. Versión electrónica: <<https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2023/01/30/voces-depresion-4-48-psychosis-82199102.html>>.
- YUSTE FRÍAS, José. (2015) “Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción.” *DELTA* 31. DOI: 10.1590/0102-445031725373379053.

NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

MIGUEL CISNEROS PERALES es licenciado en Traducción e Interpretación y Humanidades por la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España). Actualmente, enseña traducción en la Universidad Complutense de Madrid. Dedicó su tesis a la recepción de Bernard Shaw en España. Sus líneas de investigación incluyen la traducción literaria y teatral, las reescrituras y la literatura comparada. Ha traducido numerosos libros del inglés al español, de autores como Bernard Shaw, Daphne du Maurier, Arthur Conan Doyle, Vita Sackville-West y Charles Brockden Brown.

MIGUEL CISNEROS PERALES holds a degree in Translation and Interpreting and in Humanities from Universidad Pablo de Olavide (Seville, Spain). Currently, he teaches translation at Universidad Complutense de Madrid. He dedicated

his thesis to the reception of Bernard Shaw in Spain. His areas of research include literary and theatre translation, rewritings, and comparative literature. He has translated several books by English authors such as Bernard Shaw, Daphne du Maurier, Arthur Conan Doyle, Vita Sackville-West, and Charles Brockden Brown.