

SARAH KANE Y EL ESPECTÁCULO DEL DOLOR

Carolina Brncić
Universidad de Chile

La figura de Sarah Kane irrumpe en la escena teatral londinense a mediados de la década de los noventa con la representación de su primera pieza, *Blasted*, en 1995. Fundadora de una de las tendencias dramáticas más irreverentes y complejas de los últimos tiempos, con un paso fugaz de cinco años por las tablas –se suicidó a los 28 años, en febrero de 1999–, dejó cinco obras dramáticas y un guión de cortometraje, que han desatado la controversia entre críticos y espectadores.

Desconocida para el público masivo de estas latitudes, sus obras solo han sido traducidas al español para su directa representación¹. Por otro lado, en el mundo europeo sus piezas dramáticas son referentes centrales dentro de la discusión académica sobre la dramaturgia de los últimos años y para muchos teatros se ha vuelto una necesidad representar alguna de sus obras; este es el caso del teatro Pradilla en España, que en el 2004 dedicó un Ciclo de Autor a la representación de la obra de Kane.

Parece necesario entonces esbozar algunas líneas sobre la controvertida vida de esta autora, que en tan pocos años conmocionó a la crítica y al público en general con su desenfadada apuesta dramática.

¹ En Chile, el director Alfredo Castro escenificó *4.48 Psicosis* durante el 2004, y en el transcurso de este año, la Compañía Teatro de Chile, de la Universidad de Chile, representó *Hipólito*, basado en *El amor de Fedra*, bajo la dirección de Manuela Infante. *El Ansia* ha sido recientemente dirigido por Constanza Brieba en el Galpón 7.

Nació en Essex en 1971, y tempranamente manifestó un obsesivo interés por el teatro; estudió Arte Dramático en la Universidad de Bristol y luego realizó un curso de dramaturgia en la Universidad de Birmingham. Cultivó las diferentes facetas de la vida teatral, fue actriz, directora –llevó a escena el *Woyzeck* de Georg Büchner, develando ya su fascinación por los personajes inadaptados– y finalmente escribió sus cinco obras *Blasted* (1995), *Phaedra's love* (1996), *Cleansed* (1997), *Crave* (1998), *Psychosis 4.48* (1998/99) y su guión para cortometraje *Skin* (1997)².

La breve existencia de Sarah Kane está cruzada por una profunda depresión que la hizo transitar por múltiples hospitales, en busca de un equilibrio que no pudo conseguir y que la llevó después de tres intentos fallidos de suicidio a ahorcarse con los cordones de sus zapatos en una pieza de hospital. Drogas, fármacos, suicidios y el poderoso influjo de la muerte se cuelan por la obra de Kane, como temáticas recurrentes, como obsesiones personales que, sin embargo, se universalizan en ambientes cotidianos, con personajes comunes y corrientes, vacíos, desesperados, amargados y en muchos casos existenciales. La simbiosis entre las obsesiones personales de la autora y los conflictos escenificados en sus obras revelan la profunda convicción de Kane de crear desde la experiencia, desde lo individual que se transforma en universal, frente a un mundo que pareciera no ofrecer salida o, al menos, una no tan expedita. Desde esta óptica se puede entender *4.48 Psychosis*, un largo monólogo con diferentes voces narrativas que se proyecta desde y hacia la muerte, cruzado por la enumeración caótica de decenas de fármacos, ansiolíticos, antidepresivos, calmantes, somníferos, analgésicos, que buscan demorar y desviar el fin ineludible y a la vez ansiado.

Escribo para los muertos, los no nacidos. Después de las 4.48 no volveré a hablar. He llegado al final de esta lúgubre y repugnante historia, la historia de una mente confinada en un cuerpo extraño, rechazada por el perverso espíritu de una mayoría moralmente intachable. He estado muerta por mucho tiempo. Devuelta a mis raíces, canto sin esperanzas en el límite³.

² Que han sido traducidas al español como *Reventado*, *El amor de Fedra*, *Depurados*, *Ansia*, *4.48 Psicosis*, *Piel*, respectivamente.

³ Sarah Kane. *4.48 Psicosis*. Texto sin ficha bibliográfica y sin el nombre del traductor. Traducción hecha para el montaje del director Alfredo Castro, 2004. Disponible en la Biblioteca de Teatro, Universidad de Chile. La puntuación es nuestra.

IN YER FACE, REVISITANDO A ARTAUD

Con su primera obra, Kane comienza a esbozar una propuesta dramática permeada por la violencia, tanto en su puesta escénica y recursos estéticos como en su temática. Tanto es así que los críticos no dudaron en catalogar a Kane y sus colegas como los *New Brutalists*:

“Blasted” fue considerada el inicio de un movimiento llamado “New Brutalism” [...] Ése es exactamente el problema de los movimientos, porque son más excluyentes que inclusivos.

[...] Son sólo una etiqueta de los medios para relacionar con algo lo que puede ocurrir en una determinada obra. En realidad, no es muy útil [...] yo no me considero una “New Brutalist”⁴.

La violencia y sexualidad desenfadada son algunos de los rasgos recurrentes y decisivos que caracterizan la obra de Kane. Ellos constituyen el soporte estético e ideológico que aglutinó a diversos dramaturgos jóvenes de la década de los noventa –incluida ella– y los llevó a una propuesta teatral claramente diferenciada de la tradición dramática anterior.

They had grown tired of the epic pedagogical dramas of the 1970s and 80s by writers such as David Hare and David Edgar, whose school of critical realism approaches political subjects with a journalistic eye⁵.

Si bien Kane, Marc Ravenhill, Anthony Neilson, Martin McDonagh, Joe Penhall y otros se distanciaron abiertamente de sus antecesores, tampoco podían ser catalogados como un grupo homogéneo a partir de sus estilos y métodos teatrales. Tal vez la única raíz que los hermanaba era la forma de comprender el teatro y el sentido corrosivo y contestatario de sus obras. Fue este factor en común el que llevó a Aleks Sierz a denominar este grupo como *in yer face theatre*.

⁴ Comentario de Sarah Kane a Dan Rebellato en *Brief Encounter Platform*. Entrevista con Sarah Kane en el Royal Holloway College. Londres, 3 de noviembre de 1998.

⁵ Ken Urban. “An ethic of catastrophe. The theatre of Sarah Kane”. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. *PAJ* 69. Volume 23.3. September 2001, p. 39.

La expresión *in yer face*, traducida como “en tus narices”, fue acuñada en el periodismo deportivo de los 70 para manifestar desilusión, desprecio y mofa. Poco a poco fue adquiriendo la connotación de agresividad y provocación. *It implies being forced to see something close up, having your personal space invaded.*

In yer face theatre is the kind of theatre which grabs the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message [...] In yer face theatre shocks audience by the extremism of its language and images; unsettles them by its emotional frankness and disturbs them by its acute questioning of moral norms. It not only sums up the zeitgeist, but criticises it as well [...] they are experiential –they want audiences to feel the extreme emotions that are being shown on stage. In yer face theatre is experiential theatre⁶.

Más allá de las propuestas personales de cada uno de estos dramaturgos, el sedimento común a todos es la revaloración del teatro como experiencia, en la cual participan dramaturgo, actor y espectador. Una instancia en que el espectador se hace parte de la experiencia y el espectáculo, siendo no solo apelado sino invadido por la ficción y remecido desde sus cimientos.

Desde esta perspectiva, el teatro como experiencia vuelve a su origen ritual, en el que todos los participantes, y particularmente el espectador, dejan una posición contemplativa –pensemos en el público convencional que consume obras teatrales como parte de la cartelera social y cultural– y vivencian el conflicto dramático. Sin lugar a dudas, bajo esta concepción del teatro como espectáculo vivenciado por parte del espectador, están las propuestas de Antonin Artaud sobre un “Teatro de la Crueldad”:

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto. Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro [...] el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía

⁶ Aleks Sierz www.inyerface-theatre.com

de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiados raros el pueblo se vuelca en las calles [...] De ahí este recurso de la crueldad y el terror, aunque en una vasta escala, de una amplitud que sondee toda nuestra vitalidad y nos confronte con todas nuestras posibilidades...⁷

A simple vista, pareciera que la mirada retrospectiva del *in yer face* hacia Artaud es poco novedosa. Pero, si atendemos a las influencias y evolución del teatro contemporáneo, esta revisita al teórico francés no nos parece banal.

Pareciera ser que tras el estallido de las nuevas propuestas dramáticas de fines de los años cincuenta y que marcaron la pauta dentro de las tendencias contemporáneas, la dramaturgia de los ochenta se sumió en una “sequedad teatral”, en la medida en que prevalecieron los discursos contestatarios e ideológicos por sobre una renovación propiamente teatral. Ante los profundos cambios sociales y culturales de fines de los ochenta y principios de los noventa, el teatro se convierte en una especie de foro de ideas, de amplias discusiones y reivindicaciones, predominando una tendencia realista. Si a eso añadimos el creciente interés por el teatro como un producto de consumo cultural, nos vemos enfrentados a obras que buscan ahondar en las relaciones humanas propias de una sociedad posmoderna, a partir del psicologismo, el humor y, en ocasiones, la ironía.

Es en este escenario anodino para algunos, en el que irrumpe el *in yer face*. Para muchos, la generación de los noventa se caracterizó por su displicencia y apatía. En el marco de las guerras televisadas —como un simulacro de juegos electrónicos—, en un escenario en que los medios de masas se convierten en íconos y referentes incuestionables y obligados, en que el ocio se consume en películas hollywoodenses clase B, en que las grandes banderas de lucha y estandartes ideológicos se guardaron en el baúl de los recuerdos, en suma, en esta languidez manceba, la violencia escenificada del *in yer face* no pudo ser menos que catalogada como la *crisis moral* de una generación alimentada por la indiferencia. Y es que claramente la combinación de sexualidad y violencia explícita en escena no podía menos que

⁷ Véase Antonin Artaud, “El Teatro y la Crueldad”, en *El Teatro y su doble*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1964, pp. 87-88.

remecer las plácidas conciencias adormiladas de lo políticamente correcto y los consensos. Surge así una ética de la catástrofe.

TEATRO DE LA VIOLENCIA, ÉTICA DE LA CATÁSTROFE

Si el mundo es un teatro de la destrucción, el teatro es el juego de la destrucción del mundo. De un mundo. Esto es lo que Sarah Kane pone en escena. De aquí el carácter extrañamente real y perfectamente abstracto de un teatro insensible a su contingente. El arte extrae el teatro del mundo. De la vida. Ofrece a la vida su propio mecanicismo de mimesis. Representar a Sarah Kane es poner en cuestión la vida y ocuparse de destruir ese poner en cuestión⁸.

El desconcierto ante la obra de Sarah Kane –y frente a sus colegas del *in yer face*– estriba principalmente en la escenificación de una violencia sin maquillaje, la que se cuele en el texto dramático a través del discurso y la acción dramática, así como en su puesta en escena, a través de la ambientación, la acción escénica⁹ y los recursos del espectáculo (maquillaje, iluminación, sonido, etc). Las obras de Kane no solo hablan de la violencia, sino que se representan con ella y a partir de ella, recuperando el sentido ritual del teatro que busca apropiarse de la experiencia vivencial a través de la representación. Es así como el espectador –si bien no se transforma en actor– internaliza el conflicto como experiencia personal y se involucra en el conflicto. Siguiendo a Aristóteles, se trataría de un fenómeno de *identificación*, pero no pasiva como en la tragedia griega, a través de los sentimientos de *eleos* y *phobos* (compasión y temor, respectivamente), sino como una identificación realmente vivenciada por el espectador.

(...) This kind of theatre is so powerful, so visceral, that it forces you to react- either you want to get on stage and stop what's happening or you decide it's the best thing you've ever seen and you long to come back the next night. As indeed you should (...) ¹⁰.

⁸ Xavier Alberti. “*Ansia* de Sarah Kane: reflexiones de un director”. *Primer Acto* N° 293, abril/junio 2002, p.39.

⁹ Entendemos por acción escénica aquel tipo de acción dramática que necesariamente se ve complejizada en la puesta en escena a través del apoyo en el resto de los recursos teatrales del montaje.

¹⁰ Aleks Sierz www.inyerface-theatre.com

Claramente, los mecanismos para lograr esta identificación son diferentes a los propuestos por Aristóteles, quien señalaba que los personajes debían estar contruidos desde un término medio, entre los dos extremos de la virtud y el vicio; de esta manera el desenlace lograba verosimilitud y el espectador experimentaba la catarsis a partir de la identificación con personajes mejores (en su condición moral y social) que los del teatrón. De hecho, Kane no busca personajes modélicos, muy por el contrario, en una primera percepción los personajes –particularmente los masculinos– se nos aparecen como seres degradados en su integridad (Ian en *Blasted*), violentos en su manera de relacionarse (el soldado de *Blasted*), despojados de valores e ideales, algunos nihilistas que abominan de sí mismos (Hipólito en *Phaedra's love*) y en ocasiones incluso repulsivos. Lo interesante repercute en que cada uno de estos personajes desde su negatividad va experimentando una transición que lo va enriqueciendo y complejizando como individuo, incorporando nuevas maneras de entender y posicionarse en el mundo. Esta identificación la logra a través de dos recursos: por una parte, presenta personajes comunes y corrientes, individualizados a partir del nombre y su realidad particular, pero que finalmente se universalizan desde los conflictos transversales que ocurren en nuestra sociedad; así, Hipólito deja de ser esa figura monolítica de la tragedia antigua (griega y romana) y se transforma no solo en el personaje al que le ocurre esta situación particular, sino que a la vez se universaliza, pudiendo ser uno de los múltiples jóvenes que caminan por Londres o Santiago de Chile.

Por otro lado, si bien ancla su conflicto en un espacio y lugar determinados (en un barrio de Leeds en *Blasted*, un palacio real (inglés) en *Phaedra's love*), esta localización se indetermina, por cuanto el conflicto se universaliza y bien podría ocurrir en cualquier lugar del mundo occidental. En el discurso acotacional de *Blasted* en la primera escena se puede leer: *A very expensive hotel room in Leeds- the kind that is so expensive it could be anywhere in the world.*

Este recurso no es nuevo; en 1896, Alfred Jarry ya lo había utilizado en su *Ubú Rey*, al situar la acción dramática en *Polonia, en ninguna parte.*

Ambos recursos, universalización del personaje y el espacio, logran la identificación vivencial del espectador con el conflicto representado.

Volviendo a esta caracterización de un *Teatro de la Violencia*, podemos establecer que más allá de la exhibición explícita de actos poderosamente virulentos y perturbadores, como violaciones, felaciones, asesinatos y otros, la violencia se articula como la manifestación del terror e

irracionalidad de los hombres frente a sus propias acciones. También, como la respuesta casi automática frente a situaciones inexplicables desde una lógica racional y afectiva. Es por ello que muchas de las acciones violentas de los personajes funcionan como un sustituto de relaciones afectivas honestas y lazos verdaderos. El sentimiento de orfandad en un mundo vacío de ideales, de demostraciones sinceras y auténticas genera en el comportamiento de los hombres la incapacidad de vincularse realmente con los otros, si no es a través de mecanismos de defensa, que necesariamente culminan en el daño hacia los demás. *Espectáculo del dolor*, porque así como el mundo exterior se destroza, el mundo interno de los personajes —y espectadores— se desintegra gradualmente hasta convertirse en un despojo de la integridad humana. La violencia es la válvula de escape para exhibir y espectacularizar un sentimiento tan íntimo e irrepresentable como el dolor, dolor ante la pérdida, ante la imposibilidad de ser uno mismo y con el otro en plenitud. Todos los personajes están puestos en situaciones límite —o bien se arrojan a ellas—, buscando tal vez en el dolor una última posibilidad de certidumbre; locura, enajenación, suicidio y muerte se convierten en la única salida posible, porque tras la contemplación del sinsentido, no hay vuelta atrás. Desde esta perspectiva se instala una ética de la catástrofe. Según Ken Urban: [...] *hers is a theatre that offers neither solutions nor redemption. But Kane emerges from calamity with the possibility that an ethics can exist between wounded bodies, that after devastation, good becomes possibility*¹¹.

Es el caso del final de *Blasted*, en que tras la más absoluta devastación, depravación, violación y canibalismo por parte de los personajes, Cate se acerca a Ian ofreciendo compartir un poco de alimento, y Ian pronuncia la más simple de las frases “Thank you”. Según Urban, *it is not a moment of moral redemption, but, instead, a call for an ethical means of being in the world. Kane reminds us that change is possible, but not as the end point of some utopic political narrative. Rather, change occurs in those moments where comfortable designation break down (woman/man, victim/victimizer, native/foreign, self/other) and everything must be retought. To Kane, the good is not a moral imperative imposed from high, but rather good is contingent, emerging from specific moments*¹².

¹¹ Ken Urban, ob. cit., p. 37.

¹² Idem, p. 46.

Es también el momento final de *Phaedra's love*, en que tras la incineración del cuerpo de Fedra, la macabra tortura de Hipólito, el asesinato de Estrofa y el suicidio de Teseo, un agónico Hipólito exclama al ver los buitres descender sobre su cabeza, “Buitres, si hubieran podido existir momentos como éste”. Esta última frase advierte sobre la pequeña luz que ilumina la densa y macabra situación, en que pese a la debacle total, el regalo de Fedra –la acusación de violación– ha otorgado a Hipólito la lucidez que nunca tuvo, y que finalmente su generosidad se vio recompensada por cuanto él por primera vez se acepta y compromete consigo mismo.

PHAEDRA'S LOVE

Conservamos el título original porque nos parece que su traducción “El amor de Fedra” limita en sus posibilidades a una obra que precisamente a partir de su conclusión ofrece múltiples posibilidades de lectura. Creemos que el inglés mantiene esa ambigüedad, al proponer una doble atención, tanto en el personaje –Hipólito, que es el amor de Fedra–, como en el sentimiento que emana de la protagonista y que se caracteriza por un tipo de filiación con sello propio, así como “amor de madre”, “amor de Fedra” tendría características excepcionales.

Dentro de la producción dramática de Kane, *Phaedra's love* es una pieza que si bien conserva los núcleos temáticos recurrentes en su obra, la violencia social, el amor y la muerte, se diferencia en variados aspectos. En primer lugar, es la única pieza que se inspira en una obra de la tradición, reelaborando el mito de Hipólito y Fedra expuesto por Séneca, estableciendo así un vínculo con la tradición dramática. En segundo lugar, desde el punto de vista estructural, es la que más se acerca a una obra de corte realista, aun cuando intercala episodios de carácter filmico y un final propio de una obra expresionista. En tercer lugar, es tal vez la obra en que se observa con mayor nitidez la presencia del humor, claramente no en un tono de comedia, sino, por el contrario, un humor negro, sarcástico e irónico que funciona corrosivamente y que de una manera diferente va avalando la violencia verbal y física de las escenas.

SÉNECA Y LA TRAGEDIA

Con la explícita alusión a Séneca, Kane se instala en una larga tradición inglesa que gusta de la violencia y el horror en escena.

Si nos retrotraemos a la “tragedia del horror” del filósofo latino, encontramos que su obra se orienta hacia lo excepcional, escenificando situaciones fuera de lo normal, con efectismos impresionantes que revelan almas monstruosas, creando situaciones patéticas. Su predilección por lo suntuoso, en ocasiones recargado, se evidencia en escenas sangrientas, sacrificios mágicos y evocaciones de los muertos. Si pensamos en la depuración y limpieza de las puestas en escena de las tragedias griegas –modelo que imita y recrea Séneca– no sería tan descabellado pensar en estas piezas latinas como verdaderas representantes del *in yer face* del siglo I, atenuadas por cierto por la delicada combinación que realiza el autor en la incorporación de largas reflexiones morales por parte del coro, que son la exaltación de un lirismo poético.

Hemos de señalar que el trágico latino fue el gran referente dramático del teatro isabelino y jacobino y que tanto Shakespeare, Marlowe como otros poetas renacentistas se nutrieron de esa particular puesta en escena para sus propias obras. No es casual entonces que las grandes producciones de *The Theatre* y *The Globe* ofrecieran entusiastamente escenas sangrientas que culminaban con la muerte de todos los personajes (*Hamlet*), apariciones de brujas, como en *Macbeth* y que el público degustase positivamente estos espectáculos.

Según Graham Saunders, la obra de Kane se aleja de los intereses socio-realistas de sus contemporáneos y se acerca poderosamente al influjo de autores como Marlowe y Webster, *cuyas obras también se ocupan de transgresores y amargos nihilistas, como Fausto y Bosola que encuentran y abrazan la catástrofe violenta*¹³. Asimismo, la autora reconoce su deuda con Shakespeare y la particular influencia del *King Lear* en *Blasted*¹⁴, así como la influencia de Howard Barker en su propia dramaturgia, describiéndolo como “el Shakespeare de nuestra era”.

Para el propio Barker la utilización de la forma de la tragedia clásica no es casual en *Phaedra's love*, ya que

¹³ Cfr. Graham Saunders. “El teatro de Sarah Kane”. *Primer Acto* N° 293, abril/ junio, 2002, p. 16.

¹⁴ “Cuando estaba escribiendo *Blasted*, llegué a un punto en que me di cuenta que había una relación entre mi obra y *El Rey Lear*. Pensé: no sólo estoy escribiendo sobre la paternidad, sino que hay también esta escena en que Ian se vuelve loco y otra escena en *Dover con Cate*, cuando ella descarga la pistola y duda si se la dará o no. Y entonces pensé: lo único que le falta a esta obra es la ceguera”. En *Brief Encounter Platform*, ob. cit.

la tragedia es la única forma de arte legítima, la más devastadora del orden social y, consecuentemente, la más des-civilizadora, la más oscura y al mismo tiempo, la mayor afirmación de la vida, porque precisamente por estar al borde del abismo, le otorga expresión a lo inexpresable y representa las emociones que la llamada sociedad abierta considera imposibles de contemplar¹⁵.

La intertextualidad entre las obras de Kane y Séneca se torna profundamente sugerente, por cuanto si bien en una primera lectura desacraliza el texto antiguo, también lo revitaliza y confiere una dimensionalidad distinta.

Phaedra's love recoge y reelabora los principales mitemas de la obra latina. Ante la ausencia prolongada de Teseo, Fedra sucumbe a una pasión devastadora y, en este caso, obsesiva por Hipólito, hijo de su marido. Se rescata el motivo del perjurio, ya que Fedra acusa a Hipólito de violación y se suicida¹⁶. Por último, se mantiene el linaje real de esta familia –aspecto gravitante en ambas obras– que, sin precisar, alude claramente a la monarquía inglesa.

Las variaciones de Kane son evidentes, el protagonista es Hipólito y la acción interna de la obra se centra en la evolución que experimenta el personaje, a diferencia de *Fedra*, en que la protagonista es la reina y el análisis minucioso recorre los diferentes aspectos en que se manifiesta la pasión de la heroína antes de la catástrofe. Séneca se preocupa de representar en la figura de Hipólito un adalid de la virtud –aspecto central de los mitemas originales del mito–, precisamente para enfatizar el carácter monstruoso y nefasto de la pasión, como un elemento que socava las más preciadas virtudes. Kane, por el contrario, transforma la adamantina virtud de Hipólito en

¹⁵ Howard Barker. “Love in the Museum: the Modern Author and the Antique Text”. *Arguments for a Theatre*. Manchester, 1997, p. 172. Citado en Graham Saunders, “El teatro de Sarah Kane”, ob. cit., p. 17.

¹⁶ Es importante señalar que en este punto la obra se acerca más al *Hipólito* de Eurípides, ya que Fedra acusa a Hipólito de violación, a través de unas tablillas que penden de su mano, luego de ahorcarse. En esta obra, ella no enfrenta a su marido y tampoco alcanza a ver las nefastas consecuencias de su perjurio. Por el contrario, en *Fedra* de Séneca quien lanza el perjurio es la Nodriza, mientras que la protagonista se deja arrastrar por la mentira. Cuando retorna Teseo, ella valida la acusación y solo tras la macabra muerte del joven, ella confiesa su crimen y se quita la vida.

un joven decadente, apático, indiferente, casi un desecho humano, producto de la cultura en que está inmerso. Como ya hemos mencionado, el tratamiento de los personajes en la obra de Kane es interesante, puesto que plantea una suerte de rehabilitación, al menos en la recepción del personaje por el espectador. El indolente y cínico Hipólito encuentra en el regalo de Fedra una verdadera y tal vez primera posibilidad de ser y la lucidez de las últimas escenas contrastan con el nihilismo y la apatía brutal de las primeras.

Hipólito está sentado en una habitación en penumbra, viendo la televisión. Está tumbado en un sofá rodeado de juguetes electrónicos caros, bolsas vacías de patatas fritas y golosinas y un puñado de calcetines y calzoncillos usados. Está comiendo una hamburguesa, con la mirada fija en el parpadeo luminoso de una película de Hollywood [...] busca por la habitación y encuentra un calcetín. Lo examina detenidamente y luego se suena la nariz con él. Vuelve a tirar el calcetín al suelo y se sigue comiendo la hamburguesa. La película se vuelve especialmente violenta. Hipólito mira imperturbable. Coge otro calcetín, lo examina y lo desecha. Coge otro, lo examina, y decide que vale. Introduce su pene en el calcetín y se masturba hasta correrse, sin la más mínima señal de placer. Retira el calcetín y lo tira al suelo. Empieza otra hamburguesa. (Escena I)¹⁷

[...]

Hipólito: *No. Nunca lo disfruto.*

Fedra: *Entonces ¿por qué hacerlo?*

Hipólito: *La vida es demasiado larga.*

Fedra: *Creo que lo disfrutarías. Conmigo.*

Hipólito: *Hay a quien le pasa, me imagino. Disfrutan con eso. Tienen una vida.*

Fedra: *Tú tienes una vida.*

Hipólito: *No. Lleno el tiempo. Espero.*

Fedra: *¿Qué es lo que esperas?*

Hipólito: *No lo sé. Que suceda algo.*

Fedra: *Esto está sucediendo.*

¹⁷ Sarah Kane. *El amor de Fedra* (traducción de Antonio Fernández Lera). *Primer Acto* N° 293, abril/junio 2002, p. 49.

Hipólito: *Nunca sucede.*

Fedra: *Ahora.*

Hipólito: *Hasta entonces. Lo lleno con porquerías. Baratijas, chucherías. Y así vamos tirando. Hostias, es como para echarse a llorar.*

[...]

(Escena IV)¹⁸

[...]

Hipólito: *Entonces tal vez la violación es lo más a lo que puede llegar ella. Yo. Violador. Vamos mejorando.*

Estrofa: *Hipólito*

Hipólito: *Por lo menos no es aburrido.*

[...]

Hipólito: *Éste es su regalo.*

Estrofa: *¿Qué?*

Hipólito: *No hay mucha gente a la que se le ofrezca semejante oportunidad. Esto no son porquerías. Esto no son baratijas.*

[...]

(Escena V)¹⁹

[...] Finalmente, Hipólito abre los ojos y mira al cielo.

Hipólito: *Buitres* (Esboza una sonrisa forzada). *Si hubieran podido existir momentos como éste* (Muere). (Un buitre desciende y empieza a comer su cuerpo)

(Escena VIII)²⁰

La incorporación de la figura de Estrofa permite ahondar aún más en la orfandad de todos los personajes²¹. Estrofa es hija de Fedra, pero no hay entre ellas ningún otro vínculo más allá de la sangre. Teseo, esposo y padre ausente, se ha casado con Fedra, pero consumada su noche de bodas en la cama de Estrofa, se larga. Hipólito también ha intimado con ella, pero en

¹⁸ Véase ob. cit., p. 55.

¹⁹ Idem., p. 59.

²⁰ Ibíd. p. 65.

²¹ Este personaje no aparece en ninguna de las obras dramáticas de la tradición que se estructuran sobre el mito de Hipólito y Fedra, entre las que destacan las de Eurípides, Séneca y Racine.

ninguno de los dos ha quedado mella de esta relación. Fedra, por su parte, carente de toda afectividad marital y filial, se obsesiona con el amor a Hipólito, llegando a practicarle una felación a su hijastro, sin que a él lo perturbe en lo más mínimo. Esta desilusión es la que desencadena finalmente su acto de amor, su regalo, acusarlo de violación y entregarle un sentido a su existencia, algo por qué vivir y por qué morir. Este acto final habla de la gran generosidad del personaje que también ha sido marcado por el abandono y desamor, al punto de obsesionarse con Hipólito y no saber por qué lo ama.

Esta sexualidad efímera y hasta anónima, mostrada a través del abandono, la displicencia y el rechazo, opera como sustituto de relaciones auténticas y como una forma de rellenar el tedio y vacío existencial de los personajes. La recurrente respuesta y observación de Hipólito “me aburro”, mientras se masturba, ve televisión y come, o mientras dialoga con Fedra o Estrofa, evidencia el hastío del personaje frente a todo y todos, ante la imposibilidad de poder o querer forjar un vínculo verdadero o un compromiso con alguien o algo.

Qué extraño. La única persona de esta familia que no tiene nada que ver con esta historia es la más empalagosamente fiel. Pobre pariente que desea ser lo que nunca será.

Exclama Hipólito, ante el deseo voluntarioso de Estrofa de morir junto a él, por la familia.

La ausencia de una moralidad que se respira en la obra pareciera ser el resultado de un mundo y relaciones humanas viciadas, desprovistas de principios, ausentes de sentimientos y ajenas a la moral. No hay una sola institución que permanezca incólume en esta devastación. El matrimonio no es más que un acuerdo legal que no necesariamente vincula a las personas, esto se advierte en la ausencia de Teseo, que tras la boda se marcha. La familia como eje nuclear de la sociedad también se encuentra devastada, los roles se intercambian: Estrofa actúa como madre de Fedra, al sugerirle un rumbo para su vida, Estrofa intercambia el papel de cónyuge con Fedra en la cama de Teseo, y éste por su parte no ama a su hijo, es más, confiesa que nunca lo quiso tras desgarrarle el tórax.

Todas las voces supuestamente autorizadas de la sociedad aparecen cuestionadas y puestas en tela de juicio ácidamente.

La medicina, actual práctica chamánica para combatir el dolor, es incapaz de hacer nada por Hipólito. El médico real que no puede dar una cura

para el mal del príncipe, porque “aunque médicamente no le pasa nada, es incurable”, intenta actuar como un psicólogo con la madrastra, intercalando juicios morales acerca del comportamiento de la familia.

La iglesia como tutora moral del hombre, aparece completamente parodiada en la escena sexta, en la que un cura de dudosa altura moral, intenta persuadir y arrancar una última confesión “por si acaso” al supuesto violador. De hecho, Hipólito, en uno de los diálogos más sugerentes acerca de la existencia de Dios, termina convencido de que la existencia del santo varón se justifica solo en la medida en que pueda torturar a alguien, confesando él mismo sus pecados para luego volver a cometerlos. La gran diferencia entre ambos es la libre voluntad y sinceridad de las que goza el príncipe y que a su juicio lo distancian de los animales. La escena culmina con estas grandilocuentes palabras, mientras el cura le hace una felación.

Por último, el motivo del poder aparece completamente cuestionado en toda la obra. Recordemos que este tópico también está presente en Séneca, aun cuando con un tratamiento muy diferente. Desde un inicio en la tragedia latina se plantea el problema de la sucesión al trono, aspecto que a Hipólito le es indiferente, puesto que él encuentra placer en otros ejercicios. Fedra, por su parte está dispuesta a entregarle el cetro a cambio de su compañía amorosa. El ejercicio del poder asociado a la virtud aparece completamente arrasado por el desborde de la pasión. En Kane este aspecto aparece criticado desde distintas aristas. En primer lugar, el caos al interior de la familia real se hace evidente con un rey ausente, un príncipe pusilánime y una reina enajenada. A juicio del cura, la nobleza es una elección, puesto que se es más privilegiado que la mayoría. Ante esto, el deber de ella es la estabilidad moral de la nación, por lo que Hipólito, supuesto guardián de los principios morales, conducirá con su acto al hundimiento del país. Claramente se observa un poder corrompido, por cuanto los súbditos buscan congraciarse con el príncipe al llevarle regalos el día de su cumpleaños y finalmente son ellos los que lo linchan en un intento de hacer justicia, ante la firme creencia de que la justicia no se atreverá a enjuiciar a la realeza. Es el mismo Teseo disfrazado, que ha regresado justo en el momento del linchamiento público, quien agrega que bien se podría extirpar a la oveja negra y mantener el statu quo. A través de la elaboración del mito, Kane eleva a niveles trágicos el problema actual de la impunidad política y bélica.

ESPECTÁCULO DEL DOLOR

Señalábamos anteriormente que es posible caracterizar la obra de Sarah Kane como un espectáculo del dolor, en el que la desintegración del mundo interno de los personajes se convierte en un correlato de la devastación del mundo exterior, encontrando su forma de expresión a través de la violencia. Refiriéndose particularmente a la concepción de *Blasted*, la autora señaló cómo la guerra de Yugoslavia había gatillado en ella esta sensación de desamparo que reflejó en la relación sádica y desequilibrada de poder entre los personajes de esta obra²².

La violencia en *Phaedra's love* aparece como síntoma y consecuencia de la indiferencia de los hombres frente a un mundo que se desmorona. Desde un inicio, se nos muestra a Hipólito mirando una película de Hollywood particularmente violenta, sin que el personaje muestre alguna señal de perturbación. En la cuarta escena, nuevamente encontramos al príncipe frente al televisor, pero ahora viendo noticias. Cuando Fedra le pregunta qué mira, él responde anestesiado:

*Noticias. Otra violación. Una guerra en alguna parte. Unos cuantos miles de puestos de trabajo perdidos. Pero nada de eso importa, porque hoy es un día de cumpleaños real*²³.

²² “Pienso que *Blasted* fue una respuesta directa a los hechos que acababan de ocurrir. Sabía que quería escribir una obra sobre un hombre y una mujer en la habitación de un hotel y que había un completo desequilibrio de poder que desembocaría en una violación. Empecé a escribir y una noche puse las noticias [...] y ahí estaba la cara de una anciana de Srebrenica llorando, mirando a la cámara y diciendo: “por favor, por favor, que alguien nos ayude, necesitamos que la ONU venga aquí y nos ayude”. Y pensé: “Nadie hará nada. ¿Cuántas veces he visto llorando a una mujer mayor de alguna ciudad bosnia cercada y nadie hacía nada?” Pensé: “Esto es absolutamente terrible y yo escribiendo una obra ridícula sobre dos personas en una habitación, ¿qué importa? ¿Qué sentido tiene seguir escribiendo? Esto es sobre lo que quiero escribir”. Sin embargo, de alguna manera, la historia sobre el hombre y la mujer me seguía atrayendo, así que pensé: “¿cuál podría ser la relación entre la mera violación en la habitación de un hotel de Leeds y lo que está pasando en Bosnia?” Y de repente caí en la cuenta y pensé: “por supuesto, es obvio, una es la semilla y la otra es el árbol”. En general pienso que las semillas de la guerra siempre se pueden encontrar en una civilización en tiempos de paz. Creo que el muro entre lo que llamamos civilización y lo que está pasando en Europa Central es muy delgado y se puede derrumbar en cualquier momento. Entonces, tenía que encontrar una vía natural para hacer formalmente esa conexión”. Comentario de Sarah Kane sobre *Blasted*, en Dan Rebellato. *Brief Encounter Platform*, ob. cit.

²³ Sarah Kane. *El amor de Fedra*. Obra cit., p. 53.

La total indiferencia frente a los desastrosos acontecimientos televisados muestra cómo las “noticias” dejan de serlo cuando su constante repetición hace que las incorporemos a nuestra cotidianeidad como más de lo mismo. Éste es precisamente uno de los aspectos que busca retratar el *in yer face*, cómo una generación y por extensión toda una sociedad se ha dejado arrastrar por la inercia generada en gran medida por los medios de comunicación, que entregan la información, pero no fomentan una actitud crítica por parte de los espectadores. Un ejemplo de ello fue la Guerra del Golfo a principios de los noventa, primera guerra televisada en que tras el shock inicial, luego de semanas de información, los bombardeos y muertes en directo se transformaron en parte de la cotidianeidad de almuerzos y cenas.

La violencia en esta obra empapa toda la atmósfera dramática, la violencia de la película se convierte en la antesala de la violencia macabra que se observará en la última escena y en el simulacro de la violencia real que se muestra en las noticias y que corresponden al escenario real de los espectadores que asisten a ver la obra. Por otro lado, la falsa acusación de violación de Fedra a Hipólito se convierte en antesala y espejo de la violación real que ocurre al final por parte de Teseo a Estrofa.

Más allá de todos los elementos violentos parciales que recorren la obra, la última escena se muestra como un espectáculo del dolor. El grotesco asesinato de Hipólito es la expresión de aquello, primero lo cuelgan, luego una mujer le corta los genitales, los lanzan al fuego, un niño los recoge y los tira a un perro. Después, Teseo rasga su cuerpo y le arranca las entrañas. Es un espectáculo en el que nadie permanece indiferente, todos quieren ser partícipes, estableciendo sentencias morales y actuando. Los violentos actos de los espectadores-actores son la respuesta irracional de una masa aterrorizada ante sus futuras posibles acciones, que actúan como un sustituto ante la sensación de una supuesta ausencia de justicia. *Espectáculo de barbarie* en que la irracionalidad y la violencia adquieren la fisonomía de la locura y el delirio de un cuadro expresionista alejándose del realismo anterior.

Esta última escena sintetiza en gran medida la concepción teatral de Sarah Kane. La recuperación de la teatralidad como gesto, en que la palabra y la acción se cargan de significación en su puesta en escena, logran una reacción definitiva en el lector-espectador.

Todos los temas recurrentes en su producción dramática y que están presentes en *Phaedra's love* se conjugan de manera magistral en esta última escena de carácter teatral.

La violencia social, el abandono, la muerte, el sexo como instrumento de cosificación, de degradación y dominación, la necesidad dolorosa de amar y la desoladora afirmación de su ausencia recorren su discurso y la acción escénica, pero es tal vez en esta última escena en que se manifiesta de una manera mucho más contundente y devastadora. El dolor y desgarramiento interior que acompaña siempre a los personajes se expresa ahora a través de la experiencia física, casi como un ritual que pretende exorcizar el alma y la mente atormentada de la autora, así como los tormentos ocultos de los espectadores, buscando, por qué no, llegar a una catarsis contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Xavier. “Ansia de Sarah Kane: reflexiones de un director”. *Primer Acto* N° 293, abril/junio 2002, p. 39.
- Artaud, Antonin. “El Teatro y la Crueldad”. *El Teatro y su doble*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1964.
- Kane, Sarah. “El amor de Fedra” (traducción de Antonio Fernández Lera). *Primer Acto* N° 293, abril/junio 2002, pp. 47-65.
- Kane, Sarah. *4.48 Psicosis*. Texto sin ficha bibliográfica y sin el nombre del traductor. Traducción hecha para el montaje del director Alfredo Castro, 2004.
- Saunders, Graham. “El teatro de Sarah Kane”. *Primer Acto* N° 293 abril/ junio, 2002, pp. 9-18.
- Sierz, Aleks. www.inyerface-theatre.com
- Urban, Ken. “An ethic of catastrophe. The theatre of Sarah Kane”. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. *PAJ* 69. Volume 23.3, September 2001, pp. 36- 46.
- Vieites, Manuel. “Dramaturgias del dolor y la barbarie frente a espectáculo”. *Primer Acto* N° 293 abril/ junio, 2002, pp. 23-36.

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo analiza las principales características de la dramaturgia de Sarah Kane en su dimensión textual y escénica. Se establecen los vínculos con la corriente teatral inglesa “in yer face” de los años 90 y se precisan las influencias de Antonin Artaud en la concepción de Kane del teatro como *espectáculo del dolor*. El análisis se centra principalmente en la obra *Phaedra's love*, proyectando los aspectos más relevantes a otras piezas de la autora.

PALABRAS CLAVE: Sarah Kane, “In yer face”, *Phaedra's love*, dramaturgia inglesa, espectáculo del dolor.

This article analyses the chief characteristics of Sarah Kane's dramaturgy in both its textual and scenic dimensions. Links are established with the English theatrical trend of the 90's, known as "in yer face", and the influences of Antonin Artaud on Kane's conception of theatre as 'a spectacle of pain' comes under consideration. This study basically focuses on Kane's piece, Phaedra's Love, while considering other pieces of the playwright.

KEY WORDS: Sarah Kane, "In yer face", Phaedra's Love, English dramaturgy, the Theatre of pain.