

EL TEATRO DE SARAH KANE

# Tragedia contemporánea

*Diana González*

¿Tiene sentido hablar hoy en día de género trágico? ¿Qué es lo esencial en una tragedia? ¿Qué significa el «sentido trágico»? La tragedia tal y como la expresó magistralmente Sófocles en su *Edipo rey* se gestó en Occidente, pero Occidente ya no es el centro del mundo. Los filósofos más representativos de la posmodernidad (Vattimo, Maffesoli, Baudrillard, Nebreda o Derrida, entre otros) se han esforzado por expresar la pérdida de ese eje reconfortante que era Europa. En palabras de Vattimo: «los pueblos “primitivos”, los así llamados, colonizados por los europeos en nombre del buen derecho de la civilización “superior” y más desarrollada, se han rebelado y han vuelto problemática *de hecho* una historia unitaria, centralizada».<sup>1</sup> Esta realidad es perturbadora para nuestra cultura occidental, siempre apoyada en la seguridad de un centro que, hasta nuestros días, nos venía dado por la tradición judeocristiana y la seguridad de que un Dios, estuviera donde estuviera, existía y tejía nuestro destino. Tenemos, por tanto, a Nietzsche por un lado, con sus teorías acerca de la muerte de Dios y el absurdo que supone, teniendo en cuenta esto, el concebir la historia de un modo lineal, evolutivo; y, por otro, el retorno de la idea grecolatina del movimiento cíclico, en el que cada instante muere en sí mismo porque no hay principios ni finales decisivos, sino un eterno errar que escapa a nuestro control pero que, a pesar de ello, pretendemos dominar. Así pues, el sentimiento trágico contem-

<sup>1</sup> Gianni Vattimo, «Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?», en AA.VV., *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 1990, p. 12.

poráneo no puede sustentarse en la idea lineal de progreso, sino en el caos, una certeza que nos obliga a desechar la idea de un «tiempo monocromo, lineal, asegurado, el del proyecto» y a asumir que vivimos en «un tiempo policromo, trágico por esencia, presentista y que escapa al utilitarismo del cómputo burgués».<sup>2</sup> Al hilo de estas palabras de Maffesoli, parece ser que *lo trágico* recae precisamente en el agotamiento del presente y en la conciencia del ser humano de que no tenemos nada más que el aquí y el ahora. Pero sobre todo, en el hecho de pensar que, si bien debemos disfrutar y aspirar a la felicidad a pesar de toda ausencia de lo trascendente —«La vida no es sino una concatenación de instantes inmóviles, de instantes eternos de los cuales hay que sacar el máximo goce.»<sup>3</sup>—, en el fondo nos resistimos a vernos exclusivamente como seres contingentes entre un nacimiento y una muerte que no hemos decidido. Nuestro margen de acción se concentra en estos instantes que sí podemos improvisar. La duda entonces es la siguiente: ¿Nos basta con esta sensatez de sabernos tan insignificantes? ¿A qué grandeza podemos aspirar una vez desengañados de nuestro propio poder?

Así, si hoy día el teatro de Sarah Kane ha sido defendido por dramaturgos tan importantes como Howard Barker o Harold Pinter y se representa por todo el mundo, es porque debe expresar algo que nos dice mucho de nosotros, nos retrata y nos enfrenta a nuestros conflictos diarios. Ese algo no puede ser otra cosa que la aceptación de un desamparo que por fin asumimos, puesto que no podemos acogernos ya a un Dios que gobierne nuestra vida. El teatro contemporáneo debe ser suficientemente sensato como para meterse en este callejón sin salida. El de Kane lo es.

<sup>2</sup> Michel Maffesoli, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Argentina: Paidós, 2001, p. 11.

<sup>3</sup> *Ídem*, p. 10.

El torrente de palabras que son *Crave* y *4:48 Psychosis* exalta la conciencia de este instante eterno, de todo lo que supone: el disfrute vitalista del *carpe diem* y el desencanto de saber que es lo único que tenemos. La salvación del amor y la imposibilidad de conseguir esa salvación:

«no me digas que no no puedes decirme que no porque es un alivio tan grande volver a tener amor otra vez y estar en la cama y que te abracen y te toquen y te besen y te adoren y tu corazón dará un salto cuando oigas mi voz y veas mi sonrisa y sientas mi aliento en la nuca y el corazón se te acelerará cuando te quiera ver y te mentiré desde el primer día y te utilizaré y te daré por culo y te romperé el corazón porque tú me lo habrás roto primero y cada día amarás más hasta que el peso sea insostenible y tu vida sea mía y morirás solo porque cogeré lo que quiera y después me iré y no te deberé nada siempre está aquí siempre ha estado aquí y no puedes negar la vida que sientes a la mierda esta vida a la mierda esta vida a la mierda esta vida ahora te he perdido»

[*Crave*, 178]

Exactamente la misma actitud que adopta Rod con Carl en *Cleansed* cuando este último le pide que le prometa amor eterno. Desde su sensatez, Rod le ama aquí y ahora, todo lo que le puede ofrecer es este preciso instante y lo contrario sería mentirle porque el futuro escapa a su control. Hippolytus, que se ha pasado la vida comiendo, bebiendo, fornicando, viendo televisión, despreciando su vida al fin y al cabo, convirtiéndose en un ser execrable para el espectador, que lo ve como un fantoche déspota sin moral ni ética, se eleva, al final, por encima de toda esta miseria cuando está a punto de morir y se deleita con la imagen de los buitres al acecho pronunciando unas palabras dignas de un héroe trágico: «Si hubiera habido más momentos como este ». De pronto, con la visión que da la inminencia de la muerte, cae en la

cuenta de que si hubiera habido más momentos como este en su vida, de que si la muerte en verdad no ocurriera una sola vez, sino muchas, se la hubiera tomado de otro modo. Da la sensación de que en el transcurso de *Phaedra's Love* sólo ha invertido su tiempo en malgastarlo, despreciándolo, perdiendo de vista que ese tiempo, en efecto, llegaría a acabarse obligándolo a replantearse toda su existencia cuando ya no es posible rectificar nada. En este momento el personaje se engrandece y el público percibe una especie de ética contemporánea que el crítico Ken Urban ha denominado «ética de la catástrofe». Cuando las circunstancias son tan extremas y desfavorables como en la habitación de hotel devastada de *Blasted*, el palacio real de la prole de Teseo y Fedra, la perversa institución de *Cleansed*, el abismo lingüístico de *Crave* y la desolación a las 4.48 de la madrugada en *4:48 Psychosis*, queda, todavía, espacio para la ética. El teatro de Sarah Kane convierte a personajes despreciables en héroes de nuestro tiempo mediante la revelación de esta constatación del desamparo del ser humano que, aquí y ahora, en medio del infierno que suponen sus escenarios, es capaz de dar lo mejor de sí mismo. Las últimas palabras de agradecimiento de Ian hacia Cate son otro ejemplo de cómo el más vil de los humanos puede llegar a darse cuenta de la importancia del afecto entre las personas y a valorarlo aunque sea por primera y última vez. Lo mismo ocurre con Tinker. No hay Yagos en el teatro de Kane, todos los personajes, desde el primero hasta el último, tienen sus motivos para actuar como actúan: la búsqueda incesante del amor.

Pero para que lo trágico se manifieste es necesario dejar la puerta entreabierta a lo sobrenatural. Los personajes que creó Kane son descreídos, posmodernos, irreverentes con Dios, pero temen estar equivocados. ¿Y si al final, aún sabiendo que es descabellado y sin tener ninguna prueba irrefutable de ello —más bien todo lo contrario—, resultara que hay algo más duradero que este presente? Aquí entra todo el conflicto de la autora entre la trascendencia religiosa y el pragmatismo más exacerbado. La maldad —entendida como pecado si se quiere— es castigada en

el teatro de Kane. Ian es torturador y víctima al mismo tiempo, recibe su merecido desde un punto de vista moral católico, del mismo modo que Hippolytus o Tinker, que juega a ser Dios pero que al mismo tiempo no puede hacer nada contra unas voces que vienen desde arriba o desde el más profundo abismo y dictaminan sus acciones. La voz o las voces de *4:48 Psychosis* anhelan el final absoluto, el descanso del padecimiento, por lo que no es contradictorio que exclamen «Dios ha muerto» [229] al mismo tiempo que ruegan a Dios que «esta muerte sea el puto final» [211]. ¿Es la muerte el descanso definitivo o hay una continuidad después? Todas las obras de Kane están atravesadas por esta dicotomía y alrededor de ella se construyen.

Lo esencial en la tragedia, por tanto, lo que debemos tomar de Aristóteles, es el enfrentamiento del ser humano a su destino. Cómo sea ese destino y cómo sea este ser humano depende de cada época. Los héroes clásicos de Sófocles, Esquilo o Séneca se debaten entre la voluntad de escapar de lo que ya está escrito y su libertad como individuos. Pero una tragedia es, ante todo, una indagación en el conocimiento y una reflexión acerca del dolor que provoca la ignorancia sobre la propia identidad. Azar y destino pueden ser identificados como anverso y reverso de lo mismo: antes de que se produzca el *reconocimiento* [Aristóteles, *Poética*, XI], el destino es percibido por el héroe como azar, porque desconoce que cada una de sus acciones están ya escritas de antemano. En el teatro de Kane la atención también recae en este *reconocimiento*, la diferencia es que no se teje un destino particular para cada personaje. Así, no importa trazar hazañas particulares para cada uno de los personajes como las de Edipo, Teseo, Fedra o Medea, sino que se exalta la idea de que a todos les/nos aguarda el mismo final: el acabamiento de la existencia tal y como la conocemos. El final de un infierno que desdibuja las fronteras entre el horror del presente y el castigo anunciado en las páginas del Apocalipsis bíblico y que no sosiega porque para los personajes de Kane es posible que todavía exista algo peor.

El que ya no sea fácil para la mayoría de los occidentales contemporáneos creer en Dios no implica que no sigamos conservando el deseo de la trascendencia, de huir de la aleatoriedad estúpida que parece gobernar nuestras vidas: «El materialismo occidental establece la hipótesis de que el mundo es una materia bruta entregada a los movimientos aleatorios y desordenados. Nuestra escena primitiva del mundo es la de una materia muerta si algún dios no acudiera a insuflarle un alma, un sentido o una energía; de un desorden al que sólo Dios puede llegar a imponer el orden, arrancando al mundo del caos original». <sup>4</sup> El arte es a veces ese dios, como acierta a decir David Mamet en *Three Uses of the Knife*, puesto que empleamos su lógica y su perfección formal como bálsamo al encadenamiento ciego de las escenas de nuestra cotidianeidad. El teatro contemporáneo, sin embargo, intenta —como observa Peter Szondi en *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*— desde Ibsen, Chéjov, Strindberg y Maeterlinck dar una forma adecuada a esta nueva sensibilidad de nuestro tiempo. La única alternativa, ante el escepticismo del espectador de hoy, es la de asumir que si no percibimos un orden significativo en nuestra vida tampoco el arte debe reflejarlo. De ahí las estructuras tergiversadas, caóticas y desconcertantes de las representaciones contemporáneas, en las que existe otro tipo de perfección que no aspira a expresar el orden, sino el caos. Beckett consiguió en su teatro confundir los principios y los finales, empezar y acabar dando la sensación de que la obra alcanzaba mucho más de lo que se nos permitía ver. Sarah Kane continúa en esta línea formal y de sentido, concibiendo unas estructuras que rechazan la linealidad del planteamiento, nudo y desenlace clásicos y halla una forma dentro de lo informe, caótico y aleatorio, recreando un presente estático —el instante eterno que reivindica Maffesoli—: el único que tenemos y al que es legítimo aferrarnos porque, aunque lo deseemos, no conocemos otra cosa.

<sup>4</sup> Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama: 1984, p. 158.