

Tensiones liminales entre lírica y drama:

la poesía como acto de resistencia en *4.48 Psychosis* de Sarah Kane

Mariana Blanco
Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

En el presente trabajo nos proponemos examinar las tensiones entre poesía y drama en la producción de la dramaturga británica Sarah Kane (1971-1999), a fin de reflexionar sobre los problemas teórico-críticos a los que nos enfrentan estas expresiones teatrales híbridas que ya no pueden ser pensadas desde el paradigma del teatro dramático. Nos detendremos especialmente en el análisis de la última pieza de la autora, *4.48 Psychosis* (1999), un texto cuyo diseño lírico socava y desestabiliza los fundamentos constitutivos de la forma dramática tradicional, al tiempo que plantea interesantes retos para su realización escénica. En este marco, la noción de “liminalidad teatral” resultará especialmente productiva para abordar aquellos fenómenos que transgreden la concepción canónica del teatro enarbolada por la Modernidad y que, por lo mismo, durante mucho tiempo han quedado excluidos de la definición de teatro (Dubatti 2016).

Siguiendo esta línea, la dramaturgia de Kane se caracteriza por un trabajo de indagación y experimentación formales que no cesa de interrogar y tensionar las fronteras del drama. Dicha búsqueda experimental conduce gradualmente su escritura dramática hacia los derroteros de la poesía y, tal como lo reconoce la propia autora en una entrevista con Nils Tabert, es llevada al extremo en su última pieza:

Now my entire work is moving more and more towards poetry. (...) When I finished *Crave*, I thought that I didn't know where to go. But when I started *4.48 Psychosis* (...) I suddenly realized that it goes further. At the moment it doesn't even have characters –there is only language and images. But all the images are within language rather than visualized (Citado en Saunders: 81).

En efecto, cuando nos enfrentamos a un texto como *4.48 Psychosis*, la primera impresión de lectura es que se trata de un extenso poema en verso libre, en el que es posible reconocer, además, diversos procedimientos instaurados por las manifestaciones más radicales de la poesía moderna. Kane suprime deliberadamente el *dramatis personae* o lista inaugural de los personajes, zona textual que se constituye como el primer signo distintivo de la literatura dramática y como su principal clave de acceso. De este modo, la autora participa de una de las tendencias extremas en los modelos de presentación del personaje, recurrente en la dramaturgia actual, que, paradójicamente, consiste en no presentar a los personajes o a los supuestos interlocutores (Ryngaert y Sermon). Esta ausencia inicial de referencias se conjuga con una renuncia a las convenciones de la notación dramática tradicional: no encontramos aquí la clásica división estructural del drama en actos y escenas; más allá de algunas indicaciones que conciernen a las pausas discursivas o los silencios, el texto no proporciona acotaciones espacio-temporales ni señales didascálicas precisas, y, aunque aparecen algunas secuencias de diálogo, tampoco se construye a partir de réplicas dialogadas. En consonancia con el cuadro patológico anunciado por el título, la pieza presenta una estructura fragmentaria, desmembrada, que evoca la técnica vanguardista del *collage*. Mediante el ensamblaje y la reelaboración poética de materiales discursivos muy diversos (conversaciones entre psiquiatra y paciente, monólogos, recortes de historias clínicas,

números y listas de palabras, referencias bíblicas y literarias, citas de libros de psicología y autoayuda, etc.), Kane pretende reflejar, en el plano formal, el desorden mental característico del sujeto psicótico: “my mind is the subject of these bewildered fragments” (Kane 2001: 210). Estos “fragmentos aturdidos”, separados en el texto por una línea punteada, pueden ser leídos como células poéticas autónomas, ya que, en rigor, no existe una conexión lógica entre un pasaje y otro. Sin embargo, se conectan entre sí, pero ya no en función de una progresión dramática, que implica una tensión creciente hacia el futuro, hacia lo que va a suceder, sino más bien lírica, puesto que obedece a un proceso de intensificación y resignificación. Entre las operatorias discursivas que contribuyen a ese proceso lírico podemos señalar la recurrencia de ciertas imágenes o motivos que, al modo de un tema musical, actúan como “lazos poéticos” que van construyendo la cadencia rítmica de la obra y le otorgan su propia cohesión interna. Baste examinar, a modo de ejemplo, la importancia de la imagen simbólica de la luz que recorre íntegramente el texto y, a través de un juego de repeticiones y variaciones, se resemantiza en cada aparición.

Hatch opens

Stark light

the television talks

full of eyes

the spirits of sight

and now I am so afraid

I'm seeing things

I'm hearing things

I don't know who I am (2001: 210)

Hatch opens

Stark light

A table two chairs and no windows

Here am I

and there is my body

dancing on glass (2001: 225)

Si bien, en las secuencias antes citadas, los versos iniciales (“se abre la escotilla”/ “luz cruda”) pueden ser leídos como simples acotaciones de dirección, paralelamente, la imaginería de la luz, atravesada por el intertexto bíblico, auspicia el despliegue de un amplio campo semántico en torno a la dialéctica locura-lucidez que, entre otras cosas, apunta a cuestionar la estigmatización social de la enfermedad para exaltar la desgarradora clarividencia del “loco”: “I had a night in which everything was revealed to me. /How can I speak again?/ (...) Remember the light and believe the light/ An instant of clarity before eternal night” (2001: 205-206). A contrapelo del discurso médico, omnipresente en la pieza, la locura se postula como un estado de iluminación extrema, alcanzado por el sujeto que asume el dolor y la soledad como condiciones esenciales de su existencia:

Why am I stricken?

I saw visions of God

(...) Behold the light of despair
the glare of anguish

and ye shall be driven to darkness (2001: 228)

I've never understood
what it is I'm not supposed to feel
like a bird on the wing in swollen sky
my mind is torn by lightning
as it flies from the thunder behind (2001: 239)

Otro rasgo característico de la escritura poética que se registra en *4.48 Psychosis* es la insistencia en el juego con el significante, con las cualidades intensivas, sonoras y rítmicas del lenguaje. En su búsqueda de un teatro visceral que trascienda la especulación racional y afecte directamente los nervios y la sensibilidad del espectador, Kane otorga un valor privilegiado al poder sugestivo y perturbador de la palabra. Esto se aprecia ostensiblemente en aquellos fragmentos en los que las partículas lingüísticas, liberadas de su sujeción a la sintaxis, se hallan combinadas cuidadosamente en virtud de su musicalidad, lo que auspicia múltiples asociaciones de sentido (Spiegelburd):

wring slash punch slash float flicker flash punch
wring dab flicker punch slash press flash press
dab flicker wring burn flicker dab flash dab float
burn press burn flash flicker slash

beautiful pain
that says I exist

flicker punch slash dab wring press burn slash
press slash punch flicker flash press burn slash
dab flicker float flash flicker dab press burn slash
pres slash punch flash flicker burn (2001: 232)

También es importante destacar el trabajo con la dimensión gráfica de la escritura que, si bien para muchos lleva el texto al límite de lo irrepresentable, obedece a la tentativa de Kane de redefinir las coordenadas del espacio dramático y escénico.¹ La autora introduce diferentes tipografías y juega con distribución espacial de los signos y los blancos en la página, explotando al máximo su productividad significativa. La disposición de los números o palabras sueltas, que aparecen en series, en listas o en cascada, o bien diseminados de manera totalmente azarosa contribuye, de este modo, a la representación visual del caos, mientras que los silencios tipográficos, que forman un discurso en sí mismo, también se inscriben con toda su resonancia en la partitura del texto y testimonian la progresiva disolución del sujeto:

watch me vanish
watch me

vanish

watch me

watch me

watch (2001: 244)

¹ En este sentido, los textos de Kane, para quien no existe limitación alguna en cuanto a las posibilidades que ofrece la escena, demandan, como destaca David Creig, una intervención radical por parte de directores y realizadores: “she was forcing them to go to the limits of their theatrical imagination, forcing them into poetic and expressionist solutions. Her stage imagery poses no problems for theatre per se, only for a theatre tied to journalistic naturalism” (2001: xiii).

A propósito de estos aspectos que hemos descripto aquí sucintamente, Jorge Dubatti, en su prefacio a la traducción española de *4.48 Psychosis*, observa que la escritura de Kane, caracterizada por la complejidad y la indeterminación genérica, propone un nuevo concepto de obra dramática que es sincrónico “con las nuevas formas de registrar literariamente el acontecimiento escénico” y con el desafío para los directores y realizadores “de descubrir teatralidad en lo aparentemente no teatral” (2009: 10) (El subrayado es nuestro).

Este desafío se hace extensivo a la reflexión teórico-crítica sobre el teatro, tal como lo demuestra la gran cantidad de estudios que, en las últimas décadas, y desde diferentes perspectivas, han intentado dar cuenta de estas nuevas experiencias dramáticas y escénicas que, en una primera instancia, “lanzan abiertamente la pregunta sobre su pertenencia al género teatral” o, en todo caso, a la idea que tenemos del Teatro (Ryngaert y Sermon: 59). En esta oportunidad, nos interesa recuperar las nociones teóricas de “teatro-matriz” y “teatro liminal”, acuñadas recientemente en el marco de la Filosofía del Teatro (Dubatti 2016), ante la necesidad acuciante de una redefinición de “lo teatral”, que se revela como un objeto de estudio cada vez más problemático. La idea del teatro-matriz se postula como una estructura formal “genérico-ontológica” que, más allá de la diversidad de sus manifestaciones concretas y de las “concepciones epocales y territoriales” del teatro, se mantiene constante a través de los siglos (Dubatti 2016: 47). En este sentido, el teatro-matriz comprende todos aquellos “acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio [reunión en presencia], poesía corporal y expectación” (Dubatti 2016: 11). Por tanto, este concepto propone una “(re) ampliación” del registro genérico del teatro que incluye tanto las formas prototípicas o canónicas (la concepción moderna del drama como entidad absoluta [Szondi], una maquinaria ilusionista fundada en la autosuficiencia del

mundo representado), como aquellas manifestaciones fronterizas con el no-teatro, es decir, liminales. Los fenómenos de liminalidad serían, entonces, aquellos que nos llevan a preguntarnos “¿esto es teatro?”, dado que poseen “las características relevantes del teatro matriz”, pero, a su vez, presentan otros rasgos que no nos permiten encuadrarlos “en el marco del teatro convencionalizado/reducido por la Modernidad como teatro de representación de una historia, o teatro dramático” (Dubatti 2016: 15).²

Desde esta perspectiva, y volviendo al asunto que nos ocupa, podríamos considerar como formas de teatralidad liminal un vasto espectro de prácticas conviviales, poético-corporales y expectatoriales que auspician cruces, intercambios e incluso tensiones entre teatro y poesía. Un corpus que podría involucrar tanto las expresiones primitivas de la literatura oral (la lírica de la Antigüedad) como las *seratas* futuristas, verdaderos despliegues escénicos de poesía considerados los primeros *happenings* de la historia, o sus reformulaciones más o menos recientes: de la *Spoken word* de la Generación Beatnik a las performances poéticas contemporáneas. Pero nuestro objeto aquí es otro: se trata de examinar los alcances de dichas tensiones liminales en un formato textual pre-escénico, es decir, que está pensado y escrito para la escena y que, como tal, entraña una determinada concepción del acontecimiento teatral, diseñada implícitamente en la micropoética del texto.

En este punto es importante marcar una distinción entre el llamado “drama poético” o drama en verso, en el que la poesía funciona más bien como ornamentación del diálogo

² Frente a este “estrechamiento reduccionista” de la noción de teatro, Jorge Dubatti subraya el valor que adquiere la idea de liminalidad en tanto “herramienta superadora de las categorías taxonómicas modernas que proponían una clasificación racionalista y excluyente (sólo es teatro el teatro dramático, o sus variantes más menos aproximadas), poco válida para pensar los fenómenos concretos de la praxis” (2016: 17).

(Pavis: 243), y el texto teatral que absorbe la poesía como material y la transforma en su matriz, poniendo en crisis, como sucede en el caso de Kane, la forma dramática misma. En consonancia con el ataque consciente y programático que lleva adelante la autora contra las estructuras del drama realista, mimético, expositivo, la poesía actúa en *4.48 Psychosis* como un principio perturbador, un elemento disruptivo que invade la escena sin ningún tipo de justificación dramática (Pavis), sin necesidad de acomodarse a una fábula, y en tanto opera un desvío con respecto a los códigos cristalizados de la comunicación en el drama, no deja de afectar, de desorganizar, en sentido deleuzeano, tanto la coherencia de lo representado, como el funcionamiento de los mecanismos de la representación. La irrupción de la poesía en lo teatral puede interpretarse, así, en el contexto de la producción de Kane, como un gesto de resistencia frente a la norma de la verosimilitud y del realismo, un gesto que apunta a sustituir la percepción objetivista y racional (“that smooth psychiatric voice of reason” (Kane 2001: 209)), insuficiente para dar cuenta de la experiencia humana, por una visión interior, singular, subjetiva del mundo.

En relación con lo anterior, nos parece interesante hacer una breve referencia a un fenómeno que atañe a la recepción del texto. Mientras que en la tradición del teatro dramático no hay lugar a dudas de que el autor permanece ausente de la obra, velado tras la máscara de sus personajes, pareciera que con la intrusión de la poesía en la escena, reaparece también el yo personal del poeta, del que, según afirma Pavis, los locutores e incluso los actores no serían más que “envoltorios translúcidos” (344). Tal es así que la crítica ha insistido en identificar al “enunciador ficticio” de *4.48 Psychosis* con la figura autoral, llegando a afirmar, sin ambages, que la que habla en el texto es la propia Kane. Y puesto que la obra busca recrear la crisis de un sujeto psicótico, ha sido leída como la “chronique d’un suicide

annoncé” (Sarrazac 2012: 163), como una descripción explícita del estado mental de la escritora (Innes) que, luego de luchar durante años con un cuadro depresivo severo, se quitó la vida pocos meses después de finalizar esta pieza. A modo de ejemplo de este tipo de aproximación crítica, citamos las apreciaciones de Marcos Rosenzvaig en su libro *El Teatro de la Enfermedad*:

Sarah Kane dinamita la representación teatral para arrojarnos a un teatro lindante con la crueldad artaudiana. (...) Su teatro, largo poema surrealista, es una búsqueda de sentido frente a la ausencia de sentido. (...) 4.48 *Psicosis* es su última obra, un poema monologado a dos voces, la de ella y la de su conciencia o la de su psiquiatra. Un recurso similar utiliza Berkoff en *La Navidad de Harry*. El personaje de Harry se debate con él mismo hasta llegar al suicidio. Pero aquí lo que cambia es que el personaje es la escritora y ella no intenta esconderse, muy por el contrario, exhibe sus vísceras poéticamente y se desnuda públicamente. Lo hace como puede, su obra linda entre el arte y su enfermedad psíquica (94-95).

Si bien es preciso aclarar que el estudio de Rosenzvaig no apunta a un análisis formal riguroso, sino, más bien, a observar el modo en que Kane hace de la enfermedad una estética, consideramos que el propio texto se ocupa de poner en entredicho aquellas lecturas que establecen, sin más, una correspondencia entre el sujeto textual y el autor empírico, aun cuando juegue con las tensiones (también liminales) entre arte-vida a través de una serie de alusiones autorreferenciales. En este sentido, la pregunta que nos permitiríamos hacerle a Rosenzvaig es a qué personaje se refiere. Como ya anticipamos, la propuesta de la obra se funda en la ausencia de personajes indentificables. Es más, también cabe preguntarse si el concepto de personaje, entendido tradicionalmente como sostén de la ilusión, agente de la

acción y garante del propio discurso, resulta todavía pertinente para aludir a la voz poética que emerge en el texto de Kane. Una voz que, desgarrada por la falta de autoestima, por el rechazo del otro, por la pérdida del amor y del sentido de la existencia, pronto estalla y se disemina en una multiplicidad de voces. Dichas voces, a veces alternas, otras sincopadas, aparecen y desaparecen de acuerdo con los movimientos de enunciación del texto, sin que pueda determinarse claramente quién habla en cada caso, de qué se habla o a quién.³ Siguiendo las reflexiones de Julie Sermon, podemos decir que si el personaje tradicional habla conforme a lo que se espera de su perfil psicológico o sociológico, las identidades en riesgo, inciertas, inestables, fluidas, se afirman, por el contrario, en su esencia teatral mínima: desprovistas de atributos sustanciales, no son ya garantes sino efecto de la palabra que enuncian, “que no obedece sino a su propia lógica creativa, a sus propias necesidades poéticas” (37).

Por otra parte, la puesta en crisis del personaje, en tanto dispositivo estructural que organiza las etapas del relato, se vuelve indisociable, como advierte Abirached, de la ruina de la fábula. En efecto, pese a que “a residual notion of fiction may be detected even in the narration of *4.48 Psychosis*” (Voigts-Virchow: 205), lo cierto es que la intriga, la historia, tal y como ha servido de apoyatura y de elemento estructurador en el teatro occidental (Talens), no sólo aparece aquí absolutamente desbaratada sino que el propio texto se encarga de cuestionar su misma posibilidad: “I have reached the end of this dreary and repugnant tale of

³ Como observa Jorge Dubatti, el sujeto de esta voz, que parece “enunciación desde el vacío”, se halla indeterminado, lo que libera al texto de la sospecha de que la que habla es la propia autora: “El procedimiento de la voz y las voces es otra manera de no ser Sarah Kane. De hecho, tres actores interpretaron el texto en su estreno mundial: Daniel Evans, Jo McInnes y Madeleine Potter” (2009: 12).

sense” (2001: 214). Al respecto, es importante considerar el lugar y la función que la autora otorga a la catástrofe, ya no como clausura de la trama, sino como condición previa, inaugural, de un drama sin solución (Sarrazac 2011) que, en consecuencia, se verá trastornado en todos sus elementos constitutivos. El debilitamiento o, mejor, la interrupción del *continuum fabular* no impide, sin embargo, que, en virtud del énfasis lírico del texto, otra especie de acción, la de la palabra, prolifere, desencadenando un movimiento desarticulado, discontinuo, que no progresa linealmente sino por medio de repeticiones, variaciones y antítesis, de rodeos y desvíos. Como señala Joseph Danan a propósito de *Crave*:

Quizás aquí la acción tenga dificultades para conservar ese nombre y en los casos extremos de los tropismos textuales, interiores o exteriores, llevados por las palabras (*Ansia* de Sarah Kane), tal vez lo mejor sea hablar de un “principio activo” difuso, una energía -que tendría que ponerse en relación con el ritmo-, manteniendo por ahora esas obras al interior de una forma dramática que no cesa de empujar sus límites (2001: 40-41).

En este contexto, el funcionamiento del “diálogo absoluto” (Szondi), soporte en el drama del conflicto intersubjetivo, es subvertido por las derivas de la enunciación poética, lo que conlleva un cambio de ritmo y, por tanto, un cambio en la percepción de la escena (Pavis: 244). Esto auspicia la apertura de otro espacio de diálogo que involucra como principal interlocutor al lector-espectador, interpelado a crear su propio itinerario dentro de este paisaje anímico, interior, a partir de la yuxtaposición de imágenes, las modulaciones sonoras y las asociaciones afectivas que desencadena la palabra. Una palabra que, como observamos, desborda su función meramente comunicativa y, más allá de su sentido referencial, por

momentos oscuro o inaprensible, se despliega en todo su espesor sensorial como “una teatralidad autónoma” (Lehmann: 30).

A modo de conclusión, nos interesa recuperar las reflexiones de Antonin Artaud quien sostenía que para devolver al teatro a lo que esencialmente es, poesía en el espacio y en movimiento, había que reinventar el papel del discurso verbal en el hecho teatral, había que restituirle al lenguaje la capacidad de producir un estremecimiento físico, “el poder de desgarrar y manifestar realmente algo” (46). Para lograrlo, no hay otro camino que volverse contra el propio lenguaje “y sus fuentes bajamente utilitarias, (...) contra sus orígenes de bestia acosada” (46). En este sentido, consideramos que Sarah Kane, cuya concepción del teatro mantiene diversas alianzas con el pensamiento artaudiano, encontró justamente en la poesía el camino para liberar la palabra de su sujeción a los convencionalismos del lenguaje dramático y transformarla en un instrumento de perturbación. Pero, además, encontró en la poesía, en tanto potencia creadora que desafía los límites del lenguaje racional, una forma acorde al ritmo de la locura que, en *448 Psychosis*, no es sinónimo de enfermedad, sino de resistencia: resistencia a aceptar un mundo hostil, violento y deshumanizado, a someterse a las reglas de una sociedad autodestructiva e hipócrita que aniquila al hombre. Arrebatada por la crueldad, el dolor y el desenfreno, la palabra poética se erige en la pieza como el escenario de esa convulsión, de esa revuelta contra las fuerzas opresivas que niegan la vida auténtica.

It is done

behold the Eunuch
of castrated thought

skull
unwound

the capture
the rapture
the rupture
of a soul

a solo symphony

at 4.48
the happy hour
when clarity visits

warm darkness
which soaks my eyes

I know no sin

this is the sickness of becoming great

the vital need for which I would die

to be loved (2001: 242-243)

Referencias bibliográficas

- Abirached, Robert (2011). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: ADE.
- Artaud, Antonin (2002). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica Ediciones.
- Creig, David (2001). "Introduction". En Kane, Sarah (2001). *Complete plays. Blasted, Phaedra's love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. London, Paperback. i-xviii.
- Danan, Joseph (2001). "Acción(es)". En Sarrazac, Jean-Pierre (dir). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato. 37-41.
- Deleuze, Gilles (2003). "Un manifiesto menos". En Bene, Carmelo y Deleuze, Gilles. *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Dubatti, Jorge (2009). "Capitalismo, enfermedad y tragedia". En Kane, Sarah. *Ansia / 4.48 Psicosis*. Buenos Aires: Losada. 7-14.
- Dubatti, Jorge (2016). *Teatro matriz, teatro liminal: Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Innes, Christopher (2002). *Modern British drama. The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kane, Sarah (2001). *Complete plays. Blasted, Phaedra's love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. London: Paperback.
- Kane, Sarah (2009). *Ansia / 4.48 Psicosis*. Traducción de Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Losada.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático*. México: Paso de Gato-CENDEAC.

- Pavis, Patrice (2014). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Rosenzvaig, Marcos (2009). *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires: Biblos.
- Ryngaert, Jean-Pierre y Sermon, Julie (2016). *El personaje Teatral Contemporáneo: Descomposición, Recomposición*. México: Paso de Gato.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Éditions du Seuil.
- Saunders, Graham (2009). *About Kane: The Playwright and The Work*. London: Faber & Faber.
- Sermon, Julie (2013). “El diálogo de los enunciadores inciertos”. En Ryngaert, Jean-Pierre (dir.). *Nuevos territorios del diálogo*. México: Paso de Gato. 35-38.
- Sprengelburd, Rafael (2009). “Nota del traductor”. En Kane, Sarah (2009). *Ansia / 4.48 Psicosis*. Buenos Aires: Losada. 139-152.
- Szondi, Peter (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativas sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- Talens, Jenaro (2000). “Introducción: El silencio como representación”. En Beckett, Samuel. *Pavesas*. Barcelona: Tusquets Editores. 9-15.
- Voitgs-Virchow, Eckart (2010). “‘We are anathema’-Sarah Kane’s plays as postdramatic theatre versus the ‘dreary and repugnant tale of sense’”. En De Vos, Lauren-Saunders, Graham (eds.). *Sarah Kane in context*. Manchester: Manchester University Press. 195-208.