

Fragmentos aturcidos. La hibridación genérico-discursiva en

4.48 Psychosis de Sarah Kane

Mariana Blanco

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

El presente trabajo se propone reflexionar sobre las principales problemáticas en torno a la representación de la subjetividad desplegadas en la obra de la dramaturga británica Sarah Kane a partir del análisis de su último drama, *4.48 Psychosis* (1999). Con esta obra Kane lleva al extremo la búsqueda de colapsar ciertos límites para hacer de la forma y del contenido una misma cosa. La naturaleza fragmentaria del texto, la ausencia de trama o anécdota y la imposibilidad de identificar la presencia de uno o más personajes en escena, colaboran en la creación de esa atmósfera densa y ambigua que se correlaciona con el cuadro patológico del yo anticipado en el título de la pieza. Asimismo, la puesta en funcionamiento de estrategias de hibridación genérica, de apropiación, parodia y reescritura de diferentes modalidades discursivas (monólogos líricos, conversaciones entre doctor y paciente, el discurso de los cuestionarios médicos, de la psiquiatría y de las historias clínicas, citas extraídas de literatura de autoayuda o del libro bíblico del Apocalipsis, etc.) se constituye como práctica privilegiada para reflejar el descentramiento y la dispersión del sujeto y el borramiento de los límites entre realidad- ficción, sueño-vigilia, yo-otro.

Palabras clave

Sarah Kane - drama británico contemporáneo – subjetividad - hibridez genérico-discursiva

Y ahora, señor Doctor, que ya está usted bien al tanto de lo que en mí puede ser alcanzado (y curado por las drogas), del punto de litigio de mi vida, espero que sabrá darme la cantidad de líquidos sutiles, de agentes especiosos, de morfina mental, capaces de elevar mi abatimiento, de equilibrar lo que cae, de reunir lo que está separado, de recomponer lo que está destruido.

Antonin Artaud (*El Omblijo de los Limbos*)

La última pieza de Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, fue terminada en el año 1999, unos meses antes de que la dramaturga británica, sumida en una profunda depresión, se quitara la vida. Este hecho determinó, inevitablemente, el enfoque de los críticos al momento de enfrentarse a este drama sumamente desconcertante quienes, privilegiando una lectura autobiográfica, concluyeron que se trataba de la dolorosa carta de despedida de la autora. O, como la define Christopher Innes, de “una explícita y agonizante descripción personal de su estado mental en el período que precedió a su suicidio.” (2002:535). En este marco, me propongo analizar el complejo diseño formal de este texto, que se sostiene en un arduo y minucioso trabajo de experimentación con el lenguaje, con el objeto de observar no sólo que *4.48 Psychosis* está lejos de ser una irreflexiva “nota de suicidio” (Billington, citado por Saunders:2002:110), sino que la misma obra se encarga de problematizar aquellas lecturas meramente referenciales que afirman sin ambages que la que habla en el texto es la propia Sarah Kane.

Concebido como un drama para varias voces, susceptibles de ser encarnadas por diferentes actores o, por su ritmo vertiginoso, como el monólogo caótico de una conciencia extraviada, en *4.48 Psychosis* no hay nombres, letras, ni signos que remitan a la presencia de uno o más caracteres sobre el escenario. Los lugares de indeterminación (De Toro) que abre el texto promueven múltiples lecturas, polisemia que se evidencia en las distintas elecciones de puesta que han hecho directores y realizadores en sus numerosas representaciones¹.

Como ya apunté, se trata de una pieza fundamentalmente experimental, en la que tiempo y espacio permanecen inciertos en tanto es el discurso, que por momentos alcanza una densidad poética abrumadora, el que adquiere protagonismo sobre la acción, desestabilizando las delimitaciones genérico-literarias y, en consecuencia, los fundamentos constitutivos de la obra dramática. En efecto, la autora apela a ciertos recursos consolidados por la lírica moderna, introduce en el texto diversas tipografías y juega con la dimensión espacial de la escritura, explotando la productividad significativa de la distribución de las palabras y los blancos en la página. Estas cuestiones que, por supuesto, no son apreciables en la puesta en escena acercan este drama a la forma de un hermético poema vanguardista.

¹ En la primera performance de *4:48 Psicosis*, realizada en Londres y dirigida por James Macdonald en 2000, se optó por incluir a tres actores para representar la disociación de la voz. Como señaló el director en una entrevista con el crítico Alekz Sierzs, esta elección obedeció, entre otras cosas, a la necesidad de desprenderse de las aproximaciones o lecturas biográficas que pudieran suscitarse en caso de presentar la obra como monólogo, dada la proximidad de la muerte de la autora. Luciano Cáceres, director de la primera puesta porteña, aun teniendo conocimiento de que la pieza fue realizada con elencos de hasta nueve actores, decidió, en cambio, adoptar la forma del unipersonal. Esto supuso un trabajo casi artesanal para desentrañar el guión palabra por palabra hasta descubrir cómo debía ser pronunciado cada fragmento, explotando su ritmo y musicalidad sin caer en lo declamatorio. (La puesta fue realizada en el teatro Elkafka de Buenos Aires en el año 2006).

No obstante, es posible rastrear ciertas matrices de teatralidad en los breves pero recurrentes comentarios autorreferenciales deslizados en el texto, los cuales proporcionan algunas claves de lectura.

a consolidated consciousness resides in a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches when a shaft of light enters and all thoughts unite in an instant (Kane: 2001:205) ²

And my mind is the subject of these bewildered fragments. (Kane: 2001:210)

Estas acotaciones mezcladas confusamente en el nivel del enunciado subrayan el propósito deliberado de Kane de hacer de la forma y del contenido una misma cosa. La definitiva eliminación de la trama o anécdota y la imposibilidad de identificar la presencia de uno o más personajes en escena son algunos de los factores que colaboran en la creación de una atmósfera ambigua que se correlaciona con el cuadro patológico del yo anticipado en el título de la pieza. El escenario, ese "oscurecido salón cerca del cielo raso de una mente", quedaría, de este modo, transformado en una caja de resonancia de claras reminiscencias beckettianas en la que repica la voz de una conciencia descentrada, atravesada por una corriente vertiginosa de voces extranjeras. Pensemos en la imagen de la cabeza, tan recurrente en Beckett, que deviene habitación o cavidad, en la que la subjetividad ya no se afirma a través del conocimiento racional y de la especulación introspectiva, sino que se deshace en el vacío y el silencio. Es justamente ese desplazamiento del espacio de la representación hacia el escenario interior del sujeto el que conduce al límite el proceso deconstructivo del personaje entendido tradicionalmente como conciencia unitaria.

En consecuencia, el lector/espectador es arrastrado por el itinerario desviado de la mente, que se actualiza en su parlamento esquizofrénico, en un movimiento desarticulado en el que todos los límites se desvanecen y ya no se sabe quién habla. Ese efecto de indeterminación e indiscernibilidad está estrechamente vinculado al carácter fragmentario del texto. Un texto que se (des)compone a partir de la diseminación, hibridación y reelaboración de una multiplicidad de géneros discursivos, estrategias privilegiadas por la autora para reflejar la dispersión de la subjetividad y la disolución de las fronteras entre realidad y alucinación, entre cuerpo y mente, entre yo-otro.

De este modo, la pieza comienza evocando una supuesta sesión de psicoanálisis en la que el psiquiatra interroga insistentemente a su paciente, mientras

² una conciencia consolidada reside en un oscurecido salón de banquetes cerca del cielo raso de una mente cuyo piso se mueve tal como se mueven diez mil cucarachas cuando entra un haz de luz mientras todos los pensamientos se unen en un instante

Y mi mente es el sujeto de estos fragmentos aturdidos.

Sigo la traducción al español de Pablo Rey. En KANE, Sarah (2005). *Crave y 4:48 Psicosis*. Buenos Aires: Ediciones ARTES DEL SUR.

éste permanece en silencio. Sin embargo, esta escena que bien podría ser tan solo una figuración, producto de la percepción deformante del sujeto en diálogo consigo mismo, se ve abruptamente interrumpida, dislocada por la irrupción de esos *fragmentos aturcidos* en los que se desmorona el pensamiento racional. Entre dichos fragmentos, reunidos aparentemente en forma desordenada pero separados claramente en el texto por una línea punteada, encontramos, además de las conversaciones entre doctor y paciente, pasajes líricos colmados de imágenes bíblicas, monólogos, enunciados ininteligibles constituidos únicamente por números, largas secuencias y listas de palabras, abreviaturas, intertextos literarios y filosóficos, citas extraídas de libros de psicología y autoayuda, segmentos de historias clínicas, etc.

Kane se apropia de estos materiales discursivos y polemiza con ellos para explorar desde una perspectiva múltiple el conflicto de una conciencia abismada, desgarrada por una única certeza, la de su propia muerte, y por la pérdida de toda esperanza en un mundo violento, deshumanizado y vacío de sentido. Un yo incapaz de reencontrar la unidad, de reconciliar el grito solitario del espíritu con la experiencia de un cuerpo que lo arroja hacia la muerte y que se percibe y se rechaza como ajeno. Ese despliegue de voces va configurando un metadiscurso que no hace más que poner en evidencia la insuficiencia de todo saber humano, las limitaciones del conocimiento, de las falsas creencias e ilusiones (esas “mentiras hermosas”) que el hombre construye para comprenderse a sí mismo y a la realidad, y para dar respuesta a la pregunta, la más apremiante al decir de Camus, del para qué de la existencia. Por eso en su “teatro de la enfermedad” (Rosenzvaig), en el que resuenan claramente los latidos del pensamiento artaudiano³, ni la religión, ni la ciencia poseen la facultad de mitigar o *curar* la “angustia congénita” del yo, porque la cura supone aquí la aniquilación del ser auténtico con el objeto de ajustarse a las reglas de funcionamiento de una sociedad conformista e hipócrita que es la que definitivamente se ha vuelto desquiciada.

Okay, let's do it, let's do the drugs, let's do the chemical lobotomy, let's shut down the higher functions of my brain and perhaps I'll be a beat more fucking capable of leaving. (Kane: 2001:221) ⁴

³ Una lectura atenta de su último drama revela que, a esta altura de su trayectoria, Kane no sólo conocía muy bien la obra de Artaud (tanto sus escritos sobre teatro como sus textos poéticos), sino que esta funcionó como un intertexto clave en la concepción de *4.48 Psychosis*. Si nos detenemos en el fragmento de *El obligo de los limbos*, elegido como epígrafe para este apartado, o recordamos algunos de los planteos artaudianos en *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, observaremos que ciertos paralelismos son notables. El rechazo, que en Artaud se transforma en odio, a la psiquiatría por su total incomprensión e incompetencia domina la pieza y, entre todos los discursos-otros con los que discute esta voz de la “locura”, el discurso médico es uno de los más severamente atacados.

⁴ “Está bien, hagámoslo, hagámoslo con las drogas, hagamos la lobotomía química, bajémosle las cortinas a las funciones más elevadas de mi cerebro y a lo mejor voy a ser un poquito más capaz de vivir.”

En este contexto, la transición de un fragmento a otro, los bruscos cambios de tono que se suceden sin ningún preámbulo, además de acompañar el vaivén ciclotímico de la mente, exigen un rol activo por parte del lector/espectador quien debe reacomodar constantemente su percepción, sacudida por estos violentos contrastes. Un claro ejemplo es la notable disonancia que se aprecia entre el imaginario bíblico que engendra una modulación poética y ciertamente más hermética, cercana al delirio místico, y la impasibilidad y frialdad del lenguaje médico-psiquiátrico.

Sanity is found in the mountain of the Lord's house on the
horizon of the soul that eternally recedes
The head is sick, the heart's caul torn
Tread the ground on which wisdom walks
Embrace beautiful lies-
the chronic insanity of the sane (Kane: 2001:229) ⁵

Symptoms: Not eating, not sleeping, not speaking, no sex drive, in despair, wants to die.

Fluoxetine hydrochloride, trade name Prozac, 20mg, increased to 40mg. Insomnia, erratic appetite, (weight loss 14kgs.), severe anxiety, unable to reach orgasm, homicidal thoughts towards several doctors and drug manufacturers. Discontinued. (...)

100 aspirins and one bottle of Bulgarian Cabernet Sauvignon, 1986. Patient woke in a pool of vomit and said 'Sleep with a dog and rise full of fleas'. Severe stomach pain. No other reaction. ⁶ (Kane: 2001:223-225)

⁵ La cordura está fundada en la montaña de la casa del Señor sobre

el horizonte del alma que retrocede eternamente

La cabeza está enferma, el amnios del corazón se rompe

Pisen el suelo sobre el cual camina la sabiduría

Abracen mentiras hermosas

la insanía crónica de lo sano

⁶ Síntomas: no come, no duerme, no habla, no tiene deseo sexual, estado de desesperación, quiere morir.(...)

Fluoxetrine hidroclorado, nombre comercial Prozac, 20 mg., incrementado a 40 mg. Insomnio, apetito errático, (pérdida de peso de 14 kg.) ansiedad severa, incapaz de alcanzar el orgasmo, pensamientos homicidas hacia varios doctores y fabricantes de

Un análisis exhaustivo del funcionamiento de cada uno de los intertextos discursivos merecería un trabajo aparte. No obstante, considero que el fragmento antes citado, correspondiente a la extensa secuencia de la historia clínica, sintetiza claramente algunos de los procedimientos utilizados por la autora para exhibir las fisuras del discurso médico (cuya presencia es dominante en la pieza), la ineficacia de su método terapéutico. Con el humor mordaz que la caracteriza, Kane parodia y subvierte la lógica sistemática de la diagnosis, cuestionando la autoridad, la presunción de objetividad y el rigor del lenguaje médico-psiquiátrico. En efecto, el juego intertextual no se reduce a realizar un mero compendio de citas, sino que supone un proceso de reelaboración irónica y, en ocasiones, lúdica de los materiales con el objeto de integrarlos a la esfera estética, explotando sus múltiples posibilidades de sentido. A su vez, en este proceso se advierte una reacción contra los mecanismos de control y exclusión que actúan sobre la producción de estos discursos. Discursos que, parafraseando a Foucault, además de funcionar mediante una articulación entre el saber y el poder, determinan ciertos modos de conducta y subjetividad. En *4.48 Psychosis*, el gesto de resistencia contra esa suerte de violencia simbólica se manifiesta en la afirmación de la irreductibilidad del sujeto que excede todo intento de conceptualización.

And I am deadlocked by that smooth psychiatric voice of reason which tells me there's and objective reality in which my body and mind are one. But I am not here and never have been. Dr This writes it down and Dr That attempts a sympathetic murmur. Watching me, judging me (...) my desperation clawing and all-consuming panic drenching me as I gape in horror at the world and wonder why everyone is smiling and looking at me with secret knowledge of my aching shame. (Kane: 2001:209)⁷.

Pero no es sólo a través de las lúcidas reflexiones del yo como se manifiesta esa resistencia contra la voz (psiquiátrica) de la razón y los efectos de la lobotomía química que, anestesiando la mente convulsionada, pretende devolver al sujeto a la supuesta normalidad o, como afirma la voz, a "la insania crónica de lo sano". Si la forma es inseparable del contenido, entonces Kane hace colapsar completamente las estructuras, la estructura de la obra pero también la del lenguaje como principio

medicamentos. Suspendido.(...)

100 aspirinas y una botella de "cabernet sauvignon" Búlgaro, 1986. La paciente se despierta en un charco de vómito y dice "Dormir con un perro y levantarse lleno de pulgas". Severo dolor de estómago. No hay otras reacciones.

⁷ Y estoy paralizada por esta melosa voz psiquiátrica de la razón que me dice que hay una realidad objetiva en la cual mi cuerpo y mi mente son uno. Pero no estoy aquí y nunca he estado. El Doctor Esto lo anota y el Doctor Aquello intenta murmurar algo condescendiente. Observándome, juzgándome (...) mi desesperación me desgarró y el pánico que todo lo consume me empapa mientras miro al mundo horrorizada y con la boca abierta y me pregunto por qué todos me sonrían y me miran con la certeza secreta de mi dolorosa vergüenza.

constitutivo del sujeto, arrojándonos al centro mismo de la convulsión, donde la locura (que aquí no es sinónimo de enfermedad, sino un estado superior de la mente) 'is scorched from the bisected soul'(Kane: 2001:233).⁸

En este punto, es importante referirnos al título de la pieza como otra posible clave de lectura. La hora 4:48 alude al momento de extrema y genuina lucidez, ese instante de iluminación que alcanza el paciente psiquiátrico una vez que se han retirado los efectos de los psicofármacos ingeridos la noche previa. Al mismo tiempo, remite estadísticamente al horario en que se produce la mayor cantidad de suicidios en Inglaterra. Nuevamente el límite entre razón y extremo desequilibrio se desvanece. Es, entonces, a partir de las 4:48 que el desgarramiento comienza, cuando "entra un haz de luz" y "todos los pensamientos se unen en un instante", puesto que precisamente en ese instante el sujeto accede a la insoportable revelación de la verdad de la condición humana, ese dolor inexpresable del que está hecho su ser esencial.

Por lo tanto, aquellos pasajes en los que el monólogo, fruto de una mente disgregada, se vuelve más coherente no dominan el tono de la obra. Más bien son prontamente desbaratados por esas voces que balbucean, dicen y se desdicen, permitiendo, como ya señalé, la emergencia de un discurso que habla constantemente de sus propios límites y de la precariedad del lenguaje racional para comunicar la experiencia y dar cuenta de la realidad del mundo. El suicidio como única salida frente a la absurdidad y la fatalidad de la existencia enfrenta a este yo extenuado a lo ilimitado del desastre, en términos de Blanchot, por el que la palabra se entrega al desconcierto de lo desconocido, de lo indecible.

I don't know who I am

tongue out

thought stalled (...)

Where do I start?

Where do I stop?

(...)

How do I stop?

I'll die

not yet

but it's there (Kane: 2001:225)⁹

⁸ "es abrasada por un alma seccionada"

⁹ no sé quién soy

lengua afuera

pensamiento encerrado

(...)

El desastre se precipita hasta llegar a la fracturación total de la sintaxis, observable en aquellos fragmentos en los que la voz es arrastrada por un ritmo pulsional que hace de sus balbuceos violentas descargas, profundas sacudidas dirigidas al espectador (al modo de la “palabra-exorcismo” artaudiana [Pellegrini:1998]).

flash flicker slash burn wring press dab slash

flash flicker punch burn float flicker dab flicker (Kane: 2001:231)¹⁰

Este último aspecto no se puede desatender, ya que si antes afirmé que el texto puede concebirse como un gran poema, es indudable que fue escrito para ser llevado a escena, para ser puesto en acto, en convivio. En este sentido, la obsesión que se observa en las última obra de Kane por el juego formal, por descomponer el discurso y la palabra desviándolos de toda significación unívoca, responde a la necesidad de liberar el teatro de su lenguaje convencional, desgastado y estéril, de encontrar una nueva forma de expresión, no basada en la mera ilusión referencial, sino en la materialidad de la palabra, en su potencial sonoro y musical, en su valor sugestivo. Su búsqueda de un nuevo drama aspira a transformar la sala teatral en un espacio dinámico en el que el estallido de las imágenes y la fuerza poética del lenguaje, aferrada a la convulsión y al desenfreno de la vida, hablen directamente a la audiencia y actúen sobre sus sentidos. Ya no mediados por la especulación o el relato, que alcanzan su entendimiento y no siempre su sensibilidad, si no involucrando al espectador en una experiencia visceral que, aun siendo revulsiva y dolorosa, lo ponga

¿Dónde empiezo?

¿Dónde me detengo?

¿Cómo me detengo?

(...)

voy a morir

no todavía

pero está ahí

¹⁰ encender vacilar acuchillar quemar retorcer apretar picar

acuchillar encender vacilar punzar quemar fluctuar vacilar picar

Es importante advertir que la traducción al español es incapaz de reflejar el juego musical del fragmento original en el que los verbos han sido seleccionados cuidadosamente para generar determinados efectos sonoros.

La demanda de una reacción se desliza no sólo en los desesperados parlamentos de la voz, sino también mediante la inclusión, aparentemente incongruente, pero irónica, de las fórmulas protocolares RSVP (*repondez s'il vous plait*) y ASAP (*as soon as possible*) que se resemantizan en este contexto.

Es en este sentido que el teatro de Kane, como el de Artaud, puede entenderse como un intento de reconquistar una vida más auténtica y más humana, una vida a la que la sociedad contemporánea visiblemente ha renunciado. Paradójicamente, en su última pieza, aquella que anticipa su suicidio y en la que, sin lugar a dudas, se configura un espacio autobiográfico (lo que no quiere decir que “el personaje es la escritora” [Rosenzvaig: 2009: 95]), se aprecia claramente que si en algo no ha perdido la fe Sarah Kane es en el poder transformador del arte. Por eso, estoy de acuerdo con Rosenzvaig cuando concluye: “en tiempos en los que la inautenticidad y un gélido posmodernismo es lo que brilla, dramaturgos y directores viciados de pretenciosidad, exhibicionistas de la taradez (...) qué mejor que ir al encuentro de alguien capaz de enterrar los nuevos clichés del siglo XXI” (2009: 95). Opinión también compartida por Jorge Dubatti quien afirma que, entre otras tendencias de las poéticas dramáticas actuales, el teatro de Kane sería un anuncio más de la necesidad de un cambio de paradigma y del fin de la llamada Posmodernidad.

Finalmente, la obra culmina también con una solicitud, ‘please open the curtains’ (Kane: 2001:245)¹², la cual ha sido interpretada como la reconciliación final del yo con el mundo. No obstante, dicha lectura contradice el espíritu de la pieza, en la que la voz, que busca elevarse por sobre una sociedad crónicamente enferma, exclama: ‘This is not a world in which I wish to live’ (Kane: 2001:210)¹³. Siguiendo la línea de este análisis, considero que se trata más bien de una última apelación a superar el encierro, la inercia y el individualismo y a dirigir la percepción al caos circundante como la única forma de penetrar en nuestras propias heridas y oscuridades, y, por lo tanto, de impulsar una transformación. Una ambigua metáfora teatral que adquiere nuevas significaciones si la relacionamos con esa imagen simbólica de la luz, recurrente en el texto: ‘Behold the light of despair/ the glare of anguish’ (Kane: 2001:228)¹⁴, un resplandor punzante que sacude y deshace el pensamiento, pero también un momento de extrema lucidez en el que la vida se revela en toda su crueldad, un instante de fugaz claridad en el que el hombre, confrontado con su verdad, puede finalmente abrazar a su ser auténtico.

Bibliografía

-AA.VV. Dossier “Sarah Kane. Por favor levanten el telón” en *Teatro al sur. Revista Latinoamericana*. Nº 29, noviembre de 2005.

Amame

¹² “abran las cortinas por favor”

¹³ “ Este no es un mundo en el que desee vivir”

¹⁴ “Contemplan la luz de la desesperación/ el brillo de la angustia”

- ARTAUD, Antonin (1972). *El ombligo de los limbos. El pesa- nervios*. Buenos Aires: Aquarius.
- ARTAUD, Antonin (2002). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica Ediciones.
- ARTAUD, Antonin (1998). *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- BAJTÍN, Mijail (1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BLANCHOT, Maurice (1987). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- BÜRGER, Christa y BÜRGER, Peter (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (2006). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos.
- DERRIDA, Jacques (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- DERRIDA, Jacques (1990). *Qué es la deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- De TORO, Fernando (1992). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- De VOS, Lauren (2011). *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*. London: Lexington Books.
- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: ATUEL.
- DUBATTI, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- INNES, Christopher (2002). *Modern British drama. The Twentieth Century*. Cambridge University Press.
- KANE, Sarah (2001). *Blasted, Phaedra's love, Cleansed, Crave y 4:48 Psychosis en Complete plays*. London: Paperback.
- KANE, Sarah, *Crave y 4:48 Psicosis* (2005). Buenos Aires: Ediciones ARTES DEL SUR.
- PELLEGRINI, Aldo (1998). "Antonin Artaud, el enemigo de la sociedad". En ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- SAUNDERS, Graham (2002). 'Love me or kill me' *Sarah Kane and the theatre of extremes*. New York: Manchester University Press.
- ROSENZVAIG, Marcos (2009). *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires: Biblos
- SIERZ, Aleks (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Paperback.
- URBAN, Ken (2001). "An ethic of catastrophe. The theatre of Sarah Kane". En *PAJ: A Journal of Performance and Art*. PAJ 69. Volumen 23.