

Des-composición poética en la dramaturgia de Sarah Kane

Carolina Brncić¹

Universidad de Chile

carolinabrncic@uchile.cl

El presente trabajo pasa revista al corpus dramático de Sarah Kane como expresión de lo que denominamos drama de la descomposición. Entendemos la descomposición como un proceso de combustión que en la ‘reducción’ de los elementos compositivos persigue lo esencial para comunicar la crisis y devastación de la experiencia. Se describen los principales aspectos de esta reducción en las distintas obras, explicitando la descomposición de la intriga y personajes. En el caso de *Crave* y *4.48 Psychosis* se atiende a la nueva disposición del discurso dramático, a través del diálogo y la forma monológica, poniendo especial énfasis en la enunciación y sus formas, comprendiendo el lenguaje como corte e incisión y también como vínculo o posibilidad.

Palabras clave: Sarah Kane, drama, enunciación, descomposición, catástrofe

Blasted, *Phaedras's Love*, *Cleansed*, *Crave* y *4.48 Psychosis* se nos presentan como espacios de descomposición, donde la soledad, la violencia y el dolor, así como la orfandad de vínculos muestran la crisis de una experiencia. Devastación vital que se amplifica en espacios que aparecen como grandes cajas de resonancia de seres jibarizados, mutilados en su intimidad y en el vínculo afectivo con otro. Experiencia íntima y comunitaria corroída, donde pareciera que lo único que queda, como resto, como residuo, pero también como posibilidad, es el lenguaje.

Descomposición implica separación, desorden, pérdida, un proceso de corrupción; nociones con las que podríamos describir tanto el estado que se experimenta al ver o leer una de estas piezas, como con las claves elegidas por Kane para precisamente ‘componerlas’. Todas esas asociaciones apuntan directa o indirectamente a un proceso de creciente reducción o compresión que, paradójicamente, es una búsqueda compositiva.

Es este el lente que utilizaremos para leer la poética dramaturgic de Sarah Kane, el de la des-composición como proceso de reducción dramática. Como proceso de combustión que busca depurar al drama y al teatro de lo accesorio y dejar lo imprescindible: el despliegue de la palabra en todas sus resonancias. Por lo mismo, revisaremos este devenir reductivo desde *Blasted* para llegar a *Psychosis*, comprendiéndolo a su vez inscrito en un devenir mayor: la descomposición del drama en el siglo XX. Al respecto, sólo diremos a modo de marco que lo que algunos críticos han llamado la crisis del drama contemporáneo, se atestigua en la descomposición de sus elementos vertebradores: acción, personaje, discurso, conflicto. Así, el drama tradicional se compone de una historia que se despliega como conflicto a través de personajes, construcciones psicológicas que encarnan fuerzas antagónicas y que movilizan la acción tendiendo hacia la resolución o catástrofe. Todo ello a través del

¹ Carolina Brncić es Doctora en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte. Académica del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, imparte cursos y seminarios de pre y postgrado de Literatura General y Comparada. Sus líneas de especialización son Teoría del Drama, Teatro Europeo Contemporáneo y Teatro Comparado, las que se verifican en sus proyectos de investigación y publicaciones nacionales e internacionales. Actualmente se encuentra en prensa por Editorial Universitaria el libro *Nikos Kazantzakis: Tragedia, Teúrgia e Imaginación*.

diálogo, elemento rector del discurso dramático, que vehicula la acción performáticamente, de manera lógica y desencadenante. Poco de ello queda en las dramaturgias de mediados y fines del siglo XX: en su lugar, pseudo acción, pseudo conflictos, pseudo personajes, pseudo diálogos. Remedios, jirones, restos. Cabe preguntarse por qué y cómo en Sarah Kane.

Un ángulo de abordaje interesante para ello sería plantearse si el efecto perseguido en las piezas de Kane, no es realmente el punto de partida y el *statu quo* en su composición y el fundamento de su reformulación de lo dramático. Esto, asumiendo que tradicionalmente se ha identificado lo dramático como una tensión proyectiva hacia una resolución generalmente dolorosa. En Kane, no hay distensión, en parte, porque no hay un conflicto ni una acción progresivos. Más bien, inicio, desarrollo y desenlace aparecen como un *continuum* estanco que si bien tiene un movimiento –el del ritmo y del tempo–, carece de progresión y cambio. ¿Cómo entender la aparente paradoja?

Jean Pierre Sarrazac entrega la clave para comprender la dispositio de la acción dramática en muchas piezas contemporáneas, señalando que, “la catástrofe ya no es terminal, en tanto clausura de la fábula, sino que deviene inaugural, por lo que el drama de la vida es una problemática del testimonio”(2011: 34). Nosotros agregamos que para Kane esta condición original se vuelve además el lugar de la enunciación al tiempo que el objeto de dicha enunciación.

En *Blasted*, la catástrofe se vuelve el nódulo sobre el cual gira, a modo de espiral, la pieza completa. Si bien la obra se estructura en cinco escenas y es posible advertir una progresión temporal marcada por la didascalia, no hay progresión de la acción dramática. Esto por cuanto no hay motivación entre las acciones de los personajes que susciten otras. Con ello, el avance lineal se descompone y en su lugar se construye un *statu quo* que va alcanzando proporciones desmesuradas en la sumatoria y acumulación de situaciones que amplifican en términos físicos, individuales, sociales y afectivos, la degradación y la violencia como estado catastrófico. De igual forma ocurre en *Phaedra's Love* en la violencia de la película, de las noticias, la masturbación, la felación, la violación de Estrofa y el asesinato y desgarramiento del cuerpo de Hipólito. En ambas obras es posible hablar todavía de una ‘historia’ representada, en parte, porque el tema –la violencia– se despliega a través de la sucesión de escenas. Sin embargo, a diferencia de una dispositio con una progresión, aquí las escenas funcionan como cuadros de un caleidoscopio mostrando una modulación diferente de un mismo estado. Con ello, se amplifica el efecto en el destinatario, ya que no experimenta una emoción *in crescendo* que tras el estallido se apacigua, sino que está permanentemente hostigado, sin descanso. A ello contribuye también el diseño de los personajes y del diálogo. Si bien aún podemos hablar de personajes, ya que todavía poseen un nombre que los identifica y los hace reconocibles, el contorno psicológico comienza a desdibujarse. Monodimensionales y estáticas, estas figuras más que ejercer una acción, la padecen; inclusive aquellas que inicialmente se muestran activas en un momento determinado se vuelven pacientes, –Ian en *Blasted*, Hipólito en *Phaedra's Love*–. Más que personajes se vuelven funciones, generadores o receptores de violencia, como Cate y Estrofa. Y en cuanto funciones dramáticas, su agencia de la violencia no es sólo física en el hacer –abusar, golpear, mutilar, entre otros–, sino también verbal. El diálogo se carga de un contenido violento, y se vuelve además un arma blanca en los cortes que inflige cada parlamento, vulnerando y deshumanizando al otro. Si en el drama tradicional el diálogo se entendía como una interlocución, una puesta en relación de un uno con un otro en virtud o a partir de un referente, en Kane este último se ha borroneado. El objeto de la enunciación se anula, en la medida que los emisores y

receptores se afanan por romper el canal de comunicación, impidiendo que el lenguaje sea portador de un vínculo, volviéndolo puñal y escudo. Una salvedad de ello son los parlamentos que cierran las obras, el “Thank you” de Ian y el “Vulture. If there could have been more moments like this” de Hipólito. Ambas expresiones que cierran la debacle final, religan al personaje con el espectador/lector en tanto son alocuciones abiertas. Aparecen como testimonio subjetivo y ofrecido, anticipando la forma del discurso en *Crave*.

Cleansed, la tercera obra, se nos muestra como un hito significativo en este proceso de descomposición que se observa particularmente en su estructura y personajes y en el despliegue del diálogo y del discurso acotacional. La pieza se distribuye en veinte escenas que funcionan como unidades autónomas que en su disposición coordinada se despliegan como un mosaico o caleidoscopio en torno a un motivo: la tortura o sojuzgamiento. Así, cada cuadro se desarrolla en un espacio delimitado, visualmente descrito como sala blanca, roja y negra dentro de esta universidad-hospital, donde ocurre alguna situación vejatoria. Tinker, otorga cohesión, al ser voyeur o partícipe de cada una, dominando y sometiendo a todas las otras figuras. Es en los personajes donde se observa una progresiva desnaturalización: si bien poseen una denominación que los individualiza, dejan de tener una identidad fija, definible y estable para convertirse en complementarios, dobles y opuestos, espejos deformados de otros a partir de dos variables: el sexo y el género, la complementariedad y la subyugación, repitiendo patrones y amplificando con ello la situación dramática nuclear.

Esta desnaturalización aleja a *Cleansed* del crudo realismo espectacular mostrado en *Blasted* y *Phaedra's Love*, acercándose a un hiperrealismo. La sordidez de la violencia sigue estando presente en las situaciones representadas –la inyección de heroína en el ojo de Graham, la sodomización de Carl, el bullying y posterior ahorcamiento de Robin, la mutilación de lengua, manos y pies, entre otros. Nadie escapa al sojuzgamiento, la tortura y el dolor, pero esta condición se vuelve superlativa e hiperestésica en el tratamiento que se hace de ella. ¿Cómo? A través del uso, función e interrelación del diálogo y del discurso acotacional, que construyen un cuadro hiperrealista.

La naturaleza y la disposición del diálogo, amplifica la descomposición del personaje en su jibarización y mutilación. El diálogo adopta la forma de *sticomiquia*, breve y concisa, bajo la fórmula pregunta/respuesta, afirmación/réplica/negación. Este aspecto que, precisamente en el drama tradicional movilizaba el acontecer haciendo avanzar la acción, se resignifica, ya que cada parlamento se vuelve corte, cesura, incisión. Así, en lugar de progresión, tenemos una oscilación espástica, a borbotones, que frena y no fluye, incrementando la atmósfera de saturación y compresión. Este movimiento rítmico se construye por una parte, con las marcas gráficas de la enunciación y con las figuras fónicas utilizadas. La falta intencional de puntos, el uso de strokes (/) y de dashes (–), las repeticiones, aliteraciones, anáforas y epíforas, sumado a enunciaciones corales y a la conjunción de parlamentos con sonidos de la escena, va desnaturalizando el habla referencial y acercándola a un registro poético, íntimo y rítmico. A su vez, el uso y función del lenguaje acotacional contribuye a este nuevo movimiento en la obra. En *Blasted* y *Phaedra's Love* la didascalia es fundamentalmente escénica y direccional, haciendo explícitos los movimientos –mayormente violentos– de y entre las figuras. En *Cleansed* también, pero ahora de manera casi narrativa, inscribiéndose como una textualidad que rivaliza con el diálogo, horadando visualmente el texto y haciendo coexistir dos lenguajes, el verbal y el corporal, que se corresponden a su vez, hiperestésicamente. Así, no sólo tenemos la descripción minuciosa de actos sexuales, torturas, bailes y otros en el lenguaje acotacional, sino que éste funciona como onda

Robin *eats it*.

Tinker *throws him another*.

Robin *eats it*.

Tinker *throws the empty box at him, then notices that Robin has wet himself.*
(2016: 140)

La mayor inflexión en esta descomposición dramática ocurre en *Crave*, ya que si bien retoma gran parte de los motivos que cruzan las obras anteriores –el dolor, la desesperación, la tortura, el encierro, la orfandad, la imposibilidad de vincularse con otro, el colapso y el agotamiento– los dispone de una manera radicalmente diferente, llegando prácticamente al punto 0 de la reducción. Cómo así. La pieza se ofrece en un único cuadro, como si fuese la captura de una instantánea en un presente sin antecedentes ni proyecciones, desprovista de un marco espacial y temporal por la ausencia total de didascalía. No hay historia, sino una situación dramática que se construye a partir de la interrelación de cuatro voces, nominadas simplemente como letras: M, C, A, B. La desnaturalización se ha exacerbado al punto que lo que queda del personaje es exclusivamente la materialización concreta de su enunciación: la voz.

Sin acción ni personajes pareciera que lo dramático desaparece para dar espacio a lo poético; sin embargo, la forma en que se dispone el discurso, fragmentario y

sisiente, es el resquicio que permite seguir concibiéndolo en términos dramáticos. Esto, por cuanto, lo que confiere realidad dramática a esta composición es la lucidez abrumadora y doliente que establece cada voz con su propio acto de enunciación, aferrándose a él como condición performática que confiere existencia. Como señala B, “If I lose my voice I’m through” (2016: 194). Así, cada voz puede interpretarse como testimonio de una experiencia individual, que se cruza pero no dialoga necesariamente con otra. En ese sentido, a nuestro parecer, se trata de una polifonía de enunciaciones que se disponen, al menos, de acuerdo a cuatro patrones compositivos: por segmentación, convergencia, acoplamiento y repetición.

Entendemos por segmentación, la linealidad de una enunciación que se ve perforada por la irrupción de otras voces que horadan el flujo. Así por ejemplo, las enunciaciones de A, B y M seccionan el flujo de C:

C. She ceases to continue with the day to day farce of getting through the next few hours in an attempt to Ward off the fact that she doesn’t know how to get through the next forty years.

A I love you still,

B Against my will.

C She’s talking about herself in the third person because the idea of being who she is, of acknowledging that she is herself, is more tan her pride can take.

B With a fucking vengeance

C She’s sick to the fucking gills of herself and wishes wishes wishes that something would happen to make life begin. (2016: 183)

O bien en:

C If I die here I was murdered by daytime television.

A I lied for you and that is why I cannot love you .

M Do not demand,

A Do not entreat,

B Learn, learn, why can’t I learn?

C They switch on my light every hour to check I’m still breathing.

B Again.

C I tell them sleep deprivation is a form of torture.

B Again and again.

M If you commit suicide you’ll only have to come back go through it again.

B The same lesson, again and again.

A Thou shalt not kill thyself.

C Vanity, not sanity, will keep me intact.

M Do you ever hear voices?

B Only when they talk to me.

- A Weary souls with dry mouths.
 C I'm not ill, I just know that life is not worth living. (2016:188)

Por convergencia. Cuando las diversas voces concurren momentáneamente y se encuentran en torno a un enunciado:

- A What do you want?
 C To die
 B To sleep
 M No more (2016: 158)
- A Has it ever occurred to you you're looking in the wrong place?
 M Now
 B Never
 C No (2016: 161)

Por acoplamiento. Cuando las enunciaciones en una conjunción sucesiva se ensamblan construyendo un sentido:

- B Let
 C Me
 M Go
 A The outside world is vastly overrated (2016: 189)
- C Why did I not die at birth?
 M Come forth from the womb
 B And expire
 A Move in shadows, once in a fog
 M Pain is a shadow
 A The shadow of my lie. (2016: 193)

Por repetición; la reiteración completa o parcial de un período, por una misma voz o alternadamente a lo largo del flujo discursivo:

- C I feel nothing, nothing
 I feel nothing (2016: 156)
- C I feel nothing, nothing
 I feel nothing (2016: 175)
- A I broke her heart, what more do I want?
 C The vision.
 M The light.
 C The pain.
 A The light.
 M The gain

- B The light
C The loss (2016: 192)

Claramente la descomposición y las formas de reagrupamiento de las enunciaciones generan un efecto y un sentido que se recompone a la luz del título. *Crave* –ansia, necesidad, hambre, falta– contiene una doble significación: abstinencia e incontinencia. La abstinencia se grafica en esa pérdida y falta que hace de cada línea un jirón, un pedazo que necesita de otro para converger, acoplarse y hacer sentido. De otro lado, la incontinencia se muestra en esta incapacidad de retención, donde cada enunciación de cada letra parece un goteo que no se puede reprimir, generando un movimiento de palabras en cascada. Esta construcción genera un efecto similar al visto en las obras anteriores. Si en ellas la saturación se construía a partir del efecto caleidoscópico de cuadros, en *Crave* esta compresión se logra en el movimiento caleidoscópico de las palabras, ya sea en la disposición de estos cuatros procedimientos entre las voces, como también en el caso de los dos monólogos, donde la saturación se logra a través de la conjunción ‘y’.

- A. *And I want top lay hide-and-seeK and give you my clothes and tell you I like your shoes and sit on the steps while you take a bath and massage your neck and kiss your feet and hold your hand and go for meal and not mind when you eat my food and meet you at Rudy’s and talk about the day and type up your letters and carry your boxes and laugh at your paranoia and give your tapes yo don’t listen to and watch great films and watch terrible films and complain about the radio and take pictures of when you’re sleeping* (2016: 169).

La coordinación ‘and’ entre cada período genera un movimiento hiperbólico en que paradójicamente no hay cese. Es una cascada ininterrumpida donde precisamente la conjunción religa dos subjetividades: la del yo que enuncia y la del tú convocado en esa enunciación. Si, como decíamos al inicio, en la poética dramaturgica de Kane el lenguaje aparece como resto –en la reducción que ya hemos descrito– también aparece como posibilidad, como constatación de una conciencia y subjetividad que enuncia, y como vínculo con un otro, ese otro que escucha y lee.

La radicalidad explorada en *Crave* cristaliza en *Psychosis* literalmente como última frontera posible para el drama. Abandonando todas las categorías dramáticas formales, estructurales e inclusive gráficas, el texto se presenta como un flujo discursivo apenas seccionado por la presencia de guiones que permiten leerlo como una alternancia de voces, como el resabio de un diálogo. Pero también, estas marcas gráficas admiten la posibilidad de interpretar este flujo como el desdoblamiento o disociación de una misma conciencia en otra voz, ello, a la luz también de los temas expresados. Más allá de una lectura temática, e inclusive biográfica de *Psychosis*, nos interesa ver esta descomposición dramática a partir del declarado interés de Kane por componer derrumbando fronteras para aunar forma y contenido. Nos parece que esta búsqueda se testimonia poética y dramáticamente en el texto cuando la voz señala “How can I return to form/ now my formal though has gone?” (2016: 213).

Señalábamos al principio siguiendo a Sarrazac, que en el teatro contemporáneo la catástrofe era inaugural, por lo que el drama de la vida se convierte en una problemática del testimonio. Si bien esta afirmación aplica igualmente a las piezas anteriores, es en esta donde destella de manera más lúcida. Independiente de las lecturas que admite la

obra –dos voces o una misma conciencia desdoblada en dos–, el texto ofrece una clara forma monológica con una enunciación mayoritaria en *present tense*. Estos dos aspectos resultan iluminadores. Como señalan Hausbi y Heulet a propósito del estatuto y función del monólogo en el drama contemporáneo, “la voluntad de traducir los pensamientos en su estado naciente, de expresar una interioridad, conduce a abandonar la estructura dialogada bajo el flujo de la presión [...] [y] el monólogo se vuelve el único recurso para construir una identidad estallada” (2013: 104-141). El monólogo y su enunciación en primera persona en un *present tense*, refuerzan la tesis de una voz dramática –y no necesariamente poética– que se erige y afirma en la condición performática de la enunciación. Así, siguiendo la fragmentación de las obras anteriores, la pieza se abre al mosaico, pero ya no de cuadros o voces, sino de distintos registros discursivos que proliferan y se dispersan caleidoscópicamente sostenidos por la voz. Enumeraciones de imágenes, de conjugaciones verbales, de números cardinales, de sintomatología clínica y posología, de citas bíblicas, descomponen un registro lineal que puede parecer la expresión de una conciencia errática, pero que paradójicamente posee cohesión en un elemento que lo unifica: la enunciación en primera persona. El I de esta voz va enlazando las diversas referencias que se desperdigan, aunándolas en su experiencia, plegando la enunciación. Con ello la voz y su identidad (nunca explicitada) se vuelve sujeto y objeto de la enunciación dramática y performática:

- to achieve goals and ambitions
- to overcome obstacles and attain a high standard
- to increase self-regard by the successful exercise of talent
- to overcome opposition
- to have control and influence over others to defend my self
- to defend my psychological space
- to vindicate the ego
- to receive attention
- to be seen and Heard
- to excite, amaze, fascinate, shock, intrigue, amuse, entertain or entice others
- to be free from social restrictions
- to resist coercion and constriction
- to be independent and act according to desire
- to defy convention
- to avoid pain
- to avoid shame
- to obliterate past humiliation by resumed action
- to maintain self-respect
- to repress fear
- to overcome weakness
- to belong
- to be accepted
- to draw close and enjoyably reciprocate with another
- to converse in a friendly manner, to tell stories, exchange sentiments, ideas, secrets
- to communicate, to converse
- to laugh and make jokes
- to win affection of desired Other
- to adhere and remain loyal to Other
- to enjoy sensuous experiences with cathected Other
- to feed, help, protect, comfort, console, support, nurse or heal

to be fed, helped, protected, comforted, consoled, supported, nursed or healed
 to form mutually enjoyable, enduring, cooperating and reciprocating relationship
 with Other, with an equal
 to be forgiven
 to be loved
 to be free (2016: 235)

A diferencia de aquellas lecturas que han visto a *Psychosis* como un poema dramático, queremos insistir en el carácter testimonial, pero no solamente desde la condición biográfica, sino como testimonio dramático; por cuanto el torrente monológico se muestra como enunciación abierta a otro que, como sabemos, es siempre el destinatario extraficcional en el drama contemporáneo. Así, la voz comunica el estado catastrófico de la experiencia, íntima y subjetiva, enlazando a ese otro que escucha o lee. Lejos de la palabra como corte, incisión y arma de lucha, el lenguaje se vuelve vínculo amoroso con otro, posibilidad. Por ello, en esta última obra, asistimos al canto de cisne de Kane, en que el lenguaje dramático queda reverberando, tal como la voz declara en el texto:

“Back to my roots

I sing without hope on the boundary” (2016: 214)

Con ello, la dramaturgia de Kane, reducida al punto 0, o más bien ahora sublimada, depura al drama de todo lo accesorio para hacerla resonar en lo que la define, la palabra: “Just a Word in the page and there is the drama” (2016: 213).

Bibliografía

KANE, Sarah. 2016. *Complete Plays. Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin*. London: Methuen.

SARRAZAC, Jean Pierre. 2011. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato. Trad. Víctor Viviescas.

HAUSBI, Kerstin y Heulot Françoise. 2013. “Monólogo”. En Sarrazac, Jean-Pierre (dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato. Trad. Víctor Viviescas.