



Lady Lazarus

Verónica Bujeiro

Sarah Kane

NO HUBO NOTA QUE RECLAMARA la posible salvación de Sylvia, Anne, Alejandra, Virginia y las demás que forman el club de las que se quitaron la vida. Sin embargo, en febrero de 1999, la prensa londinense demandaba al hospital psiquiátrico King's College haber bajado la guardia ante Sarah Kane, una dramaturga de 28 años, a quien no se le retiraron las cuerdas de sus zapatos, el fatal instrumento que utilizó como salida. El personal responsable del hospital se excusó argumentando que ella lo habría hecho de todos modos, y lo decían por su historial médico, no por conocer su obra, en la que sin hacer ningún tipo de análisis psicológicos, hay claros indicios de una mente enfrentada al abismo. Difícilmente una escritora miró tan de frente y de forma tan desnuda la condición humana como Kane, quien murió con el siglo señalando sus horrores.

Fue un curioso error el que llevó a Sarah Kane a una fama que la perseguiría hasta la posteridad, pues ante el sobrecupo de un estreno teatral cercano, un nutrido grupo de críticos londinenses decidieron entrar a la función del Theatre Upstairs del Royal Court Theatre, espacio dedicado a la experimentación y a las nuevas voces de la dramaturgia inglesa, para ver la obra de la debutante Kane titulada *Blasted* (traducida como *Devastados* en México). Al terminar la función nadie expresó comentario alguno, pero al día siguiente se describiría a la obra como una obscenidad suprema, “un festín repugnante de inmundicia”, al que la prensa se preocuparía más por enlistar algunas de las acciones de la obra y señalar flamígeramente la locura de la joven Sarah y no así su precoz talento. *Blasted* se convirtió en la obra más comentada y menos vista de toda la década en Londres.

La obra cuenta la historia de la reunión entre la joven discapacitada Cate con Ian, periodista maduro que parece estar en el último estado de una cirrosis crónica, en un cuarto de hotel de lujo para demostrar las tácticas de un perpetrador contra su víctima, pero sin dejar de lado aquellas aristas que muestran esos rasgos tan contradictorios que forjan lo humano. La escena se ve interrumpida por la invasión de una guerra exterior, personificada en un soldado anónimo que somete a Ian a ultrajes corporales extremos tan sólo para buscar un paliativo al sinsentido que lo habita. En completa devastación, Cate regresa a la escena con un bebé muerto en brazos que servirá como alimento al moribundo Ian, quien termina la obra con un “Gracias” a modo de seña que apunta hacia una desconcertante redención.

A veinte años del suceso, la pieza sigue resultando precisa en su brutalidad, quirúrgica en sus diálogos, que no exentan el fino humor negro de la autora, y posee una actualidad que puede ser adaptada a contextos varios, incluyendo el mexicano. El uso de la violencia extrema en Kane era una reacción directa a esa ola de guerras televisadas en la que la generación de los noventa comenzó a coexistir con gran indiferencia, además de manifestar una lucha interna brutal que acabaría con su vida.

La crítica inglesa, tan dada a crear grupillos para vender a sus artistas más allá de sus fronteras, agrupó a Sarah con autores dramáticos como Mark Ravenhill y Anthony Neilson en el denominado *In-yer-face theatre* (algo así como “teatro en tu jeta”) dadas sus temáticas similares, la preocupación de hacer un cruce entre lo personal y lo político, que trajeron de vuelta asimismo la vieja controversia sobre la ética de la mirada ante la brutalidad de lo que se presenta en escena.

Hay que recordar que la palabra “obsceno” tiene su raíz en las representaciones teatrales griegas que a nivel social consideraban degradante mostrar escenas de corte sexual o violento, por esto sucedían *ob skena* o fuera de escena. Pero identificada con el noble linaje inglés que hizo de la violencia un espectáculo (en el que se incluye a Shakespeare), así como el de ejemplos más contemporáneos como Harold Pinter, Edward Bond y Howard Baker, Kane practica en el mundo contenido en la acotación dramática imágenes que van de una genuina necesidad de representación para hacer experimentar al espectador un atisbo sobre el sentir de una víctima a bromas enfocadas a proponer un reto inalcanzable para el futuro director. He aquí algunos ejemplos:

*He puts his mouth over one of Ian's eyes, sucks it out, bites it off and eats it (Blasted, 1995)*¹

*The rats carry Carl's feet away (Cleansed, 1998)*²

*A vulture descends and begins to eat his body (Phaedra's Love, 1996)*³

¹ Kane cuenta que esta escena la tomó de un libro sobre *hooligans* en donde se relataba que un policía enardecido realizó esta misma acción en un fanático incontrolable.

² En 1998, el director alemán Peter Zadek intentó amaestrar a un grupo de ratas para que hicieran lo que la acotación pedía, pero antes del estreno decidió que un pie falso era demasiado peso para un roedor.

³ La misma Kane fue quien dirigió esta obra en 1996, “disparándose en el zapato” con su propia acotación, como quien diría. No se encontró registro fotográfico sobre la resolución de tal proeza escénica, si es que se llevó a cabo.

Más allá del juego y la provocación, Kane tenía una agenda muy precisa con esta postura y su sondeo en el terreno del dolor, como un intrincado grito de ayuda que no alcanza a romper la autoimposición de su silencio.

Contrario a lo que pudiera pensarse, Kane decía que su tema principal era el amor, pero el amor como carencia, vacío y anhelo imposible. Un sentimiento motor que hace de lo violento un modo de relación interpersonal que busca llevar a la superficie esa condición impronunciable del dolor, pero no lo logra. El verdadero escenario de Sarah Kane, aquel que nos ofrece un vistazo al interior de su mente, es más devastador que cualquier juego espectacular teñido de sangre y vísceras. Entre sarcasmo y desprecio por sus contemporáneos, la jovial Sarah confiesa en una de sus raras entrevistas: “Escribo para salir del infierno”. Sus últimas obras parecen corroborar la verdad en esta declaración.

En *Crave* (estrenada en México como *Ansia*), Kane pasa de la exploración en la obscenidad estética y la acción visceral para volcar su estilo a una economía de recursos que se centra en la precisión lingüística de la autora para crear diálogos cortos y efectivos, lacerantes como armas. Más que personajes serán voces anónimas a las que los actores les prestarán un cuerpo, al más puro estilo del nihilismo tragicómico de Samuel Beckett. El uso de la violencia continúa presente, pero esta vez en un lenguaje que lucha contra el sinsentido para evitar la disolución del sujeto ante una nada aterradora. Sin duda un paso antes del abismo que sería su obra póstuma 4.48 *Psychosis*.

Pese a su fragmentación y la nula indicación de personajes, la situación que presenta esta última obra es del todo clara: un paciente lidia con el encierro dentro del ala psiquiátrica de un hospital y se enfrenta con los cuestionarios interminables de los psiquiatras, sólo para mofarse y exhibir la impotencia ante una mente decidida a destruirse. La obra goza de distintos ritmos en los que la conmiseración llega a rozar lo cómico, pero que finalmente se centra en un canto repetitivo y difícil, como si nos llevara de la mano para pasear por el círculo del infierno de uno mismo.

Al terminar esta escena cae el telón, viene el ahorcamiento de la autora, el reclamo al descuido de las autoridades por la prensa que en un principio la condenó y el montaje de todas sus obras como un homenaje a esa mirada que penetró en el abismo.

Los escritores suicidas como Kane parecen condenarse a un único camino de lectura que apunta a una revisión clínica de su obra, aunque para su suerte:

El teatro no tiene memoria... Yo sigo regresando con la esperanza de que alguien en un cuarto oscuro en algún lugar me muestre una imagen que se queme para siempre en mi mente.

Y de esta manera los escenarios mundiales olvidan su tragedia personal y la resucitan de vez en cuando para que Lady Lazarus nos vuelva a lacerar con su claridad. ■■■