

**CORPORALIDADES DEL AMOR EN TIEMPOS VIOLENTOS:
consideraciones alrededor de los escritos de Sarah Kane***

**LOVE CORPORATIONS IN VIOLENT TIMES:
considerations around the writings of Sarah Kane**

**AS FORMAS CORPORAIS DO AMOR EM TEMPOS VIOLENTOS: consi-
derações sobre os escritos de Sarah Kane**

**CORPORALITÉS DE L'AMOUR EN TEMPS DE VIOLENCE:
considérations autour des écrits de Sarah Kane**

Fotograma de Skin (1995). Escrito por Sarah Kane, dirigido por Vincent O'Connell y transmitido el 17 de junio de 1997 en el Canal 4 de la televisión inglesa.



Giovanni Covelli Meek **

Universidad Pedagógica Nacional UPN, Bogotá, Colombia.
Correo electrónico: gcovellim@pedagogica.edu.co

Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos / Volumen 3 – Número 3 / Enero – diciembre de 2016 / ISSN 2390-0288 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 48-65.

Fecha de recepción: 3 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2015

Doi: <https://doi.org/10.14483/cp.v3i3.12399>

Cómo citar este artículo: Covelli, G. (2016, enero-diciembre). Corporalidades del amor en tiempos violentos: consideraciones alrededor de los escritos de Sarah Kane. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 3(3), p-p 48-65/ ISSN 2390-0288.

***Artículo de reflexión derivado de investigación:** El presente artículo de reflexión deriva de la investigación “*Il teatro di Sarah Kane fra biografia, performance e scrittura*” (2014) realizada para optar por el título de doctor en estudios teatrales y cinematográficos en la universidad de Bolonia, tesis elaborada por el autor de este texto y dirigida por el Dr. Gerardo Guccini.

**De doble origen cultural (Colombia - Italia). Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia (2009), doctor en Estudios Teatrales y Cinematográficos por la Universidad de Bolonia, Italia (2014) con la tesis titulada: *El teatro de Sarah Kane entre biografía, performance y escritura*. Ha realizado proyectos artísticos, participaciones académicas y cursos en diferentes contextos y países como: Colombia, Italia, Francia, Alemania, Inglaterra, Turquía y Suiza, enriqueciendo su experiencia profesional en las áreas de docencia, educación, creación artística, dirección teatral, investigación y gestión de proyectos culturales y académicos. Reside en Colombia desde el 2015, donde se desempeña como docente de las áreas de Creación y Poéticas Teatrales, y coordinador del semillero de investigación:

$$\frac{\text{Investigación} \cdot \text{Creación}}{\text{Formación}} = \Phi$$

de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Sus campos de especialización son la dramaturgia inglesa contemporánea, los procesos y metodologías de la investigación-creación-formación, la educación artística y las corporeidades en las prácticas performativas contemporáneas.



Resumen

El cuerpo en el territorio artístico ha sido utilizado no solo como medio de expresión de emociones sino también como el elemento central del discurso artístico. En las teatralidades contemporáneas este discurso se hace latente; el artista del mundo contemporáneo indaga e investiga, interrogándose en profundidad sobre la función de un cuerpo en escena, que no cumple solo con la función de transmitir un texto al espectador, sino que resemantiza la obra convirtiéndose en un elemento más de la puesta en escena.

Teniendo en cuenta esta premisa centro el presente artículo en la obra de la dramaturga inglesa Sarah Kane, porque en ella el cuerpo es el responsable de resemantizar y materializar las convulsiones del amor contemporáneo.

Palabras clave: amor, cuerpo, Sarah Kane, teatro contemporáneo inglés.

Abstract

In the artistic environment, the body has not only been used as a means of expressing emotions but also as a central element in the artistic discourse. In contemporary theatricalities this idea is much more present: the artist of the contemporary world examines and researches, asking himself in depth about the function of a body in a stage, which does not only have the function of transmitting a text to the spectator, but gives a new meaning to the play becoming yet another element on the stage/scene.

Given this assumption, this article is centred in the British playwright, Sarah Kane, as in her plays the body is responsible of giving a new meaning and of materializing the convulsions of contemporary love.

Keywords: love, body, Sarah Kane, contemporary British theatre.

Resumo

O corpo no território artístico foi usado, não só como um meio de expressão de emoções, mas também como o elemento central do discurso artístico. No exibicionismo contemporâneo esse discurso torna-se latente; o artista do mundo contemporâneo inquire e faz pesquisa, questionando em profundidade a função de um corpo na cena, que não só cumpre a função de transmitir o texto ao espectador mas também ressemantiza o trabalho se tornando outro elemento da encenação.

Dada esta premissa o foco da minha apresentação será o trabalho da dramaturga Inglesa Sarah Kane, porque em seus textos o corpo é o responsável de ressemantizar e materializar as convulsões do amor contemporâneo.

Palavras-chave: amor, corpo, Sarah Kane, teatro contemporâneo inglês.

Résumé

Dans le champ artistique, le corps a été utilisé non seulement comme moyen d'expression d'émotions mais aussi comme l'élément central du discours artistique. Dans les théâtralités contemporaines, ce discours devient latent ; l'artiste du monde contemporain explore et recherche, interrogeant en profondeur la fonction d'un corps en scène qui ne remplit plus seulement la fonction de transmettre un texte au spectateur, mais resémantise l'œuvre en se transformant en un élément supplémentaire de la mise en scène.

Partant de cette hypothèse, cet article se centre sur l'œuvre de la dramaturge anglaise Sarah Kane, parce que, dans son théâtre, c'est au corps qu'incombe la responsabilité de resémantiser et de matérialiser les convulsions de l'amour contemporain.

Mots-clés: amour, corps, Sarah Kane, théâtre contemporain anglais.

Being in love is like being in Auschwitz

Roland Barthes

Preliminares

Antes de iniciar con el desarrollo del presente texto, me permito hacer algunas claridades que considero pertinentes, debido a que las temáticas por tratar se enmarcan en los territorios de la investigación de borde con relación al campo de los estudios científicos y académicos. A continuación, se presenta una lectura crítica y académica sobre las problemáticas inherentes a los discursos sobre el amor y su relación con las concepciones de corporalidad que estos delimitan en los escritos de Sarah Kane. El estudio teórico y aplicado sobre el amor se presenta como una temática, que vista de soslayo, corresponde más a los lenguajes poéticos o contemplativos que a los del orden estrictamente académico. Sin embargo, haciendo un rastreo a lo largo de la historia del pensamiento humano occidental, es fácil encontrar textos que abordan las temáticas correspondientes al estudio sobre el amor, otorgándole a este, características científicas y filosóficas que elevan el discurso hacia una teoría de las emociones sensibles, que en algunos de los casos se manifiesta a través de las corporalidades.

Se inicia, entonces, este breve paneo sobre el amor desde la perspectiva filosófica occidental con los orígenes del pensamiento griego, en el siglo V, con Platón (2014) y su Fedro, que se pregunta e interpela a Sócrates sobre los planteamientos de Lisias de preferir otorgar sus amores a aquel que no ama o, por otra parte, la definición de la experiencia amorosa como un impulso vital hacia lo bello que, para el mismo filósofo corresponde a la idea; posteriormente en el tiempo, los manuales sobre el amor correspondientes al inicio de la era cristiana, entre otros textos de Ovidio (1991) que tratan esta temática, se destaca la guía de consejos –poemario erótico escrito en latín y que lleva por nombre *Ars amatoria*; hasta aquellos textos más recientes, parte de nuestra contemporaneidad, como los estudios comparados entre la literatura y el sentimiento amoroso por Roland Barthes (2011); las disertaciones sobre la configuración de los sentimientos en un mundo globalizado y líquido propuestas por el recientemente fallecido Zygmunt Bauman (2007); los planteamientos de Jean-Luc Nancy (2009) alrededor de la configuración del amor en la contemporaneidad a partir del, siempre conflictual encuentro, entre las posturas de la independencia de las pasiones en el pensamiento de la antigua Grecia y la objetivación del sujeto amado correspondiente a los paradigmas impuestos por el judeocristianismo; y la defensa del sentimiento amoroso en la contemporaneidad capitalista propuesta por Alain Badiou (2011).

La multiplicidad de perspectivas, antes expuestas, demuestran la estrecha relación que se establece entre el amor y la constitución del sujeto social y sus subjetividades, que en el caso del artista se convierten en el mayor insumo para

generar su propia concepción de mundo, y por ende, en el andamiaje necesario para la realización del acto creativo, que no es otra cosa que la reinterpretación de múltiples universos posibles.

A partir de la clave interpretativa del sentimiento amoroso como insumo creativo, se puede realizar la lectura de los escritos teatrales realizados por Sarah Kane, dramaturga inglesa que logró, en su corta carrera artística, una inmensa fama internacional, ampliamente conocida como *l'enfant terrible* de la ondeda de dramaturgos ingleses, que en la década de los noventa transformaron las teatralidades con sus textos de carácter profundamente violento y disruptivo. A esta generación de dramaturgos rebeldes y violentos pertenecieron, entre otros: Anthony Neilson, Mark Ravenhill, David Mamet, Caryl Churchill, Peter Rose y Jim Cartwright, solo por citar algunos de los ejemplos más relevantes. Dicha ondeda fue categorizada por el crítico y estudioso británico Aleks Sierz (2006, p. 19) bajo el rótulo del *In-Yer-Face Theatre*, un teatro que obliga al espectador a "... reflexionar sobre los conceptos y sentimientos que se evitan normalmente porque son muy dolorosos, terribles, incómodos o fuertes"¹.

Sarah Kane se destacó por su textualidad disruptiva y el uso de un imaginario saturado de cotidianidad y violencia que reconfiguraron la utilización del cuerpo en la escena, textos que se debaten entre el amor sin medida y el desmembramiento, la violencia corporal fruto de este amor sin límites y sin barreras. *Love me or kill me* es una de las frases que utiliza uno de sus personajes para demostrar tal sentido de desgarramiento emocional, que



Fotograma de *Skin* (1995). Escrito por Sarah Kane, dirigido por Vincent O'Connell y transmitido el 17 de junio de 1997 en el Canal 4 de la televisión inglesa.

trasciende las barreras del mundo de los sentimientos para materializarse en la negación de la vida misma.

Tras realizar un estudio comparado entre la vida de la artista y sus creaciones, emergen estrechas coincidencias entre la obra artística, en sus formas y contenidos, con las experiencias vividas, que constituyen en esencia el

1. Las traducciones propuestas en el presente artículo fueron realizadas por el autor del mismo.

leitmotiv del sujeto creador. Este tipo de operación compositiva, de utilizar la biografía como insumo para la creación, se presenta con potencia en los escritos de Sarah Kane, donde a las temáticas de sus obras son fácilmente reconducibles hechos particulares de su vida, en este punto es importante señalar que una de las características de los escritos de Kane es el uso de una escritura derivada de flujos de pensamiento, cargados de vivencias emocionales que alimentan las temáticas de sus obras.

A continuación, abordaremos algunos aspectos presentes en la biografía de Sarah Kane, que permitirán, en consecuencia, revisar las relaciones propuestas por la autora sobre las relaciones entre corporalidad y amor, particularmente tomaremos en consideración dos de sus monólogos inéditos: *Comic Monologue* y *Starved*; el corto televisivo: *Skin*; sus tres primeras obras: *Blasted*, *Phaedra's Love* y *Cleansed*² (en esta última realizaremos particular hincapié, debido a que propone un interesante tratamiento de los cuerpos); además de participaciones, como actriz en obras que influenciaron su posterior desarrollo como dramaturga.

Es importante acotar que las reflexiones que hacen parte del presente texto, son fruto de los discernimientos realizados alrededor de la dramaturga durante el desarrollo de mis estudios doctorales en la Universidad de Bolonia, que tuvieron su éxito con la presentación de la tesis titulada: *Il teatro di Sarah Kane fra biografia, performance e scrittura* (Covelli Meek, 2014).

2. Debido a que en las diferentes ediciones en lengua castellana se presentan divergencias frente a la traducción de los títulos de sus obras hemos decidido mantener los nombres en lengua original.



Fotograma de *Skin* (1995). Escrito por Sarah Kane, dirigido por Vincent O'Connell y transmitido el 17 de junio de 1997 en el Canal 4 de la televisión inglesa.

Corporalidades de la violencia en Sarah Kane y sus textos

Sarah Kane nace el 3 de febrero de 1971 en Brentwood, una pequeña ciudad adyacente a Londres, desde su infancia entabla una estrecha relación con el mundo del periodismo, en vista de que sus padres ejercían dicha profesión, es relevante notar que su padre, Peter Kane, concentraba su trabajo como director de redacción del *Daily Mail* alrededor de la crónica amarillista y la violencia urbana, este hecho es importante, ya que durante este periodo la sociedad inglesa era víctima de una constante confrontación racial, que sumada al espíritu nacionalista impuesto por la política de Margaret Thatcher, desbordaba en una violencia extrema vivida en las diferentes esferas de la sociedad, de tal modo, Kane desde su primera infancia creció rodeada de discursos violentos y desgarradores que van a influenciar su posterior producción dramática, incluso, algunas fuentes citan que ya desde los 7 años escribía historias con contenidos de violencia explícita (Fisher, s. f.).

La violencia racial inglesa se hace latente en la obra de la dramaturga, en particular se convierte en fuente de inspiración para el corto *Skin*, que se configura como un experimento dramático ideado para el formato de televisión, protagonizado por Ewen Bremner y Marcia Rose, es importante notar que Bremner, que interpreta el personaje de Billy es también el protagonista de *Trainspotting*, una de las películas de culto de los años noventa y que mantiene el sello de rebeldía, crudeza y brutalidad que caracterizaron las propuestas artísticas

de la época. El cortometraje transmitido el 17 de junio de 1997 fue catalogado por la crítica del *Daily Mail*, uno de los periódicos que realizaron más contundentes críticas al trabajo de Sarah Kane, como "(...) uno de los programas más violentos y ofensivos, desde el punto de vista racial, que jamás hayan sido realizados para la televisión en este país".

Skin narra la historia de Billy, un joven *skinhead* que, junto a su grupo de amigos, dedica la totalidad de sus días a golpear personas negras y hacer diferentes discursos de corte racista. A propósito del uso del lenguaje en los textos de Sarah Kane, vale la pena señalar que en sus textos la violencia física y la violencia verbal tienden a superarse la una a la otra, en efecto, sus personajes anticipan verbalmente el horror de las imágenes. El uso de un lenguaje vulgar y despiadado sigila el mundo diegético de la autora. Un elemento que aunque parece inicialmente realista, se convierte en el cifrado expresivo de una historia humana dominada por odios insensatos y arbitrarios.

Volviendo a la historia del joven *skinhead*, un día, a través de su ventana descubre a Marcia, una mujer afrodescendiente que vive en el edificio del frente. Billy la visita y entablan una relación que comienza a través del encuentro sexual y que desborda en una relación de esclavitud y tortura ejercida por Marcia hacia Billy; en este caso, el protagonista se convierte en víctima del estado de enamoramiento, que lo anula en su condición humana permitiendo atroces torturas por parte de Marcia.

Las vengativas atrocidades de Marcia se plantean, en sus inicios, como un juego de sadismo sexual que va en *crescendo* a lo largo de imágenes caracterizadas por el uso de una impresionante *imagery* visual, las imágenes toman el predominio sobre el lenguaje verbal, generando momentos poéticos y transgresivos, con la forma de ráfagas inconexas de imágenes. Las torturas realizadas por Marcia, posteriormente, niegan la condición de ser humano de Billy, adjudicándole el status de animal, tal como se puede observar en el minuto 7 de la cinta (figura 1), en la que la mujer alimenta al protagonista dándole comida para animales.

Más adelante, en el desarrollo del cortometraje, la construcción del cuerpo simbólico del protagonista se convierte en el objeto de la tortura, a través de la anulación de su subjetividad, Marcia cepilla el cuerpo del protagonista borrando cualquier rastro de los tatuajes alegóricos al nacionalismo y el nazismo (figura 2), dichos tatuajes representan el pensar y sentir de Billy, en una escena anterior se observa cómo este mismo besa la cruz esvástica tatuada en su mano tras golpear un grupo de afrodescendientes que se encuentran en un matrimonio. Es interesante notar, que el beso de amor a la mano tatuada es repetido por la misma Marcia tras eliminar el rastro del símbolo, denotando la construcción del sentimiento amoroso tras la negación y anulación de la alteridad.

Finalmente, contribuyendo a la configuración del amor a través de la posesión y anulación del otro, la amante-dominatriz Marcia, señala su propiedad tatuando su nombre con un cuchillo directamente sobre la espalda de Billy (figura 3). Sin embargo, a pesar de las atroces acciones de Marcia y del aparentemente agresivo carácter de Billy, este último permanece completamente sumiso, capaz de soportar cualquier violencia con tal de poder estar junto al sujeto de deseo.

El cortometraje termina cuando la mujer lo abandona, dejándolo en un estado de vacuidad y desesperación, por la falta del sujeto amado-torturador, que lo llevan a una sobredosis. Paradójicamente es un hombre de color quien salva a Billy y lo ayuda a recuperarse.

Para Sarah Kane, el hecho de tratar episodios de personajes violentos, cuyas ideologías muestran una fuerte propensión nacionalista, sobreentiende evidentemente una crítica a los principios imperantes en su país de origen, la Inglaterra de los años noventa, censuradora y limitante, que alimentó fuertes extremismos y contradicciones sociales.

Para el caso de *Skin*, entonces, la corporeidad del amor se configura a través del odio y la venganza, relaciones de poder que se manifiestan en la violencia física y la sumisión extrema.

Durante los años escolares, Sarah Kane presentaba una relación de profundo odio hacia la escuela. Sin embargo, reconocía la importancia que tuvieron sus profesores de teatro y de inglés que la impulsaron, desde muy joven, a la producción de textos poéticos y la actuación. De estas primeras experiencias, de carácter aficionado, descubre en el teatro una opción para superar el odio a la institución, actuando y dirigiendo sus primeras obras, particularmente

importante la dirección de *Oh What a Lovely War* de Joan Littlewood (2014), musical de 1963 que propone como eje temático la Primera Guerra Mundial y la satiriza de forma crítica. Un argumento que transitará por toda su producción teatral, convirtiéndose en el detonante para la indagación sobre el amor en el estado de guerra y la

En 1989, con la idea de estudiar actuación, se inscribe al *Bachelor of Arts* de la Universidad de Bristol. Sin embargo, pese a su entusiasmo por la actuación y el teatro, sus discursos sobre el arte no fueron comprendidos por sus docentes; motivo por el cual se instaura una relación particularmente difícil con el mundo académico. De esta



Francisco de Goya y Lucientes. "Esto es Peor" (1810 – 1814). Catálogo G02367, Museo del Prado, Madrid.

transformación, que dicha situación, puede imponer sobre los cuerpos de aquellos, que aún sin ser agentes directos, están relacionados con una situación de conflicto.

relación hegemónica de la academia, Kane llega a concebir el mundo universitario como una metáfora de la represión. De hecho, la primera acotación de *Cleansed*

(Kane, 2001)³ plantea que la acción se desarrolla “Dentro de los muros del perímetro de un campus universitario”, equiparando la universidad con un capo de concentración.

Como parte del recorrido académico, el programa de teatro de la Universidad de Bristol proponía el montaje de una obra, en esta oportunidad el texto escogido por los estudiantes fue *Victory* de Howard Baker (1994), un texto ambientado en la época de la restauración inglesa, en la que Bradshaw, la viuda del juez que condena a muerte a Carlos I debe atravesar el país buscando las partes del cuerpo de su marido asesinado y luego desmembrado por el vengativo Rey, un luto bañado por sangre y desesperación que hace reminiscencia al personaje de Antígona que busca desesperadamente el modo de dar sepelio a su hermano muerto. El espectáculo es estrenado por los estudiantes el 16 de noviembre de 1989 (una semana después de la caída del muro de Berlín), Sarah Kane interpretaba el rol de Bradshaw. La imagen seleccionada por los actores-estudiantes para publicitar el espectáculo proponía una edición de la obra *Esto es peor*, perteneciente a la serie de grabados de Francisco José de Goya titulada “Los desastres de la guerra” (figura 4). La imagen editada materializaba el cuerpo fracturado por la guerra; en primer plano un árbol seco resignificado como silla de tortura penetrando el cuerpo de una víctima sangrante, tinturando de rojo todas las zonas del grabado que representaban la sangre, es decir, una operación de sobreexposición de la violencia ya presente en la obra original de Goya.

En el transcurso de sus estudios de pregrado, además de participar como actriz y directora en montajes estudiantiles y aficionados, la joven Sarah Kane realiza sus primeras aproximaciones a la escritura dramática, la primera de ellas *Comic Monologue* (1991)⁴, que plantea una marcada postura política de los principios feministas que proponen distanciarse de las imposiciones patriarcales, desde las primeras palabras la voz monologante⁵ habla del derecho que tiene siempre una mujer a “decirle que no” a las solicitudes de un hombre. Sin embargo, el machismo y la violencia de género se oponen a la capacidad de decisión de la mujer, tal como sucedía en la sociedad inglesa de la época.

La obra habla de una violación oral efectuada por un amigo a la protagonista, una configuración de amor de amistad se transforma entonces, en imposición y obligatoriedad sobre el cuerpo del otro, la mujer narra con descripciones detalladas la violación vivida, haciendo hincapié en las reacciones somáticas del cuerpo de la víctima, que superan el dolor físico, para adentrarse en el dolor emocional y las manifestaciones físicas de este: el vómito, la necesidad de lavarse los dientes, en suma el dolor derivado del abuso al que fue sometida. Al final del texto la mujer hace una declaración conclusiva en la que habla de la imposibilidad de recuperarse de este tipo de eventos traumáticos.

3. En adelante, todas las referencias a los escritos de la dramaturga se remiten a la primera edición inglesa de las obras completas, las traducciones son del autor.

4. Los tres primeros monólogos de la dramaturga, que se recogen en la trilogía denominada *Sick*, solo fueron puestos en escena por la misma Kane para su estreno, en el Hen and Chicken Pub de Bristol y en el festival de Edimburgo, una de las últimas voluntades de la difunta dramaturga fue la de recoger todos los textos y prohibir su publicación, representación o citación, sin embargo, y por fortuna para los investigadores interesados, se encuentran consignados en la Biblioteca del Departamento de Teatro de la Universidad de Bristol y disponibles para su lectura.

5. Relativo a la voz de la persona en la forma monólogo.

El tercero de los monólogos inéditos: *Starved*, presentado en el festival de Edimburgo de 1992, demuestra una apropiación de los instrumentos dramáticos y teatrales. Según la crítica de De Vos & Saunders (2010) considera que esta obra es más profunda y sofisticada que las anteriores. Aquí se materializa, a través de actos de violencia sobre el propio cuerpo, el sinsabor del mundo visto a través de los ojos de una adolescente a la que se le dificulta su relación con sus padres, quienes son casi inexistentes, por ende, las relaciones afectivas de la protagonista con el mundo exterior se ven fracturadas.

El monólogo se estructura en forma de diario, escrito en primera persona acompaña durante 13 días a una joven con disfunciones alimenticias, que en su peor momento llega a pesar 25kg y por consiguiente es internada en el hospital. De las narraciones del personaje en medio de su depresión y bulimia, se puede interpretar que la violencia ejercida sobre el propio cuerpo es síntoma de la violencia vivida en su entorno, actos de matoneo en la escuela y una familia que no busca comprenderla, son el reducto del desamor que incide en las manifestaciones de amor propio del personaje. Tal vez, el elemento más interesante de esta construcción dramática es el hecho de que al mismo tiempo que se devela la desintegración del cuerpo del personaje, la estructura y sintaxis dramática se fragmentan, proponiendo una fusión entre la estructura dramática y la situación de salud del personaje.

Tras el desarrollo de estos primeros ejercicios dramáticos, la joven escritora comprende que el proceso empático en el teatro ocurre en el momento en el que las imágenes propuestas frente al espectador

son talmente violentas y explícitas al punto de generar disgusto o repulsión, ya que el espectador las asume como propias, dicha conceptualización deviene de la lectura de una sociedad descompuesta en la idea de un nacionalismo incomprendido implantado por Margaret Thatcher. Es pertinente subrayar que la imagen de explícita violencia en Sarah Kane no se reduce solo a ello, su potencia escénica radica en un constructo poético y político que sostiene la desarticulación moral provocada en el escenario. Según la misma Kane en una entrevista publicada en (Saunders, 2009) “Las divisiones de clase, raza y género son la consecuencia de una sociedad basada en la violencia, o fundada en la amenaza de la misma, no la causa” y por ende, el constructo social de un sentimiento tan íntimo como el amoroso, es asumido por la dramaturga como violento y desgarrador.

Alrededor de estas preguntas sobre la relación entre una guerra lejana y el amor de una pareja en un hotel cualquiera del mundo, es decir, la intrínseca relación entre las macro y las micro políticas es que se funda su nueva creación dramática, *Blasted*, estrenada en el *Royal Court Theatre* en 1995, la obra que convirtió a Sarah Kane en el centro del debate de la crítica; en reacción a las primeras funciones de *Blasted*, los periódicos ingleses dedicaron sus páginas a criticar ferozmente la obra, de estas críticas la más famosa fue la publicada en el *Daily Mail* el 19 de enero de 1995 por Jack Tinker, titulada: “Un disgustoso banquete de suciedad”.

Para hablar de *Blasted*, se debe considerar el contexto histórico que influyó la escritura de la obra. Entre 1992 y 1993 durante la guerra de Bosnia, la ciudad de

Srebrenica se encontró bajo constantes ataques militares por parte del ejército serbio, un conflicto que continuó hasta 1995 cuando tuvo lugar uno de los más atroces genocidios de guerra de la historia mundial, miles de musulmanes bosniacos fueron asesinados por tropas serbo-bosniacas con el apoyo de grupos paramilitares.

Estas atrocidades anteriormente descritas fueron noticia en la época, retransmitidas por periódicos y noticieros ingleses, que azotaron la sensibilidad artística y emocional de Sarah Kane, por tal motivo, sintió la necesidad de incluir estas temáticas en su propia obra. La dramaturga transforma el espacio íntimo de una habitación de hotel en un campo de guerra de Bosnia, una bomba cae y en el escenario irrumpe un soldado dividiendo la obra en dos partes; la primera enmarcada en los comportamientos violentos en la intimidad de una pareja, mientras que la segunda es un campo de batalla. De tal modo *Blasted*, trata sobre la violencia doméstica entre una pareja y a la vez reflexiona sobre una problemática más grande: la guerra.

A propósito, es relevante citar las palabras de la autora sobre la creación de la obra, que denotan esa preocupación por la guerra y su relación con el amor.

Inicialmente escribía una obra sobre dos personas en una habitación de hotel, en la cual el hombre viola a una mujer joven. En un cierto momento de las primeras semanas de escritura prendí la televisión, Srebrenica estaba bajo asalto. Enseguida sentí desinterés por la obra que escribía, yo quería hablar de lo que acababa de ver en televisión, me encontré en un dilema, ¿debía abandonar la obra aunque ya había escrito una escena que me parecía bastante buena para pasar al argumento que me parecía más urgente? Lentamente me vino a la cabeza que la obra que estaba escribiendo hablaba justamente de esto. Hablaba de violencia, violación y sobre estas cosas que suceden entre personas que se conocen y aparentemente se aman (Saunders, 2009, p. 50).

De este modo, una pareja común de personas que se aman, desgarran sus cuerpos mutuamente, acercando a través del discurso y de sus acciones, la violencia y el dolor que se viven en un campo de guerra. Este es un mecanismo dramático reconducible a todas sus obras, que a partir de escenas fuertemente íntimas expanden el discurso físico y textual, llevándolo hacia una esfera pública de la violencia extrema.

Durante el segundo semestre de 1995, Sarah Kane es invitada al *Gate Theatre* de Notting Hill de Londres para realizar una versión contemporánea de una obra clásica. El texto seleccionado por la dramaturga fue *Fedra* de Seneca, la crudeza y brutalidad del texto fueron los puntos que más le llamaron la atención para realizar la adaptación, que en su reescritura tomó el nombre de *Phaedra's Love*.

Desde la primera escena el personaje de Hipólito se encuentra sumido en una profunda depresión, tal y como se encontraba la dramaturga en la época, a tal propósito vale la pena citar las palabras de la dramaturga publicadas en el texto de Saunders (2009):

Tal vez mi objetivo era el de escribir una obra sobre la depresión, en concordancia con mi estado emocional de la época. Entonces, inevitablemente me concentré más en la figura de Hipólito –no obstante, se tratara también de la división de mi propia personalidad: Del hecho que soy, sea Hipólito que Fedra y que las dos cosas son posibles– sobre el cinismo letal combinado con el amor obsesivo por alguien que no se deja amar. Entonces, cada vez que escribía una escena, escribía sobre mi misma en estados completamente opuestos y lo que sucede cuando estas dos personas se encuentran. El proceso de escritura e la obra fue un grito en el intento de conectar los dos extremos de mi cabeza – lo cual no fue solamente una experiencia deprimente si no también muy liberadora.

Para demostrar la depresión del personaje, la dramaturga coloca a Hipólito sentado frente a su poltrona viendo televisión y masturbándose constantemente. El personaje exalta la indolencia sexual no sintiendo placer alguno. Aunque Hipólito manifiesta un particular estado de repulsión frente al mundo, Fedra su madrastra, se enamora profundamente de él. Al inicio, dicho amor se demuestra a través de la preocupación por su estado de salud, invitando al palacio Real a un doctor para que lo examine, posteriormente en medio de su preocupación, el amor de Fedra hacia su hijastro se materializa en un incontrolable impulso sexual, que en sus palabras es un fuego que le quema el cuerpo, una condición que equipara el sentimiento amoroso al dolor físico.

Fedra se pone en una situación de amor no correspondido, aunque en la escena cuarta su amor se consuma a través de un encuentro sexual, Hipólito continúa inerte mirando la televisión mientras que le eyacula en la boca, proponiendo entonces, una sexualidad en la que los cuerpos de los agentes involucrados casi ni se

tocan, una negación a la corporeidad en un acto que definitivamente requiere del encuentro de los cuerpos. Esta situación lleva a Fedra a un estado de desesperación tal, que decide quitarse la vida.

La obra termina en un contexto de carnicería humana y confusión en la que Teseo, el esposo de la difunta se encuentra poseído por la furia, tortura a su hijo Hipólito sin reconocerlo, delante de la turba iracunda que reclama venganza por la violación y muerte de Fedra, Teseo violenta y asesina a su hijastra Estrofa y finalmente cuando hace anagnórisis de lo sucedido se quita la vida.



Detalle. Fotograma de *Skin* (1995). Escrito por Sarah Kane, dirigido por Vincent O'Connell y transmitido el 17 de junio de 1997 en el Canal 4 de la televisión inglesa.

Las últimas palabras de Hipólito, descuartizado y frente a los cadáveres de su padre y hermanastra son: “debería haber más momentos así”, designando que solo momentos de tal grado de catástrofe son los únicos que se encuentran llenos de vida.

El año de 1998 fue un periodo lleno de éxitos para la dramaturga, la puesta en escena de *Cleansed* en la sala principal del *Royal Court* de Londres, la participación como dramaturga invitada en diferentes *Workshop* y festivales alrededor de Europa. Sin embargo, a pesar de la fama obtenida, sufre diferentes episodios de depresión que se concluyen con la primera hospitalización en el *Royal Maudsley Hospital* de Londres. *Cleansed*, según afirmó la misma dramaturga, nace de su necesidad de escribir, fruto de un terrible estado de depresión.

La obra se ambienta en un campus universitario (campo de exterminio), habla del amor extremo en el más extremo de los modos, un amor atravesado por la violencia, que se hace tangible sobre los cuerpos de quienes la conforman. Particularmente, en esta obra, la dramaturga hace un estudio sobre el lenguaje llevándolo más allá del realismo y el naturalismo, construyendo un drama al límite de la irrepresentabilidad.

Las temáticas afrontadas en *Cleansed* son un mixto de depresión y enamoramiento, estados de ánimo que reflejan el modo de ser de la dramaturga en ese momento de su vida. Por este motivo, la dramaturga decide dedicar la obra a los pacientes y al personal del “ES3”, el hospital psiquiátrico donde fue internada mientras escribía la mayor parte del texto, tal como lo afirma la misma dramaturga en una entrevista publicada en el texto de Saunders de 2009:

Quando trabajaba en *Cleansed*, me encontraba en un estado particularmente extremo. Atravesaba el estado de depresión más terrible y la obra trataba justamente sobre eso, pero por otra parte estaba locamente enamorada, cosas que no son contradictorias del todo.

La misma dialéctica amor/depresión fue encontrada por la dramaturga en el texto de Roland Barthes “Fragmentos de un discurso amoroso”. En una entrevista con Nils Tabert (1998), Kane habla del ser prisionero de un amante rechazado:

En “Fragmentos de un discurso amoroso” hay un punto en el cual Barthes dice que la condición del amante rechazado no es disímil a la de un prisionero en Dachau. Cuando lo leí me disgustó y pensé: ‘Cómo puede tan solo pensar que las penas de amor sean tan dolorosas’ pero luego reflexionando un poco más me di cuenta de lo que hablaba. Se reflexiona sobre perderse a sí mismo. ¿Dónde vas cuando te pierdes a ti mismo? No puedes ir a ninguna parte, es una forma de locura. Y pensando aún más encontré el nexo con *Cleansed*. Si pones a las personas en condición de perderse, y escribes sobre la emoción en la cual estas personas se pierden, el contacto entre las dos situaciones se vuelve evidente, con el acuerdo de que no sea etiquetado con epítetos tales como ‘Auschwitz 1944’ que serían en todo caso reductivos.

En *Cleansed*, de hecho, Kane indaga sobre el modo como el estado de enamoramiento puede alterar las percepciones de la realidad, al punto de quitar al sujeto amante la propia humanidad; un estado de deshumanización comparable con el de los campos de concentración.

El amor, en síntesis, toma tal fuerza que es capaz de quitarle al individuo la conciencia de los propios actos. En la obra, el cuerpo de los personajes se transforma en el lienzo sobre el cual se materializa su deshumanización, utilizando un dispositivo de triangulación, compuesto por: amor - violencia - ritual que, a través de la mutilación, los cambios de

sexo, las relaciones sexuales, las violaciones y las torturas, dilucidan desde el lenguaje del arte, las corporeidades amorosas configuradas en el concepto desarrollado por Sarah Kane, sobre el hombre contemporáneo.

Estos diferentes puntos de vista sobre los argumentos del amor y la deshumanización se representan en el interior de las relaciones entre las diferentes parejas que surgen durante el desarrollo de la acción dramática.

Una de las parejas está constituida por Rod y Carl que son los protagonistas de un diálogo en el cual emergen las temáticas apenas citadas. En la segunda escena, los personajes discuten sobre el amor que, en este caso, toma las semblanzas de un anillo que representa la promesa de unión. Rod pide a Carl si estaría dispuesto a morir por él, y con este diálogo se abre el discurso sobre el amor y la desaparición del cuerpo en vida, y las modalidades con las cuales este amor puede llevar a una mutilación del individuo, no solo de modo moral sino también físico.

Otra operación ligada al amor consiste en la investigación realizada por Kane sobre las expresiones físicas y vocales del sentimiento. Esta se evidencia en una de las acciones que cumple Tinker, personaje torturador del campus universitario. Tinker tortura violentamente a Carl motivado por la censura de la expresión del amor entre Carl y Rod.

Tinker: Existe un pasaje que atraviesa verticalmente el cuerpo, una línea recta a través de la cual puede pasar un objeto sin matarte de inmediato. Inicia acá.

(Toca el ano de Carl)

Carl: *(Se paraliza por el miedo)*

Tinker: Se puede tomar un palo, introducirlo acá, evitar todos los órganos vitales y después hacerlo salir acá.

(Toca el hombro derecho de Carl)

Luego evidentemente se muere. De hambre, si no sucede nada antes.

Se le quitan los pantalones a Carl y se le mete un palo en el ano por una decena de centímetros.

Finalmente la escena de tortura a Carl evoluciona hasta llevarlo al punto de la mutilación de su lengua, órgano del cuerpo que permite la manifestación verbal de las emociones.

Carl saca la lengua.

Tinker toma unas grandes tijeras y corta la lengua a Carl.

Carl mueve violentamente los brazos, la boca abierta, llena de sangre. No sale ningún sonido.

Tinker toma el anillo del dedo de Rod y lo mete en la boca de Carl.

La mutilación de la lengua niega a Carl la posibilidad de expresar el amor y lo obliga a generar, desde el cuerpo, una nueva codificación para lograr manifestar el sentimiento amoroso que se materializa con frenéticas danzas, el cuerpo danzante se convierte en el nuevo mecanismo de Carl para manifestar su amor. Esta manifestación física del amor también es censurada por Tinker, que al ver que los personajes han encontrado un nuevo modo corpóreo para amarse, decide eliminar también las posibilidades de expresión física.

Carl está de pie, tambalea.

Comienza a bailar – una danza de amor para Rod.

La danza se vuelve demencial, frenética, y Carl emite

sonidos que parecen gruñidos, para unirse al canto del niño.

La danza pierde ritmo – Carl se mueve convulsionando y se tambalea a contratiempo, los pies empantanados de barro, en una danza espasmódica de lamentos y desesperación.

Tinker está observando.

Lanza a Carl al suelo y le corta los pies

Para finalizar, otra relación interesante de señalar es la lógica del cambio del rol sexual en los personajes, una de las fórmulas recurrentes en la teatralidad de Sarah Kane; este dispositivo se evidencia claramente en *Cleansed*, cuando la pareja de hermanos Graham/Grace manifiestan de forma tácita y escénica la transformación sexual; Grace trata de establecer, constantemente, una relación con su hermano que ha muerto pocos meses antes, en esta continua búsqueda, el deseo de Grace de darle una voz a Graham se materializa a través de una transformación sexual del personaje. En la escena V, durante el primer encuentro entre los dos personajes, se desarrolla una acción de incesto poetizada en el texto con una “danza de amor”, que parte de la imitación de los movimientos del uno y del otro hasta que “despacio, ella toma la masculinidad de sus movimientos, su expresión del rostro”; esta transformación no se evidencia solo físicamente, sino que se materializa también en la vocalidad de los personajes: “[...] Cuando habla la voz de ella parece la de él”. Dicha transformación sexual encuentra su punto más álgido hacia el final de la obra, cuando Grace se transforma definitivamente en el hermano perdido a través de un trasplante de pene. La acotación define este momento del siguiente modo: “Grace ahora tiene la voz y el aspecto de Graham. Se viste con su ropa”.

Durante el estreno de *Cleansed*, Sarah Kane es comisionada por la compañía *Paines and Plough* para la escritura y puesta en escena de *Crave*, obra que tiene como punto de partida, el estudio sobre el significado de los sonidos más allá del significado de la palabra, estructuralmente compuesta a partir de cuatro monólogos entrelazados y diseñada para ser puesta en escena con cuatro actores sentados, impidiendo el movimiento escénico y dando mayor relevancia a la palabra escénica.

El interés por la forma monologal llega a su ápice con *4.48 Psychosis*, el último trabajo de la dramaturga considerado, erróneamente por la crítica de la época, como la carta de despedida de una desesperada suicida. En este texto, de manera magistral, la autora pone en evidencia su capacidad para componer un drama poético que desborda la teatralidad, enmarcándose en las formas particulares de la performatividad. Tras la realización de las últimas correcciones de *4.48 Psychosis*, el 20 de febrero de 1999, Sarah Kane decide acabar con su vida en una habitación del *King College Hospital* de Londres, donde había sido internada en días anteriores por un intento de suicidio.

Algunas conclusiones

A través de la relectura del trabajo escritural de Sarah Kane, entendiendo que su figura representa el espíritu del tiempo de la contemporaneidad, nos es posible comprender el modo en el que la configuración del amor *toma forma deformando el cuerpo*, llegando a la negación del mismo a través de la muerte y la deshumanización, pone en el centro del debate el destructivo poder del amor. Un amor que trae tras de sí el reducto de la descomposición social

que conlleva la guerra y la violencia. Un amor que en la intimidad de cualquier pareja condensa la desestructuración social. Un amor que revienta las nociones de corporeidad establecidas.

Sin embargo, aunque el panorama anteriormente expuesto pareciera terriblemente desolador, me gustaría cerrar este texto recordando que Sarah Kane escribió por amor, al mundo, al teatro y a las personas que compartieron con ella. Finalmente, una citación de *4.48 Psychosis*: “Solo el amor me puede salvar y fue el amor el que me destruyó”.

Referencias

- Badiou, A., & Truong, N. (2011).** *Elogio del amor: la brillante reflexión de uno de los más relevantes filósofos franceses de la actualidad*. La Esfera de los Libros, S.L.
- Barker, H. (1994).** *Collected plays: Volume 1*. London: Calder.
- Barthes, R. (2011).** *Fragments de un discurso amoroso*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2007).** *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica.
- Covelli, G. (2014, junio 10).** *Il teatro di Sarah Kane fra biografia, performance e scrittura* (Tesis doctoral). Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna.
- Fisher, I. (s. f.).** *Sarah Kane*. Recuperado 16 de mayo de 2014, de <http://www.iainfisher.com/kane.html>
- Kane, S. (2001).** *Complete Plays: Blasted/Phaedra's Love/Cleansed/Crave/4.48 Psychosis/Skin*. London: Bloomsbury Academic.
- Littlewood, J. (2014).** *Oh What A Lovely War*. Bloomsbury Publishing.
- Nancy, J.-L. (2009).** *Sull'amore*. Bollati Boringhieri.
- Ovidio. (1991).** *Arte de amar, remedios contra el amor*. Akal Ediciones S.A.
- Platon. (2014).** *Diálogos de Platón. Apología de Sócrates. Fedro o del amor. Simposio*. (M. L. Miro, Ed.) (1ª ed.). Editores Mexicanos Unidos.
- Ranc, G. (2002).** *The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane*. Recuperado de <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr0.html>
- Kane, S., Hunka, G. (s. f.).** Recuperado de <http://www.georgehunka.com/program-notes/program-notes-sarah-kane/>
- Sarah Kane - Skin (1995). (2011).** Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Z35muSIISg&feature=youtuve_gdata_player
- Saunders, G. (2003).** Just a Word on a Page and there is the Drama. Sarah Kane's Theatrical Legacy. *Contemporary Theatre Review*, 13(1), 97-110. <https://doi.org/10.1080/1048680031000077816>
- Saunders, G. (2005).** *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi*. Editoria & Spettacolo.
- Saunders, G. (2009).** *About Kane: the Playwright & the Work*. Faber and Faber.
- Sierz, A. (2006).** *In-yer-face theatre. Teatro britannico contemporaneo*. Editoria & Spettacolo.
- Vos, L. D., & Saunders, G. (2010).** *Sarah Kane in Context*. Manchester University Press.