



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

Identidades fragmentadas en la modernidad líquida.
El personaje dramático en *Cleansed* y *Crave* de Sarah Kane

Matilde Sepúlveda Pavez

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

Profesora guía: Dra. Carolina Brncić Becker

Santiago de Chile, 2021

Resumen.

Título: Identidades fragmentadas en la modernidad líquida. El personaje dramático en *Cleansed* y *Crave* de Sarah Kane

Autora: Matilde Sepúlveda Pavez

Profesora guía: Dra. Carolina Brncić Becker

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

La presente tesis explora las identidades fragmentadas en dos piezas de la dramaturga británica Sarah Kane, específicamente *Cleansed* y *Crave*. El objetivo de este trabajo es analizar el problema y configuración de la identidad en los personajes dramáticos de *Cleansed* y *Crave* en diálogo con la crisis de identidad en la modernidad líquida. La metodología utilizada consiste en un análisis de ambas piezas como obras dramáticas alimentadas por un contexto de producción específico, el artístico y sociocultural del Reino Unido de la última década del siglo XX, así como en el marco mayor de la modernidad líquida. Este fenómeno queda circunscrito a partir de las reflexiones sociológicas de Zygmunt Bauman, con énfasis en las relaciones interpersonales del individuo. Para ello el trabajo se enfoca en la discusión y delimitación del concepto de identidad, abordándolo desde los aportes de la psicología, en particular desde los trabajos sobre identidad y patología de Otto Kernberg, Leon y Rebeca Grinberg y Kenneth J. Gergen. El análisis expone la experimentación dramática en los personajes y voces de las piezas examinadas, que dan cuenta de identidades fragmentadas en un marco de padecimientos e incertidumbre. Se aprecia asimismo que *Cleansed* y *Crave* constituyen una etapa de transición entre la obra anterior de Kane y su última pieza *4:48 Psychosis*.

Palabras clave: identidades fragmentadas, modernidad líquida, Sarah Kane, personaje/voz.

Agradecimientos.

A la profesora Carolina Brncić por su apoyo, paciencia y guía constantes, sin los cuales este trabajo no habría sido posible.

A las profesoras y profesores del Magíster en Literatura, por sus enseñanzas durante este proceso. Gracias por esta oportunidad.

A Myriam Alarcón y Lilian Concha, por la excelente disposición y ayuda.

A mi familia, por animarme a seguir; especialmente, a mi madre, mi hermana y mi padre por acompañarme durante estos años.

A Vicente, por su amor y apoyo incondicional.

Tabla de contenido

Introducción.....	1
Capítulo I: Contexto psicosocial de la identidad en la modernidad líquida.	6
a) La modernidad líquida.....	7
i. Transformaciones socioculturales de la vida en la segunda modernidad.....	9
ii. El sujeto de la modernidad líquida y sus relaciones.....	14
b) El concepto de identidad en la psicología y psiquiatría.	18
i. La construcción de la identidad.....	18
ii. Identidades fragmentadas: desórdenes y patologías.....	22
c) Poder y control social.	27
Capítulo II. El teatro inglés de los años noventa en contexto.....	35
a) Marco histórico: el impacto del <i>thatcherismo</i>	35
b) La escena teatral en tiempos líquidos	42
c) La dramaturgia de Sarah Kane	46
Capítulo III. Transformaciones del personaje en las dramaturgias contemporáneas.	51
a) La crisis del personaje.	51
b) El personaje y la identidad.....	57
Capítulo IV: Identidades Fragmentadas en <i>Cleansed</i> y <i>Crave</i>	64
a) De <i>Blasted</i> a <i>4:48 Psychosis</i>	64
b) <i>Cleansed: I'll be anything you need</i>	74
c) <i>Crave: If I lose my voice I'm through</i>	88
Conclusiones.....	102
Bibliografía.....	109

Introducción.

En 1995, la joven dramaturga Sarah Kane estrena su obra debut, *Blasted*, en Reino Unido. Desde un primer momento, esta obra generó revuelo debido, entre otros aspectos, a su violencia explícita que supuso el rechazo de varios críticos. El espanto por la intensidad de la violencia retratada revelaba una inquietud aún más profunda: no se comprendía el sentido de los horrores que se retrataban en la pieza. Pasados los años, Sarah Kane es reconocida como una autora fundamental para el teatro británico contemporáneo. Sus piezas han sido representadas en numerosas ocasiones y en varios países, y su obra ha sido motivo de diversos análisis desde distintas orientaciones teóricas.

Creemos que aún es posible explorar en la obra de Kane y abordar ciertos aspectos que resultan de interés para comprender áreas de la dramaturgia y de la realidad social contemporánea. En este sentido, esta tesis abordará el problema de la identidad fragmentaria en consonancia con la crisis del personaje dramático en la contemporaneidad.

El proceso de crisis del personaje, según analizaremos, es observable en las obras de Sarah Kane. Si bien *Blasted* o el cortometraje para televisión *Skin* tienen personajes relativamente situables, en *Cleansed* y *Crave* se comienza un proceso de experimentación que deja atrás datos biográficos, características físicas, entre otros, en favor de figuras dramáticas que son más bien las sostenedoras o instrumentos de discursos. Estas nuevas formas de escritura dramática permiten la mostración de identidades fragmentadas. Desde nuestra lectura, la fragmentación de la identidad como parte de la crisis del personaje dramático no responde exclusivamente a transformaciones que operan en el plano dramático teatral, sino que es un fenómeno observable en la realidad social de la que se nutre esta dramaturgia. Por esta razón, nuestro trabajo analizará las piezas *Cleansed* y *Crave* como obras en las que se elabora una realidad humana y social que encuentra un profundo diálogo con su contexto. Sarah Kane creció durante la era Thatcher en Reino Unido y su producción dramática se dio en una época de postthatcherismo caracterizada por la neoliberalización de la sociedad británica, lo que influyó en su escritura y, en particular, en la construcción de sus personajes (o voces) con sus respectivos discursos. El sabotaje de los *Tories* a los sindicatos y el estado de bienestar dio paso a una sociedad cada vez más individualista, empobreciendo

y abandonando a muchos de los habitantes de ese país. El proceso de imposición del neoliberalismo, según Hadley (2014), da lugar a un trauma colectivo de carácter violento que es fuente de varias circunstancias que conforman el caldo de cultivo para la aparición de identidades difusas. En este período, se presentan fenómenos como la exacerbación del individualismo, la desaparición de un relato único que sirva de marco de referencia a los miembros de una comunidad y el traslado de la responsabilidad por el fracaso propio al individuo, que son producto de estas circunstancias históricas. Es este contexto el que pondremos en diálogo con los planteamientos sobre la modernidad líquida de Bauman.

La dramaturgia de Kane se sitúa entre los años 1995 y 2000, período en el cual publicó cinco obras: *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* y *4.48 Psychosis* y un cortometraje, *Skin*. A lo largo de su producción exploró temas como la violencia, la comunicación, las relaciones interpersonales, el sufrimiento, la soledad y la patologización de comportamientos y emociones. Desde su primera obra pone de relieve la crueldad del ser humano, su hipocresía y habilidad para justificar algunos actos violentos, condenar otros y negar u obviar aquellos que no le perjudican o interfieren con su vida cotidiana. En esta línea, *Blasted* supuso una forma de llevar la brutalidad de la guerra de los Balcanes y la violencia en las relaciones interpersonales a un público inglés indolente.

En *Phaedra's Love* reescribió el argumento de Fedra e Hipólito para realizar, entre otras, una crítica a la indiferencia, la desidia, la disolución de los vínculos y la violencia e hipocresía de la sociedad del espectáculo. Al igual que en *Blasted*, esta pieza mantiene una estructura dramática tradicional, que será alterada en sus siguientes obras y alcanzará su máxima expresión en *4.48 Psychosis*, publicada de forma póstuma. En ella, a través del monólogo, una mujer internada en una institución psiquiátrica experimenta dolor, soledad y angustia y se enfrenta a las desiguales relaciones de poder entre médico y paciente.

Cleansed y *Crave* son obras 'experimentales' y funcionan como un puente entre sus primeras piezas, *Blasted* y *Phaedra's Love*, y su última obra *4.48 Psychosis*. En ellas, se puede observar el proceso de transformación y fragmentación de identidad del personaje dramático. Tanto los personajes como las voces presentan una identidad difusa e inasible, causa y consecuencia de su sufrimiento constante. Así, la dramaturgia de Sarah Kane explora la dimensión relacional de la identidad en la sociedad contemporánea, cómo se construye a

través de las relaciones interpersonales mediadas por el lenguaje, y cómo se diluye cuando se resquebrajan los vínculos sociales. Tanto *Cleansed* como *Crave* presentan espacios marcados por la violencia y la disolución de las relaciones sociales en los que, a través de retazos de sí mismos y de su historia, personajes de identidades fragmentadas evidencian las dificultades de construir una identidad estable. Por esto, el estudio de estas obras se centrará en las transformaciones del concepto de identidad y cómo el dolor, la enfermedad, la soledad pueden ser causa y efecto de un malestar cada vez más frecuente en la modernidad líquida.

Nuestra hipótesis de investigación propone que las obras *Cleansed* y *Crave* de Sarah Kane presentan personajes que muestran fracturas en su proceso de identificación, impidiendo la consolidación de una identidad unitaria y estable. En nuestra propuesta, la creación de estas identidades fragmentadas responde a una doble motivación: de un lado, son la elaboración artística de la condición actual del individuo y sus relaciones sociales; esto es, la violencia en las relaciones interpersonales, la pérdida del tejido social y la patologización de rasgos y comportamientos propios de los cambios socioculturales en la modernidad líquida de acuerdo con Zygmunt Bauman. De otra, su representación a través de roles, letras y voces, forman parte de la experimentación dramática que realiza la autora y que se inscribe en las nuevas formas de composición del personaje dramático en el teatro contemporáneo.

El objetivo de esta tesis es analizar el problema y configuración de la identidad en los personajes dramáticos de *Cleansed* y *Crave* en diálogo con la crisis de identidad en la modernidad líquida. Para abordar el problema de investigación, en el capítulo I estableceremos un marco teórico que nos permita comprender el marco de producción sociocultural de la modernidad líquida. Este fenómeno será circunscrito a partir de las reflexiones sociológicas de Zygmunt Bauman, poniendo particular énfasis en las relaciones interpersonales del individuo, para analizar los cambios y características de la sociedad contemporánea y cómo éstos afectan a los sujetos. De este modo, se busca discernir si es posible entender a las identidades fragmentadas como parte de la modernidad líquida, entendida como una segunda modernidad o modernidad tardía, en la que se diluyen los compromisos sociales y el espacio público y se impone el individualismo.

Dentro de este amplio fenómeno, nos enfocaremos en la discusión y delimitación del concepto de identidad, ámbito que también será abordado desde los aportes de la psicología,

en particular desde los trabajos sobre identidad y patología de Otto Kernberg, Leon y Rebeca Grinberg y Kenneth J. Gergen. Desde diferentes perspectivas, la psicología y la psicología social han abordado el problema de la construcción de la identidad para comprender cómo influye en –y recibe influencia de– las relaciones interpersonales y las transformaciones sociales. Por ello, se utilizarán los aportes de la psicología y psiquiatría en torno a la construcción relacional de la identidad, las consecuencias de la violencia y la importancia de una identidad integrada como base para la salud mental. Finalizando este apartado, nos detendremos brevemente en algunos aportes de Michel Foucault, que nos servirán para profundizar en algunos aspectos de la realidad social y psicológica señalados anteriormente. En particular, será relevante la noción de panóptico y los modelos de la plaga y de la peste como las formas sociales que se emplean para procesar a individuos que no se conforman a las normas, enfoques que –según veremos– resultan muy útiles para echar luces sobre los personajes y voces de *Cleansed* y *Crave*.

En el capítulo II entregaremos una semblanza del contexto histórico de producción de la obra de Sarah Kane, deteniéndonos en el mencionado período de Thatcher y sus años subsecuentes. En ese marco, realizaremos una breve reseña del desarrollo dramático teatral del período. Luego, expondremos las categorías dramáticas pertinentes para nuestro análisis posterior, especialmente la de personaje desde las consideraciones de Robert Abirached, Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon. Entre otros aspectos, nos centraremos en la progresiva prescindencia de elementos como datos biográficos, fisonómicos y de personalidad para dar paso a personajes cuyos límites se difuminan hasta un punto en que se constituyen en voces, que pueden o no ser designadas por números, letras o siglas. Asimismo, destacaremos el predominio del lenguaje como herramienta que libera y condena a estos personajes/voces.

En el capítulo III, realizaremos el análisis de las piezas en profundidad, con particular énfasis en el tratamiento de la identidad y su vinculación con los motivos que cruzan la dramaturgia de Kane. En el caso de *Cleansed* nos enfocaremos especialmente en la comunicación entre los personajes, sus roles y relaciones. En *Crave* nos centraremos en los discursos de las voces, sus contradicciones y sus momentos de coralidad. Finalmente, concluiremos este trabajo sintetizando los resultados de los análisis y señalando algunos puntos relevantes que se desprenden de éstos.

Consideramos que el estudio de las identidades fragmentadas en la obra de Kane no solo echa luces sobre el contexto histórico de su producción, sino que puede entregar elementos para la comprensión de la realidad en otros países aún veinte años después de su muerte. Los elementos característicos de la modernidad líquida no han desaparecido en la fase actual de la condición posmoderna. El estado de desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, con sus consecuencias para las relaciones sociales y para el establecimiento de relatos y parámetros morales incrementa la angustia y desorientación de los individuos, reforzando la idea de experimentación constante y el miedo a la estabilidad y consolidación. Asimismo, los problemas de comunicación que observaremos en la obra de Sarah Kane, relevantes para situar las identidades fragmentadas, también se observan de manera patente en la actual era de la información: a modo ilustrativo, se ha demostrado una relación significativa entre la mala comunicación familiar y el fenómeno del *cyberbullying* (Romero et al., 2019), evidenciando el malestar que deriva de las dificultades de comunicación. En esta línea, el análisis de estas identidades en el marco de la modernidad líquida busca cuestionarse sobre las maneras en que el teatro y la escritura dramática se hacen cargo de esta realidad, preguntas que siguen vigentes y acuciantes hoy día.

Capítulo I: Contexto psicosocial de la identidad en la modernidad líquida.

En este trabajo se abordarán las obras *Cleansed* y *Crave* de la dramaturga británica Sarah Kane. *Cleansed* se sitúa aparentemente en una universidad que parece desdibujarse y transformarse en un hospital, en el que los personajes se encuentran sometidos a tormentos para tratar presuntas anomalías a manos de uno de ellos, que, aunque parece ocupar el rol de médico, señala que es un *dealer* y no un doctor. En el caso de *Crave*, los personajes se han convertido en voces, identificadas por letras, y se encuentran en lo que parece ser un hospital psiquiátrico. En ambas piezas se vislumbra cómo las figuras dramáticas presentan conflictos respecto a su identidad, dificultándose para el lector/espectador construir o determinar un relato biográfico o al menos una semblanza de ellos. Asimismo, las dos obras presentan fisuras en el establecimiento del espacio en que se desarrolla la trama: una universidad que parece devenir en hospital psiquiátrico en el caso de *Cleansed*; y una institución de salud mental en *Crave* que apenas puede adivinarse desde las palabras de las voces, ya que la autora no utiliza indicaciones acotacionales para especificar dónde se encuentran.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible apreciar que en ambas obras parecen evidenciarse identidades difusas o fragmentadas que no permiten un relato unificado de sí mismas; todo en el marco de un espacio que tiende a difuminarse. Por ello, para construir un marco de análisis, nos interesa recurrir a fuentes que nos permitan analizar el concepto de identidad, su rol en la condición humana y las consecuencias de su indeterminación. Este marco debe entregarnos luces sobre los procesos de estos personajes, así como sobre su relación con los escenarios no del todo determinados.

Para ello, recurriremos por un lado a los aportes de la psicología para visualizar cómo se comprende la construcción de la identidad en el proceso de individuación, y cómo una identidad integrada es necesaria para la estabilidad psicosocial. Es decir, las anomalías en la construcción de la identidad generan o devienen en individuos incapaces de afrontar las demandas de la sociedad y, por tanto, individuos sufrientes que, desde la práctica clínica, requieren tratamiento para resolver un desafío que reside en el propio individuo. Por otro lado, utilizaremos los aportes de la sociología en el marco de una modernidad líquida (concepto acuñado por Zygmunt Bauman) para analizar cómo las dificultades en la construcción de la identidad no residen en el individuo, sino en las características de una

sociedad que ha prescindido de todas las estructuras que alguna vez funcionaron como marco de referencia para la construcción identitaria de sus integrantes.

A continuación, realizaremos un recorrido contemplando aspectos sociales o ambientales que afectan la construcción de identidad, valiéndonos del aporte de Bauman en cuanto a la modernidad líquida; aspectos psicológicos e individuales, revisando orientaciones de la psicología clínica en cuanto a la construcción de identidad y las anomalías en ésta; y, finalmente, aspectos políticos, recurriendo a lo estudiado por Michel Foucault en torno al ejercicio del poder en las relaciones humanas y la violencia presente en éstas.

a) La modernidad líquida.

Iniciaremos nuestro recorrido teórico abordando el concepto de modernidad líquida con el objetivo de dar un marco al escenario en el que situaremos las lecturas de las obras de Kane, enfatizando las características de levedad, fluidez e inconstancia que inciden tanto en las posibilidades como en los sufrimientos del individuo actual. Este marco nos entregará algunas guías para leer a los personajes y voces de la dramaturga británica, que muestran un padecimiento constante que podría dar cuenta de un fracaso para aprovechar las oportunidades en esta modernidad líquida.

El sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman acuñó el concepto de modernidad líquida. En su obra *Modernidad líquida*, refiere que al igual que los líquidos y gases fluyen, es decir, experimentan un continuo e irrecuperable cambio de posición y se diferencian de los sólidos, los que se caracterizan por estabilidad y cualidad de enlace, la historia humana actual está marcada por la liquidez. Esta fluidez está arraigada en el sentido central de la existencia que atraviesa las formas, comportamientos y símbolos que modelan la vida humana en las relaciones sociales e impregnan la institucionalidad de verdades no siempre ciertas y a veces reemplazables. La modernidad líquida se asienta en la cultura de los significados fluidos, dinámicos y diversos, en la unidad que no responde a las partes y donde cada parte constituye un todo. Para Bauman, la fluidez es una metáfora: en los líquidos importa más el flujo del tiempo que el espacio que puedan ocupar; en ese fluir sortean obstáculos inminentes y su movilidad se asocia a levedad y también a inconstancia que no permiten fijar u objetivar lo

líquido. Estas características de fluidez y liquidez permiten hacer una metáfora de la sociedad actual.

Existen, sin embargo, objeciones a que esta sea una característica exclusiva de este tiempo, dado que se puede decir que la primera modernidad también fue fluida. Así, en el *Manifiesto Comunista* se habla de derretir los sólidos y la profanación de lo sagrado y la tradición (*Modernidad Líquida* 9). Puede decirse que existe allí un objetivo que es hacer espacio a nuevos y mejores sólidos, confiables y durables, buscando un “mundo predecible y controlable”; pero también muestra que el devenir humano se inserta en un proceso histórico con continuidades y disrupciones que se van fraguando lentamente a través de los años y siglos. La novedad se construye hasta que cristaliza en la manifestación espléndida en un momento, un tiempo específico. En el caso de la segunda modernidad, la manifestación indiscutible de la condición líquida se percibe en la disolución de la condición sólida que destraba la rigidez y anquilosamiento del entramado social dejando un campo libre a la invasión de la racionalidad instrumental.

El fin de la modernidad sólida implica un nuevo significado en el cual los moldes ya no reproducen individuos homogéneos fáciles de clasificar, con itinerarios de vida, comportamientos y expectativas predefinidos en base a un determinado código de conducta. Los sólidos que se derriten, se licúan y ahora fluyen, “son los vínculos entre las elecciones individuales y los proyectos y acciones colectivos –las estructuras de comunicación y coordinación entre las políticas de vida individuales y las acciones políticas colectivas–” (*Modernidad líquida* 12). Los códigos de conducta actualmente son cuestionados, tensionados y frecuentemente abolidos. Esta situación impregna la lógica del orden social: así

El poder de licuefacción se ha desplazado del ‘sistema’ a la ‘sociedad’, de la ‘política’ a las ‘políticas de vida’ o ha descendido del ‘macronivel’ al ‘micronivel’ de la cohabitación social a la habitabilidad individual [...] en la que el peso de la construcción de pautas y posibilidad del fracaso recaen primordialmente sobre los hombros del individuo (*Modernidad líquida* 14).

La modernidad fluida impone cambio a la condición humana; exige repensar viejos conceptos que enmarcan su discurso narrativo tales como emancipación, individualidad, tiempo/espacio, trabajo o comunidad. El peso de la continuidad de la humanidad ahora se encuentra en el individuo: “en el mundo del individuo, sólo hay otros individuos de quienes puedes tomar el ejemplo de cómo moverte en los asuntos de tu vida, cargando con toda la responsabilidad de haber confiado en ese ejemplo y no en otro” (*Modernidad líquida* 35).

La modernidad que impregna una sociedad formada por múltiples individualidades tiene dos características preeminentes. Una consiste en el colapso gradual y en la lenta decadencia de la ilusión moderna temprana, esto es, que no se alcanzará una sociedad buena y justa para todos; y la otra implica la inminente desregulación y privatización de las tareas y responsabilidades de la modernización, esas tareas que han cedido al coraje y energía individuales con el énfasis volcado sobre la autodeterminación del individuo.

En la modernidad sólida existían líderes y maestros, autoridades. En la modernidad líquida asistimos a un capitalismo liviano con múltiples autoridades, sin que ninguna sea duradera ni exclusiva al tiempo que tienden a anularse entre sí. Ocurre una sustitución de líderes por asesores, quienes aconsejan, individualmente, qué puede hacer cada quién para mejorar su propia vida, sin apelar a la unión colectiva. La individualización ha llegado para quedarse. Asistimos a una libertad de experimentación sin precedentes, y hay que hacerse cargo de las consecuencias. El individuo sufre una autocrítica compulsiva, como individuo *de jure* en vez de *de facto*. No tiene a nadie a quien echarle la culpa, salvo a sí mismo. Hay un abismo entre el individuo *de jure* y el individuo *de facto*, es decir, aquel que logra “tomar el control de nuestro destino y hacer las elecciones que realmente deseamos hacer” (*Modernidad líquida* 44). Esta brecha no puede resolverse por el esfuerzo individual sino que debe hacerse mediante la política.

i. Transformaciones socioculturales de la vida en la segunda modernidad.

Para abordar las transformaciones socioculturales que se han producido en la sociedad contemporánea, nos centraremos en los aportes de Zygmunt Bauman para comprender cómo la dinámica de cambio produce una inestabilidad en la sociedad actual que afecta al

individuo. Como vimos, esta es una época *fluida* caracterizada por su levedad, movilidad e inconstancia, opuesta a la *solidez* de la modernidad que buscaba establecer una realidad predecible y controlable. Esta segunda modernidad impone cambios a la condición humana y la necesidad de replantear ciertos conceptos relevantes para su discurso narrativo: emancipación, individualidad, tiempo y espacio, trabajo y comunidad.

En su libro *Tiempos líquidos*, Bauman señala que las formas sociales de la estructura y función social están afectadas sin lograr estabilizarse en el tiempo, lo que implica que los marcos de referencia para las acciones humanas y las estrategias a largo plazo sean transitorios e inconclusos en el devenir del proyecto social y también en los proyectos individuales. Esta ruptura de la continuidad y pretendida inmanencia de un proyecto histórico continuo entre pasado y futuro, se apoya en la separación entre el poder y la política por la inexorable expansión de la política local a la política en el espacio global. Esto implica una territorialidad abierta de la hipercomplejidad, donde la tensión se produce en el desafío de la decisión de acciones locales con necesidades, recursos, expectativas y lógicas específicas que se encuentran en la negociación del contexto global multicultural y diverso que se impone en un nuevo orden social planetario.

Los estados reducidos en la competencia política disminuyen la legitimidad de su poder generando nuevos espacios de incertidumbre. Por una parte, esto supone la incapacidad para satisfacer las necesidades de los ciudadanos; por otra, implica transferir a otros, privados nacionales o multinacionales, funciones tradicionalmente propias del estado reduciéndose éste a subsidiario, externalizador y regulador. Así, es el mercado de intereses privados el que reemplaza a la entidad común en el cuidado del bienestar de las personas. Esta ruptura supone la pérdida del sentido compartido de la solidaridad social que se requería para construir comunidad, la cual necesitaba una constante inversión de tiempo y esfuerzo para fortalecer “los vínculos humanos, a los que merecía la pena sacrificar los intereses individuales inmediatos” (*Tiempos líquidos* 9).

Este cisma en el sustrato del bien común expone a las personas a la incertidumbre del mercado, la inmediatez y la transitoriedad con nexos interpersonales laxos y dinámicos; así, “la ‘sociedad’ se ve como una ‘red’, en vez de como una ‘estructura’ (menos aún como una ‘totalidad’ sólida): se percibe como una matriz de conexiones y desconexiones aleatorias y

de un número esencialmente infinito de permutaciones posibles” (*Tiempos líquidos* 9). La ruptura de la continuidad de la estructura social impacta en el universo simbólico compartido y se enarbola la paradoja entre el protagonismo de la individualidad y la banalidad del valor individual en el mercado que lo reduce a ser agente de consumo. Esto ocasiona una perturbación lógica de planificación y acción a largo plazo, puesto que al debilitarse la continuidad cultural se reduce la política y las vidas individuales a una serie de proyectos cortos e infinitos, incompatibles con un orden de trayectorias. Es la preeminencia de la contingencia, una vida fragmentada en el presente instantáneo que obliga a una revisión y actualización permanente, donde la responsabilidad de responder a las “circunstancias insoportablemente volátiles y siempre cambiantes recae sobre las espaldas de los individuos, de quienes se espera sean ‘electores libres’ y que soporten las consecuencias de sus elecciones” (*Tiempos líquidos* 10-11). Así, los costos del resultado positivo o negativo del riesgo de la decisión son asumidos por cada individuo. Esta premisa de límites difusos en la incertidumbre se sustenta en el imperativo de la flexibilidad para modificar posiciones y compromisos según sean las oportunidades que posibiliten la consolidación de las preferencias.

Bauman señala que si la sociedad abierta fue la expresión de la “autodeterminación de una sociedad libre orgullosa de su apertura” (*Tiempos líquidos* 16), hoy se supedita a la heterónoma de una globalización negativa que no garantiza la seguridad ni la justicia ni la paz duradera. En este contexto, la inseguridad e incertidumbre instalan el miedo como parte de la vida cotidiana en un ciclo de perpetuación y reproducción que trasciende en los comportamientos y decisiones individuales y colectivos. Para contrarrestar al miedo inscrito en la experiencia vital vertiginosa se constituye la búsqueda de la seguridad y protección personal en los recursos del mercado. De este modo, las personas buscan aminorar los riesgos propios de la existencia y apaciguar los temores con *pócimas* de conocimiento explicativo del mal aversivo que genera limitaciones al individuo en todas las dimensiones de su vida social, física, mental y espiritual. Se construye entonces una recursividad del o de los miedos que impregnan su cotidianidad y refuerzan la inseguridad y finitud de sí mismos en la sociedad abierta.

Así, el miedo se constituye en un capital que se concreta en todo tipo de rentabilidad, ya sea económica, política o social. En este sentido, la promesa vívida de la libertad en la sociedad de la globalización negativa está atrapada en la incapacidad humana de vivir en la policromía de lo diverso, que requiere capacidades de pensamiento múltiple, simultáneo y colaborativo. Se dejó expuesta una debilidad que se transformó en oportunidad para cooptar las libertades vulneradas en la liquidez por los intereses privados, en el amplio escenario de la globalización negativa que instala una nueva hegemonía. Esta vez, a través del capital del miedo a no sobrevivir, a no lograr el éxito ni el proyecto personal, a la pobreza, al anonimato, a la fealdad, a la soledad y a todo aquello que constituye lo no deseado y aleja al individuo de la promesa de la modernidad que lo enaltece por sobre el colectivo como un ser autónomo y autosuficiente.

La estrategia para el control de la sociedad individual se exhibe en la constante amenaza de la seguridad personal mediante diferentes agentes: el mercado laboral, los modelos aspiracionales y proyectos de vida, los medios de comunicación de masas, entre otros. Estos logran reducir las voluntades individuales a la coerción de la búsqueda de la seguridad, para así construir individuos predecibles y controlados dependientes de la supraprotección de un orden policial corporizado, tangible en el universo simbólico y representaciones de la salud y bienestar que conviven y constriñen las manifestaciones de las libertades individuales en resguardo de las mismas.

En esta sociedad del miedo, Bauman plantea que la individualidad de un individuo abandonado a sí mismo, aislado de una frágil mayoría de personas, se ve expuesta al inminente riesgo de caer en desgracia. En esta línea, señala que “los vínculos humanos se han aflojado, razón por la cual se han vuelto poco fiables y resulta difícil practicar la solidaridad, del mismo modo que es difícil comprender sus ventajas y, más aún, sus virtudes morales” (*Tiempos líquidos* 39). Así, el individuo queda aislado en un escenario de poder negativo que se fortalece de la energía acumulada en el proceso histórico de la humanidad.

Para el sociólogo, el estado-nación pierde su fuerza absorbida por el espacio global, la reducción de su alcance desampara a la ciudadanía y a los individuos, dejándolos expuestos a la globalización negativa. En este sentido, se visibiliza el atrapado de la sujeción humana y la reivindicación de la individualidad en el proceso histórico occidental culmina en la

segunda modernidad con la indiscutible emergencia del sujeto que rompe preceptos y fronteras físicas y simbólicas. De este modo, la sociedad humana se transforma en una policromía de identidades diversas y válidas que se comunican e interceptan el espacio de la globalización. La posibilidad de construir una nueva sociedad se aproxima a la realización de la utopía de un mundo inclusivo, justo, fiable y seguro. No obstante, el sueño es cooptado por la globalización de mercado que se inserta en la soberbia de una individualidad que en su exaltación renuncia a su arraigo colectivo. Al verse a sí misma autosuficiente, renuncia a su sustrato social y se expone a la intemperie de la incertidumbre, reduciendo sus recursos adaptativos en un entorno adverso y desconocido. En esto se desdibuja la potencia individual y queda a la deriva de una cultura del miedo, la ansiedad y la búsqueda permanente de una seguridad que le dé la tranquilidad para vivir según su propia proyección.

En este escenario, las fronteras sociales y culturales superadas en la globalización de la inclusión y diversidad de la gran comunidad global, se redibujan con límites que coinciden cada vez menos con el proyecto común. A través de una clasificación de la humanidad en población «útil» y población «superflua», se observa que entre una y otra categoría existe una línea divisoria permeable que implica un posible cambio de estatus y de valor de una persona según su nicho. Es decir, ser parte de la población útil implica legitimidad en un recinto de equilibrio económico y social, por lo que mantenerse en él supone un esfuerzo y riesgo permanente: un solo error puede borrar toda una vida de cumplimiento de los preceptos de la nueva cultura. Asimismo, aunque con mayores dificultades, quienes constituyen la población superflua tienen la oportunidad, si se apegan a las expectativas sociales, de pasar a formar parte del grupo de la población útil.

Sin embargo, la carencia de recursos sociales y culturales hacen difícil la movilidad de las personas del espacio superfluo al espacio de los útiles. Se constituyen entonces en un gran colectivo del “‘desperdicio humano’ privados de desempeñar cualquier función útil en la tierra a la que han llegado y en la que permanecen de manera temporal, y sin intención alguna ni perspectiva realista de verse asimilados e integrado en el nuevo cuerpo social” (*Tiempos líquidos* 62). Los individuos excluidos en sus propios territorios son exponentes de una subclase originada en el desarme de un ‘Estado social’ de comunidad inclusiva a un ‘Estado de justicia criminal’ o policial que se corporiza como un Estado ‘excluyente’ que no

puede resolver dónde situar ni qué hacer con la población de ‘desperdicio humano’ en cantidades cada vez mayores, señalando que “faltan los basureros ‘naturales’ apropiados para su almacenamiento y potencial reciclaje” (*Tiempos líquidos* 80). Esta es una situación que se extiende en todo el mundo globalizado.

ii. El sujeto de la modernidad líquida y sus relaciones.

Para analizar a los personajes de Sarah Kane consideraremos el problema de la identidad desde una perspectiva sociológica como psiquiátrica-psicológica. En el primer caso, continuaremos con la tesis de Bauman, para quien en el contexto de la modernidad líquida hay un proceso de fragmentación identitaria.

El sociólogo Pablo Vila (2004) clasifica las identidades sociales y culturales en tres tipos principales: el sujeto del iluminismo, el sujeto sociológico y el sujeto posmoderno. Este último, característico de la sociedad contemporánea, destaca por ser un sujeto fragmentado que puede presentar diversas identidades, incluso contradictorias entre sí. Bauman por su parte, en *La sociedad individualizada* (2001), profundiza en la incertidumbre y angustia que supone para los individuos de la modernidad líquida la elección de su identidad en un mundo en constante cambio, donde la identidad que han construido puede fundirse en cualquier momento. Para él las características de la sociedad actual son las que impiden a hombres y mujeres experimentar una sensación de continuidad y mismidad –a diferencia de Erikson quien asocia la crisis de identidad a la adolescencia o a un estado patológico de la adultez–. En esta línea, señala que la aceleración de la velocidad de movimiento, la desintegración del entramado social y el traspaso desde las instituciones de las labores del progreso y la definición de las identidades, son algunos de los cambios que han modificado los valores y construcción social.

En su libro *Tiempos líquidos* (2008), el autor caracteriza distintos modelos de individuos asociados a diferentes concepciones de mundo, reconociendo al *guardabosques* para la época premoderna, al *jardinero* para la primera modernidad y al *cazador* para la

modernidad líquida¹. A este último, “lo único que le interesa es cobrarse una nueva pieza que llene su morral” (141). Para lograrlo, se mueve a los lugares donde puede encontrar una presa, dispone de todo el territorio sin responsabilizarse ni sentir compromiso por las secuelas que pueda dejar su actuar el mundo, puesto que siente que éste es suyo y dispone de los recursos de acuerdo a sus propios intereses, perdiendo de vista o, definitivamente, sin vislumbrar el bien común. Esto requiere de toda la energía, de toda la vida puesta, en la vigilancia 24/7 para mantenerse en la carrera del itinerario predefinido de la forma más efectiva posible. No obstante, las personas que siempre están en la carrera tienen miedo de quedar fuera de competencia y quedar fuera del consumo inherente a la globalización negativa, la obsesión introyectada en las subjetividades constituye una adicción que se vive en la necesidad de convertir la incertidumbre en algo menos desalentador y lograr que la felicidad sea algo permanente, que refuerce el ego individual cumpliendo la promesa de ser el centro de la existencia. En el mundo de la caza, el cazador tiene una responsabilidad a tiempo completo que consume toda la atención y energía: cazar una y otra vez, uno a uno, buenos momentos de éxito continuo. Este mandato “se convierte en una compulsión, una adicción, una obsesión [...] pues las expectativas que suscita la caza representan la experiencia más placentera (¿la única placentera, tal vez?) de todo el asunto” (*Tiempos líquidos* 151).

A través de esta metáfora del cazador, Bauman expone que en el mundo de la modernidad líquida hay infinitas posibilidades y oportunidades; sin embargo, está mediado por el desigual acceso a los recursos o medios. En él, los individuos tienen la obligación de encontrar su finalidad y constituir su identidad, debiendo responsabilizarse ante su fracaso. Según el sociólogo, para construir su identidad el individuo podrá acceder a una continua experimentación de identidades diferentes, pero evitará la consolidación de una con el fin de

¹ El período premoderno se puede caracterizar en la imagen del guardabosques, cuya tarea principal es “proteger el territorio a su cargo, defender y preservar, por así decirlo, su ‘equilibrio natural’, encarnación de la infinita sabiduría de Dios o de la naturaleza (...) El guardabosques cuida la continuidad de la cadena divina del ser, en la que cada criatura tiene su lugar y función, incluso las capacidades mentales humanas demasiado limitadas para abarcar la sabiduría, la armonía y el orden del designio divino” (*Tiempos líquidos* 140). La figura que caracteriza a la modernidad es la del jardinero, quien concibe el orden del mundo desde su pequeña parcela, donde su trabajo y cuidados continuos proporcionan la armonía del espacio. Él sabe y decide cuáles son las plantas que crecerán y las que deben crecer en su terreno. Elabora un plan de trabajo para intervenir y convertir su imagen en la tierra, su jardín es su creación, él es el creador de la realidad. Impone a la naturaleza su proyecto preconcebido y discierne entre las buenas y las malas hierbas las que son excluidas y destruidas por perniciosas.

no limitar futuras oportunidades. Paradójicamente, esta incapacidad de establecer una identidad cohesionada aumentará su angustia y desesperación. El ansia y el desasosiego que afectan al sujeto contemporáneo descrito por Bauman se observan también en los personajes de Sarah Kane: su sufrimiento pareciera haberlos reducido a fragmentos imposibles de unificar e incapaces de aliviar su malestar y padecimiento.

Desde el ámbito de la psicología social, los estudios de Kenneth J. Gergen se enmarcan en la línea de los aportes de Bauman, postulando que la fragmentación de la identidad es resultado de la saturación social de la sociedad contemporánea. En su texto *El yo saturado; dilemas de identidad en el mundo contemporáneo* (2006), Gergen plantea que la posmodernidad ha supuesto un aumento en la exposición a estímulos y relaciones hasta un grado tal que se ha iniciado un proceso de saturación social y, por consiguiente, una transformación en la forma de conceptualizar el yo y las pautas de la vida cotidiana. Para el autor, el concepto del yo es un constructo que ha fluctuado a lo largo de la historia y varía entre culturas. Para abordar el desmoronamiento del yo producto de la saturación social causada por las tecnologías de comunicación, considera las concepciones predominantes de los siglos XIX y XX: una visión romántica del yo y una visión modernista. En el primer caso, la visión romántica cuestionó la superioridad de la razón para acceder a una *interioridad oculta*, una pasión que para algunos parecía peligrosa, mientras que para otros era parte del alma. En la visión modernista en cambio, y por influjo de la producción en masa y el auge de las ciencias (entre ellas, las ciencias sociales y la psicología), los valores centrales fueron la observación y experimentación para sustentar un saber objetivo. Este predominio de la razón en detrimento de un interior oculto, postulaba que se puede determinar el carácter de la persona a partir de la observación. Así, desde la psicología se sostenía que cada persona tenía una esencia que debía consolidar o, en caso de no tenerla, había que restituirla a través de terapia. En una visión modernista, la imagen de la máquina se vuelve metáfora frecuente del individuo, por lo que se postula que el hombre modernista es genuino, estable y coherente. En palabras de Gergen:

el signo distintivo del hombre maduro tendría que ser su autonomía auténtica. Una máquina bien diseñada resiste el deterioro y funciona ajustadamente; del mismo modo, una persona madura apropiadamente modelada por la familia y la sociedad

sería ‘autosuficiente’, ‘sólida’, ‘digna de confianza’, ‘congruente’ consigo misma a lo largo del tiempo (73).

Para el autor, uno de los principales productos derivados de esta metáfora de la máquina fue el uso de las pruebas estandarizadas para medir la personalidad de los individuos.

A partir del estudio de ambas tradiciones, Gergen propone estudiar la saturación del yo en la posmodernidad. Gergen enfatiza que desde el siglo XIX el desarrollo tecnológico ha facilitado e incrementado el número de relaciones sociales y ha favorecido el desarrollo de vínculos que desafían los límites del tiempo y el espacio. Esto lo aborda a partir de lo que llama las *tecnologías de la saturación social*, responsables de una invasión de la vida cotidiana y una colonización del yo que culmina en la eliminación del yo individual. El autor divide la entrada de estas tecnologías en la vida cotidiana en dos fases: las tecnologías de bajo nivel (el ferrocarril, servicios postales públicos, automóvil, teléfono, radiodifusión, cinematógrafo, libro impreso -aumento y democratización de su circulación-) y las tecnologías de alto nivel (rutas aéreas, cintas de video, computadores e innovaciones electrónicas para almacenamiento y difusión de la información). Estas tecnologías, especialmente las de alto nivel, han permitido que las personas desarrollen una “capacidad para estar significativamente presente en más de un lugar a la vez” (Gergen 87). Esta multiplicación ha ampliado la cantidad y variedad de relaciones sociales a las que tienen acceso las personas, cuya abundancia ha generado un proceso de saturación social y ha supuesto la fragmentación de la identidad, puesto que la gran variedad de roles que el yo debe cumplir le impiden establecer características reconocibles.

Asimismo, en esta saturación social se produce un proceso de *colonización del yo*, en el que la persona va incorporando modos y características de otros en desmedro de un yo singular y unitario. A medida que se van asumiendo atribuciones de otros, se van también integrando nuevas voces en los diálogos internos de las personas, lo que lleva a un cuestionamiento creciente cuanto más variadas y contradictorias sean las imágenes de otros que se han incorporado.

Para Gergen, otra característica de la saturación social es el concepto de *multifrenia*, en el que las múltiples posibilidades del yo otorgadas por las tecnologías aumentan los modos de expresarse, que a su vez incrementa el repertorio de posibilidades de ser. Así, el deseo de ser valorado por el otro genera angustia en la persona. Además, la saturación social conlleva una sensación continua de insuficiencia en tanto el individuo es incapaz de aprovechar las múltiples oportunidades que se le ofrecen para lograr una vida plena y satisfactoria.

Por último, cabe mencionar que Gergen otorga un papel fundamental al lenguaje en estas transformaciones, en tanto el aumento de expresiones lingüísticas relativas al yo incrementa la cantidad de opciones en las relaciones humanas. Es decir, la posibilidad de referirnos a nuestras emociones, rasgos de personalidad, motivaciones, atributos, entre otros, es lo que permite reconocernos en las interacciones sociales y dar paso a la multiplicidad del yo.

b) El concepto de identidad en la psicología y psiquiatría.

En el ámbito de la psicología y psiquiatría abordaremos el concepto de identidad desde una perspectiva clínica con el objetivo de comprender cómo se construye y cuáles son las características que sitúan a una identidad fragmentada en los marcos de la patología. Tanto en *Cleansed* como en *Crave*, observamos que los personajes y voces de Kane presentan fisuras en su proceso de identificación, por ejemplo, al no lograr construir un relato unitario de sí mismos o sentirse incapaces de vincularse significativamente con otros. De este modo, se podría aventurar que parte de sus patologías se sustentan en una identidad fragmentada o, al menos, difusa.

i. La construcción de la identidad.

Antes de analizar las perturbaciones en la identidad nos detendremos a estudiar el concepto de identidad desde la psicología y psiquiatría. Para ello se utilizarán los aportes del psiquiatra Otto Kernberg en *Trastornos graves de la personalidad* (1999) y de los psicoanalistas León y Rebeca Grinberg en el texto *Identidad y cambio* (1976). A partir de los desarrollos teóricos

de Erik Erikson, estos autores estudian el proceso de construcción de la identidad desde la infancia hasta la adolescencia, período en que la persona logra una identidad estable, consolidada y duradera. Desde la psicología del desarrollo, se considera que la identidad atraviesa distintas etapas entre la infancia y la adultez, con énfasis en un período de crisis durante la adolescencia cuya óptima resolución permite la consolidación de la identidad (Consuegra, 2010). Asimismo, estos enfoques teóricos circunscriben la identidad desde lo normal y lo patológico; es decir, desde el supuesto de que una identidad integrada es requisito para una configuración estable de la personalidad, mientras que una identidad difusa o fragmentada es indicio de patología.

Los psicoanalistas León y Rebeca Grinberg (1976) plantean que la identidad ha sido un concepto controvertido tanto en la filosofía como en el psicoanálisis. Entre otras dificultades, señalan que la única referencia a este término en la obra de Freud se hace desde una perspectiva psicosocial. También mencionan los debates que ha supuesto considerar la consolidación de la identidad como un logro del yo, y no de las otras estructuras del aparato psíquico –ello y superyó–. A partir del estudio de diversas definiciones de la noción de identidad en el psicoanálisis, estos autores proponen que el ‘sentimiento de identidad’ es una interacción continua entre la integración espacial (diferentes partes del *self* y diferenciación *self-no self*), la integración temporal (continuidad del *self* en el tiempo) y la integración social (relación entre aspectos del *self* y aspectos del objeto). Para ellos, una de las bases de la salud mental es la adquisición y mantención de un sentimiento de identidad cohesionado.

En su libro *Identidad y Cambio*, los autores abordan distintas perturbaciones de la identidad que se dan en ciertas patologías como las personalidades esquizoides, la despersonalización, o las psicopatías, entre otros. Para ellos, el sentimiento de identidad se origina a través de la integración: espacial, temporal y social. El vínculo de integración espacial refiere a la diferenciación *self-no self*, es decir, “la relación entre las distintas partes del *self* entre sí, incluyendo el *self* corporal, manteniendo su cohesión y permitiendo la comparación y el contraste con los objetos”. (Grinberg y Grinberg 41). Esto se liga con la evolución psicosexual donde la construcción de la identidad en su dimensión espacial se genera a través de la relación corporal placentera entre el lactante y la madre cuando se libidiniza el cuerpo y se van percibiendo los límites entre el yo y el mundo. A través del

estudio del trabajo de diversos autores, entre ellos Wallon, Lacan y Schilder, “la percepción del cuerpo como unidad sirve de base para la noción de “esquema corporal” como unidad somato-psíquica” (44).

Los mismos autores sitúan la adquisición de la imagen corporal como un fenómeno social en tanto la percepción del propio cuerpo (incluyendo su expresión de las emociones) es tan primaria como la percepción del cuerpo (y emociones) de los otros. En sus palabras, “nuestra propia imagen no es posible sin las imágenes de otras personas. Yo y tú no son posibles el uno sin el otro. Un cuerpo es siempre la expresión de un yo y de una personalidad, y está dentro de un mundo”. (46). Lo anterior da cuenta de una visión tan social como relativa de la identidad: se adquiere conciencia de la totalidad del propio cuerpo mientras, simultáneamente, el otro se configura como objeto total.

Con respecto al vínculo de integración temporal, los autores lo definen como “el vínculo que comprende las relaciones entre las distintas representaciones del *self* en el tiempo, estableciendo una continuidad entre ellas, base del sentimiento de mismidad” (56). El sustento de esta integración está en los recuerdos de la persona vividos en el pasado, que le facultan ir construyendo nuevos recuerdos que guardará en el inconsciente en un proceso de aprendizaje continuo y con la posibilidad de dar cuenta de una continuidad de la propia identidad a lo largo de los años. Así, al poder recordarse en el pasado e imaginarse en el futuro, se establece una concatenación de experiencias que informan la existencia ininterrumpida de sí mismo.

Cabe mencionar la importancia que cobran las crisis, entendidas como aquel momento significativo en el desarrollo en el que la persona debe tomar una decisión para favorecer su proceso de diferenciación, puesto que a la vez que convulsionan, permiten establecer el sentimiento de identidad. Estas crisis evolutivas corresponden al destete, al conflicto edípico, la latencia, la pubertad y adolescencia, edad media de la vida y la vejez. En ellas, es importante tramitar los duelos que suponen las transformaciones acontecidas en los vínculos objetales y en las características perdidas del *self*, puesto que ello permitirá afirmar el sentimiento de identidad que da cuenta “de ser una identidad real diferenciada, con continuidad en el tiempo y un lugar en el espacio, y con la capacidad de recuperar en el presente lo aprendido en el pasado” (Grinberg y Grinberg 66).

Al analizar la integración temporal, el enfoque de Grinberg y Grinberg resulta explicable con un enfoque individual, por lo menos a primera vista. Es posible ver, en una segunda lectura, que las crisis y la continuidad del *self* existen al momento de lidiar con circunstancias o vicisitudes externas, o a lo menos situadas no del todo dentro de la esfera individual. Sin embargo, si se tiene en cuenta la integración espacial, vemos que la conciencia de sí mismo se adquiere en el mismo proceso de la conciencia del otro. Lo anterior da cuenta del proceso de construcción de identidad, así como de su existencia misma, como un fenómeno relativo tanto a un otro (sujeto) como a una realidad objetual que está fuera del individuo. Esto es clave: no existe construcción de identidad en abstracto, fuera de la interacción con otros sujetos o con objetos externos. Todo esto constituye una suerte de antesala a la tercera integración elaborada por Grinberg y Grinberg, la integración social.

Por su parte, la integración social corresponde a “la connotación social de la identidad, en función de las relaciones objetales y los mecanismos de identificación que operan en esas relaciones” (Grinberg y Grinberg 67). En esta línea, distinguen dos formas de identificación: por un lado, la identificación primitiva, en la que de manera inconsciente el *self* y los objetos no están diferenciados; y, por otro lado, la identificación madura, en la que se produce una diferenciación selectiva del *self* y los objetos, que integra aspectos parciales de aquellos que favorecen el desarrollo del *self*. Importante para la integración social es la noción de ‘rol’ que los autores entienden como “la función que regula el comportamiento individual con ciertas normas del grupo, relacionadas con la conducta que se espera del individuo en función de su edad, sexo, especialización profesional, etcétera” (Grinberg y Grinberg 74), y que puede ser adquirido o imputado. A través de los roles, la persona empieza a adquirir características que se atribuyen a este rol en particular y que lo diferencian de otros que ocupan otros roles.

Dentro del vínculo de integración social, Grinberg y Grinberg exploran la relación entre identidad e ideología, puesto que consideran que en este momento histórico es un factor fundamental en la construcción del sentimiento de identidad. Si bien señalan que el concepto de ideología es usado con diversos significados y connotaciones, lo definen como “una manera de ver el mundo en función de una convicción valorativa de los vínculos entre los individuos y la sociedad pero que, a nuestro juicio, incluyen en cada individuo fantasías

específicas” (102-103). En esta línea, señalan que en una identidad consolidada se produce una integración madura de la ideología; en contraste, en identidades difusas o inestables la ideología puede incorporarse mediante “imitación, por sometimiento, por identificación con el agresor, o por otras razones de origen neurótico, en individuos inmaduros y con sentimiento de identidad precario” (103).

ii. Identidades fragmentadas: desórdenes y patologías.

El psiquiatra psicoanalista Otto Kernberg (1999) es uno de los teóricos que ha trabajado las consecuencias patológicas que supone una identidad no consolidada. A través de sus estudios de las estructuras de la personalidad –neurótica, límite, psicótica–, ha observado que las personas presentan distintos grados de integración de su identidad en función de la continuidad que relatan de sí mismos y la calidad de sus relaciones objetales, es decir, la profundidad y estabilidad de sus relaciones con otros significantes. Para aquellos casos en que se carece de una identidad integrada, Kernberg desarrolló el concepto de *difusión de identidad*², el cual “se refleja en la experiencia subjetiva de vacío crónico, autopercepciones contradictorias, conducta contradictoria que no puede integrarse en una forma emocionalmente significativa, y percepciones huecas, insípidas y empobrecidas de los demás” (9).

De este modo, se presenta un concepto del sí mismo y de los otros significantes escasamente integrado, esto es, no se integrarían los aspectos buenos y malos de la persona y su realidad, sino que quedarían disociados para “proteger al amor y la bondad de la contaminación por el odio y la maldad predominantes” (10). Para Kernberg esto se manifiesta en un discurso caótico y contradictorio que impide visualizar a la persona con una historia continua y unificada. Asimismo, en aquellas personas que presentan una identidad difusa el relato que realizan de otras personas significativas para su vida se vuelve confuso, entregando descripciones caricaturescas, ya sea idealizadas o devaluadas.

² La difusión de identidad se presenta con juicio de la realidad conservado. En estructuras psicóticas “las representaciones del sí mismo y de los objetos están delimitados pobremente, o de otro modo hay una identidad de delirio” (Kernberg 17).

De acuerdo a este psicoanalista, una identidad integrada incide en la calidad de las relaciones objetales, es decir, la capacidad de mantener relaciones duraderas, estables y satisfactorias con otros, incluso en situaciones frustrantes o en la que aparecen conflictos. Por ello, cuando hay una identidad difusa los vínculos se debilitan y resulta complejo evaluar de forma realista a las demás personas o establecer relaciones a largo plazo que no estén distorsionadas. Cabe mencionar que la presentación de una identidad difusa se da, sobre todo, en personas que presentan una estructura de la personalidad límite. Esto contrasta con lo que ocurre con la identidad en otras estructuras de la personalidad: las personas con estructura de la personalidad neurótica mantienen una identidad integrada; mientras que en personas con una estructura de personalidad psicótica no solo hay rasgos de una identidad difusa sino también una identidad en que las fronteras entre el sí mismo y los objetos están apenas delimitados. Por ello, los mecanismos de defensa asociados a una identidad difusa son primitivos, los cuales al proteger a la persona de conflictos intrapsíquicos debilitan el funcionamiento del yo, mermando la capacidad de adaptación frente a la vida.

Entre los mecanismos de defensa primitivos, la escisión es central en tanto consiste en dividir los objetos externos en totalmente buenos o totalmente malos, a menudo respecto al mismo objeto. Además, se pueden realizar cambios bruscos de un extremo a otro de forma repentina, cambiando totalmente la apreciación de otra persona e, incluso, de sí mismo. Al ser interpelado por estos cambios drásticos en su percepción, se puede producir un aumento de la ansiedad.

Al hablar del síndrome de difusión de identidad, es pertinente abordar el concepto de *self*, en tanto es un concepto que permite dar algunas luces respecto al síndrome de difusión de identidad. Para Kernberg, el *self* se entiende como

una estructura intrapsíquica que se origina en el yo y está claramente incrustada en él [...] La carga libidinal del *self* así definido, está relacionada con la libidinal de las representaciones de los demás significantes, y la carga libidinal de la propia persona, corresponde a la carga libidinal de los otros (objetos externos). Todas estas cargas están relacionadas y se refuerzan entre sí (209).

A partir de este concepto del *self* y en consonancia con otros teóricos psicoanalíticos, como Jacobson o Mahler, Kernberg postula que el desarrollo del sentimiento del *self* no solo se produce mediante estados gratificantes o de éxtasis entre el lactante-madre; sino también a partir de experiencias frustrantes o traumáticas, lo que incidirá en representaciones mentales agresivas y sádicas tanto del *self* como de los objetos. Cuando estas representaciones contradictorias y terribles resultan desafiantes para el niño en su desarrollo, sobre todo en la etapa de separación-individuación, solo pueden ser diferenciadas pero no integradas, lo que deriva en el síndrome de difusión de la identidad. En contraste, cuando el *self* se constituye de forma satisfactoria integra representaciones cargadas tanto libidinal como agresivamente.

Por su parte, León y Rebeca Grinberg también se posicionan sobre las perturbaciones en el sentimiento de identidad, perturbaciones que a su juicio provienen de la relación entre los tres vínculos de integración, a saber, temporal, espacial y social. Los autores describen ciertas manifestaciones de las perturbaciones de la identidad en algunos estados confusionales. Estas son:

- Psicosis autista y simbiosis. Las psicosis autistas se entienden como un retraimiento o aislamiento y oposición a los cambios e interrupciones al modo de actuar en el que el otro es un objeto que manipular y no una persona con quien es posible relacionarse afectivamente. En cambio, los síndromes simbióticos muestran una estrecha dependencia con el objeto, donde las proyecciones sobre este objeto no se diferencian con el *self*.
- Personalidades esquizoides. La principal característica es “la disociación del yo, disociación que tiene que ver esencialmente con el *self* y que se manifiesta entre el adentro y el afuera, entre el sujeto y el objeto, entre pensamiento y emoción, entre cuerpo y mente, etcétera” (Grinberg y Grinberg 109). Esto debilita al yo, causando una alteración del sentimiento de identidad, lo que, sumado a la introversión, genera un vuelco en el mundo interno. De este modo, la persona se aísla y, al no establecer afectos, se comporta como un observador externo y no como participante.

- Despersonalización. Se entiende como una perturbación del *self* mental y corporal y una alteración de la realidad circundante. Por tanto, los límites entre el *self* y la realidad externa se confunden, afectando el sentimiento de identidad.
- Personalidades psicopáticas. Se manifiestan a través de una conducta impulsiva y orientada a satisfacer rápidamente sus deseos, a la vez que influyen en el actuar de un otro sin mediar reflexión. Esto supone un riesgo para la cohesión del *self* que puede llevar a la psicosis o a estados de despersonalización.
- Personalidades maníacas. De acuerdo a Klein, se caracterizan por el control, triunfo y desprecio del otro que, a través de la identificación proyectiva o negación, omnipotencia e idealización, sustentan una “pseudo identidad precaria y superficial” (111).
- Melancólicos. En personas melancólicas, el sentimiento de identidad se ve alterado por la forma en que se identifican con el objeto perdido, mediante la cual suelen integrar actitudes del objeto e, incluso, síntomas de su identidad.
- Personalidad ambigua. De acuerdo a Bleger, este tipo de personalidad no presenta un yo definido sino más bien un yo fusionado con los objetos. De este modo, incorpora como propias ideas de otros objetos. Esto es similar a la personalidad “como si” investigada por Helen Deutsch, en la que las relaciones se caracterizan por una actitud de imitación en la que no hay afectos pero sí falta de autenticidad. Ambos tipos de personalidad se caracterizan por una ausencia de relaciones estables y significativas.

A través de los aportes de diversos teóricos, entre ellos Gill y Rappaport, Grinberg y Grinberg sostienen que el yo necesita estímulos para mantener su sentimiento de identidad. A partir de investigaciones realizadas con condiciones de privación de estímulos, visualizan que la ausencia de éstos incide en estados autistas e impacta en el sentimiento de identidad incluso tiempo después de terminado el experimento. Asimismo, las situaciones ocurridas en campos de concentración muestran que:

en condiciones de extrema necesidad, el sujeto concede a quien gratifica un mínimo de sus necesidades un poder tal que significa esclavitud y pérdida total de la

autonomía. El ataque a la identidad opera por la regresión inducida y la vuelta a la dependencia infantil de una autoridad arbitraria. A eso se agrega la falta de información general y de estímulos, y una corriente continua de información humillante. La privación contribuye a la derrota de la autonomía, aumentando la necesidad y procurando un fondo adecuado al impacto constante y avasallador del medio, cuyas informaciones intencionadas en ausencia de otros estímulos, se hacen tan poderosas que ponen al individuo a su merced (113).

Ante esto, los autores enfatizan que las perturbaciones en el sentimiento de identidad son tanto una consecuencia de las dificultades de la persona como consecuencia de los conflictos que tienen con otros y los estímulos dañinos que influyen sobre ella. En esta línea, destacan los efectos de la comunicación doble vinculante en la que se entregan mensajes contradictorios entre sí, puesto que estas incongruencias pueden ser resueltas por el niño sólo a través de la enfermedad y, por tanto, la perturbación de su sentimiento de identidad. Así, señalan que “al examinar el problema de la identidad no podemos separar la crisis de identidad de la vida individual y las crisis contemporáneas en el desarrollo social, porque unas y otras contribuyen a definirse recíprocamente” (Grinberg y Grinberg 114).

Además de las consecuencias que una identidad fragmentada tiene para la salud mental, la psicología ha estudiado cómo ciertos factores del ambiente dificultan la consolidación de la identidad, entre ellos, el trauma y la violencia. En esta línea, investigaciones sobre la violencia política y tortura en Latinoamérica han observado, por un lado, cómo la tortura puede conducir a estados psicóticos transitorios o de despersonalización; y, por otro lado, cómo el trauma puede ser transmitido de forma transgeneracional y cómo ciertos hechos históricos afectan el desarrollo de la identidad de los sujetos, aunque no los hayan vivido (Bender, 2004 citada por Faúndez y Cornejo, 2010).

Desde una perspectiva clínica, se ha analizado cómo la vivencia, sobre todo en la infancia, de eventos de violencia, abuso sexual o negligencia dificulta una adecuada integración de la identidad e incide en la configuración de trastornos psiquiátricos. En las últimas décadas, estudios sobre el Trastorno por Estrés Posttraumático Complejo, originado por la vivencia de situaciones traumáticas de índole interpersonal, especialmente si han sido crónicas, consideran entre los síntomas la experimentación de episodios de disociación y despersonalización (López-Soler, 2008).

Este recorrido a través de algunas patologías en la construcción de la identidad nos permitirá abordar la identidad en *Cleansed* y *Crave* desde una óptica clínica pertinente para el espacio en que se encuentran los personajes y voces. Por ejemplo, se podría aventurar que el proceso de transformación de Grace hacia Graham en *Cleansed*, podría vincularse con un estado melancólico. Con respecto a la repercusión que tiene la violencia y el trauma en el desarrollo de identidades fragmentadas podría observarse en lo que las voces C y M, en *Crave*, relatan sobre su historia de vida. Asimismo, las implicancias que tiene el encierro, la violencia y la falta de estímulos para el desarrollo de la identidad se encuentra presente en ambas obras: por un lado, en la violencia explícita de *Cleansed* y, por otro lado, en la ausencia total de estímulos en *Crave*, incluso para el lector/espectador.

c) Poder y control social.

Uno de los conceptos que trabajaremos para abordar la obra de Kane es el control social, en tanto los personajes se encuentran sometidos en espacios de poder y control (universidad, hospital), a la vez que manifiestan comportamientos que se alejan de los límites establecidos por la sociedad. En esta línea, entenderemos el control social como un ejercicio de poder que, ya sea implícita o explícitamente, incide en las distintas formas sociales, políticas y relacionales para asegurar la reproducción de los valores, las normas y esquemas ideológicos prevalecientes de la cultura dominante, con el objetivo de mantener la reproducción de un orden social estable.

Para estudiar el control social, integraremos algunos conceptos que consideramos fundamentales, puesto que aparecen como motivos presentes en las obras y se entrecruzan con conceptos previamente abordados. Para ello, trabajaremos las nociones de panóptico, poder, violencia, normalidad y locura que serán desarrolladas desde las propuestas de Jeremy Bentham (1791) en *El panóptico* (2013) y Michel Foucault en sus libros *Los anormales* (2000), *Vigilar y castigar* (1998) e *Historia de la locura en la época clásica* (1998).

En un sentido clásico, el control social permite la estabilidad, la reproducción de las hegemonías culturales y la conformidad política. Para el sociólogo Gabriel Tarde es una

suerte de física social de los microprocesos en la que existe una dialéctica “entre la compenetración de los elementos integrados con colisiones, encabalgamientos, acoplamiento irregulares y provisionales, perturbaciones como interacciones entre partículas inestables” (citado en Delgado 87). Como señala Delgado, Gabriel Tarde exploró la concepción caótica de lo social y opuso a la noción de inestabilidad de lo homogéneo de Herbert Spencer, el valor de la inestabilidad de lo heterogéneo (87). Lo anterior refleja la diferencia entre la sociedad de la modernidad sólida y la de la modernidad líquida, que está regida por la diversidad, la ambivalencia y la incertidumbre.

La literatura sociológica ha señalado que en el ejercicio de control social que se ejerce hacia los individuos desde las normas institucionalizadas, el uso de la violencia está legitimado por las instituciones de los estados modernos. En este sentido, autores como Touraine, Weber, Merton o Wright Mills, entre otros, señalan que control social y violencia forman parte de un binomio. Por tanto, las formas de control social son en sí mismas una expresión que busca adaptar al individuo a las normas que se han institucionalizado, ya sea de manera implícita o explícita. Así, el control social ejerce violencia en la búsqueda de la adaptación social incluyendo, como señala Foucault en *Historia de la locura en la época clásica*, la socialización de las personas y la educación institucionalizada, ya que son una forma de violencia recurrente en la búsqueda de la integración de los individuos a los patrones culturales dominantes en los colectivos, las comunidades y la sociedad.

De esta manera, toda forma de control social es en sí una expresión o forma de violencia. La legitimidad la aporta el imaginario social prevaleciente en el contenido de esa norma que es comprendida como una expresión de un deber ser para la vida en común. La definición de los contenidos del control social, tanto explícito como implícito, es una expresión de reflexión en la cultura y su ejercicio una manera de delimitar las pulsiones y la racionalidad del comportamiento humano. Así, el poder del control social se ejerce a través de diversas formas de violencia en las instituciones y organizaciones en que se compartimenta la sociedad. Debemos entender, entonces, que el control social y sus definiciones estarán siempre en un conflicto latente entre individuo y sociedad.

Otro de los conceptos abordados por la sociología respecto al control social es la anomia, referente a aquel estado en que individuos o comunidades quedan fuera del consenso

normativo institucionalizado a causa de su conducta. Con respecto al comportamiento anómico, este es estigmatizado y rotulado en los márgenes de lo social, por lo que se lo concibe como un fracaso de las socializaciones sucesivas o, como diría Touraine, una des-socialización. De este modo, las personas que así se comportan son categorizadas como una amenaza a la convención social o, en el mejor de los casos, quedan bajo sospecha por la mirada inquisidora del ojo normativo. Como señala Delgado,

la eficacia simbólica de esas personalidades nihilizadas –es decir, a las que no se les permite ser algo en particular– procede paradójicamente de su ubicación en los márgenes del sistema: en apariencia postergados son esos seres anómicos los que pueden ofrecer una imagen insuperable de la integración, una visión de conjunto a la que los personajes sociales presuntamente situados del todo dentro jamás podrán acceder (112).

A primera vista, los que parecen como marginados (forzados o voluntarios) son los enfermos psiquiátricos, los inmigrantes pobres, los viejos, entre otros, puesto que, como dice Delgado “marginal no quiere decir, no obstante, al margen, en el sentido en un rincón o al lado de lo social. Margen quiere decir umbral. El marginal se mueve entre dos luces, al alba o en el crepúsculo, anunciando una configuración futura o señalando el estallido de una estructura” (114). Así, los individuos liminares –esos entes anómicos por excelencia– están en una situación de margen social, es decir, no al margen sino en el margen; por lo que evidencian un reconocimiento del vínculo social generalizado que ha dejado de existir en ellos para ser colocado en una situación de paréntesis provisional, representando un punto neutro de la sociedad todavía sin estructurar (116). De este modo, esta condición genera la inquietud y la alarma ante lo inédito o desconocido, por lo cual su presencia implica reactivamente un rechazo que permita volver a lo conocido y establecido.

En esta línea, los personajes de Sarah Kane se asemejan a los individuos de los márgenes, en tanto se encuentran confinados en espacios de exclusión social, recintos utilizados para separar a los individuos que no se adaptan a las demandas de su medio. Es decir, se encuentran desplazados de su entorno para intentar volver a normalizarse y acatar

las exigencias sociales. Tal como en el modelo de la peste de Foucault³, los personajes de *Cleansed* y *Crave* se insertan en un recinto cerrado, pero al interior de la sociedad que pretende curarlos antes de que puedan volver a ella. La relación de los cuerpos marginados, tratados y reclusos de la forma descrita y quienes determinan esta marginación, tratamiento y reclusión es una de las manifestaciones del poder.

El poder se presenta en una relación interpersonal, en la cual una persona o un grupo puede determinar las acciones de otro para satisfacer sus propios intereses. Su dimensión social se establece en la interacción macro o micro en los distintos niveles de relaciones sociales, en tanto constituye un ejercicio de dominación a través de la relación dominante–dominado, que indica una voluntad de mando y otra de obediencia, supeditadas a recompensas cuando se acata y sanciones cuando se transgrede. Para Weber, el poder se expresa a través de la autoridad legal, la autoridad tradicional y la autoridad carismática que se constituyen en atributos que facultan al ejercicio del poder formal.

Por su parte, Michel Foucault abre una arista en el análisis del poder, al enfatizar el protagonismo del individuo en las relaciones de poder-saber por su potencial de poder y su correspondiente dominio de saber. Estas cualidades posibilitan la capacidad individual en las decisiones sociales, aumentando el poder del individuo cuando el saber coincida con la verdad incluida en el marco de producción validado socialmente, como son la ley, la ciencia y las normas culturales que subyacen a los sistemas de poder dominantes. Además, Foucault señala que nuestra sociedad no es democrática en tanto limita el ejercicio efectivo del poder en la población, que es ordenada jerárquicamente en clases. Como el ejercicio del poder tiene una asociación directa con los intereses, surgen conflictos cuando estos se ven confrontados. Al igual que las formas de control dentro del poder, estos conflictos pueden ser explícitos o encubiertos.

Uno de los conceptos a los que acude Foucault para analizar el ejercicio del poder y control sobre los individuos es la noción de panóptico. Debido a las reminiscencias de esta estructura que se aprecian en *Cleansed*, en tanto Tinker vigila constantemente los

³ En su libro *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault diferencia el modelo de la lepra donde los contagiados son expulsados fuera de los límites de la ciudad, del modelo de la peste en que los enfermos son reclusos en un espacio cerrado, pero dentro de los límites de la ciudad.

movimientos de los demás personajes, quienes no saben cuándo están siendo observados, resulta pertinente detenernos brevemente en este concepto. La idea del panóptico fue desarrollada por Jeremy Bentham en 1791, quien diseñó un edificio en el que la disciplina de los internos se regula no por el hecho de estar vigilados en todo momento, sino por la posibilidad de ser observados en un momento dado. Bentham contemplaba la posibilidad de rentabilizar este modelo y aplicarlo a instancias distintas de la punitiva, como colegios y hospitales mentales. Posteriormente, Foucault caracteriza este modelo como violencia estructural y como una tecnología de sumisión, donde la aparente falta de coerción esconde la coacción que el panóptico ejerce con su sola existencia. Para Foucault, lo que Bentham concibe como un proyecto para prisiones y otras instituciones puede utilizarse como un diagnóstico social: el Panóptico ya existe y opera en nuestras vidas.

Foucault señala que la idea del panóptico como modelo de vigilancia simboliza un modelo de sociedad que se despliega en una mirada omnipresente y se amplía a otros dispositivos de poder con las nuevas tecnologías. Todo forma un entramado de vigilancia jerarquizada que se controla desde los mismos controladores y con vigilantes que son perpetuamente vigilados, igual que el resto de la sociedad, el vulgo, por una red de poder con efectos de encadenamiento explícito o tácito entre unos y otros. Esta vigilancia permanente sostiene una relación de poder independiente de quien lo ejerza, derivando en un poder descentralizado al configurar una disciplina de autovigilancia de quien se siente custodiado y observado continuamente, puesto que teme a la sanción de la transgresión. De este modo, el poder se constituye en una red compleja de interacciones sociales y simbólicas concatenadas y recursivas que se comporta como un dispositivo de funcionamiento social.

Para asegurar que los individuos aprendan el orden social, el castigo social deviene en una estrategia de educación en la que se favorece la implementación de la autovigilancia para impedir la transgresión a la norma o el rechazo a las expectativas impuestas a la vida cotidiana, tanto pública como privada. Así, el temor al castigo es el medio para corregir las desviaciones de las personas que rompen las reglas, cuyo ejercicio es tanto prerrogativa de los vigilantes como de las mismas personas a través de la autoflagelación y el despliegue del autocontrol. De este modo, el vigilar posibilita el adiestramiento cultural y social en la norma establecida en el orden social, constituyéndose como un proceso de normalización durante

los procesos socializadores. Asimismo, el castigo abre la posibilidad de corrección, ya sea para quien comete el error como para quien lo observa, que aprenderá las consecuencias de la infracción reforzando su autocontrol y autovigilancia para asumirse en el 'buen orden'. El castigo emerge desde lo más profundo de la experiencia hasta lo más concreto que son los cuerpos; el poder triunfa en la diada del ejercicio de la vigilancia y del castigo y así logra la instauración y reproducción social que legitima la cooptación de las personas, puesto que "siempre que se trate de una multiplicidad de individuos, podrá ser utilizado el esquema panóptico" (*Vigilar y castigar* 209). Así, el control de la sociedad sobre los individuos no se opera solo a través de la ideología, sino que se ejerce en el cuerpo y con el cuerpo.

El disciplinamiento permite ejercer una vigilancia que garantiza el control de los individuos y de las comunidades, puesto que en caso de incumplimiento será el castigo el que volverá a normalizar y controlar los cuerpos, las ideas y las acciones de las personas. Para Foucault, "es preciso tener un amo, hallarse inserto y situado en el interior de una jerarquía; no se existe sino en las relaciones definidas de dominación" (*Vigilar y castigar* 298). Si no se es amo es preciso ser servidor, cualesquiera que sean las condiciones para mantener el orden impuesto por la sociedad. Esta relación de poder se da fuera, en las relaciones entre individuos, pero también dentro de cada individuo que se autocensura.

En estos procesos de normalización y disciplinamiento se instalan conocimientos rotulados como verdades que fundamentan los procesos de clasificación de los individuos en aquellos normales, ajustados a la disciplina, y aquellos anormales, los que fracasaron en el proceso normalizador. Cada individuo es un caso, un objeto de conocimiento que está a merced del *poder* que lo describirá y juzgará como normal o anormal y, en este último caso, si es posible de corregir o no.

A través de sus obras, Michel Foucault muestra que la definición de locura y anormalidad no es permanente en el tiempo, sino que ha variado y se ha transformado conforme han cambiado los paradigmas políticos y sociales. La frontera entre lo normal y lo anormal, así como la respuesta social frente a la anormalidad (su taxonomía, los diferentes tipos de tratamiento, el confinamiento, entre otros) aparecen, sobre todo, como una cuestión de poder en lugar de una determinación de "sentido común" o de conocimiento científico

afianzado y aceptado. Para esta investigación acudiremos a los aportes sobre anormalidad expuestos en sus cátedras recogidas en la obra *Los anormales* (2000).

En esta obra Foucault analiza cómo se configura la idea del *anormal* en el siglo XIX, a partir de tres categorías identificables en los siglos precedentes: el monstruo, el correccionario y el onanista (66). Estas tres figuras atentan contra los preceptos de la institucionalidad jurídica, médica o social en tanto se desvían de la norma y ponen en riesgo los valores o instituciones sociales. Para Foucault, estas tres categorías de anormalidad apelan a órdenes diferentes: el monstruo tiene como marco de referencia la naturaleza, el correccionario se inserta en la comunidad y el onanista, en la casa; no obstante, frecuentemente se interrelacionan entre sí.

Para abordar las obras de Sarah Kane, nos detendremos en la figura del individuo a corregir, en tanto representa aquella anormalidad que surge en la comunidad, en el espacio entre la familia y la escuela, el barrio, la iglesia, entre otras. Debido a su marco de referencia, su aparición es frecuente al interior de la comunidad, al punto de poder ser reconocido y definido por la mayoría. Debido a que el objetivo al que se orienta la identificación de este individuo es su corrección, se crea una paradoja en tanto “la persona que hay que corregir se presenta en ese carácter en la medida en la que fracasaron todas las técnicas, todos los procedimientos, todas las inversiones conocidas y familiares de domesticación mediante los cuales se pudo intentar corregirla” (*Los anormales* 64). Así, el incorregible exige nuevos métodos de corrección, nuevas tecnologías de tratamiento, que muchas veces se despliegan en el encierro.

Cabe mencionar el papel que Foucault y otros teóricos atribuyen a la psiquiatría y otras disciplinas de normalización social, cuyo propósito es asegurar el adecuado funcionamiento de la sociedad mediante la intervención de individuos disidentes. Ante esto, Foucault considera que los psiquiatras asumían sobre todo un rol como “funcionarios de higiene pública: es decir, encargados de controlar todo lo que fuera desorden, todo *peligro*” (112-113). Por ello, se empieza a regular la práctica de la psiquiatría, especialmente el internamiento en centros de salud mental, bajo el precepto del riesgo que el individuo constituya un riesgo para sí mismo o para los demás.

A lo largo de las obras de Kane, vemos cómo los personajes se cuestionan a sí mismos y a los otros su grado de adecuación a la sociedad y evalúan su conducta en función de los preceptos esperados por su medio. En *Cleansed*, al ser identificados como desviados por Tinker son sometidos a castigos y tormentos para revertir su perversión, a la vez que funcionan como un disuasivo para el resto, quienes para protegerse de estos padecimientos deberán acatar las normas establecidas. Este control es ejercido a través de Tinker, que mediante una vigilancia constante está encargado de higienizar/normalizar los cuerpos y acciones de los otros. En cuanto a *Crave*, las voces dan cuenta de numerosos fracasos para lograr la sanación, lo que los lleva a encontrarse en un dispositivo de encierro.

Capítulo II. El teatro inglés de los años noventa en contexto

a) Marco histórico: el impacto del *thatcherismo*

Para abordar el análisis de las identidades fragmentadas en las obras *Cleansed* y *Crave* de Sarah Kane, es importante referir al contexto histórico y cultural en el cual estas piezas fueron escritas y presentadas. Por ello, realizaremos un breve recorrido desde los años de gobierno de Margaret Thatcher y sus efectos en la vida política y social de los británicos, hasta la década de 1990 en la que la dramaturga realiza su producción dramática. A partir de estos antecedentes, es posible detectar que el remezón económico, social y político que provocó la era Thatcher en el Reino Unido, así como ciertos conflictos posteriores a la Guerra Fría, se pueden vincular a los procesos de la modernidad líquida descrita por Bauman.

De acuerdo a lo estudiado por diversos autores, Thatcher y el *thatcherismo* han sido fundamentales para comprender la sociedad británica desde la década de los ochenta hasta la actualidad. Como explica Hadley en su libro *Responding to Margaret Thatcher's Death* (2014), los cambios implementados por su administración para lograr instalar un modelo económico neoliberal que sustituyera al estado de bienestar instaurado desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, causaron daños y heridas en los ciudadanos incluso hasta el día de hoy. El uso del término *thatcherismo* evidencia la importancia tanto de su persona como de su política, en tanto produce un vínculo directo entre su imagen personal y las políticas que se llevaron a cabo en su período de gobierno (1979-1990). A continuación, delimitaremos algunos de los hitos fundamentales de los once años de la administración de Thatcher, en tanto evidencian ciertas características de la modernidad líquida al iniciarse un proceso de mercantilización de la sociedad y pérdida de los vínculos sociales. Asimismo, nos permitirá vislumbrar parte de la profundidad de los cambios implementados y la brutalidad que se utilizó para ello, lo que derivó en un trauma colectivo que aún persiste en la sociedad británica (Hadley y Ho, 2010).

Como señala Hadley (2014), Margaret Thatcher era hija del dueño de una tienda de comestibles, casada, dueña de casa y militante del Partido Conservador. Si bien en un inicio no tuvo un extenso apoyo de su partido, tanto por su género como por sus orígenes alejados de la élite, participó en un par de elecciones antes de ganar un asiento en el Parlamento en

1959, aumentando su notoriedad. Posteriormente, en 1970 es nombrada secretaria general de educación en el gobierno de Ted Heath, período en el que elimina el derecho a la leche para niños entre 7 y 11 años en las escuelas, lo que genera antipatía en la ciudadanía y el uso de diversos apelativos, entre ellos, *Thatcher the snatcher*. No obstante, la firmeza en sus políticas y la utilización de su imagen como dueña de casa que conoce las dificultades de la población, le ayudaron a ganar en 1979 la presidencia de su partido y ser electa Primera Ministra de Reino Unido.

En un contexto de alta cesantía y numerosas huelgas y protestas, Thatcher inicia su gobierno. Pese a que su administración no logra remontar la economía, cae su popularidad en las encuestas y aumentan las protestas, la invasión argentina a las islas Malvinas en 1982 le entrega un salvavidas en tanto resurge la cuestión identitaria británica en el extranjero. De este modo, su ofensiva respuesta militar a esta invasión, que logra la retirada argentina, la convierten en una líder y le permite a su gobierno alejar el malestar de sus fronteras. En otras palabras, permite alinear un sentimiento y una identidad británica que contrasta con las sucesivas crisis identitarias en diversos barrios de Londres y en el norte de Inglaterra, así como los conflictos económicos y raciales al interior del país.

En 1983, un año después de su victoria en las Malvinas, Thatcher asume su segundo período presidencial que se ve dominado por asuntos internos al continuar impulsando políticas económicas y sociales orientadas a favorecer a la empresa privada. Con el objetivo de eliminar el socialismo del Reino Unido y acorde a las transformaciones socioeconómicas que se producen en distintos países alrededor del mundo, Thatcher implementó políticas dirigidas a dismantelar el sistema de bienestar y seguridad social presente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Para ello, impulsó medidas para fomentar que privados compren propiedades estatales y comienza la privatización de bienes nacionales (por ejemplo, la empresa de ferrocarriles).

La privatización y cierre de minas provocó masivas protestas de mineros en Yorkshire, entre ellas, una huelga que empezó en 1984 y se prolongó hasta 1985. Durante este período, Thatcher caracterizó a los mineros como un enemigo interno y se negó a negociar con ellos, hasta el punto de importar carbón desde otros países para satisfacer la demanda nacional. Esta férrea oposición de la administración a escuchar las demandas generó

conflictos dentro de los trabajadores y debilitó la identidad de la clase trabajadora (Hadley 9). Estos conflictos y privaciones económicas supusieron el fin de la huelga en 1985, sin mejoras para el sector minero y con un importante debilitamiento del Sindicato Nacional de Mineros.

En 1987, Thatcher ganó una nueva elección al lograrse una estabilización en la economía y un leve descenso del desempleo. Durante este tercer período, su administración continuó el proceso de privatización e instauración de un modelo de economía de mercado en detrimento de un estado de bienestar. Esto se evidenció en los recortes en el sistema nacional de salud (entre ellos, el fin a la atención dental gratuita) y en la reforma de educación de 1988, que buscó instalar un modelo de educación basado en el cliente en desmedro del estado (Hadley, 11). No obstante, fue la creación del *poll tax* o impuesto comunitario lo que adelantó su proceso de salida, ya que este impuesto fijo que no tenía en consideración el ingreso de los ciudadanos, aumentó la resistencia al gobierno y se produjeron sucesivas manifestaciones y llamados a no pagar.

En esta misma línea, Middeke et al. en *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights* (2011), señalan que el consenso económico, social y político de posguerra de la sociedad fue roto de manera deliberada por el *thatcherismo*; en sus palabras: “introducing the ideology of monetarism, the practice of privatisation and the rule of the market into many corners of society [...] Unemployment became a permanent condition of life for millions in the 1980s” (vii). Citando al historiador Peter Clarke, indican también: “by any test, from statistical surveys of relative incomes to the striking reappearance of beggars on the street, Britain became a more unequal society” (ix)⁴. Si tomamos en cuenta que Sarah Kane ingresó a la Universidad de Bristol en 1989, no es aventurado suponer que los drásticos cambios de la era Thatcher se hicieron sentir en su infancia y adolescencia.

En el ámbito internacional, la administración de Thatcher mantuvo una postura distante respecto a la participación del Reino Unido en la Comunidad Económica Europea, con el recelo que Europa se constituyera en una suerte de estado dominante de Gran Bretaña. Además, se favoreció un acercamiento a la administración de Reagan en Estados Unidos,

⁴ Peter Clarke. *Hope and Glory: Britain 1900–2000*. Penguin, 2004, p. 400.

incluso facilitando bases militares del Reino Unido para favorecer las ofensivas militares en Medio Oriente. Esta alianza con Estados Unidos y rechazo al acercamiento europeo, así como las protestas por el *poll tax* generaron divisiones profundas al interior del Partido Conservador, que culminaron en la renuncia de Margaret Thatcher el 28 de noviembre de 1990.

Su salida abrupta del poder por falta de apoyo al interior de su partido le dio un carácter de mártir, que permitió suavizar su imagen en los años venideros. Además, en sus últimos años se favoreció su imagen privada en lugar de sus políticas para aumentar la simpatía con el público. No obstante, tras su muerte el 8 de abril de 2013, volvió a aumentar el anti-*thatcherismo* del país y se produjeron numerosas celebraciones populares compartidas a través de la radio (canciones dirigidas a la *bruja*) y las redes sociales, en desmedro de la versión de los medios oficiales.

La era Thatcher es esencial para comprender el devenir de la vida en el Reino Unido durante la década de los noventa: por un lado, por la continuación de su influencia política y la profundización de sus medidas neoliberales tanto en el gobierno de su sucesor del Partido Conservador, John Major, como del Primer Ministro del Nuevo Partido Laborista, Tony Blair. Por otro lado, por el trauma colectivo que supuso el *thatcherismo* y las dificultades para sanar cuando el discurso mediático privilegió abordar su figura personal en lugar del legado político y los profundos cambios que afectaron a la sociedad británica (Hadley y Ho 5). Entre estos cambios, destacan algunas características observadas en la modernidad líquida, entre ellas: el debilitamiento de los lazos sociales (evidenciados en el quiebre de la identidad de la clase obrera), el aumento del consumo en una sociedad de mercado (que diferencia el acceso a los bienes según la capacidad económica de las personas) y una tendencia constante a la globalización, no solo con países pertenecientes a la Mancomunidad de Naciones sino también con Europa.

La llegada de la década de los noventa se ve marcada por el fin de la era Thatcher y por el fin de la Guerra Fría, que tiene como hitos la disolución de la Unión de Repúblicas

Socialistas Soviéticas⁵ y la caída del muro de Berlín. Además, se vive un auge del mercado y de la globalización, permitiendo que la población británica explore cada vez más fuera de sus fronteras. En *Modern British Playwriting. The 1990's voices, documents, new interpretations* (2012), Aleks Sierz ahonda en el estilo de vida de los británicos en esta década y sus problemáticas y transformaciones. Uno de los principales cambios a los que hace referencia es la transformación del modelo de familia, en el que aumentan los índices de divorcio, tasa de hogares monoparentales y cohabitación sin matrimonio. Además, en las familias con dos progenitores, ambos integrantes entran al mercado laboral, lo que incrementa la desigualdad entre hogares según su composición. Junto con el aumento del costo de vida, se produce un crecimiento de la desigualdad y de la pobreza, que se ve acrecentado según las zonas (en el sur de Inglaterra se perciben mayores ingresos que en el norte, zona más empobrecida), lo que genera que en 1995 se registre la mayor brecha social en quince años. Esta desigualdad de acceso a las oportunidades es una de las características de la sociedad líquida estudiada por Bauman.

El movimiento homosexual adquiere fuerza durante esta década, logrando mayor aceptación para parejas del mismo sexo y avances en las políticas del país. No obstante, continúan las diferencias con parejas heterosexuales, por ejemplo, en una edad para consentir de dos años más para relaciones homosexuales. De este modo, el movimiento homosexual logra una mayor representatividad, pero continúa inserto en una sociedad conservadora y discriminadora.

De acuerdo a Sierz (2012), dos hitos criminales marcan la década de los noventa. En primer lugar, en 1993 el joven negro Stephen Lawrence fue asesinado en una parada de bus por motivos raciales. Esto, junto al mal manejo del asesinato por parte de la policía (falta de protocolo, no se presentan cargos a los acusados) evidencia el racismo instalado tanto en la población como en la policía británica. Para la dramaturga Sarah Kane el racismo será un tema importante en su obra, que abordará en el cortometraje *Skin*, que explora la relación

⁵ La administración de Thatcher mantuvo una férrea oposición a la URSS durante la Guerra Fría, señalando que su objetivo era terminar con el socialismo en el Reino Unido y mostrándose cautelosa respecto a una posible reunificación alemana. Debido a las duras políticas que mantuvo en el plano internacional, en la URSS comienzan a llamarla *the Iron Lady*, uno de los principales calificativos junto a *Thatcher the snatcher* (Hadley, 2014).

entre un joven perteneciente al movimiento supremacista blanco *skinhead* y su vecina negra. En él, se tensiona la violencia de estos grupos y las relaciones del joven con su grupo ante esta nueva relación de sumisión y dependencia que establece con su vecina.

También en 1993, el secuestro, tortura y asesinato de un niño de tres años por parte de dos niños de diez años remece a la opinión pública y centra la atención en la violencia y brutalidad de este crimen perpetrado por dos menores. Parte importante de las pruebas en este crimen fueron las grabaciones de las cámaras de seguridad y su posterior divulgación en medios de comunicación, en los que una mujer pudo reconocer a los niños, que habían faltado a clases, y llamar a la policía. Entre las razones esgrimidas por la opinión pública para entender el comportamiento de los niños, destacan la pertenencia a familias disfuncionales (maltrato intrafamiliar, alcoholismo, deserción escolar, robos) y el acceso a películas violentas, especialmente, *Child's play 3*⁶, señalada como inspiración para cometer el crimen.

Sierz también menciona como relevante la relación del Reino Unido con el grupo armado I.R.A., que buscaba la independencia de Irlanda del Norte. Durante esta década se empieza a hablar de implantación de pruebas por parte de la policía a personas condenadas, a la vez que se empiezan a impulsar procesos de paz y períodos de tregua, que terminarían en la primera década del siglo XXI. Asimismo, tras los atentados en Estados Unidos en 1993, comienza a desplazarse el miedo y la figura del enemigo hacia el terrorismo islámico.

La presencia de imágenes de guerra a través de la televisión, especialmente de las guerras yugoslavas, reaviva las ideas de limpieza étnica y genocidio e intensifica la noción de trauma en la población. En esta línea, esta década destaca por un aumento de casos de personas con trastorno por estrés post traumático (TEPT), sobre todo, en soldados que regresan de escenarios de guerra y en víctimas de abuso y violencia doméstica. Paralelamente, durante estos años empieza el auge de los libros de autoayuda, la filosofía *new age* y el consumo de psicofármacos (entre ellos, el famoso prozac), que reflejan una sociedad orientada a la terapia (*Modern British Playwriting* 14).

⁶ *Chucky: el muñeco diabólico 3*, en Latinoamérica. Esta película también estuvo en la palestra como inspiración para el asesinato de una adolescente por parte de un grupo de adultos, quienes utilizaban parte del audio de la película para atormentarla.

En el ámbito de la cultura, Sierz destaca el fenómeno *Cool Britannia*, que busca posicionar a Londres como la ciudad más interesante y popular del mundo. Es en esta época en que se crean y producen fenómenos de la música pop en todo el mundo, como el grupo *Spice girls*, que contrastan con las propuestas musicales del *britpop* que buscan la autenticidad en sus creaciones. Además de la música, *Cool Britannia* está presente en la moda (su principal exponente es el traje con estampado de la bandera del país utilizado por una de las *Spice girls*), en las películas, el arte e, incluso, en la política a través de las reuniones que Tony Blair sostuvo con celebridades.

En esta década empieza la cultura de las celebridades con *paparazzis* y revistas dedicadas a su vida privada. Esta transposición desde la vida privada hacia la vida pública es parte de la vida de las estrellas de la televisión, cine o música. También, la familia real británica se hace presente en los tabloides debido a sus divorcios y conflictos familiares, teniendo como hito la muerte de la princesa Diana de Gales en un accidente automovilístico en el que estaba siendo perseguida por numerosos *paparazzis* (*Modern British Playwriting* 19). Como señala Hadley, este hacer pública la vida privada fue parte de la estrategia del thatcherismo, con el objetivo de suavizar su imagen y generar simpatía e identificación en el espectador (15).

De acuerdo a Sierz, otra transformación fundamental de los noventa fue el uso del tiempo libre. Por un lado, fue una época caracterizada por el cine, el inicio de los videojuegos y, sobre todo, la televisión, presente en la mayoría de los hogares y a los que cada persona destinaba, en promedio, 25 horas a la semana. Por otro lado, la llegada de aerolíneas de bajo costo dio la posibilidad a muchas familias británicas de pasar sus vacaciones en el extranjero, especialmente en Europa. Esto se complementa con las innovaciones tecnológicas en la informática, cuando en 1990 se crean las primeras páginas *http* y, en 1991, la denominación *www.*, dando lugar al internet que terminaría por conectar al mundo. Como se observa en las reflexiones de Bauman y Gergen respecto a la modernidad líquida, estos cambios posibilitan nuevos escenarios de socialización, acortamiento de las distancias y establecimiento de relaciones parasociales (por ejemplo, a través de la televisión y la cultura de las celebridades).

La década de los noventa es una era de cambios y experimentación, desde la domesticación de la pornografía y el uso y abuso de drogas (muchas creaciones de

laboratorios), hasta el descubrimiento del genoma humano y el primer proceso exitoso de clonación representado por la oveja Dolly. Si bien existen muchas aristas que no han sido abordadas en este breve recorrido, consideramos que esta selección da cuenta del proceso de transformación social vivido en la Inglaterra de Sarah Kane y al que sus obras refieren directa o indirectamente. En él se vislumbran características de la modernidad líquida representadas por el consumo, la inmediatez y las múltiples posibilidades, pero también por la violencia, la pérdida de los lazos sociales y el trauma generado por una época de privatización y desigualdad social en un continente rodeado de imágenes de guerra y destrucción.

b) La escena teatral en tiempos líquidos.

Según explican Middeke et al.:

British playwriting has historically had a close affinity not only with its material base (the theatre system that stages the plays), but also with the structures of British society, and especially with a more general discussion of economic, social and political issues (*The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights* vii).

En la introducción de la obra, y tal y como se vio anteriormente, los autores identifican la influencia del gobierno de Margaret Thatcher, así como las tibias modificaciones a su legado hechas por las administraciones posteriores sobre la cultura. De este modo, el *thatcherismo* y *post-thatcherismo* se convierten en un punto de inflexión tanto en la realidad social general, como en las políticas culturales y el ecosistema en el cual se desenvuelve la dramaturgia y el teatro británicos.

Tratando específicamente la realidad del teatro en la sociedad británica, las políticas de Thatcher supusieron un desfinanciamiento de las artes, entre ellas las artes escénicas, y una reorientación de mercado de las mismas. Los teatros se vieron forzados a adoptar características de negocios, dependiendo cada vez menos de subsidios y cada vez más de la venta de entradas. Como señalan Middeke et al. “all this had an aesthetic effect: the repertoire gradually narrowed and the space for artistic experiment contracted” (ix). No obstante, los autores señalan que esta tendencia comenzó a revertirse a partir de 1994.

A partir de los recortes al presupuesto cultural y de los acontecimientos nacionales e internacionales que marcaron la década de los noventa (fin de la Guerra Fría, soberanía de Estados Unidos y consolidación del capitalismo, guerras locales y procesos migratorios globales, entre otros), Aleks Sierz explora el desarrollo del teatro en Londres y Reino Unido. Este autor explica cómo la reducción del presupuesto a las artes y el inicio de una era de inversión privada, así como los aportes provenientes de la lotería nacional (beneficiencia), generaron dos polos en el teatro: por un lado, los teatros del *West-end*; por otro lado, los teatros subvencionados por el estado.

Los teatros del llamado *West-end* londinense fueron los emblemas del teatro comercial y lucrativo, en el que se producían numerosas obras, desde clásicos a musicales, que atraían la atención de una buena parte del público local e internacional. Estos teatros dirigidos por productores musicales y teatrales que vieron un aumento en sus riquezas, recaudaron dinero en todo el mundo a través de la exportación de las obras. Uno de los directores destacados es Andrew Lloyd Webber, quien generaba numerosas obras exitosas y con alta recaudación, incluso de forma simultánea. En una manifestación líquida basada en el acortamiento de las distancias y la posibilidad de situarse en varios lugares a la vez, Lloyd Webber pudo montar tres musicales en Londres y tres musicales en Nueva York al mismo tiempo (*Modern British Playwriting* 39).

Con respecto a los teatros que recibían ayudas estatales, Sierz destaca el *National Theatre* y la *Royal Shakespeare Company* que potenciaron el desarrollo de nuevas obras y la atracción de jóvenes dramaturgos. El *National Theatre* fue dirigido por Richard Eyre entre 1988 y 1997 (posteriormente por Trevor Nunn), logrando dos décadas de estabilidad y crecimiento, con una combinación de musicales populares, obras clásicas y obras críticas de nuevos autores. En la primera mitad de la década, destacan las obras con un marcado componente político, que durante la segunda mitad dan paso a un teatro cada vez más centrado en la vida cotidiana⁷. Por su parte, la *Royal Shakespeare Company* estuvo dirigida

⁷ En palabras de Middeke, Schnierer y Sierz (2011), en los noventa “new writing revives but turns its back on politics, retiring into privacy. [...] While the moment of ‘in-yer-face theatre’ – raw, uncompromising plays that smashed taboos and provoked audiences – was rather short-lived, spanning the four years between the arrival of Sarah Kane’s notorious debut *Blasted* at the Royal Court in January 1995 and her suicide in February 1999,

desde 1991 por Adrian Noble, con el objetivo de posicionar su teatro como un referente internacional para el teatro clásico. En esta línea, Noble realizó pocos trabajos con nuevos dramaturgos británicos y muchas veces privilegió el trabajo con autores estadounidenses, como Richard Nelson.

Entre estos dos polos hay una amplia diversidad de pequeños y medianos teatros que van desde el teatro boutique al teatro comunitario. Los principales teatros boutique fueron el *Almeida* y el teatro *Donner*. Entre sus características destaca la inversión privada, el uso de obras clásicas de Estados Unidos e Inglaterra y el cuidado en la producción y selección del elenco (muchas veces, estrellas del cine inglés). En algunas ocasiones también se representaban obras de dramaturgos contemporáneos, como Harold Pinter.

Con respecto al teatro comunitario, destacan el *Theatre Royal Stratford East* y el *Tricycle Theatre* de Kilburn, en el norte de Londres. Estos teatros privilegiaron el teatro político, los escándalos contemporáneos y la guerra y los temas raciales y de mixtura étnica presentes en la sociedad inglesa. Asimismo, otros teatros como el *Ormenod* y *Donnellan* se abocaron a abordar temas raciales y homosexuales, representando con actores negros papeles clásicos y utilizando actores de sexo contrario para los personajes. Por su parte, el teatro *Tara Arts* se especializó en montajes asiáticos de obras clásicas europeas y en montajes de obras de ese continente, sobre todo, India. Estos teatros no solo abordaron temáticas diversas, sino también experimentaron en el montaje, por ejemplo, a través de la distribución espacial, la sobreposición de escenas, la disminución de la gesticulación o el uso de varios actores para un mismo personaje.

En su texto, Sierz también aborda la nueva escritura de los jóvenes dramaturgos, cada uno con su voz distintiva, que destaca por el uso del lenguaje, el contenido provocador y la experimentación con las formas teatrales. La mayoría de estas obras se presentaban en teatros subvencionados, como el *Royal Court*, *Bush*, *Hampstead* y *Soho Theatre*, así como en teatros fuera de Londres y espacios privados. Si bien sufren por los recortes estatales, logran recuperarse e impulsar nuevas voces. En 1991 se presenta *The Pitchfork Disney*, de Philip

its effects were to change the face of British new writing” (*The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights* XV).

Ridley y *Normal*, de Anthony Neilson, dando inicio a una década de nuevos y jóvenes dramaturgos. En el caso de Sarah Kane, presenta su primera obra, *Blasted*, en el *Royal Court* en 1995 dirigida por James MacDonald, recibiendo opiniones negativas de los críticos, pero también una férrea defensa por parte de dramaturgos como Martin Crimp, Caryl Churchill, Edward Bond y Harold Pinter.

Sarah Kane fue parte de la corriente teatral denominada *in-yer-face theatre*, que reunió a dramaturgos jóvenes con una sensibilidad compartida, entre ellos, Philip Ridley, Anthony Neilson, Mark Ravenhill y Rebecca Prichard. En sus obras, exploraron con los usos teatrales específicos y utilizaron un lenguaje fuerte y directo, con diálogos ágiles para provocar y romper tabúes. Utilizaron escenas y cuadros con situaciones extremas, estresantes y violentas, como el abuso sexual, la tortura y las adicciones. Su objetivo era despertar la respuesta moral de la audiencia a través del impacto y el *shock* con la intención de ayudar a cambiar la sociedad (*Modern British Playwriting* 61). Entre las innovaciones dramáticas que aparecen destaca el uso de un lenguaje crudo, intenso, con insultos e imágenes que representan un dolor agudo y la vulnerabilidad del ser humano. La presentación de estas obras en espacios de tamaño estudio, cuyo aforo oscilaba entre 50 y 80 personas, tenía por objetivo que el espectador pudiera compartir activamente las emociones de los actores. En esta línea, Sierz destaca que la relación entre la audiencia y el escenario era fundamental para el teatro *in-yer-face*, puesto que estos dramaturgos buscaban que el espectador sintiera y experimentara que su espacio personal estaba siendo amenazado o violado.

Sierz también aborda algunas de las opiniones críticas a este movimiento. Entre ellas, la diferencia de estilos de los dramaturgos y, en el caso de Sarah Kane, una diferencia entre sus tres primeras obras cercanas a esta corriente, en contraste con sus dos últimas piezas⁸, más próximas a dramaturgos como Crimp y Churchill y a la tradición modernista continental. Otros críticos señalaron que el *in-yer-face* abusaba del uso de clichés y se apoyaba en el entusiasmo de sus primeras obras; a la vez que supuso dejar fuera voces dramáticas más

⁸ El autor Ken Urban (2011), también marca un contraste entre *Crave* con las obras anteriores de Sarah Kane, donde la inquietud sobre la situación política deja paso a una exploración de la emocionalidad y sufrimiento, en el que el ansia por el objeto tiene como fin ser rechazado por tal objeto.

tranquilas y pausadas. No obstante, Sierz comenta que se rescata la consideración moral de las obras y las estrategias para ilustrar una sociedad fragmenta con individuos alienados.

La producción dramática de los representantes del teatro *in-yer-face* tuvo influencias de autores anteriores y contemporáneos, como Martin Crimp y Edward Bond, así como de las exploraciones dramáticas que se estaban realizando fuera de Inglaterra. Sierz destaca las influencias recibidas del teatro irlandés y, en menor medida, del teatro escocés, con exponentes como Harry Gibson con su reescritura homónima de *Trainspotting*, de Irvine Welsh. En esta línea, Sierz señala que los dramaturgos escoceses buscaron alejarse de los clichés de la vida política para abordar la política desde un mundo complejo de experiencias fragmentadas.

Otros desarrollos dramáticos importantes fueron las apuestas experimentales con intervenciones corporales en tiempo real, el teatro físico (combinación con la danza) y la incorporación de propuestas internacionales. Asimismo, los dramaturgos negros e indios se centraron en explorar temáticas relacionadas con su herencia e identidad hasta cómo lidiar con los problemas urbanos contemporáneos. Por su parte, las mujeres tuvieron más espacio para desarrollar su dramaturgia y, muchas veces, cuestionar la abundancia de hombres y la misoginia expuesta en ellas. Como señala Sierz, en los años noventa el teatro vivió un desarrollo complejo y diverso, dando al espectador la posibilidad de vivir variadas experiencias, en función de sus elecciones y su lugar de residencia.

c) **La dramaturgia de Sarah Kane.**

Resulta insoslayable la similitud entre el contexto histórico de la práctica teatral británica anteriormente descrita y algunos elementos del concepto de modernidad líquida. Según establecen Middeke et al.:

Playwrights have laid bare the disenchantment with old political certainties, witnessing the failure of party politics and, especially, the inadequacies of both communism and capitalism. The utopian socialist vision of the 1970s has turned stale, and plays such as Philip Ridley's *The Pitchfork Disney* or *Brokenville* instead envisage scenarios of nuclear, military, terroristic or ecological

catastrophe, which threaten the sense of community, public welfare and solidarity (*The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights* 15).

En este marco se instala la producción de Sarah Kane. Su obra ha sido profusamente estudiada desde diversas perspectivas: desde una interpretación biográfica, desde los estudios de género, desde la historia literaria y teatral, mostrando sus relaciones con el *in-yer-face*, así como con una tradición más amplia. Para efectos de nuestra investigación que abordará el problema de la identidad de las figuras dramáticas, cruzada por los motivos de la violencia, el poder, la enfermedad, el dolor y otros, nos interesa destacar la apreciación de dramaturgos y críticos sobre su propuesta dramática.

Edward Bond, al comentar *Blasted*, establece que la condición humana (*humaness*) está dada por una búsqueda de justicia, que se ve reflejada en el drama, y la tensión con una sociedad injusta, que requiere la adaptación a la injusticia para sobrevivir y prosperar. Bond acusa que no vivimos en una sociedad posmoderna, sino en una sociedad póstuma: “we are the first society that does not create a culture” (14). Bajo esa óptica, apunta que la obra de Kane:

shows the common ontological tragedy - the self abandoned not only in posthumous society but in the meaningless universe: a self that in order to be must seek meaning, yet is abandoned in meaningless nothingness (*The mark of Kane* 14).

Graham Saunders por su parte, explora la relación entre *King Lear* de Shakespeare y *Blasted*. Si bien no es una reescritura –más allá de la referencia a arrancar los ojos– ambas obras presentan una anatomía de la violencia, exponiéndola en su crudeza, sin un contexto épico o político que les otorgue un sentido. Para Saunders:

While *Blasted* was almost unique in being a response to the war in Yugoslavia by a British playwright in the mid-nineties, early critics were irritated by the play’s refusal to make explicit comparisons to the conflict. While the vagueness of locale and lack of explanation concerning the civil war in *King Lear* has been held up as part of its sublime ‘universality’, it was simply seen as poor writing in *Blasted* (*Elizabethan and Jacobean Reappropriation in Contemporary British Drama* 70).

David Barnett al analizar *4:48 Psychosis* como un ejemplo de teatro post-dramático, apunta a la disolución de los personajes en voces, palabras o discursos, que van dando forma

a un teatro del lenguaje. Al respecto, señala: “Kane’s dramaturgy aims at the communication of a broad set of experiences that go beyond those of an individual sufferer. The reduction of the texture of the speeches to the utterances of plagued individuals refocuses the event into a play of empathy” (23). Esta falta de consistencia en los personajes e indicaciones en el escenario, es lo que también Sierz aborda al retratar su ‘liquidez’. Sobre el estreno de *4:48 Psychosis* en 2000 en el *Royal Court*, comenta: “Since her five-play career had been a vigorous grapple with traditional notions of naturalistic form, it is fitting that in her last play she kissed goodbye to realistic play-making and embraced instead a much freer style: the text looks like a modernist poem” (*Rewriting the Nation* 196).

Por su parte, Ken Urban pone en contexto algunos elementos que no solo arrojan luces sobre las obras y sus personajes (o voces), sino también sobre la interacción entre la propia dramaturga y las obras que escribió. Según explica, tanto los misterios que dan a lugar sus obras como cierta ambivalencia en cuanto a su vida privada (renuente a hablar de su vida privada o a clarificar interpretaciones de sus obras, pero no particularmente tímida frente a entrevistas y cámaras), resultan en especulaciones biográficas sobre ella. En esta línea, Urban relata que, intentando evitar que las reacciones a su obra anterior *Blasted* afectasen la percepción de su obra *Crave*, Kane publicó bajo un seudónimo.

In hindsight her use of a pen name for *Crave* reminds us of her many contradictions. Her plays feature scenes of shocking violence and cruelty, yet her work is not devoid of comic moments, and in their humour lies their humanity. Kane wanted people to focus on her work, not her. To that end, she left instructions that, after her death, no biographies were to be written, and she avoided answering questions about her personal life, especially her sexuality (304).

En cuanto a su pieza *Cleansed*, Urban señala que “el nombre del personaje [Tinker] es indudablemente una referencia a Jack Tinker, el crítico del *Daily Mail* que contribuyó a hacer infame a Kane” (310). Además de esta referencia autobiográfica, el teórico identifica referencias a un mundo social más grande: los campos de concentración nazis, las campañas de limpieza étnica en la guerra de Yugoslavia, la prisión de Robben Island en Sudáfrica o incluso el mundo ficticio de *1984* de Orwell. Asimismo, recoge una reflexión que vuelve a

recordar el contexto de pérdida de sentido ya examinado desde otros puntos de vista, además de elementos de identidades fragmentadas:

All activity, even death, no longer has any meaning. But in this place of despair, Grace can now thank her doctor and torturer Tinker, and reach out to touch Carl's stump. In their blurred gender identities (Grace looks like her brother, Carl wears Grace's clothes), there is a communion between the pair, suggesting that love can exist even in such horrific circumstances (312).

Para Urban, la obra de Sarah Kane puede ser vista más como un trabajo inconcluso que como un todo coherente. Su temprano suicidio, así como el estatus influyente de su obra pueden formar impresiones muy cerradas sobre la misma: por un lado, como una obra coherente con un sentido por descubrir, que muchas veces terminaría cayendo simplemente en especulaciones biográficas⁹, particularmente en cuanto a su depresión y suicidio; por otro, el desprecio de la misma como un trabajo más bien pueril. Concebir la obra de Sarah Kane como una carrera con un desarrollo truncado permite darle una evaluación más equilibrada y un tratamiento más ecuánime, sin caer en la glorificación o desprecio de la misma. Este enfoque también permite explicar e indicar el carácter fragmentario de la misma. Al decir de Urban: "The real issue is not converting those who don't like her work into true believers; the real threat facing Kane's work is the ossification of her oeuvre, transforming a career cut short into a narrative of completed artistic development" (319).

Resulta relevante remarcar ciertos aspectos relativos a la pérdida de sentido colectivo y a las identidades fragmentadas presentes en la descripción previa, como elementos característicos de la modernidad líquida que se muestran en la obra de Kane. La descomposición de la vida comunitaria, el abandono de los seres humanos a la presión y soledad que supone la supremacía individual, y la pérdida de sentido colectivo son consustanciales a la realidad política, cultural y artística que rodea a las obras *Cleansed* y *Crave*. Como se vio en el apartado anterior, existe un telón de fondo caracterizado por un retroceso de lo colectivo y un avance de la individuación: de ahí la mención a la naturaleza

⁹ Jolene Armstrong también advierte de los peligros de analizar la obra de Kane desde una perspectiva biográfica (2015).

añeja de la utopía socialista y del cuestionamiento a los dos modelos en competencia en la Guerra Fría y, de manera aún más patente, el drástico cambio hacia la desigualdad en la sociedad británica provocado por el *thatcherismo*. Estas mismas pérdidas de referencia, que recuerdan lo dicho por Bauman sobre la modernidad líquida, vuelven a aparecer ya no como una reflexión general acerca de varias sociedades contemporáneas sino como características del contexto vital de la dramaturga Sarah Kane.

Capítulo III. Transformaciones del personaje en las dramaturgias contemporáneas.

a) La crisis del personaje.

En la presentación del libro *Léxico del drama moderno y contemporáneo* el traductor Víctor Viviescas señala que la crisis del drama “es la expresión de una crisis más profunda que afecta la comprensión del sujeto de sí mismo y de su relación con el mundo” (15). La crisis del drama puede verificarse ya en la transición del siglo XIX al siglo XX, y da cuenta de los cambios que afectan a la forma dramática cuando las relaciones de la persona con ella misma, los otros y el mundo se transforman e imposibilitan la idea de unidad y singularidad del sujeto moderno, como lo expresa Jean Pierre Sarrazac:

A la hora en que el marxismo y el psicoanálisis se comparten la interpretación y la transformación de las relaciones entre el hombre y el mundo, el universo dramático que grosso modo se había impuesto desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, esta esfera de las ‘relaciones interpersonales’ en las que drama significa ‘acontecimiento interpersonal en el presente’, no es ya válida. Sometida a la presión, a la invasión de nuevos contenidos, de nuevos temas, [...] la forma dramática –en la tradición aristotélico-hegeliana de un conflicto interpersonal que se resuelve a través de una catástrofe– comienza a fracturarse por todas partes” (*Léxico del drama moderno y contemporáneo* 16).

En su introducción al *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Jean Pierre Sarrazac señala *La teoría del teatro moderno* (1954) de Peter Szondi como base teórica para la examinación que él y otros críticos harán para situar y evaluar críticamente el estado de las dramaturgias contemporáneas¹⁰. Uno de los postulados centrales de Szondi versa sobre el quiebre en la relación entre sujeto y objeto, entre el plano objetivo en tanto épica y el plano subjetivo en tanto lírica. El quiebre de estos universos produce un enfrentamiento que los dramaturgos deben encargarse de afrontar y que para Szondi, otroramente, se resolvía en el

¹⁰ Sarrazac manifiesta también una postura crítica respecto a Szondi: “a este respecto, no podemos más que tomar nuestra distancia de Szondi, cuando este se deja llevar por las tendencias teleológicas de la época para sugerir que la ‘forma épica de teatro’, particularmente la del teatro de Brecht, podría constituir una superación o una salida de la crisis abierta en la época del naturalismo” (22).

llamado teatro épico. Sarrazac, por su parte, rebate la noción del teatro épico como solución a la crisis, y se cuestiona sobre los objetos rechazados, con énfasis en lo dramático, y en particular, sobre la subjetividad; en tanto descarta que una vuelta a lo íntimo constituya una vuelta al individualismo apolítico del teatro burgués. Este autor ve posible un teatro nacido de la crisis que concibe como permanente y sin solución, “una crisis siempre con imprevisibles líneas de fuga” (32). En contraste a la mencionada vuelta al individualismo, Szondi y los autores que contribuyen en el *Léxico*, estiman que es posible una dramaturgia tan profundamente política como íntimamente subjetiva.

Para abordar la crisis de la forma dramática, los autores se centran en cuatro crisis principales: crisis de la fábula, crisis del personaje, crisis del diálogo y crisis de la relación escenario-platea. Para este trabajo, nos centraremos específicamente en la crisis del personaje que Sarrazac describe como poniéndose en retiro, liberando la Figura, el recitante, la voz ¹¹.

La crisis del personaje refiere a la dilución de personaje como se ha concebido tradicionalmente. El personaje, antes anclado a ciertos arquetipos del imaginario colectivo, o bien dibujado de manera biográfica, alegórica y hermenéuticamente ubicable, pasa a despojarse de elementos que permiten delimitarlo de manera clara y comprenderlo de manera unívoca. Se abandonan, en un momento inicial, las características biográficas o atributos personales como estado civil, nacionalidad o título; para despojarlo de características físicas, hasta llegar incluso a abandonar los nombres por letras, números o siglas.

En *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013), Jean Pierre Ryngaert señala que las transformaciones del personaje, tanto en su borradura como en su desmultiplicación, cuestionan las características que Abirached utiliza para definir al personaje: carácter, rol y tipo. La pérdida de la identidad así caracterizada se condice con la crisis de la fábula, señalada también por los autores, en el sentido que ésta requiere “personajes coherentes y sumisos a

¹¹ Al respecto sintetiza esta crisis general como: “crisis de la fábula, evidentemente –es decir, al mismo tiempo déficit y división de la acción– que permite de manera especial la eclosión de estas dramaturgias actuales del ‘fragmento’, del ‘material’ del discurso. Crisis del personaje, el cual, borrándose, poniéndose en retiro, libera la Figura, el recitante, la voz. Crisis del diálogo, gracias a la cual se inventa un teatro en que los conflictos se inscriben en el corazón mismo del lenguaje, de la palabra. Crisis de la relación escenario-platea con el cuestionamiento, en –y desde– el texto mismo, del texto-centrismo” (*Léxico* 33).

una acción federada, unida a ellos por alianza” (168). A pesar de la brutal descomposición del personaje tradicional, permanece el habla de éste¹². En palabras de Ryngaert:

El personaje se redefine y quizás se reconstruye, en la separación, en la distancia entre la voz y el discurso que pronuncia, en la dialéctica cada vez más compleja entre una identidad que se echa de menos y unas palabras de orígenes diversos, en el seno de un teatro que no es ya ciertamente narrativo, pero que participa del comentario, de la autobiografía, de la repetición, del flujo de las voces que se cruzan en la puesta en escena de la palabra (169).

Observa Ryngaert que el personaje moderno no es propiamente un emisor del habla, sino que éste le atraviesa, siéndole en cierta medida ajeno. “Si el personaje no se confronta con nadie, si no discute ni debate [...] al hablar lo que hace es conversar; o bien, es atravesado por discursos contradictorios que de manera diversa ponen su existencia precaria en peligro” (171). No hay arco, ni viaje, ni evolución propiamente tal posible para el personaje moderno, es apenas una cámara de eco, más o menos consciente, de un discurso.

El teórico Robert Abirached en *La crisis del personaje en el teatro moderno* (1994), aborda elementos clave para comprender y profundizar en la crisis del personaje. De acuerdo a Abirached, los cambios culturales afectan a la mimesis y a la construcción del personaje, en tanto las transformaciones políticas, sociales y económicas modifican los relatos personales y sociales sobre la persona y sus proyectos. Abirached observa que conforme avanza la sociedad industrial, la idea misma de representación es cuestionada puesto que “aparece cada vez más difícil de ajustar a los contornos de un mundo en convulsión y de un yo que duda de sus propias fronteras y de su propia naturaleza” (17).

Al abordar el personaje, Abirached hace referencia a la noción de carácter señalada por Aristóteles, que a su vez refiere a una guía general de conducta de un personaje en particular. Para Aristóteles, el carácter es una disposición que va a determinar lo que el personaje dice y hace; mas no debe confundirse o identificarse con el personaje en sí mismo.

¹² Al respecto, señala Ryngaert que “esta ‘presencia de un ausente’ o esta ‘ausencia vuelta presente’, en la que Jean Pierre Sarrazac ve la ecuación del personaje moderno, debe ser considerada en su relación con la palabra” (169).

Posteriormente, el autor explica que la forma de concebir la función e identidad del personaje varía según la época. Así, en la tragedia, ciertos elementos contextuales resultan innecesarios ya que el foco está puesto en otro lugar; mientras que en el teatro burgués se profundiza en las señas identitarias:

Hasta la instauración del teatro burgués, es inútil buscarle un estado civil: en su lugar, tiene un nombre, una posición en la sociedad y, eventualmente, retazos de biografía. En la tragedia, el nombre del personaje se toma prestado a la historia o a la leyenda: casi siempre está situado en la cumbre de la jerarquía social, haciendo inútil e innecesaria de antemano cualquier cuestión sobre el origen de su fortuna, sobre su vida doméstica o sobre su relación con la sociedad (*La crisis del personaje en el teatro moderno* 34).

Abirached señala que el personaje de teatro funciona según la verosimilitud¹³, la cual guía el comportamiento del personaje, está culturalmente situada. Esto implica que la verosimilitud es dependiente de las sensibilidades colectivas y los patrones culturales del lugar y el momento en que se despliega la obra y sus personajes. Para el autor, la verosimilitud representa más un marco referencial que informa el comportamiento del personaje y menos un perfil psicológico acabado o una caracterización ideal de las personas en determinada época. La verosimilitud se presenta como un elemento más –si bien tremendamente relevante– al momento de determinar y explicar la conducta de los personajes. Bajo este punto de vista, confundir la verosimilitud con la plausibilidad material de lo representado o la acabada explicación psicológica de la conducta de los personajes resultaría algo reduccionista.

Otro aspecto relacionado que aborda Abirached es aquello que llama *sello de lo imaginario*. En sus propias palabras:

Con esta expresión quiero designar menos los modelos constituidos por las retóricas de cada época que las diferentes representaciones que una colectividad se

¹³ De acuerdo a Abirached, la verosimilitud “no designa lo verdadero, sino su imitación, y remite a una realidad corregida y revisada; implica, poco o mucho, una racionalización de la cosa imitada y sugiere una distancia; no define un absoluto, sino que hace referencia a una relatividad y cubre un contenido que es variable” (1994, 38).

hace de sí misma y del mundo; recibidas y transmitidas en herencia, modificadas sin cesar, constituyen un conjunto coherente en cada unidad de civilización (43).

Existe entonces, de manera similar al caso de la verosimilitud, una conexión entre el personaje y el imaginario colectivo del público. Y, en tanto existe conexión con este imaginario, cambiará el personaje en la medida que evolucione históricamente dicho imaginario colectivo. Informadas por “la religión, la leyenda, la historia, la cultura” (44), las formas teatrales que describe Abirached presentan como característica común el conocimiento transversal del carácter de los protagonistas. El carácter de los personajes, así como otras características de los mismos, responden a estructuras o tópicos contenidos en el imaginario colectivo del público.

Lo anterior no implica que los personajes estén predeterminados al extremo: esto sería, según Abirached, caer derechamente en el estereotipo. Así, no se trata de que tengan una personalidad predeterminada, sino de que “‘figuran’ un inconsciente, una personalidad y un yo que se presentan en una combinación compleja y siempre en movimiento de elementos en suspensión” (52).

Con el advenimiento de la Revolución Francesa y la hegemonía burguesa, Abirached identifica un cambio en la relación del personaje con el público:

Sobre el escenario el público no quiere ya sólo reconocerse, sino tranquilizarse, glorificarse, ver denunciados a sus adversarios, que le diviertan, en fin, que le hagan una caricia; (...) Por otra parte, el espectador toma conciencia de que es él quien paga el espectáculo que le proponen y que ahora está en posición de mecenas, o más prosaicamente, de cliente (...) el teatro es comercio por partida doble: medio de comunicación social y venta de un producto (144).

Esto redundará en un cambio específico al momento de construir un personaje que ahora sí demanda una biografía delineada con mayor detalle. No basta ya el sello del imaginario por sí, sino que el público “debe reconocerle sin esfuerzo como uno de los suyos” (146).

Para abordar la crisis del personaje, una de las expresiones utilizadas por Abirached es el “personaje desencarnado”, que se encuentra desprovisto de contexto histórico y cultural, así como también de datos biográficos. Lo anterior representa un esfuerzo por buscar los elementos más propiamente humanos, profundizando en realidades emocionales o existenciales, y confrontando al público con estas, en lugar de complaciéndole en tanto consumidor con un relato sobre “uno de los suyos”.

Desencarnar al personaje significa para el escritor borrar todos sus lazos con las contingencias del mundo y enfrentarlo a fuerzas quintaesenciadas, en un espacio desembarazado de la historia (...) eliminadas todas las huellas de lo real, queda un ser tejido de palabras que puede vivir metafóricamente las pasiones primordiales y explorar los recorridos inmemoriales de la humanidad (*La crisis del personaje en el teatro moderno* 174).

Profundizando en esta línea de despojamiento del personaje, Abirached refiere al teatro de Alfred Jarry, quien figura al personaje como una forma desnudada. De este modo, Jarry despoja violentamente al personaje de aquellas características personales y sociales que puedan influir en el recorrido y gesto del personaje. Así, se prescinde de características biográficas, estado civil, o nacionalidad, entre otras; al decir de Abirached, “no hay que disimular el esqueleto bajo el adorno recargado del vestido” (184). Posteriormente, se busca trasladar las pulsiones, emociones y deseos a su punto más abstracto, para luego volver a ensamblarlos en un nuevo marco.

Otro aspecto a considerar es lo que Abirached denomina *soberanía del lenguaje*. Esto consiste en liberar al lenguaje de ataduras funcionales, invirtiendo la relación que lo instrumentaliza y, por el contrario, reconociendo a los personajes y el resto de los componentes de una obra como vasallos del lenguaje. Como señala el autor:

no gobernamos el lenguaje, sino que es él quien nos domina, porque no puede disciplinarse en los canales de la racionalidad en que la cultura, en Europa, ha pretendido mantenerlo; ineficaz si se trata de traducir el pensamiento, arbitrario cuando pretende figurar las cosas mediante palabras, es impotente para procurar

relaciones un poco profundas entre la gente, y su imperialismo enmascara el fracaso de los hombres para apropiarse de mundo, incluso sólo para comprenderlo (387).

En este sentido, el teórico establece que se ha pretendido utilizar al lenguaje como instrumento de comprensión y de dominio del mundo, en circunstancias que no podemos realmente controlarlo y, por el contrario, estamos a su merced: el lenguaje es el mundo mismo. De este modo, comenta que “la soberanía del lenguaje sobre el locutor puede entenderse de dos maneras, como lo hemos verificado con el despojamiento del personaje: ora es percibida como el signo de su alienación, ora como el instrumento de su libertad más pura, por no decir de su salvaguardia” (389).

b) El personaje y la identidad.

Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon en su libro *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición* (2016), abordan los cambios del teatro en las últimas décadas. Estos supusieron una modificación importante en el personaje. Para ellos,

la ‘puesta en crisis’ del personaje devino, en las escrituras modernas y contemporáneas, uno de los signos de su vitalidad. La contraparte de esta paradoja está en que es difícil en lo sucesivo, y quizás más que nunca, hablar del personaje; es complicado y difícil de decir que asume formas diversas (*El personaje teatral* 9).

Para reconstruir al personaje contemporáneo, estos autores utilizan diez categorías que abordan tanto la construcción como las condiciones de recepción del personaje. A través de las intersecciones entre ellas, el personaje se estructura y diseña. Estas categorías son: identidad; acción; espacio; temporalidad; enunciaciones; constelación de los personajes; tipología; referencialidad; mitificación o extrañamiento; y grado de coherencia. Para el presente trabajo nos centraremos en aquellas que resultan más pertinentes para abordar la identidad en las obras de Sarah Kane:

- *Identidad*: refiere al conjunto de características que construyen la identidad física y social del personaje, que podemos observar mediante las acotaciones y a partir

de o que el personaje dice de sí mismo, así como de lo que otros personajes dicen de este. Para aproximarnos a la identidad, es importante considerar el carácter no desde una perspectiva psicológica, sino tomando una postura aristotélica, esto es, la “línea de conducción general de un personaje, de una inclinación mayor” (23). En el teatro contemporáneo estos personajes parecieran en ocasiones cambiar de identidad, poseer identidades múltiples, o muy abiertas; también pueden exhibir una identidad difusa, a través de siluetas y figuras. En este sentido, los autores hacen una prevención en cuanto a la identidad física de los personajes en la representación, en tanto “los actores llenan, forzosamente, los vacíos dejados por los personajes” (24).

- *Acción*: el personaje es comúnmente quien vectoriza la acción. En este punto nos centramos en lo que el personaje desea y no en lo que es. Los autores señalan, citando a Joseph Danan, que cuando la acción está ausente se ve sustituida por el *movimiento* en los formatos recurrentes, que dan cuenta de la interioridad en la escena. En esta línea, sostienen que hay personajes ajenos a la acción, que sin embargo dan movimiento al drama mediante la contemplación de la acción.
- *Espacio*: es el lugar en que se inserta el personaje, que permite estructurarlo y situarlo de manera metafórica o poética, que lo caracteriza. Los autores señalan que en el caso de “espacios múltiples y simultáneos van en el sentido de la desmultiplicación o de la fragmentación de la identidad cada [vez] que los personajes toman la palabra desde diversos espacios dispersos que corresponden a varias de sus facetas” (27).
- *Temporalidad*: Ryngaert y Sermon se preguntan por cómo se sitúa el personaje en el tiempo, si está dentro o fuera de éste, o si es permanente o aparece en tiempos fragmentados. Señalan que “el personaje contemporáneo está signado por el presente, a menudo sin pasado y sin proyectos, sin trayectoria” (28).
- *Enunciaciones*: los autores estiman que las palabras y el sistema enunciativo en que se encuentra constituyen al personaje teatral. La identidad y las enunciaciones están en interacción “al interior de una escritura que se construye a partir del comentario, de la autobiografía, de las reiteraciones, de las enumeraciones, del

flujo de voces que se cruzan. Con frecuencia es difícil justificar la aparición de la palabra (por qué dice tal, y por qué de ese modo) y saber a quién se dirige” (29).

- *Constelación de los personajes*: se refiere a la condición del personaje de estar solo o en un grupo más o menos determinado¹⁴. Las obras clásicas presentan constelaciones perfectamente delimitadas, con una lista de personajes y sus relaciones entre sí, que “ofrecen desde el inicio claves para su lectura” (30). En contraste, algunas dramaturgias no cuentan con una constelación precisa, sino que presentan un conjunto indistinto “de siluetas similares en las que las presencias no hacen sino sumarse” (31).

Para comprender al personaje teatral, Ryngaert y Sermon hacen referencia a dos aspectos: por un lado, se trata de un personaje de papel que está a la espera de ser encarnado, por lo que su identidad física queda en gran medida abierta al actor o actriz que le represente. Por esto, su singularidad se reduce a su identidad nominal, lo que pone de manifiesto la relevancia de la elección del nombre para el/la dramaturgo/a. Por otro lado, el drama exige que los personajes sean presentados en una lista al inicio de la obra, lo que inserta desde el principio al lector en el campo de la ficción. No obstante, en el teatro moderno y contemporáneo, los autores descartan la identificación primaria de los personajes y “nos invitan a considerar la lista de personajes no solamente desde un punto de vista lógico, sino dramático y poético” (55).

Los personajes claramente delimitados, provistos de una identidad e insertos en una constelación, dan paso entonces a una mezcla dinámica de voces y discursos, los que se van develando frente al espectador sin un marco claro o predeterminado, sin una biografía exteriormente trazada o una teleología rígida. Los autores las denominan identidades genéricas. En este sentido, se fragmenta la identidad, se desdibuja la constelación y se da paso a la preeminencia de la enunciación. Más aún, los mismos nombres comienzan a ceder en favor de siglas al momento de identificar los personajes.

[Las dramaturgias contemporáneas] conciben al personaje menos como un fantoche que como una presencia anónima, un simple ser atravesado por palabras. Es por eso

¹⁴ Para Ryngaert y Sermon esto incluye los “personajes ausentes pero evocados” (30).

que, en sus escrituras, las identidades ficticias se encuentran a menudo reducidas a una mayúscula (A, B) [...] formas de designación desindividualizadas, estrictamente funcionales, que no abren ningún horizonte hermenéutico ni comprometen ninguna proyección por parte del autor (*El personaje teatral* 69).

Al utilizar siglas para designar a los personajes, estos se ven privados de su singularidad y se configuran solo como hablantes. En esta línea, los autores señalan que cuando el personaje se ve delimitado por una sigla, se transforman en portadores de la palabra, que no expresan su unicidad puesto que se constituyen en mediadores que transmiten propuestas, informaciones, recuerdos, y expresiones. De esta manera, “las siglas identitarias exhiben su funcionalidad: cada uno de los hablantes está ahí para mantener su línea temática, su nota enunciativa, sobre una forma que puede ser dual” (72).

Estimamos que la investigación de Ryngaert y Sermon da cuenta de un cambio radical en la construcción y en la noción misma del personaje. Las identidades como cualidades esenciales y determinantes y las constelaciones como escenario de las relaciones entre los personajes retroceden, dando paso a la situación enunciativa y la palabra de los personajes como los elementos principales de la dramaturgia contemporánea. Al decir de los mismos autores, “en el panorama de los dos últimos decenios, esta aproximación se ha vuelto fundamental en la medida que el principio constitutivo se ha afirmado de forma efectiva en aquello que dice, más que en lo que es o hace” (87).

Ahora bien, que el principio constitutivo se afirme en lo que se dice más que en lo que se es, no implica la construcción de un discurso desde el cual se infiere una trama y una interpretación clara. No se trata de una diferencia puramente metodológica, sino derechamente de un cisma entre habla y emisor, donde la primera se agiganta y el segundo mengua. Ryngaert y Sermon exponen que

Las definiciones del personaje fundadas sobre la palabra se apoyaron en el hecho de que, la mayor parte del tiempo, existieron lazos reconocibles entre los enunciativos y aquello que decían, (...) en ciertos textos, los personajes dialogan sin dar nunca la impresión de preocuparse por informar al lector y, en otros, el autor

habla directamente al lector sin preocuparse por sus eventuales personajes (88-89).

Desapareciendo estos lazos, la noción misma de personaje puede volverse un tanto líquida. Y esto es lo que Ryngaert y Sermon diagnostican en la dramaturgia contemporánea: los aspectos enunciativos son ahora la sustancia de la obra de teatro, y los personajes van deviniendo progresivamente en voces. En sus palabras:

Ya no es indispensable que sea perceptible la coherencia entre aquel que habla y lo que se dice. El corte se ha hecho más profundo [...] se ha superado ampliamente el teatro de conversación, al punto que podemos preguntarnos si el interés no se ha desplazado hacia una palabra que se despliega de manera independiente, en ella misma y por ella misma, sin que sea indispensable atribuirle a cualquiera [...] En estas escrituras de ‘entre hablantes’, es el teatro de los humanos enfrentados con la palabra [...] lo que se ve puesto en escena (94-95).

Para complementar la reflexión sobre el personaje, incorporaremos algunas nociones útiles que caracterizan la dramaturgia contemporánea –afectada por la crisis de su estructura y forma– que ayudarán a examinar la propuesta dramática de Sarah Kane¹⁵.

- *Coro, coral, coralidad*: Mireille Losco y Martin Mégevand señalan que el concepto alude desde su génesis al coro del teatro en la Grecia clásica, si bien desde Shakespeare, “el coro puede reflejar bien sea un sujeto dividido en varias realidades irreductibles o bien una realidad exterior al sujeto pero percibida por este como plural” (65). Para estos autores, el uso del coro en el teatro contemporáneo se vincula con un deseo de reconducir al individuo hacia la comunidad, recordando el sufrimiento y la soledad que supone el quiebre de los lazos sociales. La radicalización del habla y la voz de los personajes en el teatro contemporáneo, los lleva “a ser los recitantes de sus propias vidas [...] Lo coral no implica entonces solo un

¹⁵ Estas nociones son descritas por las y los teóricos dramáticos M. Losco, M. Mégevand, D. Lescot, F. Heulot, K. Hausbei, F. Heulot, F. Baillet, C. Bouzitat, G. Jolly, y A. Moreira da Silva y forman parte de las características del drama contemporáneo. Sus aportes están reunidos en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013)

cuestionamiento del personaje y del diálogo dramático tradicionales, sino que motiva de manera radical una nueva fundación del espacio-tiempo teatral” (*Léxico* 67)

- *Cuadro*: Mireille Losco lo define como cortes que buscan focalizar un mundo determinado para el espectador, de forma visual y silenciosa. Para ella, “la dramaturgia del cuadro impugna pues la primacía de la acción lógica y permite pasar a una nueva economía de la fábula, fundada en una sucesión de momentos compuestos sin otra justificación que ellos mismos, como telas de pintura, y dentro de los cuales el sentido se organiza de un modo paradigmático. A la fluidez del movimiento, la dramaturgia del cuadro la sustituye por un régimen del ‘acento’” (68).
- *Fragmento/Fragmentación/Trozo de vida*: con el fragmento se hace referencia a una obra inacabada, pero David Lescot y Jean Pierre Ryngaert llevan la atención hacia la parte inacabada de la obra más que a la parte con la que se cuenta. El fragmento se plantea en oposición al drama absoluto (decimonónico), rompiendo con una perspectiva monolítica y una estructura organizada en la obra. En palabras de los autores, el fragmento “induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los puntos de vista, la heterogeneidad. Permite contemplar (...) un ramillete de acciones dispares cuyos inicios, poco más o menos simultáneos, exploran pistas paralelas o contradictorias, por lo menos en apariencia” (102).
- *Monólogo*: Kerstin Hausbei y Françoise Heulot destacan en esta entrada al monólogo coral entendido como “monólogos paralelos donde el diálogo se desliza cada vez hacia las consideraciones de los personajes sobre la propia situación [...] los personajes no se construyen ya en la interacción, su identidad aleatoria los integra en formas corales donde el discurso de cada uno se vuelve el de todos y puede pasar invariablemente de uno a otro” (139). Para estas autoras, el uso del monólogo evidencia la soledad de los personajes en tanto “el monólogo se vuelve menos una herramienta de comunicación que el único recurso para reconstruir una identidad estallada” (140-141).
- *Montaje y Collage*: Florence Baillet y Clémence Bouzitat señalan que son técnicas traídas del cine y las artes visuales. Estas autoras destacan que estas herramientas son “principios actuales en un teatro contemporáneo que se rehúsa a fijar una obra en un

sentido único, a presentar una idea acabada del mundo, y que prefiere abrirla a una pluralidad de interpretaciones” (146).

- *Voz*: este concepto tiene dos definiciones: una de orden físico, como “dato físico y fonético”, y otra consistente en la “voz dramática” (226). En el presente acápite nos centraremos en esta última. Geneviève Jolly y Alexandra Moreira da Silva afirman que “La palabra de un personaje se hace polifónica cuando, en su discurso, aparece una voz que desborda una identidad psicológica o ya no se inscribe en una situación de comunicación con otro personaje (formas de *flujo de la conciencia* o *polílogo*)” (228).

En las páginas precedentes hemos bosquejado la crisis del personaje, explorando sus implicancias en el marco general de la crisis del drama. Buscamos explicar de manera sucinta algunos de los fenómenos que atañen a la escritura del personaje en las dramaturgias contemporáneas, tales como la prescindencia del *carácter* aristotélico; la disolución de los elementos referenciales, personales, sociales y biográficos que solían otorgar un marco de referencia a los personajes; y preponderancia del habla y el discurso, mediante el uso de voces y coros, entre otros, que resultan constitutivos de la dramaturgia actual. El propósito de este recorrido es proveernos de herramientas de análisis adecuadas al momento de examinar el tratamiento de la identidad de los personajes en las obras *Cleansed* y *Crave* de Sarah Kane.

Capítulo IV: Identidades Fragmentadas en *Cleansed* y *Crave*.

a) De *Blasted* a *4:48 Psychosis*.

La dramaturgia de Sarah Kane está compuesta por cinco obras de teatro, a las que se suele agregar un corto para televisión titulado *Skin*. Su primera obra, *Blasted*, fue presentada por primera vez en enero de 1995, y la última, *4:48 Psychosis*, fue estrenada de manera póstuma en junio de 2000. Desde el escarnio público al que fue sometida *Blasted* por la crítica hasta su última pieza, resulta insoslayable el impacto del trabajo de Kane, siendo una autora vastamente estudiada por los teóricos del teatro y del drama. Para este trabajo, utilizaremos la edición *Complete Plays*, introducida por David Greig de la editorial Bloomsbury (2001), indicándose en los extractos sucesivos únicamente el número de página.

Con respecto a la crítica de *Blasted*, el teórico Graham Saunders en su libro *Love me or kill me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, señala que parte de la voracidad de esta se relacionó con la distancia de la obra de Kane tanto con corrientes dramáticas previas como con exploraciones de sus contemporáneos. En esta línea, se observa cierta *liquidez* en al menos dos aspectos de la dramaturgia de Kane: existe una deliberada falta de códigos de interpretación de la trama, la puesta en escena y el desarrollo de los personajes (o total ausencia de éste) que resultó extraña e inaceptable a la crítica. En efecto, los personajes de Sarah Kane no recorren un arco de aprendizaje o redención evidente, y no existe un discurso político claro o unívoco asociado a sus obras. De este modo, citando al director James Macdonald, expone que parte de la dramaturgia de los setenta y ochenta¹⁶ buscaban impulsar una agenda política y explicitar un discurso al final de la obra; no obstante, para Kane esta fórmula ya carecía de validez en los noventa.

Blasted tiene lugar en una habitación lujosa de hotel en Leeds, en la que se encuentran Ian –un periodista de 45 años que sufre las consecuencias de su adicción a la bebida y al tabaco– con Cate –una mujer de 21 años, de clase media baja, y que tartamudea en situaciones estresantes. Este reencuentro entre ambos personajes se ve marcado por la presión de Ian para

¹⁶ Esta noción es compartida por Mel Kenyon, agente de Sarah Kane, referido por Catherine Rees, al señalar que no es posible escribir obras políticas plagadas de certezas en tiempos de fragmentación, especialmente, en una izquierda que vio que sus verdades resultaron ser mentiras (231-232).

que Cate mantenga relaciones sexuales con él, así como el desprecio y burlas hacia otras personas que considera diferentes (extranjeros, personas con discapacidad, la misma Cate). Por su parte, Cate se muestra preocupada por el estado de salud de Ian e intenta desmarcarse de las peticiones sexuales de éste, expresando el desengaño amoroso que sufrió al ser abandonada por él y mencionando una nueva relación de pareja. En el segundo acto, Cate se ve forzada a tener sexo con Ian –aunque este no lo asuma- la situación se ve trastocada tras una fuerte explosión. En el tercer acto, ha estallado la guerra, y la ciudad se encuentra destruida. Una vez que Ian se encuentra solo en la habitación, aparece un soldado que acaba con las reservas de alimento y alcohol y le cuenta sus experiencias en la guerra. El soldado no solo describe la brutalidad de sus acciones en la guerra y los sufrimientos padecidos por su pareja y familia, sino también recrea lo sufrido por su novia Col en la violación y mutilación que le practica a Ian. Durante su encuentro, el soldado cuestiona a Ian por su pasividad ante la situación ocurrida en su tierra: se trata de un periodista que, por una decisión comercial, decide no informar de las atrocidades ocurridas en otros países. En la cuarta escena, el soldado aparece muerto tras dispararse en la cabeza, Cate regresa al hotel con un bebé entregado por una desconocida que no puede cuidarlo e Ian se encuentra destrozado e incapaz siquiera de poner fin a su propia vida. En el quinto acto, Cate entierra al bebé muerto y sale a buscar comida. Ian, al encontrarse exhausto y hambriento, desentierra y se come el bebé. Finalmente, Cate vuelve a la pieza con comida, mostrándole que ha sido capaz de sobrevivir allá afuera y la comparte con él, quien recibe su agradecimiento.

Phaedra's Love es una reescritura de *Fedra* de Séneca. En ella, se retrata a una familia real marcada por la ausencia del padre (Teseo) y la apatía de Hipólito ante la vida, quien permanece encerrado en su habitación. La vida del joven aparece llena de excesos. Este estado de depresión y apatía, que observa el doctor y la familia, intenta ser resuelto por Fedra, su enamorada madrastra, mostrándole su cuidado y expresándole su amor. Lo anterior, a pesar de la intervención de su hija Strophe, quien espera evitar que Fedra caiga en el abandono característico de Hipólito con todas sus amantes. Tras el intento fútil de Strophe, y el encuentro sexual entre Fedra e Hipólito, ella se suicida, dejando una nota que señala que fue violada por él. Este, lejos de negar la acusación falsa, se ve incluso regocijado en esta nueva posibilidad que le ofrece la vida, ya que lo aleja del tedio. Strophe intenta defender a Hipólito; sin embargo, Teseo, disfrazado, la acusa de defender a un violador, por lo que en

represalia la viola y la asesina. Al darse cuenta de lo que ha hecho, Teseo comete suicidio. Hipólito no muestra arrepentimiento, ni se amedrenta ante el linchamiento público: más bien, tras la emasculación y evisceración a manos de la muchedumbre, sus últimas palabras concluyen la obra, deseando que su vida hubiese tenido más momentos así.

Cleansed, por su parte, toma lugar en una universidad devenida, de forma no muy clara, en una suerte de hospital psiquiátrico. Tinker es el personaje a cargo del hospital, el que es tratado como doctor, pero que se sabe que no lo es. Este se encuentra en constante vigilancia y somete a los “pacientes” a diversas torturas. Entre estos personajes se encuentra Grace, mujer que viene con la intención de retirar las pertenencias de su hermano Graham, interno en el recinto y que vemos morir de sobredosis de heroína en la primera escena. A lo largo de la obra, Grace buscará acercarse más y más a Graham, a quien puede ver y con quien puede interactuar, pasando del amor fraternal a una relación sexoafectiva, para luego vestir las ropas de su hermano y someterse a cirugías para, básicamente, ser él. Cerca de Grace vemos a Robin, joven de 19 años que muestra conductas más bien infantiles, que no sabe si relacionarse con Grace como madre o como amante, y que finalmente comete suicidio. Por otra parte, tenemos la relación entre Carl y Rod, que en un primer momento consiste en el amor ingenuo por parte de primero y el escepticismo del segundo; en un segundo momento, Tinker pone a prueba este amor mediante torturas y suplicios brutales, logrando que Carl se desdiga y retracte de este; y, en un tercer momento, se produce un reencuentro sexual y amoroso entre Carl y Rod, donde posteriormente Rod se entrega en sacrificio a Tinker para salvar la vida de Carl. Finalmente, Carl y Grace (ya transformada en Graham) logran cierta forma de comunicación y contemplan juntos la salida del sol.

En *Crave*, Sarah Kane profundiza en la exploración de la forma dramática, componiendo una obra en la que cuatro voces (B, M, C y A) se entrelazan para expresar una serie de retazos y padecimientos. Esta obra ya marca una distinción al carecer de escenas, de personajes claramente delimitables y de un arco dramático en un sentido tradicional. Las voces parecen ubicarse en un espacio similar a una clínica psiquiátrica y expresan fragmentos de las situaciones y padecimientos que los han llevado allí. En este sentido, A refiere diversas anécdotas, generalmente asociadas a historias de abuso y violencia; para luego exponer las tensiones devenidas de su condición de pedófilo y los actos de abuso que ha cometido. C,

por su parte, expresa la culpa, las contradicciones y los malestares propios de una víctima de abuso o violación, marcada por el trauma. M discurre sobre la maternidad, el control y el miedo a la soledad y a la pobreza; y B refleja una personalidad adictiva, con frecuentes pensamientos de muerte, y hastiada de la vida en general. Estas cuatro voces enuncian su malestar de forma continua y con dificultades para comunicarse entre sí. Raras veces podemos identificar un diálogo, sino que suelen presentarse como enunciaciones separadas con las que cada una de las voces amplifica su malestar.

La última obra de Sarah Kane es *4:48 Psychosis*. En ella, no observamos personajes, ni tampoco voces designadas por siglas o letra; sino una voz que es paciente interna en una institución psiquiátrica, que en ocasiones dialoga con un médico tratante. En la obra, hay una ausencia de escenas o cuadros, siendo el único indicio de separación entre partes la presencia de cinco guiones dispuestos de manera horizontal. Los fragmentos que componen la pieza van desde monólogos, escritos poéticos, y diálogos hasta una ficha clínica y lo que parece ser una instrucción escrita (“RSVP ASAP” (214)). La voz paciente habla sobre sus intenciones de suicidio y el padecimiento por amar a una mujer que no existe. Uno de los motivos de *4:48 Psychosis* es la existencia de un momento de claridad mental, que se expresa paradójicamente en la hora más oscura de la noche. Esta claridad, lejos de conllevar algún tipo de alivio, revela la desolación de la condición de la voz paciente. El motivo aparece también con la frase “Hatch opens/ Stark light” (225, 239, 240); con la idea de un haz de luz que revela una verdad de la que no se habla (205); y con la idea de la medicación como una lobotomía que embota las funciones avanzadas del cerebro (221). Esta pieza nos remite al caos de una mente fracturada que plasma fragmentos de recuerdos, pensamientos y emociones en una página en blanco, así como a la desconcertante y dolorosa experiencia del padecimiento de patologías mentales. Si en *Crave* ya se había prescindido de la historia, en *4:48 Psychosis* el lenguaje poético se toma por completo el discurso, desdibujando elementos del drama tradicional, y presentando las voces y el lenguaje como únicos protagonistas.

Finalmente, cabe mencionar *Skin*, cortometraje para televisión transmitido por Channel 4 de la televisión británica en junio de 1997. En esta pieza se cuenta la historia de Billy, un joven perteneciente a un grupo neonazi skinhead. Esta pandilla suele perpetrar agresiones y golpizas en grupo hacia personas negras. El racismo y la agresividad de Billy

se ven en entredicho cuando comienza una relación con su vecina Marcia, una mujer negra. Entre ellos tienen lugar encuentros sexuales cargados de agresividad, en los que Marcia somete y humilla a Billy, llegando a remover físicamente los tatuajes nazis de su piel. A pesar de lo anterior, Billy continúa enamorado de Marcia, quien finalmente lo echa de su casa en medio de las súplicas de éste. En medio de este dolor, Billy intenta suicidarse, siendo rescatado por su vecino –un hombre negro mayor- quien lo cuida, le entrega un espacio de contención.

A través de este breve recorrido por la dramaturgia de Sarah Kane, quisiéramos relevar algunos elementos. En primer lugar, es posible vislumbrar cómo Kane va profundizando en la descomposición de la forma dramática, específicamente, en cuanto a lo relativo a los personajes. En este sentido, podemos notar el recorrido del personaje en Kane: desde personajes con nombre y datos biográficos (edad, lugar de nacimiento, ocupación, fisonomía) en *Blasted*; pasando por personajes genéricos, designados meramente por un rol o aspecto en *Cleansed*; posteriormente, por voces reducidas a una letra que las identifica en *Crave*; hasta finalmente prescindir de un signo identitario que explicita el enunciador del monólogo, apenas marcando con guiones, algo parecido a un diálogo en momentos de la pieza.

En segundo lugar, destaca la difuminación de la locación de las obras, desde didascalias claras que explicitan lugares concretos en *Blasted* y *Phaedra's Love* (*A very expensive hotel room in Leeds*, 3; *A Royal Palace*, 65); continuando con espacios delimitados pero cuyo uso no corresponde a su uso habitual en *Cleansed* (*A patch of mud just inside the perimeter fence of the university*, 129; *The Black Room*, 146). Finalizando con la desaparición del lugar en la didascalia, promoviendo el reconocimiento del lugar por parte del lector/espectador según lo enunciado por las voces de la obra, como ocurre en *Crave* y *4:48 Psychosis*.

En tercer lugar, observamos los cambios en la estructuración formal en la división de escenas con la consecuente compresión temporal. Así, en *Blasted*, vemos una progresión

temporal, que además está reforzada por una indicación ambiental de la didascalía¹⁷. En *Phaedra's Love* podemos encontrar una progresión que se desenvuelve en ocho escenas, distribuidas por la entrada y salida de personajes, respondiendo a un uso clásico. *Cleansed*, por su parte, está compuesta por veinte escenas que funcionan más bien como cuadros, atendida su brevedad y su fuerte carga de significado; y que se disponen en un montaje caleidoscópico. Ya en *Crave* y *4:48 Psychosis*, se desecha totalmente el uso de escenas: en el caso de la primera, se trata de un diálogo continuo; y, en la segunda, es el uso de distintos recursos literarios (diálogo, monólogo, poema, números) lo que va marcando el ritmo de la pieza, apoyándose en los mencionados cinco guiones como único elemento de separación.

También, recrean situaciones expuestas o vivenciadas por otros personajes. Cabe consignar otros motivos recurrentes a lo largo de la obra de Kane, tales como el dolor, la violencia, la soledad, la búsqueda del amor, y el hastío vital; además de una forma más bien precaria y solapada de redención o esperanza, que es observable en todos sus finales, y que abre la posibilidad de reparar los vínculos humanos. Así, en *Skin* Billy sonrío a su vecino negro, quien le rescata de su propio intento de suicidio, en una suerte de redención; Ian agradece el alimento compartido por Cate en *Blasted*; Hipólito encuentra significado en su agonía, al tiempo que un buitre comienza a comer su cuerpo, devolviéndolo al ciclo vital en *Phaedra's Love*; Grace toma del muñón a un mutilado Carl, en el momento en que deja de llover y sale el sol en *Cleansed*; y en *Crave*, las voces se acoplan en un ritmo que parece dar una salida:

M Glorious. Glorious

B And ever shall be

A Happy

¹⁷ Cabe mencionar en la lluvia como símbolo en la obra de Kane. La separación de escenas de *Blasted*, ya mencionada, hace constante referencia a la lluvia, y, en particular, a diversos sonidos de lluvia de acuerdo a la estación. Este uso de la lluvia como marca temporal del texto está también presente en *Cleansed*, especialmente en las escenas entre Carl y Rod, que vienen a convertir un espacio verde y soleado en un espacio bochornoso y enlodado, marcado por la desolación. Estas marcas asociadas a la naturaleza la vemos también en el símbolo de la flor, utilizada para mostrar la esperanza y la belleza, aún en lugares de horror. Así, en distintas obras vemos el motivo de la flor: en *Cleansed*, un girasol crece después que Grace y Graham hacen el amor¹⁷. También Robin señala “She smells like a flower” (129), y vemos crecer narcisos amarillos luego de una brutal golpiza a Grace. En *Crave*, las flores vuelven a ser mencionadas.

B So happy

C Happy and free (200).

En cuanto a la clasificación de la dramaturgia de Kane, la académica Catherine Rees examina y evalúa críticamente tanto la postura que busca posicionarla dentro del movimiento del *in-yer-face theatre* como la visión que pretende situarla en el teatro postdramático. Rees plantea que el *in-yer-face theatre* habita el territorio del realismo social, y que este elemento ya distancia a Kane de esa estética, en tanto la dramaturga desafía los límites de la representación socialmente realista al no entregar al lector/espectador un marco o contexto a la violencia que representa. Si bien se plantea desde una óptica distinta a la de Saunders, Rees vuelve la atención sobre la descontextualización señalada por este autor, para exponer que esta falta de contexto cumple la función de despejar el camino a una experiencia y una reflexión más auténticas y depuradas de lo representado en sus obras. De este modo, Kane buscaría enfrentar al lector/espectador a una reflexión sobre la naturaleza de la violencia y a cuestionarse sobre la violencia en su propia vida y entorno (170-171). Para Rees, despojar la obra de indicaciones expresas y de una pedagogía moral o política prevalente es lo que permite el encuentro más directo de las emociones y situaciones expuestas en el teatro con el público que asiste.

Asimismo, este enfoque dramático implica liquidez y fragmentación en la obra. Esta fragmentación es graficada y recogida no solo en el rechazo del naturalismo en cuanto a no situar la obra geográfica ni temporalmente, sino que también aparece como un aspecto importante del lenguaje y de la trama. Para Rees, el rehuir del lenguaje naturalista en Kane abre interesantes posibilidades de análisis, en particular en la obra *Cleansed* cuando, citando a Scarry, retoma la idea que el lenguaje es destruido en situaciones de trauma extremo, lo que resuena con la estructura ilógica y flotante de la pieza, que no puede ser comprendida en los confines de la dramaturgia naturalista. A su vez, profundiza en la idea de la tortura como un intento de sacar una confesión, no solo en términos de información sino también respecto a la capacidad misma del habla. Esta destrucción del lenguaje producto de la violencia es la que constituye, en último término, la fragmentación completa del individuo. Esto se ve reflejado en el acto ritualizado de violencia por parte de Tinker hacia Carl, quien al cortarle su lengua retrata un acto que remueve literal y definitivamente la posibilidad de construir y

gestionar su propia narrativa (Rees 238). Así como la falta de contexto social o histórico, quizás necesaria para la confrontación depurada con una realidad humana, resulta en una desorientación chocante que constituye y da cuenta de fragmentación, el despojar a la persona de la capacidad de habla le despoja de su propia historia, de su propio mapa.

En cuanto al análisis del personaje, nos detendremos en los aportes de Graham Saunders respecto a la identidad de los personajes, o voces, en las piezas *Cleansed* y *Crave*. Con respecto a la identidad en *Cleansed*, Saunders menciona tres aspectos: el personaje como manifestación de una emoción, la despersonalización, y la descontextualización. Respecto del personaje como manifestación de una emoción, este aspecto consiste en un alejamiento del realismo, reduciendo los elementos biográficos en la construcción y depurándolo hacia una suerte de advocación de una realidad humana. En este sentido, Saunders señala que la evitación del realismo en el lenguaje iniciado en *Blasted* y *Phaedra's Love*, se profundiza en *Cleansed*, junto con el retrato y función del personaje. Además, citando a Susannah Clapp, describe a los personajes como estados de ser. Este proceso se inicia en *Cleansed* y se acentúa posteriormente en *Crave* y *4:48 Psychosis*, cuando el personaje deviene en una expresión de emoción más que en una manifestación psicológica y social (*Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes* 88).

Sobre la despersonalización, el mismo crítico la trata a propósito del amor, motivo que si bien aparece de manera subrepticia, es la cualidad que redime a la obra frente a la crítica de la época de su estreno. Existen, en el fondo, tres “historias de amor” en *Cleansed*: Grace y Graham; Tinker y Woman; Carl y Rod. El amor está desprovisto de alusiones a la eternidad y otros gestos de corte romántico, para centrarse en los efectos y contradicciones brutales que puede tener en una persona. Es a propósito de esto que aparece la despersonalización como producto de este sentimiento. En palabras de la propia Sarah Kane, en entrevista con Nils Tabert citada por Saunders:

There's a point in *A Lover's Discourse* when he says the situation of a rejected lover is not unlike the situation of a prisoner in Dachau. And when I read it I was just appalled and thought how can he possibly suggest the pain of love is as bad as that. But then the more I thought about it I thought actually I do know what he is saying. It's about the loss of self. And when you lose yourself where do you go? There's nowhere to go, it's actually a kind of madness. And thinking about that I made the

connection with *Cleansed*. If you put people in a situation in which they lose themselves and what you're writing about is an emotion which people lose themselves, then you can make that connection between the two (*Love me or kill me* 93).

Finalmente, la descontextualización puede explicarse como la búsqueda de desnudar la obra de elementos que permitan anclarla a un lugar, momento, o situación sociopolítica particular. La pieza se presenta limpia o purificada (*cleansed*, en inglés) de una señalética que la sitúe de manera concreta. Esto incide sobre el elemento de la identidad, ya que no existen otros aspectos contextuales que permitan remitirse a una explicación histórica o sociológica del comportamiento de los personajes. Les permite ser una manifestación de emoción, lo que tiene un doble efecto: por una parte, la capacidad de la obra de impactar de manera más personal y directa en la audiencia, sin darle la comodidad de abstraerse de lo que sienta por estar los personajes en una situación concreta distinta a la de sus vidas; y, por otra parte, la ausencia de una perspectiva política plana, unívoca u obvia, que venga a darle un carácter analítico o prescriptivo a la misma¹⁸.

Graham Saunders realiza también un análisis de *Crave*, donde se marca una diferencia notoria tanto con *Cleansed* como con las obras anteriores de Kane. Según relata Saunders, *Cleansed* nació de una lectura fortuita de la obra *Pre-Paradise Sorry Now* de Rainer Werner Fassbinder (*Love me or Kill me* 101), y se construyó primordialmente en torno al lenguaje, al ritmo y la musicalidad. Sarah Kane se aproximó a esta obra con un enfoque lírico, buscando cuán poética podía ser dentro del formato dramático (*Love me or Kill me* 99). Es en este marco que Saunders se extiende sobre la influencia del poema *The Waste Land* de T.S. Eliot sobre *Crave*, influencia abiertamente admitida por Sarah Kane. A pesar de la influencia que tuvo esta obra para incorporar abundantes aspectos intertextuales (fragmentos de citas literarias, religiosas, canciones populares...), Kane se desmarca del uso de notas explicativas

¹⁸ En una entrevista recogida por Saunders, Sarah Kane señala: “With *Cleansed*, I didn’t want to get into the situation of: this is about Germany and the Jews. It definitely had a strong impact on me but the play is not about that, so why use that as to give something a context? Because then you are being cynical, you are using people’s pain in order to justify your own work which I don’t think is acceptable. Also I think there’s the problem that when you get so specific something actually stops having resonance beyond that specific ... Whereas I hope that *Cleansed* and *Blasted* have resonance beyond what happened in Bosnia or Germany specifically” (*Love me or Kill me* 94).

con el fin de no incentivar una lectura crítica que termine con una búsqueda inacabada por descubrir las fuentes definitivas de la obra.

Con respecto a los personajes, en *Crave* nos encontramos con cuatro voces identificadas como A, B, C y M. En un principio, se establece por la propia Kane que A es abusador, B es chico, C es niña y M es madre. Al respecto, Saunders señala que la dramaturga no dota de una identidad nominal a las voces, pero vislumbra parte de ella a través de sus letras, aludiendo a arquetipos específicos. No obstante, Kane señala que prefirió no explicitar esa información para impedir que las cosas quedaran fijadas para siempre, imposibilitadas de cambiar (104).

Resulta imposible no hacer una conexión con lo establecido anteriormente sobre la identidad en la modernidad líquida, esto es: se prefiere no adoptar elementos fijos en la identidad en orden de no encasillarse en ellos y perder la oportunidad de adoptar otros. Lo anterior implica dos características de interés para este trabajo: por una parte, la fragmentación y liquidez de la identidad en la obra de Sarah Kane resulta una constante que se manifiesta de diferentes maneras y parece incrementarse desde *Cleansed* hasta *Crave*; y, por otra, esta indefinición permite una relación distinta, de mayor impacto e intimidad con la audiencia. En esta línea, Saunders señala que la elusión de las explicaciones, sean sobre la trama, la biografía de los personajes o la perspectiva de la autora, cobran importancia en tanto se renuncia deliberadamente a explicaciones sobre el sentido, a alusiones en la puesta en escena, o a la biografía en la construcción de los personajes. De este modo, Sarah Kane renuncia a dar cuenta de una identidad consolidada y en este proceso puede lograr facilitar una identificación por parte de la audiencia.

La falta de elementos biográficos sobre A, B, C y M en *Crave* permite al público la identificación con las emociones manifestadas que estos personajes constituyen. De la misma manera, *Cleansed* muestra a los personajes como reflejo de estados de ser. Ambas obras prescinden de elementos biográficos, históricos, sociales y políticos, concentrándose en la intimidad de las voces humanas. Se renuncia a un discurso moralizante o a un programa político, al menos en lo evidente, para sencillamente exponer lo dicho y lo sentido por sus personajes. Prescinden, asimismo, de cualquier indicación que las sitúe espacial, temporal, histórica o culturalmente y que, en consecuencia, las constriña a determinadas circunstancias.

No resulta fácil distinguir en qué medida las identidades fragmentadas son un producto del tiempo de producción de las obras de Sarah Kane, y en qué medida son el elemento característico de las mismas, como un mecanismo indispensable para su funcionamiento dramático.

b) *Cleansed: I'll be anything you need.*

Cleansed es la tercera obra de Sarah Kane. Se presentó por primera vez en el *Royal Court Theatre Downstairs* el 30 de abril de 1998, con un equipo conformado por doce personas, incluyendo los actores y actrices. Lo primero que llama la atención al abordar esta obra es la ausencia del listado de *dramatis personae*. Las únicas indicaciones que aparecen al principio de la edición impresa son los actores que representaron a cada uno de los y las personajes en 1998. En este sentido, y a diferencia de las dos obras anteriores, los personajes no son presentados, ni mucho menos se señalan sus características o relaciones entre ellos, como sí ocurre en el teatro decimonónico.

La obra está dividida en veinte escenas que se presentan a modo de cuadros y que se sitúan en distintos espacios o zonas del escenario mayor, constituido por el campus de una universidad. Los espacios para estas escenas no son mayormente definidos: encontramos una biblioteca (*library*), una sala roja, una sala blanca y una sala negra.

En una primera lectura, llama la atención la abundante didascalia posterior presente en el texto, que se contrapone a sus dramas posteriores. En *Cleansed*, la didascalia reemplaza al diálogo en varios momentos.

El propósito de este trabajo es analizar la obra a partir del marco construido en los capítulos I y II, referentes a la crisis de la identidad en el contexto de la modernidad líquida y a la identidad del personaje en el marco de la crisis de esta categoría dramática. Para esto, intentaremos identificar estos elementos en los personajes, los diálogos y las escenas de *Cleansed*.

Quizás el personaje que más ha llamado la atención a varios análisis¹⁹ es Tinker. A primera vista, Tinker es una suerte de interventor en la vida y el trayecto del resto de los personajes, que ocupa un rol análogo al del camarada y torturador O'Brien de *1984* de George Orwell. No obstante, es posible escarbar un poco más en él en el marco de este trabajo. Tinker se presenta a lo largo de la obra como una alegoría al panóptico foucaultiano, ya que siempre está observando lo que ocurre (siendo la didascalia “Tinker is watching” repetida en muchas de las escenas). A la vez, su rol e identidad se van desdibujando según los personajes con los que interactúa: así, en la primera escena, aclara que no es realmente un médico (“I’m a dealer not a doctor”, 107); se disculpa con Grace por no serlo al momento de realizar una faloplastia (“I’m sorry. I’m not really a doctor, 146); y ofrece adaptar su identidad en función de las necesidades de Woman (“I’m a doctor [...] I’ll be anything you need”, 122). Como señala María Eugenia Matamala, una de las esferas en que se observa la ambigüedad de Tinker es el plano sexual: “él mismo parece encontrarse sometido al poder y la represión que, en su caso, se manifiesta nuevamente a nivel personal. Tinker se masturba, es incapaz de expresar su deseo y muestra con la Mujer su impotencia sexual” (566). No obstante, para esta autora la principal ambigüedad de este personaje radica en la imposibilidad de discernir si el fin último de las acciones de Tinker es la tortura o la terapia:

Ciertamente, el brazo de Tinker dirige las palizas y efectúa electroshocks para cauterizar el dolor de Grace, humilla y somete a la Mujer y mutila y empala a Carl hasta hacerle traicionar a su amado, pero Tinker golpea y acaricia al mismo tiempo y, finalmente, de torturador pasa a redentor en un proceso en el que los personajes de la obra parecen redimidos por la tortura y el dolor (566).

Tinker se presenta y actúa como aquél que tiene el poder respecto de los otros personajes. Incluso sin presentar una identidad o rol claro respecto a su función, es quien ejerce el control hacia los otros personajes. Tinker es quien observa, evalúa y juzga las acciones del resto, y se permite intervenirlas para lograr un propósito muchas veces desconocido y muchas veces cuestionable tanto para los personajes como para la audiencia.

En esta línea, Tinker recuerda a la metáfora del cazador de Bauman, al ser un

¹⁹ En *Love me or kill me*, Graham Saunders señala “Tinker is a chameleon-like presence throughout the play, and this mercurial identity is established right from the start when he tells Graham, ‘I’m a dealer not a doctor’ (1:107). Later he tells the Woman, ‘I’ll be anything you need’ (7:122), and after carrying out the phalloplasty on Grace he leaves with the admission, ‘I’m sorry. I’m not really a doctor’ (18:146)” (96).

personaje que continuamente ejerce el poder para no verse sometido y no formar parte de la población superflua. Esto es observable en la relación que tiene con Grace, Graham, Carl, Rod y Robin, que contrasta con la relación de cliente y a la vez de sometimiento con Woman, a quien no logra alcanzar ni someter, a pesar de la relación de consumo que media entre ellos.

Si se ve a Tinker como una representación del poder, se muestra tanto una arista de control sobre los cuerpos y acciones de los personajes como también una identidad fragmentada en sí misma. Este personaje no es solamente una alegoría de la represión en cualquiera de sus formas, sino que en sí mismo sufre los avatares propios de la fragmentación de la identidad en la modernidad líquida.

Como se ha dicho, no se puede caracterizar a este personaje en un rol específico, sino que se encuentra en este juego entre torturador, médico, dealer, amigo, amante y cliente. En consonancia con lo planteado por Bauman, en el sentido de que los sujetos prefieren no consolidar una identidad y experimentar, Tinker actúa en todos estos roles ya sea con un mismo personaje o con varios a lo largo de la obra. Así, por ejemplo, vemos como ya en el primer cuadro, actúa como un médico con Graham, para librarlo de su padecimiento a la vez que como un dealer que le prepara la heroína; y, se podría aventurar, como un amigo que busca calmar su dolor. En esto, es fundamental cómo la didascalia nos muestra que Tinker prepara la heroína de Graham en una cuchara y se la va suministrando de manera análoga a un fármaco: *Looks at him. Then puts another lump. He adds lemon juice and heats the smack. He fills the syringe*” (108).

Al no encontrar una vena donde aún sea posible inyectar la droga/fármaco, Tinker la administra en el ojo de Graham, lo que puede interpretarse desde el espectador como un acto de tortura y que, sin embargo, no refleja mayor sufrimiento o dolor ni para Graham ni para Tinker. Más aún, la representación de la escena continúa valiéndose de un vocabulario asemejable al de la administración de anestesia: Graham comienza con una cuenta regresiva (“Ten. Nine. Eight”, 108) y Tinker lo complementa con un discurso que apela a la hipnosis o una terapia de relajación (“Your legs are heavy”, “Your head is light”, “Life is sweet”, 108). Esto ya nos muestra una representación de la medicina, la psicología y las terapias alternativas en tanto buscan configurar un escenario positivo en un ambiente de evidente adversidad. Asimismo, muestra un aislamiento de Graham en el que la satisfacción podría

estar en una pérdida de los sentidos y la comunicación con otros, viéndose esto graficado mediante su silencio (aparentemente definitivo) al ser llamado por Tinker, y por éste último completando la cuenta regresiva que aquél había comenzado.

Graham, por su parte, a pesar de estar muerto en la primera escena, aparece durante el resto de la obra. Tras su muerte, una vez que llega su hermana gemela Grace a buscar sus pertenencias, está en constante comunicación con ella. Como una suerte de fantasma que habla con Grace, Graham aconseja, dialoga e interactúa con ella. Ilustrando, en la escena 5, situada en la Sala Blanca (*White Room*), Graham aparece sentado y sonriéndole a Grace, comenzando un diálogo de corte amoroso, que deviene en una “danza de amor” entre ellos (así indicado por la didascalia). Esta danza –que se verá replicada más adelante entre Carl y Rod, y entre Woman y Tinker– grafica una comunicación no verbal, desde el cuerpo. En la misma escena Grace dice a Graham “You’ve always been an angel” (119), lo que no solo alude al hecho de que Graham está muerto, sino más claramente a la posición en que ella lo pone a él: siempre ha sido un ángel, siempre ha sido un ser amoroso y puro, fuera de lo terrenal; aún antes de morir en la precariedad de la sobredosis fue un ángel para ella. Esto desdibuja, al menos desde la óptica de Grace, la identidad adicta de Graham.

En los diálogos mantenidos por ellos, el texto explicita la superposición de las mismas palabras que ambos enuncian valiéndose del uso de barras que dan cuenta que los dos dicen lo mismo al mismo tiempo. Esta superposición, en cualquier caso, se da también entre Graham y Robin (124-128). De este modo, Graham no solo se constituye como un par de Grace sino también como par de Robin. En consecuencia, Graham no ocupa exclusivamente el rol del hermano y amante de Grace, lo que pudiese explicar la superposición de manera más sencilla: deviene en una voz que se asocia libre o arbitrariamente también a otros personajes, sin encarnar o asumir un rol definido. Lejos del papel tradicional de un fantasma, Graham se acopla tanto a la voz de su hermana y amante como a la voz de su interlocutor, desdibujando así su identidad hasta un alto grado de confusión para el lector o espectador. Esto resuena nuevamente con la noción de Bauman de experimentación y del miedo a asumir una identidad consolidada.

Recordando lo sostenido por Grinberg y Grinberg, la relación que sostiene Grace con Graham se asimila a las perturbaciones en la identidad de las personas melancólicas, quienes

incorporan o introyectan características identitarias del objeto amado en su propia identidad. Así, vemos como Grace realiza una trayectoria en la que el personaje comienza vistiendo las ropas de Graham para culminar con una cirugía de reasignación de sexo. A lo largo del texto, la voluntad de Grace parece ir en la dirección no de confirmar su propia identidad como un hombre, sino de hacer tabula rasa de la identidad propia para asumir la correspondiente a su hermano y amante. En la última escena, ya concluida la cirugía, la didascalia nos indica la yuxtaposición total entre ambos, de la siguiente manera: “*Grace now looks and sounds exactly like Graham. She is wearing his clothes. Carl wears Robin’s clothes, that is, Grace’s (women’s) clothes. There are two rats, one chewing at Grace/Graham’s wounds, the other at Carl’s*” (149).

Desde ese momento, Grace/Graham actúa indiscutiblemente como una unidad. La identidad de Grace se ve fragmentada gráficamente entre dos personajes: Woman y Carl. Carl, quien lleva las ropas de Grace, según se dijo; y Woman, quien en la penúltima escena, después de ser llamada “Grace” por Tinker en repetidas ocasiones, asume motu proprio la identidad de Grace, de la siguiente manera:

Tinker What’s your name?

Woman Grace.

Tinker No, I meant –

Woman I know. It’s Grace.

Tinker (*Smiles*) I love you, Grace. (149).

Deteniéndonos por un momento más en Grace, resulta difícil hablar de ella en particular, sin ahondar en el resto de los personajes. Se sabe más de Grace por sus relaciones con el resto de los personajes que por ella misma. Grace grafica, de alguna manera, en las antípodas de la identidad consolidada que consignan Grinberg y Grinberg.

Una de estas relaciones que resulta relevante para este análisis es aquella entre Grace y Robin. Destacaremos tres aspectos de esta relación: el rol que ocupa Grace para Robin, la importancia de la comunicación y el lugar de Graham en la relación entre ambos.

Grace es el único personaje que vemos llegar desde el exterior, desde un lugar distinto a la universidad; y el único personaje que intenta buscar contacto con el exterior, al encargar a Robin que escriba una carta a su padre, para que él sepa dónde está ella. Es en este contexto en el que comienza a notarse la admiración afectuosa de Robin a Grace, siendo ella el único personaje con quien puede comunicarse además de Tinker. Para Robin, Grace es una mujer en un espacio que hasta entonces está limitado a los hombres y, en tanto mujer, ubica a Grace tanto en un rol deseado de madre como en un rol deseado de pareja. La descripción desde la inexperiencia sexual y afectiva de Robin, y sus preguntas a Grace en este marco (escena 7), ilustran esta “doble ubicación” que él hace con la figura de ella. Robin, según vemos, no es capaz de delimitar la identidad de su objeto amado, siendo incapaz de separar el afecto maternal del afecto de pareja, y dando cuenta de un estado infantil edípico en el que no distingue verdaderamente entre la madre y el objeto deseado en un plano sexual. Lo anterior se condice con el aislamiento al que se ve expuesto Robin en la obra, tanto en el espacio del hospital/universidad (en el que, recordemos, solo interactúa con Tinker además de Grace) como también en lo que podríamos aventurar en su vida antes de su internación (“I’ve never kissed a girl before”, 127).

El acercamiento de Robin a Grace, que incluye preguntas sobre la historia sexoafectiva de ella, contrasta con el alejamiento en el momento del suicidio de Robin, en el que comienza llamándola por su nombre para luego referirse a ella nuevamente como “Miss” (“Grace. Grace. Grace. Grace. Grace. Grace. Please, miss”, 144). Esto da cuenta de la soledad de Robin y su imposibilidad de establecer una relación segura, junto con la agonía, literal, de no poder llegar al otro. El objeto pasa de tener un nombre a volverse una figura más extraña.

Lo anterior nos lleva al aspecto de la importancia de la comunicación. Las dificultades de Robin para comunicarse se presentan en su timidez, evidenciada por ejemplo al desnudarse (113). Se lo presenta como un joven tímido, con dificultad para hablar con mujeres, y con una constante referencia a sus figuras de autoridad (su madre y Tinker). Su analfabetismo refleja una dificultad casi insalvable para comunicarse, cuestión que resulta fundamental en las tres áreas establecidas en el marco teórico: el aislamiento de los individuos en la modernidad líquida, paradójico con respecto a los avances en las tecnologías de la comunicación; la mantención de relaciones con otros en la conformación de la identidad

social, según los autores explorados en el campo de la psicología; y el lugar que ocupan la comunicación y el lenguaje en el contexto de la crisis del personaje. A mayor abundamiento, cuando Grace intenta enseñar a Robin a leer y a escribir, comienza por intentar escribiendo su propio nombre, en un acto de autoafirmación quizás frustrado, ya que del texto no queda claro si logra escribirlo o no; y el papel es finalmente quemado por Tinker²⁰ (123, 128-129). Como veremos más adelante, el motivo de la escritura también aparece en la relación entre Carl y Rod.

El tercer y último aspecto a considerar en la relación Grace-Robin es el lugar que ocupa Graham en esta. Podemos suponer que las escenas que Robin comparte con Grace, donde también aparece Graham, aquél no puede verlo. No obstante, en varias ocasiones Graham “dobla” a Robin sin que éste lo sepa, es decir, sus enunciaciones coinciden, reflejando un sentir y un interés en común, que podrían dar cuenta de una conexión que pone en entredicho la idea de unicidad. En este sentido, la singularidad de personaje se pone en cuestión no solamente por el hecho de compartir el objeto amado (Grace), sino porque al momento de expresar el amor o deseo, se hace al unísono entre ambos personajes. Así, se presenta un juego invisible para Robin, pero en que el lector/espectador visualiza un doble que a la vez perpetúa el binomio Grace-Graham, ya que Robin viste las ropas de Grace²¹. Esta unicidad no se mantiene a través de la obra, sino que aparece y desaparece. Y quizás el punto cúlmine de esta dinámica es el momento en que Robin, agonizando en su suicidio, se mira con Graham y le extiende su mano, pudiendo al fin comunicarse y contactarse verdaderamente con otro. Al tirar de las piernas de Robin, Graham pone fin a su agonía y soledad.

Corresponde, finalmente, detenerse en la relación entre los personajes Carl y Rod. Sabemos de ellos que Rod es profesor, y que es mayor que Carl. Fuera de esto, no existen

²⁰ Para Robin, lo que aparece en el papel es una flor, símbolo importante a través de la obra, puesto que el motivo de la flor se repite en distintas escenas.

²¹ En la obra, el cambio de vestuario es fundamental ya que se van intercambiando los personajes (Graham-Robin-Grace, y Grace-Robin-Carl). Esto no solo es una marca visual para el lector/espectador, sino también da cuenta de cómo estos personajes incorporan aspectos y emociones de los personajes que anteriormente vestían esas ropas. La ropa simboliza marcadamente una identidad móvil y no consolidada. A modo ilustrativo: “**Grace** Graham’s not a thing to change. And he’s not in your life. / **Robin** He is. / **Grace** How? / **Robin** They gave me his clothes” (126).

datos biográficos ni otra información sobre su vida antes del ingreso al recinto universitario. La primera escena donde los encontramos es en el jardín en un día soleado, donde se escucha un partido de críquet a lo lejos, evidenciando un carácter ameno, casi festivo.

Estos personajes se vinculan desde una relación amorosa y en su primera aparición (escena 2, 109) discuten sobre establecer un compromiso entre ellos y sellar de forma simbólica su relación con un intercambio de anillos. Carl es entusiasta y promueve explicitar este vínculo, mostrándose como un joven con ilusiones y expectativas sobre el futuro. Por contraste, Rod es escéptico y se rehúsa a afianzarse con una persona que conoce desde hace tan solo tres meses. Esto deja entrever las reticencias de los individuos en la modernidad líquida a establecerse en una relación, limitando sus oportunidades; pero también marca un contrapunto entre ambos: uno joven y uno mayor que, valga el cliché, son una imagen de las ilusiones de la juventud y la decepción consustancial a quien ha experimentado más de un fracaso. En todo momento, nuevamente en referencia clara al panóptico, son observados por Tinker.

La voluntad de compromiso de Carl es puesta a prueba mediante las torturas y suplicios de Tinker. En su primera intervención, orquestando la golpiza propinada por un grupo invisible de hombres, doblaga el amor de Carl. Al amenazarlo con el empalamiento y una muerte lenta y dolorosa²², Carl ruega por su vida: “Not me please not me don’t kill me Rod not me don’t kill me ROD NOT ME ROD NOT ME” (117).

Es importante señalar en este punto la referencia a la novela *1984* de George Orwell: estas palabras son las mismas que pronuncia Winston cuando O’Brien está a punto de torturarlo poniéndole una máscara con ratas, que devorarán su cara para poder escapar. Estas palabras adquieren relevancia no solo por el referente que supone *1984* para *Cleansed* (con tópicos como el panóptico y la vigilancia, el control de los cuerpos y la violencia como fenómeno connatural al ejercicio del poder), sino sobre todo porque esta tortura a la que se somete a Winston es la que busca dismantelar el lazo afectivo y emocional que tiene con su amada. De esta manera, observamos cómo Kane no aborda el control cognitivo e ideológico

²² Esta forma de suplicio, según se explica en Rees, es tomada de una forma de tormento aparentemente aplicada por los soldados y milicias serbias en Bosnia en el contexto de la guerra de Yugoslavia.

de sus personajes, sino que se remite a sus vínculos sociales y emocionales, es decir, explícita y trabaja sobre la destrucción de las relaciones humanas, elemento imprescindible para la construcción de identidades estables²³, donde el yo se construye a partir de sus relaciones sociales. Esta tortura concluye con la extirpación de la lengua de Carl, simbolizando su silenciamiento y pérdida de capacidad comunicativa; además de forzarlo a tragar el anillo de Rod, esto es, retractarse de sus promesas de amor, compromiso y sacrificio por el ser amado.

No obstante la extirpación de su lengua, Carl busca nuevas maneras de comunicarse con Rod para expresar su arrepentimiento y malestar. En la escena 8, cambiando el verde por un suelo de barro y con una rata como compañía, Carl intenta escribir sus disculpas en la tierra, esperando la redención y el perdón de Rod, que nunca llega, mientras Tinker llega para cortarle las manos a Carl, intentando una vez más cercenarle la posibilidad de comunicación con el otro²⁴. Más adelante, cuando hay cada vez más ratas a su alrededor (aludiendo al temor de Winston en *1984* de Orwell), Carl lleva a cabo una danza de amor para Rod (escena 13), lo que motiva la amputación de sus pies por parte de Tinker. Nuevamente encontramos intentos desesperados de comunicación que son violentamente reprimidos por un agente externo. Y, a pesar de las adversidades y la agonía, Carl persiste en buscar una manera de restituir su vínculo con Rod.

La trayectoria de Carl contrasta con la forma en que Rod afronta su propia ejecución por parte de Tinker. En medio de un calor abrasador, que ha acabado incluso con la vida de la mayor parte de las ratas –según indica la didascalia en la escena 16– Tinker arranca a Rod de los brazos de Carl y le da a elegir cuál de los dos morirá. Rod, aparentemente en calma, se limita a decir “Me. Not Carl. Me.” Llama la atención que este pasaje no parece un acto de redención o inconmensurable generosidad, sino más bien una toma de posición de altura moral de Rod respecto a Carl: puede leerse como la negación última de la redención a Carl.

²³ De acuerdo a lo señalado por Grinberg y Grinberg.

²⁴ Cabe señalar el guiño y referencia a *Titus Andronicus* de William Shakespeare. En esta, Lavinia es mutilada tras ser violada por los enemigos de su padre, siendo también amputadas su lengua y sus manos. Establecemos la relación, por la profusa relación intertextual que recorre la obra completa de Kane, aspecto en el que no podemos extendernos porque excede los marcos y foco de este trabajo.

No obstante lo anterior, y tomando otro ángulo, puede verse a Carl como una representación clara del individuo en la modernidad líquida, versus Rod como un individuo sólido de un tiempo anterior. En esa línea, Carl, el más joven, ve tambalear su compromiso ante la amenaza de desaparecer; mientras que Rod, quien se muestra renuente al compromiso en un principio, sitúa como estandarte la defensa de sus propios valores, en este caso, decir la verdad y cumplir lo que se promete. Muestra de aquello es que el discurso amoroso de Carl, que se afirma *ex ante*, sin haber vivido adversidad alguna, se ve contradicho en los hechos; mientras que ese mismo discurso, que es cuestionado por Rod en un principio, se ve afirmado palabra por palabra anunciando la realización última de su compromiso, esto es, morir por Carl:

Rod I will always love you.

I will never lie to you.

I will never betray you.

On my life (...)

Tinker You or him, Rod, what's it to be?

Rod Me. Not Carl. Me. (142).

Nos hemos detenido en analizar los personajes para realizar un primer acercamiento al tratamiento de la identidad en *Cleansed*. Hemos visto que todos los personajes presentan fisuras en la construcción de su identidad: por un lado –en línea con lo señalado acerca de la crisis del personaje, y en contraposición al teatro realista burgués– la presentación de los personajes es escasa, sabiéndose pocos datos biográficos, fisonómicos o de cualquiera otra índole que nos permitan situarlos de manera previa al desarrollo de la obra. La posibilidad de análisis viene dada por sus enunciaciones y las relaciones entre ellos, y los roles, en lugar de estar prestablecidos, se van configurando a partir de esas relaciones. No obstante, y en consonancia con lo observado sobre la modernidad líquida, estos roles no son fijos, sino móviles y relativos: esto puede observarse, a modo de ejemplo, en la relación Grace-Graham, donde el afecto filial se confunde y se superpone a un amor de pareja, culminando con la

fusión con el objeto deseado. También, en la posición que Robin sitúa a Grace, desde *Miss, Mum, y Girlfriend*. Para ilustrar, considérense las siguientes citas:

Robin My mum weren't my mum and I had to choose another, I'd choose you." (126).

Robin Will you –

Grace No.

Graham No.

Robin Be my girlfriend? (127).

La ausencia de identidades fijas y la constante mutación de los roles resuena fuertemente tanto con la modernidad líquida de Bauman como con la idea de las patologías asociadas a la identidad de Grinberg y Grinberg. La renuencia a consolidar una identidad y la fuerte tendencia a la experimentación y cambio, con la consecuente angustia que puede devenir de ambos procesos, parecen encontrarse bien graficadas en los roles móviles de la obra, así como en símbolos como la vestimenta, que en algunos casos va cambiando de personaje en personaje. Del mismo modo, esta falta de afirmación espacial, temporal y social de la identidad es lo que según Grinberg y Grinberg puede devenir en una psicopatía autista (Robin), melancolía (Grace), y psicopatía (Tinker). Esta tendencia diagnóstica converge con el síndrome de difusión de identidad de Kernberg, quien plantea que un individuo sano presenta una identidad integrada y estable en el tiempo, mientras que una identidad difusa está en línea con personas que presentan trastornos de la personalidad. Si bien no es el interés de este análisis realizar un diagnóstico psicológico acabado de cada personaje, el contexto en que se sitúa la obra (clínica-universidad) los posiciona en un marco de anormalidad y patología, especialmente cuando sus acciones y palabras están siendo constantemente doblegadas por Tinker.

En línea con lo dicho anteriormente, llama la atención cómo los marcos de análisis permiten aproximarse al problema de las identidades fragmentadas desde dos perspectivas en apariencia contradictoria. Por un lado, aquello planteado por los análisis de Bauman respecto a las crisis en la identidad en la modernidad líquida son resultado de la angustia creciente a la que se ven sometidos los individuos, siendo una manifestación común a la

mayoría de las personas. En cambio, en la teoría psicológica clásica, el fallo en lograr una identidad integrada recae en el individuo, quien no logra resolver los desafíos a los que se ve enfrentado durante su crianza y a lo largo de las sucesivas crisis que experimenta a lo largo de su vida (adolescencia, adultez media, vejez). Si bien en principio parecen aproximaciones contrarias, Bauman establece que durante la modernidad líquida el desafío de consolidar una identidad recae en el individuo y que es esta imposibilidad de apoyarse en su entorno lo que aumenta su angustia. Asimismo, hemos visto que la tendencia psicologizante y médica son parte de la modernidad líquida, tanto al aumentar los dispositivos de salud/control y las herramientas para enfrentar los malestares de la sociedad contemporánea (fármacos, terapias, autoayuda), como al aumentar el lenguaje asociado a las emociones, sentimientos y patologías que derivan en una (auto)evaluación continua (Gergen).

Por otra parte, la universidad devenida en hospital psiquiátrico hace clara referencia a un “modelo de la peste” de Foucault, donde los individuos anormales o patológicos –perfil en el que pueden calzar todos los personajes de *Cleansed*– se encierran en un espacio delimitado dentro de la sociedad. Esta separación entre el adentro y el afuera está marcado en las didascalias, cuando se refiere a la reja del perímetro de la universidad; y cuando se hace referencia a personas en la proximidad del recinto, como el caso del partido de cricket que se escucha a lo lejos, o en el niño que canta desde afuera cuando Carl realiza su danza de amor para Rod.

El aspecto hospitalario de los escenarios, así como la marcada presencia de una vigilancia desde el panóptico (“Tinker is watching”), coinciden tremendamente con las observaciones de Foucault sobre la sociedad contemporánea. Sumado a las referencias a *1984*, este distópico telón de fondo no es fácilmente separable de las identidades fragmentadas que padecen o derechamente constituyen a los personajes de la tercera obra de Sarah Kane, en tanto la anormalidad o disfuncionalidad de estos está marcada por la falta de una identidad integrada.

Es importante consignar algunos elementos relevantes para el análisis de esta obra. Estos consisten en la repetición como recurso poético o discursivo y algunos paralelismos como recurso dramático. En cuanto a la repetición, nos parece interesante destacar la reiteración de ciertas frases: Rod jura por su vida (“On my life”, 142), con las mismas

palabras que Graham (“On my life”, 119). También, como se señaló anteriormente, las palabras de Carl para rogar por su vida (“ROD NOT ME”, 117) hacen espejo de las de Rod para ofrecer la suya (“Me. Not Carl. Me.”, 142), sin soslayar la diferencia en el tono, en mayúsculas que parecen indicar grito y desesperación en Carl, y en minúsculas que parecen indicar resignación y calma en Rod. Observamos también la repetición en la escena tres, donde se reiteran los verbos utilizados por Robin (*kill, die*) y la acción de Grace (*stares*) en el caso de la didascalía:

Robin Voice told me to kill myself.

Grace (*Stares.*)

Robin Safe now. Nobody kills themself here.

Grace (*Stares.*)

Robin Nobody wants to die.

Grace (*Stares.*)

Robin I don’t want to die do you want to die?

Grace (*Stares.*) (115).

En cuanto al paralelismo, destacamos el que ocurre con los encuentros sexuales. Existen tres encuentros que marcan momentos de comunicación, a lo menos aparente, entre los personajes. En el caso de Carl y Rod, este se da justo antes de la muerte de este último, e incluye la repetición del acto de tragar el anillo por parte de Carl, esta vez de manera voluntaria y como un acto amoroso de redención, que resignifica como entrega lo que antes fue un acto de retractación forzada y violenta. En el caso de Grace y Graham, alude a un ansia de permanencia de Grace (“You went away but now you’re back and nothing else matters”, 120), consolidando una relación fuera de los límites filiales. Por último, para Tinker y Woman, se trata de una interacción más torpe y menos sincrónica, que culmina con Woman asumiendo el nombre de Grace.

Otro de los paralelismos que observamos en la obra es aquel que se da entre una experiencia de vida relatada por Grace –un acto romántico que termina en violencia- y una

de las torturas sufridas por Robin y su posterior muerte por suicidio. Así, cuenta Grace “He bought me a box of chocolates then tried to strangle me.” (124). Posteriormente, Tinker fuerza a Robin a comerse una caja de chocolates, que este quería regalar a Grace²⁵. Finalmente, en la escena 17, Robin se ahorca y Grace mira sin intervenir, a pesar de las súplicas de Robin. El joven completa entonces lo enunciado por Grace sobre su biografía: me dio una caja de chocolates y luego trató de estrangularme.

A lo largo de este análisis, hemos visto en distintas situaciones, y sin dar cuenta de todas ellas, la violencia explícita tanto física como emocional que padecen los personajes. A la luz de lo señalado en los primeros capítulos, la violencia y el trauma –especialmente las situaciones de violencia prolongada– atentan contra la configuración de una identidad estable, incluso en individuos que ya presentaban una identidad integrada. Estos personajes están sometidos a una violencia continua, tanto en los escasos retazos de su biografía como en las vivencias que experimentan al interior de la clínica-universidad. Este contexto de aislamiento, soledad y brutalidad, deriva en personajes con una identidad fragmentada, que le es imposible asir un relato continuo, estable y consistente.

Asimismo, se ha buscado mostrar las dificultades que tienen los personajes para comunicarse entre ellos, que la autora explora con el uso de silencios, pausas, mayúsculas y acciones de los personajes. Muestra de esto es la enseñanza de escritura de Grace a Robin, o la mutilación de la lengua, las manos y los pies de Carl. No obstante, sus personajes luchan continuamente por buscar otras vías de expresarse, por ejemplo, a través de la danza o mediante el uso de las flores a lo largo de la obra²⁶. Más aún, al finalizar la obra, tras las brutales mutilaciones de Grace, Graham y Carl, ambos logran comunicarse a través del contacto físico. Esto, junto al fin de la lluvia y la salida del sol, evidencian cierta esperanza en las posibilidades redentoras de la comunicación humana:

Grace/Graham looks at Carl.

²⁵ En la escena quince observamos otro uso del recurso literario de la repetición, cuando Tinker obliga a Robin a comer la caja de chocolates. Esta acción se explicita en la didascalía en la que la siguiente acotación “**Tinker throws him another / Robin eats it**” se repite 19 veces.

²⁶ En la obra aparecen girasoles (escena 5, 120) y narcisos (escena 10, 133), además de lo dicho por **Robin** She smells like a flower (129).

Carl *is crying.*

Grace/Graham Help me.

Carl *reaches out his arm.*

Grace/Graham *hold his stump.*

They stare at the sky, Carl crying.

It stops raining.

The sun comes out.

Grace/Graham *smiles (150-151).*

c) ***Crave: If I lose my voice I'm through.***

Crave es la cuarta obra de Sarah Kane, estrenada el 13 de agosto de 1998 en el *Traverse Theatre* de Edimburgo. En ella, lo primero que llama la atención es que los personajes ya no solo son desprovistos de un rol, sino que ni siquiera tienen nombres, siendo designados por las letras C, M, B y A. De este modo, desde un comienzo advertimos que se ha profundizado en la descomposición del personaje, quedando relegados a una letra de la cual no tenemos mayor información. En este sentido, ya no cabe hablar propiamente de personajes sino más bien de voces.

La obra es una sola unidad que no posee actos o escenas, mostrando así una situación y no un arco de acción con inicio, desarrollo y final. Asimismo, hay una escasa didascalía que no provee señas para situar la obra en un espacio o en un tiempo determinados: las únicas indicaciones se van dando por las enunciaciones de las voces.

A partir de su discurso, sabemos que cada una de las voces presenta un malestar, un dolor que resulta imposible de manejar, que las ha llevado a encontrarse en este espacio, que reviste características de hospital psiquiátrico. Esto último puede inferirse, aunque no de manera categórica, por algunos enunciados:

M If you won't talk, I can't help you.

B This place.

C ES3²⁷ (187).

C If I die here, I was murdered by daytime television (188).

Según se comentó anteriormente, una posible lectura de las voces, inferida por algunos críticos, es que A representa a un Abusador; C a una niña (*Child*); B a un chico o adolescente (*Boy*); y M a una madre. Sarah Kane, sin embargo, se rehusó a hacer esta interpretación parte integral de la obra. No obstante, es posible utilizar esta clave de lectura para aproximarnos al análisis de las identidades fragmentadas de estas voces. Cabe señalar que cada una de estas voces tiene un timbre, un tono y una forma de expresarse particular. Asimismo, cada una está marcada por una experiencia particular que va amplificando mediante sus enunciados a lo largo de la obra.

En el caso de A, sabemos que es un hombre adulto y pedófilo²⁸, que se ve aquejado ante la imposibilidad de estar con el objeto amado, y el inevitable maltrato y dependencia de sus relaciones. A es la voz de enunciados más prolongados, y es quien pronuncia los dos monólogos presentes en la obra. Asimismo, es quien relata anécdotas o situaciones que parecieran referir a personas que, en principio, no están presentes. La primera de estas anécdotas refiere a un caso de abuso sexual infantil intrafamiliar. En esta línea, A presenta una ambivalencia al momento de enunciar un discurso religioso judeocristiano, que se contrapone con un discurso de tinte ocultista²⁹:

A Glory be to the Father,

M The truth is behind you,

B I'd give it all up for you,

C Into the light,

A As it was in the beginning,

²⁷ Vale recordar "ES3" es la unidad a cuyos pacientes y personal la autora dedicó *Cleansed*.

²⁸ "I'm not a rapist (...) I'm a paedophile" (156).

²⁹ "Chapter I (...) 40. Who calls us Thelemites will do no wrong. If he look but close into the word. For/ there are / therein Three Grades, the Hermit, and the Lover, and the man of Earth. Do what thou/ wilt shall/ be the whole of the Law (...) 57: Invoke me under my stars! Love is the law, love under will" Crowley, Aleister. *The Book of Law*, 3-5.

C Beyond the darkness,

M And ever shall be (197).

A Do what thou wilt shall be the whole of the law.

M No.

A Love is the law, love under will.

C I feel nothing, nothing.

I feel nothing.

A Satan, my lord, I am yours (199).

Deteniéndose en esta tensión, esta oposición entre lo cristiano (que puede entenderse como una regla que lleva a la contención y abstinencia de hacer el mal) y lo ocultista (“haz lo que quieras” como única ley, justificando la satisfacción de las pulsiones) marca la contradicción y tensiones propias de una identidad fragmentada y no consolidada, al tiempo que hace eco de la experimentación y rechazo de elección de una identidad en los términos de la modernidad líquida de Bauman.

Otra de las tensiones o contradicciones de A se ve evidenciada por la caracterización de sus relaciones, presente en los dos monólogos. En ellos, le habla a su objeto de deseo – que él no caracteriza claramente como víctima – describiendo un idilio amoroso que enumera todas las acciones románticas que quiere compartir con ella. El discurso es ininterrumpido, sin pausas claras, separaciones ni signos de puntuación, y decanta en las complicaciones para permanecer juntos y poder comunicarse; así como los esfuerzos que haría para lograrlo.

A [...] and want what you want and think I'm losing myself now but know I'm safe with you and tell you the worst of me and try to give you the best of me because you don't deserve any less and answer your questions when I'd rather not and tell you the truth when I really don't want to and try to be honest because I know you prefer it and think it's all over but hang on in for just ten more minutes before you throw me out of your life and forget who I am and try to get closer to you because it's beautiful learning to know you and well worth the effort and speak German to you badly and Hebrew to you worse and make love with you at three in the morning and

somehow somehow somehow communicate some of the ³⁰overwhelming undying overpowering unconditional all-encompassing heart-enriching mind-expanding ongoing never-ending love I have for you (170).

En el discurso de A, vemos contradicciones y una incapacidad para elegir una forma y para situarse en un solo relato, por miedo a perder a su objeto amado. Da cuenta de su imposibilidad de comunicarse y de expresar sus emociones, además de reflejar su deseo impotente de establecer una conexión humana genuina y horizontal. Los fragmentos citados apuntan a la tensión entre el deseo y el amor de A, contrapuesto con las normas éticas y sociales que lo hacen totalmente imposible e indeseable. A pesar de poder nombrar su condición de pedófilo, busca distanciarse de las implicancias brutalmente dañinas de ella, no concibiéndose a sí mismo como un violador. Podemos vislumbrar que A es incapaz de integrar sus aspectos positivos y sus aspectos negativos, careciendo un punto medio de expresión de su amor y deseo: este es bien idealizado, bien devaluado y maltratado. Esto nos recuerda al mecanismo de escisión característico del síndrome de difusión de la identidad:

A And I am shaking, sobbing with the memory of her, when she loved me, before I was her torturer, before there was no room in me for her, before we misunderstood, in fact the very first moment I saw her, her eyes smiling and full of the sun, and I shudder with grief for that moment which I've been hurtling away from ever since (177).

En el texto, parece existir dos pares, C-A y B-M. Esto se ve reflejado cuando, en momentos en que las voces dicen “No” y “Yes” varias veces seguidas, A y M son quienes dicen “Yes” y C y B son quienes dicen “No”. Adicionalmente, A y M presentan características de adultos mientras C y B presentan características de niñas o adolescentes. Remitiéndonos a la clave de lectura ya establecida, A y C son las dos partes de una relación abusiva pedófilo-víctima, mientras que M y B lo son respecto de una relación abusiva madre-hijo. Esto no indica que la víctima de A haya sido C ni que el hijo de M sea B, sino que son un reflejo de un objeto ausente.

³⁰ Según indicación de la autora, este símbolo indica que el enunciado de C, que está escrito a continuación, comienza en este punto y es simultáneo con el discurso de A a partir de ahí. “C (*under her breath until A stops speaking*) this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop (then at normal volume.) this has to stop this has to stop this has to stop”(170).

Detengámonos ahora en la voz C. Esta se presenta como aquejada por trastornos de la conducta alimentaria (“C Anorexia. Bulimia”) (173) y, sobre todo, expresa su incapacidad de sentir, embargada por una constante sensación de vacío. Cabe mencionar que la sensación crónica de vacío, es una de las características para diagnosticar un trastorno de personalidad límite³¹. El trastorno de la conducta alimentaria se grafica mediante imágenes de putrefacción o plagadas de insectos para referirse a los alimentos y que, una vez dentro, son imposibles de sacar:

“C I’m looking for a place free of things that crawl, fly or sting”. (165).

“C Maggots everywhere (...)

Whenever I look close at something, it swarms with white larvae (...)

I open my mouth and I too am full of them, crawling down my throat. (...)

I try to pull it out but it gets longer and longer, there’s no end to it. I swallow it and pretend it isn’t there”. (175).

En este caso, el lenguaje referente al tragar, al consumir alimentos y al asco –graficado por gusanos o insectos– en ocasiones podría recordar al abuso sexual, en tanto es una sensación que, por más que se intente, no es posible olvidar. Este vacío emocional es explicitado por C, al referir que no siente nada salvo dolor, elemento que busca ser superado a través del mismo dolor físico:

C I want to feel physically like I feel emotionally.

Starved.” (179).

C Don’t fill my stomach if you can’t fill my heart” (187).

Los retazos de la biografía enunciados por C remiten a sus experiencias sexuales marcadas por el trauma, tanto al ser incapaz de acoger las contradicciones que le producen como al sentirse no vista por los agentes de estos encuentros. La búsqueda de superación de su afección, muy ligada al plano sexual, lleva a C a repasar y revivir estos encuentros

³¹ Vid DSM – IV.

sexuales. No obstante, estos intentos no logran el efecto deseado: por el contrario, incrementan su malestar y la intensidad de su patología. Sus intentos por comer (bulimia) y los retazos que nos muestra de su experiencia sexual, su padecimiento y su vacío aumentan, siendo incapaz de lograr un alivio que le permita salir del dolor. Este fenómeno es conocido en psicoanálisis como compulsión a la repetición, en el que el individuo busca superar la angustia producida por una situación traumática re-experimentando la misma situación, con la esperanza de, en algún momento, tener el control suficiente para revertirla o aliviar la sensación de culpa característica de las situaciones abusivas. A modo de ejemplo:

C I have this guilt and I don't know why (174).

C A fourteen year old, to steal my virginity on the moor and rape me till I come (178).

C Why can no one make love to me the way I want to be loved? (182).

C I've faked orgasm before, but this is the first time I've faked *not* having an orgasm (182).

Concluyendo con C, estimamos necesario detenernos en los retazos que aluden a su entorno familiar. Quizás ahondando en la primera frase de la obra, C enuncia:

C Somewhere outside the city, I told my mother, you're dead to me (...)

C Three summers ago I was bereaved. No one died but I lost my mother. (155).

La muerte o ausencia de la madre vuelve a aparecer más adelante:

C You killed my mother

A She was already dead (184).

A través de estos fragmentos de C, es posible reconstruir un entorno familiar disfuncional, marcado por las constantes ausencias del padre y la negligencia de la madre para proteger a su hija³². Esto nos recuerda a lo explorado en el marco teórico respecto a la

³² Al leer la obra, se percibe una similitud (posiblemente a modo de repetición) de la historia contada por A respecto al abuso sexual de una niña. "A In a lay-by on the motorway going out of the city, or maybe in, depending on which way you look, a small dark girl seats in the passenger seat of a parked car. Her elderly grandfather undoes his trousers and it pops out of his pants, big and purple./ C I feel nothing, nothing./ I feel

incidencia de las negligencias familiares en la construcción de la identidad de las personas, en parte derivadas de la incapacidad de integrar los aspectos positivos y negativos de las figuras significativas para la niña. Esto adquiere particular relevancia en C, que es incapaz de decantar la relación que tiene con ambos progenitores, y que le dificulta poder establecer nuevos vínculos significativos, lo que se ve reflejado en una incapacidad de comunicar sus pensamientos, emociones y sentimientos: “C You get mixed messages because I have mixed feelings” (165).

Habiendo comenzado a elaborar sobre el tópico de la figura materna, corresponde fijarnos en M, siempre en referencia a la clave de interpretación ya señalada. M representa una voz de mujer madura, cuyo mayor anhelo es ser madre, a pesar de su dificultad para establecer relaciones con hombres. Asimismo, se muestra aterrada de la posibilidad de una vida en soledad y precariedad económica:

M I don't want to be living in a bedsit at sixty, too scared to turn the heater on because I can't pay the bill (...)

M: I don't want to die alone and not be found till my bones are clean and the rent overdue. (165).

Este miedo de falta de autosuficiencia financiera resuena con lo explicado anteriormente sobre la era de Thatcher, donde la precarización económica va acompañada de una disolución de vínculos sociales y comunitarios. Esto, además de ser característico de la modernidad líquida que profundiza en el sujeto como cliente/consumidor, también repercute en las vivencias de los personajes (o voces), que se ven recluidos en un espacio aislado de su comunidad (modelo de la peste)³³.

La maternidad para M se presenta como un deseo en ausencia de mayores vínculos y de una vida o proyecto comunitario. Aparece como una pulsión totalmente individual y aislada, que se ve en apariencia cuestionada por su entorno: “M I keep telling people I'm

nothing. / A And when she cries, her father in the back seat says I'm sorry, she's not normally like this” (157-158).

³³ Vid. Bauman, Zygmunt y Foucault, Michel, op. Cit.

pregnant. They say How did you do it, what are you taking? I say I drank a bottle of port, smoked some fags, and fucked a stranger”. (155).

Cabe recordar que tanto el contexto político de la era Thatcher como el evidente desprecio por los vínculos y la vida comunitaria son signos inequívocos de la modernidad líquida descrita por Bauman. En ella, la disolución de las relaciones sociales da paso a una individuación extrema, lo que en el caso de M se refleja en su deseo maternal como un proyecto que no solo no concierne a la comunidad toda, sino que debe ser protegido de los cuestionamientos de ella. La recurrencia de la maternidad para M se observa no solamente en los fragmentos de su historia, sino también en la relación aparente que mantiene con los otros personajes, en las que la posibilidad de ocupar el rol de madre para C o B es constantemente descartada por M:

B You could be my mother

M I’m not your mother (168).

C You could be my mother

M I’m not your mother (173).

Lo anterior también presenta un giro, cuando M es rechazada como madre:

M I could be your mother

B You’re not my mother (182).

Estos fragmentos de la obra dan cuenta tanto del recurso de repetición, utilizado por la autora a lo largo del texto. En este caso, vemos la repetición de un tópico que amplifica el malestar de M, así como el malestar de C. Es decir, lo señalado por M es una repetición de lo que C dice respecto a su madre, y que se presenta a partir de una voz que representa la figura materna. Por otra parte, esta ambivalencia entre rehusarse a ocupar el rol de madre para luego ofrecerse a ello o repetir las palabras de quiebre de C con su progenitora, nos vuelve a referir a una voz que cambia constantemente de rol y de posición; volviendo a mostrar la no asunción de identidad fija como característica de la modernidad líquida de Bauman; y haciendo eco nuevamente de una identidad difusa o no consolidada.

Finalmente, cabe señalar la importancia del control para M, que también nos remite a la posición de poder que, a pesar de su sufrimiento, podría ocupar respecto a las voces de B y C. En esta línea, M no solo da cuenta de una intención de mantener un poder de dirección respecto a sus deseos y necesidades, sino también se refleja en una inquietud en que ella podría ejercer un dominio tal sobre otro cuerpo que la llevaría a una violación. Considérense al respecto los siguientes fragmentos:

M Control, control, relax and control (171).

M Give, sympathise, control (182).

M If you want me to abuse you I will abuse you (184).

Por último, corresponde fijar nuestra atención en la voz B que, según se ha comentado, podría corresponder a un adolescente (*Boy*). En un primer momento, los dos principales rasgos que observamos de B son, por un lado, uso y abuso de sustancias; y, por otro, la utilización de oraciones en idiomas foráneos (esto es, distintos del inglés): castellano, alemán y serbo-croata³⁴. Ya en una primera aproximación, esto nos remite a la sociedad globalizada de Bauman y al consumo de drogas expuesto tanto por el autor de la modernidad líquida como por Sierz al retratar la sociedad inglesa de los años 90. De este modo, se pone énfasis en una sociedad que, a pesar de su hiperconexión, no logra la comunicación entre los individuos; y que busca, a través del hedonismo –caracterizado por el consumo– superar las adversidades de una sociedad que, pese a todas sus posibilidades, no logra proteger al sujeto de su malestar, sino que más bien lo lleva a consumir hasta el hartazgo con tal de poner una pausa a las angustias originadas por su medio.

Quizás en simpatía con la náusea y el asco expresado por C, B hace referencia al asco y al hartazgo con la palabra *sick*, que se reitera a propósito de sus hábitos de consumo y su sensación vital. Considérense los siguientes enunciados:

B I smoke till I'm sick (155)

³⁴ Cabe señalar que el texto individualiza este idioma como serbo-croata en la página 201. Para efectos del presente trabajo no nos detendremos en la actual denominación, que señala a los idiomas croata y serbio como lenguas diferentes. No obstante, las referencias a la guerra de Yugoslavia (1991-1995) son insoslayables al estudiar la obra de Sarah Kane, atendida la admitida influencia de estos eventos históricos en su obra *Blasted* (1995).

B I drink till I'm sick (158).

B Sick of it, man, I'm totally fucking sick of it (176).

Este hartazgo no deviene únicamente del acto de consumo, sino que quizás se presenta como una metáfora de una experiencia vital cargada de estímulos imposible de asir por el sujeto, lo que se condice con la modernidad líquida, globalizada y post-thatcheriana. En contraste con C, cuyo padecimiento viene dado por el vacío imposible de llenar, B se presenta como una voz sobrecargada de experiencias y posibilidades que le impiden dar cuenta de un relato unitario respecto a su propia identidad.

Otra referencia a B y el acto de consumo -en conjunción, quizás, con un perfil adicto- se puede encontrar en el siguiente fragmento:

B I shake when I don't have it

M Bleeding.

B Brain melts when I do (159).

Nuevamente se aprecia un contraste entre B y C. Mientras C, según se dijo, sufre una compulsión a la repetición, B ansía (*craves*) el consumo, sin dejar de estar consciente de que éste, lejos de satisfacer necesidad alguna, le causa un daño.

Ciertas referencias al incesto se pueden encontrar en los esporádicos momentos de comunicación entre B y M. El incesto puede considerarse como una confusión de roles por excelencia, en tanto se superponen posiciones que social y arquetípicamente son del todo incompatibles. De esta manera, las alusiones de corte incestuoso pueden significar la dilución de los roles establecidos, síntoma inequívoco tanto de la identidad fragmentada en la modernidad líquida como de la identidad no consolidada en el campo psicológico. Esto no es novedoso en el contexto de la obra de Kane, ya que las relaciones incestuosas se exploran tanto en *Cleansed*, en el caso de Grace y Graham, como en *Phaedra's Love*. Pueden considerarse los siguientes enunciados:

M I want a child.

B I can't help you (157).

B Will you come round and seduce me? I need to be seduced by an older woman.

M I'm not an older woman.

B Older than me, not older *per se*. (158).

Tomando distancia del análisis en particular de cada una de las voces en *Crave*, estimamos pertinente exponer una perspectiva más general sobre la totalidad de la obra, señalando algunos aspectos que resultan relevantes para el presente trabajo. Desde el inicio, al hablar de voces, es posible ver que esta obra refleja la identidad fragmentada. No solo no existen datos biográficos, sino que derechamente se prescinde del nombre, cuya importancia para la vida humana es obviamente insoslayable. A lo largo del texto vemos marcas en que las propias voces enuncian su dificultad para configurarse como identidades estables, esto es, la posibilidad de construir un relato único y continuo de su propia experiencia vital. Por un lado, observamos cómo anhelan ser *alguien* o *algo* distinto a lo que son, o cómo son incapaces de integrarse en un discurso unívoco. Por otro lado, aquello que enuncian las voces no les es exclusivo, en tanto suelen repetir lo dicho anteriormente por otras (“You are dead to me”, “I feel nothing”). Para graficar el deseo o la necesidad de no consolidarse en una identidad, queremos destacar los siguientes enunciados:

M You stop thinking of yourself as I, you think of we (161).

B I disgust myself (173).

C Clean slate, long love (176)

A I am not what I am, I am what I do (180).

C I am an emotional plagiarist, stealing other people's pain, subsuming into my own until (195).

Asimismo, cabe señalar la transmisión transgeneracional del trauma que se establece en la obra. Esto nos remite tanto a lo establecido por la teoría clínica –que señala que el trauma no acaba con la persona, sino que puede transmitirse también a sus descendientes– como a lo consignado por algunos autores sobre la era Thatcher y sus efectos en las generaciones posteriores, incluso aquellas que no se vieron sometidas a ese período en la historia política del Reino Unido.

M I run through the poppy fields at the back of my grandfather's farm. When I burst into the kitchen door I saw him sitting with my grandmother on his lap. He kissed her on the lips and caressed her breast. They looked around and saw me, smiling at my confusion. When I related this to my mother, more than ten years later, she stared at me oddly and said 'That didn't happen to you. It happened to me. My father died before you were born. When that happened I was pregnant with you, but I didn't know it until the day of his funeral.'

C We pass these messages. (159).

B But my Dad has. Smashed his nose in a car crash when he was eighteen. And I've got this. Genetically impossible, but there it is. We pass this messages faster than we think and in ways we don't think possible³⁵ (162).

Retomando el aspecto propiamente dramático, según ya se estableció en el marco teórico, el lenguaje es lo que posibilita a estas voces seguir existiendo. Es lo que las sujeta y lo que las constituye. En este sentido, y sin obviar los clamores de sujeción y opresión que puedan enunciar, el lenguaje como elemento constitutivo primario libera a las voces y les permite expresar su experiencia:

C I hate this words that keep me alive

I hate this words that won't let me die

B Expressing my pain without easing it. (184).

A And don't forget that poetry is language for it's own sake. Don't forget when different words are sanctioned, other attitudes required.

Don't forget decorum.

Don't forget decorum. (199).

No obstante el orden que hemos dado a este análisis, es fundamental destacar que estas voces no logran un diálogo, sino que manifiestan en gran medida la imposibilidad de

³⁵ Al respecto, cabe recordar la teoría lamarckiana de la evolución, desechada en favor de la teoría darwiniana; así como algunos hallazgos recientes en el campo de la epigenética, que han establecido -por ejemplo- que el sufrimiento de torturas por parte de prisioneros de guerra afecta la expectativa de vida de sus descendientes, aun cuando no hayan tenido contacto con las víctimas ni conocimiento de estos episodios.

comunicación. Como señala Carolina Brncic (2018), estas voces no se ordenan en una coralidad que pone de relieve la misma enunciación, sino en una polifonía en que cada una, con una autonomía evidenciada por su timbre y voz particular, van convergiendo en distintos patrones de modulación: convergencia, al encontrarse momentáneamente en un enunciado; acoplamiento, al ensamblarse para construir un sentido; segmentación, al interrumpir la linealidad de la enunciación de otras voces; y repetición, al reiterar frases, palabras o temáticas de la misma voz o de otras voces³⁶. Ilustrando, podemos ver el fenómeno de convergencia en el siguiente fragmento:

C LEAVE.

A COME BACK.

All STAY. (159).

El acoplamiento está presente, por ejemplo, en esta conjunción de enunciaciones monosilábicas, que conforman un sentido solo en conjunto, o en la referencia conjunta a una cita shakesperiana (*Hamlet*):

B: Let

C: Me

M: Go (189).

C To die.

B To sleep.

M No more. (158).

La segmentación, por su parte, puede observarse en el patrón compositivo indicado por Kane mediante el símbolo “/”, que marca el comienzo de la enunciación siguiente antes que termine la presente. Un ejemplo de ello es el monólogo de A, segmentado por el enunciado de C, citado anteriormente.

³⁶ Brncic, Carolina. “Des-composición poética en la dramaturgia de Sarah Kane”. *Estéticas de lo residual en las producciones culturales inglesas*. UBA, Buenos Aires, 2018

Finalmente, la repetición es constatable en varios pasajes ya citados, por ejemplo, cuando M repite la primera frase de la obra, correspondiente a C (“You’re dead to me”); en el enunciado de C del que B hace eco (“I feel nothing, nothing. I feel nothing”); así como también en la reiteración presente en enunciados de una sola voz (“C this has to stop this has to stop this has to stop [...]”).

En esta obra, Sarah Kane desencarna el dolor humano, despojándolo de elementos contextuales que permitan situarlo o darle un relato político, ético o pedagógico obvio, exponiendo de esta manera el sufrimiento inherente a la condición humana. A través de una obra caracterizada por enunciados generalmente breves, rápidos y profundamente emotivos, que no buscan necesariamente conectarse en un diálogo con el otro, explicita el padecimiento solitario en la vida cotidiana, confrontando al lector/espectador con la experiencia vital dejando de satisfacer deliberadamente la necesidad de situar en un marco de referencia los acontecimientos y agonías que aquejan a sus voces o personajes. La crisis del personaje, en sintonía con la crisis del drama, deja al lector/espectador la responsabilidad de confrontarse a un relato marcado por la soledad, sin la red de contención de un arco o dirección claros. Sarah Kane nos interpela por medio de la visibilización del sufrimiento que vemos en nuestro diario vivir, sea en nuestra propia vida o en los fragmentos que podemos vislumbrar de la vida de los otros. Es difícil ver/leer estas obras sin recordar lo que vemos a diario en los medios de comunicación o en nuestra vida y la de nuestros cercanos. Como se recoge en Saunders y Rees, lo que más nos violenta en la obra de Kane no es la violencia explícita a la que se ven sometidos sus personajes o voces, sino nuestra impotencia al momento de darles un sentido delimitado, exponiéndonos a la angustia que supone ser conscientes de la inevitabilidad del sufrimiento en esta, en teoría, sociedad del bienestar.

Conclusiones.

En la presente tesis hemos analizado las identidades fragmentadas en las obras *Cleansed* y *Crave* de la dramaturga británica Sarah Kane. Para ello, nos hemos apoyado en aportes y conceptos provenientes de diversos campos del conocimiento, y muy especialmente de la sociología, la psicología y la teoría dramática. Del primer campo tomamos el concepto de modernidad líquida de Zygmunt Bauman, en especial lo referente a la renuencia y dificultad para construir identidades consolidadas, la pérdida de relaciones sociales y el aumento de la angustia en los individuos. Del segundo, obtenemos nociones acerca de la construcción de una identidad consolidada o sana, en oposición a una identidad difusa o enferma. Y del tercer campo, utilizamos lo explorado acerca de la crisis del personaje, la disolución del personaje -devenido en voz- y la preeminencia del lenguaje en la dramaturgia contemporánea.

Todo lo anterior nos permitió echar luces acerca de la construcción de personajes en *Cleansed* y *Crave* de Sarah Kane, arrojando como resultado la prevalencia de identidades fragmentadas en ambas piezas. La violencia y el trauma suelen presentarse como antecedentes de esta fragmentación; y la disolución de las voces y desaparición del carácter en los personajes –en el sentido aristotélico del término- aparecen como la consecuencia o la sintomatología de las identidades difusas.

En la dramaturgia de Sarah Kane se ven plasmadas las vivencias de la descomposición del tejido social, incluyendo la indiferencia frente al padecimiento ajeno, la violencia racista y el abandono. En esta línea, cabe resaltar el trauma social experimentado por la sociedad británica en la época de la ex primera ministra Margaret Thatcher y sus efectos sociales y económicos en las décadas posteriores en la vida cotidiana de los y las habitantes de aquel país. Louisa Hadley (2014) ha planteado esta idea de trauma colectivo, sosteniendo que generó un quiebre en los vínculos sociales, derivando en una atomización de la sociedad. Así, las políticas en contra de los sindicatos y el ataque al estado benefactor generaron tanto una disolución de la cohesión social de las clases trabajadoras como una desprotección generalizada de la población. Lo anterior llevó a la destrucción del paradigma previo de bienestar, dando paso a una sociedad de mercado e individualista. En las piezas analizadas, es posible ver cómo Kane se hace cargo de su tiempo a través de la composición de cuadros en los que la violencia, el abandono y la imposibilidad de comunicación con el

otro marca la pauta del comportamiento y el discurso de los personajes o voces. En este sentido resulta llamativo el miedo a la pobreza y la soledad expresado por M en *Crave*; así como también el ataque de Tinker a la relación entre Carl y Rod en *Cleansed*, que busca quebrar el vínculo entre ellos e impedir cualquier posibilidad de comunicación con las mutilaciones al primero.

Esta destrucción del estado de bienestar afecta también la aproximación a la salud mental y las políticas que se adoptan en torno a ella. Aleks Sierz (2012), al contextualizar la vida cotidiana de la década de los noventa, menciona que, en políticas públicas de salud, se exploró en un modelo de tratamiento de enfermedades mentales basado en la comunidad que fracasó al no contar con el suficiente apoyo estatal. De este modo, las sociedades optan por el modelo de la peste, que encierra y aísla en instituciones específicas a los individuos que suponen un riesgo para sí mismo y para los demás. Se produce de este modo una “expulsión hacia adentro”: los individuos no útiles son exiliados de la vida social, pero este ostracismo tiene como destino un espacio acotado y controlado dentro de la sociedad y no fuera de ella.

En *Cleansed* y *Crave* es posible observar lo anterior, en tanto ninguno de los personajes parece un individuo *útil* (Bauman, 2008), al menos no en un sentido neoliberal. Todos comparten una condición de marginalidad y algún tipo de fracaso que deriva en una psicopatología. Ambas piezas comparten un contexto -no del todo preciso ni delimitado- de reclusión o institucionalización, siendo marginados o expulsados de la vida social. Es posible ver su fracaso al establecer vínculos, y su correlativa imposibilidad de comunicación con otros, tanto en su discurso como en los fragmentos que revelan de su biografía. Por otra parte, la prescindencia de marcas temporales priva al lector/espectador de un marco de referencia, transmitiendo con mayor fuerza la idea de aislamiento.

Las obras analizadas no buscan explorar una resolución, cura o terapia para las patologías de las voces o personajes, sino que pretenden interpelar al lector/espectador respecto de la reacción social a estos individuos superfluos. Podemos así observar un cuestionamiento del uso de la reclusión para contener las desviaciones individuales del proyecto colectivo (entendido aquí como las formas normativas de vida y no como un horizonte de construcción social) sin hacerse cargo de la responsabilidad que las sociedades contemporáneas tienen en el malestar individual. De esta manera, se da cuenta y se pone en

entredicho la individualización del padecimiento, propia de este modelo de sociedad (Bauman, 2008).

El marco de internación psiquiátrica nos remite ineludiblemente al aspecto farmacológico del enfrentamiento no solo de las psicopatologías, sino sobre todo de la experiencia vital en general. Por una parte, las sociedades contemporáneas utilizan los fármacos para enfrentar males cotidianos. Esto va desde el uso de analgésicos para paliar malestares físicos hasta el uso de psicofármacos orientados a regular la producción de neurotransmisores, cuyos desbalances se asocian a ciertas patologías, así como estados de ánimo que le impiden al individuo acometer sus labores cotidianas. Por otro lado, estas sociedades usan diversas sustancias para experimentar y vivenciar estados como euforia o relajación³⁷; asimismo, el mercado de drogas sintéticas ha crecido de manera exponencial en las últimas décadas, facilitándose su acceso en todos los sectores de la población. Esto ha generado un problema global en términos de adicciones y dependencia a sustancias, así como consecuencias sociales derivadas del narcotráfico.

Aunque existen cuestionamientos al modelo de sociedad que invita a los individuos a utilizar drogas para conseguir sus objetivos académicos o laborales, o bien escapar de sus vivencias cotidianas, éstos no alcanzan a plantear cambios estructurales en el sistema social³⁸. Pervive entonces, no obstante los mencionados cuestionamientos, un paradigma que individualiza la adicción en un trastorno por uso de sustancias: uno de los criterios para diagnosticar un trastorno de adicción es que el individuo presenta dificultades para cumplir con sus mandatos cotidianos³⁹. Tanto en *Cleansed* como en *Crave* observamos personajes o

³⁷ Como ejemplo, cabe señalar el último estudio sobre consumo de drogas en población escolar publicado por el Servicio Nacional para la Prevención y Rehabilitación del Consumo de Drogas y Alcohol (SENDA), que observó que el año 2019, un 9,3% de adolescentes en Chile declaró haber utilizado tranquilizantes sin receta, que obtiene en sus casas o a través de amigos; el 67,0% señaló haber consumido bebidas energéticas el último año; el 26,8% afirmó haber consumido marihuana el último año, entre otras sustancias estudiadas.

³⁸ Por ejemplo, el modelo islandés para la prevención de consumo de drogas y alcohol en adolescentes plantea un modelo comunitario, que se basa en el aumento del control parental, la participación de adolescentes en actividades deportivas y mayor participación de la escuela para la prevención (Libuy et al., 2021).

³⁹ Para el caso del trastorno por consumo de alcohol, el DSM – V de la Asociación Psiquiátrica Americana (APA), establece entre sus criterios diagnósticos de la enfermedad “5. Consumo recurrente de alcohol que lleva al incumplimiento de los deberes fundamentales en el trabajo, la escuela o el hogar. 6. Consumo continuado de alcohol a pesar de sufrir problemas sociales o interpersonales persistentes o recurrentes, provocados o exacerbados por los efectos del alcohol. 7. El consumo de alcohol provoca el abandono o la reducción de importantes actividades sociales, profesionales o de ocio” (491).

voces que se encuentran reclusos por sus problemas de consumo: es el caso de Graham en *Cleansed* y de B en *Crave*. De esta manera, la presencia central del consumo de sustancias en las sociedades contemporáneas encuentra también su correlato en las piezas de Kane analizadas en este trabajo.

A lo largo de este trabajo, también puede observarse que la violencia es un motivo central en la dramaturgia de Sarah Kane, quien trabaja la violencia tanto de forma explícita (*Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Skin*) como de forma implícita a través de los discursos de las voces en *Crave* y *4:48 Psychosis*; aplicada en distintos espacios de relaciones humanas, tales como contextos de pareja, conflictos bélicos, centros psiquiátricos, relaciones familiares e interacciones raciales. De esta manera, la autora da cuenta de la ubicuidad de la violencia en la experiencia humana. Lo anterior cumple la función de invitar al lector/espectador a abandonar la indiferencia y hacerse cargo de una sociedad que perpetúa el maltrato, el abuso y la exclusión social. Asimismo, la violencia es por excelencia la fuente y origen del trauma, que no es solamente individual sino también colectivo, según se dijo anteriormente. La violencia da lugar al trauma y este tiene las insoslayables consecuencias en la identidad de las que se ha dado cuenta en este trabajo. Los personajes y voces de Kane, en consecuencia, no se entienden sin estos momentos de violencia.

El análisis realizado en torno a las identidades fragmentadas en la obra de Kane puede resultar de interés al detenerse en el fenómeno actual de las tecnologías de la comunicación. En la actualidad, la realidad hiperconectada que vivimos gracias a estas tecnologías de la información produce una compleja paradoja: si bien se multiplican las formas de comunicación instantánea, siendo posible acceder a muchas personas y experiencias casi sin ninguna dificultad, muchas de estas formas están mediadas por plataformas que permiten un embellecimiento de la realidad, poniéndose en constante duda su veracidad; a la vez que adolecen de elementos de comunicación que son propios de las relaciones cotidianas y presenciales -en particular, la posibilidad de establecer un diálogo en lugar de un monólogo que produzca algún grado de identificación. En este marco podemos hablar de la aparición de las relaciones parasociales, en las que las personas sienten amistad, comprensión, empatía o incluso una conexión sexoafectiva con algunos personajes de diversos niveles de fama en redes sociales, en circunstancias que jamás han interactuado verdaderamente con esas

personas⁴⁰. Al no estar verdaderamente el otro al frente, se forma en la psiquis de quien habla un espectro social, que es quien le escucha o le responde. Al decir de Gergen (2006), a medida que se incrementan las relaciones parasociales, el yo se va colonizando y se va poniendo en duda nuestra construcción de la identidad: ya no hay un solo relato que podemos construir, sino que hay múltiples relatos que pueden ser contradictorios. Esto hace zozobrar toda clase de certezas en el individuo, perdiendo la capacidad de auto-identificarse como una unidad continua, coherente y estable.

Por otra parte, y volviendo a Bauman, el mostrar todas estas realidades como posibles invita a la idea de que las personas pueden escoger libremente qué quieren ser —en el más amplio sentido posible. Sin embargo, en una sociedad mediada por el mercado y su correlativa dificultad y desigualdad de acceso a los recursos imposibilita a los individuos lograr estas aspiraciones, generando una sensación de fracaso y malestar constante⁴¹. Nos parece que esta realidad no es sustancialmente distinta a aquella en la que Kane escribe su obra. Por el contrario, el fenómeno de las redes sociales es una fuerte exacerbación de las mismas dinámicas. Y en este sentido, es dable sostener la vigencia del trabajo dramático de Kane al evidenciar esta realidad mediante la construcción de sus personajes — y su devenir en voces.

Creemos que la crisis del personaje es expresión fiel de la crisis de la identidad en la modernidad líquida. La presentación de identidades difusas, la ascensión del lenguaje al nivel preminente que detenta en la dramaturgia contemporánea y el devenir de los personajes en voces, se hacen cargo de la experiencia vital que caracteriza la condición postmoderna. La forma en que Kane es parte de este proceso es evidenciable en *Cleansed* y *Crave*, en el sentido que ambas piezas pueden verse como un momento de transición entre las obras anteriores y *4.48 Psychosis*, en tanto la experimentación y el trabajo de personajes culmina con su retirada en favor de las voces.

En este sentido, cabe preguntarse cómo van a plantearse estas identidades fragmentadas incluyendo la acentuación de ellas en el marco del auge de las tecnologías de

⁴⁰ Aleks Sierz (2012) menciona la cultura de las celebridades como parte del paisaje en que Kane escribió su obra, donde ya aparecía la búsqueda de la fama como un valor en sí mismo.

⁴¹ En esta línea, cabe recordar el reportaje de *The Wall Street Journal* (2021), en el que se señala que un estudio interno de Facebook Inc. que la red social Instagram impacta negativamente en la salud mental de niñas y adolescentes.

la comunicación. Surge la interrogante de si es posible retornar a personajes identificables o personajes estructurados al estilo del teatro burgués, que buscan generar una identificación en espectadores que están viviendo su propio proceso de deconstrucción; o si se va a continuar con la fragmentación de la identidad de los mismos, incluyendo el trabajo con voces, carentes de nombres y datos biográficos.

Si se persiste en la construcción dramática con voces, o a lo menos con personajes de identidades difusas, se abren desafíos en los que estas piezas de Sarah Kane resultan una referencia ineludible. Al haber demostrado estas posibilidades de experimentación con el lenguaje y los recursos dramáticos, se sienta un precedente de consulta obligada para la dramaturgia actual; y el fenómeno de las redes sociales solo incrementa en la vida social aquello de lo que Sarah Kane ya logró hacerse cargo en su obra. Si la modernidad es aún más líquida, y la comunicación es aún más difícil, se plantean algunos desafíos para la escritura y el montaje de piezas dramáticas. Uno de estos desafíos viene dado por la corporalidad del actor, que según explican Ryngaert y Sermon (2016), ya constituye un marco de identificación, en tanto se trata de un cuerpo al que ya pueden adscribirse ciertos significados -o, a lo menos, ciertas características. Otro reto está en el montaje: considerando que *4.48 Psychosis* fue montada originalmente con tres actores, pero que ha sido representada también como monólogo con un solo actor o actriz, la falta de marco de referencia y la vertiginosa libertad características de la vida contemporánea, se vuelven sobre el propio equipo de producción teatral, al verse obligados a desarrollar por sí mismos la realización de las piezas sin contar con mayor información.

Finalmente, es fundamental señalar que a pesar de la violencia brutal y los padecimientos que enfrentan las voces y personajes de Sarah Kane, la esperanza es también un motivo que atraviesa toda su obra. En *Cleansed*, las flores dan cuenta de la belleza que hay incluso en las situaciones más adversas, existiendo una búsqueda constante de otras formas de comunicarse, a pesar de las mutilaciones y sufrimientos. Aun cuando Carl carece de todas sus extremidades, logra conectar con Grace/Graham y establecen un vínculo que les salva de la soledad. En *Crave*, por otra parte, las voces se unen en palabras que dan cuenta de una posibilidad de salvación y liberación de sus circunstancias opresivas. Tal vez, el desafío del teatro no recae tan solo en cómo plasmar una sociedad de identidades

fragmentadas, sino también en nuevos caminos que inviten a la comunicación y reestablezcan los vínculos humanos.

Bibliografía.

- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Traducción de Borja Ortiz de Gondra. Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- American Psychiatric Association. *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales DSM-V*. Traducción de Celso Arango López et al. Editorial Médica Panamericana, 2014.
- Armstrong, Jolene. *Cruel Britannia: Sarah Kane's Postmodern Traumatic*. Peter Lang AG, 2015.
- Baillet, Florence y Clémence Bouzitat. "Montaje y Collage". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas et al. Dirigido por Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, pp. 142-146.
- Barnett, David. "When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts". *Cambridge University Press*, 2008, pp. 14-23.
- Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos; vivir en una época de incertidumbre*. Traducción de Carmen Corral Santos. Tusquets, 2017.
- . *Modernidad líquida*. Traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *La sociedad individualizada*. Traducción de María Condor. Cátedra, 2001.
- Bentham, Jeremy. *El panóptico*. Traducción de Fanny D. Levit. Quadrata, 2013.
- Bond, Edward. "The Mark of Kane". *Cultura, Lenguaje y Representación: Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, número 2, 2005, pp. 7-17.
- Brcic, Carolina. "Des-composición poética en la dramaturgia de Sarah Kane". *Estéticas de lo residual en las producciones culturales inglesas*. UBA, Buenos Aires, 2018.
- Crowley, Aleister. *The Book of Law*, pp. 3-5.
- Delgado, Manuel. *El animal público; hacia una antropología de los espacios urbanos*. Anagrama, 1999.
- Faúndez, X. y Marcela Cornejo. "Aproximaciones al estudio de la Transmisión Transgeneracional del Trauma Psicosocial". *Revista de Psicología*, volumen 19, número 2, 2010, pp. 31-54.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Traducción de Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica, 2000.

- . *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Traducción de Miguel Morey. Alianza Editorial, 2001.
- . *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . *Vigilar y castigar*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI, 1998.
- . *Microfísica del poder*. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Ediciones de La Piqueta, 1991.
- Gergen, Kenneth. *El yo saturado; dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Traducción de Leandro Wolfson. Paidós, 2006.
- Grindberg, León y Rebeca Grindberg. *Identidad y cambio*. Paidós, 1976.
- Hadley, Louisa. *Responding to Margaret Thatcher's death*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Hadley, Louisa y Elizabeth Ho. "Introduction; 'The lady's not for Turning': New Cultural Perspectives on Thatcher and Thatcherism". *Thatcher & After; Margaret Thatcher and her Afterlife in Contemporary Culture*. Editado por Louisa Hadley y Elizabeth Ho. Palgrave Macmillan, 2010.
- Hausbei, Kerstin y Françoise Heulot. "Monólogo". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas et al. Dirigido por Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, pp. 137-141.
- Jolly, Geneviève y Alexandra Moreira da Silva. "Voz". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas et al. Dirigido por Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, pp. 226-230.
- Kernberg, Otto. *Trastornos graves de la personalidad*. Traducción de Jorge Abenamar Suárez, El Manual Moderno, 1999.
- Lescot, David y Jean Pierre Ryngaert. "Fragmento/Fragmentación/Trozo de vida". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas et al. Dirigido por Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, pp. 102-107.
- Libuy, Nicolás et al. "Adaptación e implementación del modelo de prevención de consumo de sustancias Planet Youth en Chile". *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, volumen 59, número 1, 2021, pp. 38-48.
- López-Soler, Concepción. "Las reacciones postraumáticas en la infancia y adolescencia maltratada: el trauma complejo". *Revista de Psicopatología y Psicología Clínica*, volumen 13, número 3, 2008, pp. 159-174.

- Losco, Mireille y Martin Mégevard. "Coro, coral, coralidad". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas et al. Dirigido por Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, pp. 65-67.
- Losco, Mireille. "Cuadro". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas et al. Dirigido por Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, pp. 68-70.
- Matamala Pérez, María Eugenia. *Sarah Kane, una edición crítica*. Dirigida por Julio E. Checa Puerta. Tesis doctoral Universidad Carlos III de Madrid, 2014.
- Middeke, Martin et al. *The Methuen drama guide to contemporary British playwrights*. Bloomsbury, 2011.
- Orwell, George. *1984*. Traducción de Miguel Temprano García. Epílogo de Thomas Pynchon. Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.
- Rees, Catherine. "Sarah Kane". *Modern British Playwriting. The 1990's voices, documents, new interpretations*. Editado por Aleks Sierz. Bloomsbury, 2012, pp. 112-135.
- Romero-Abrio, Ana et al. "Family Communication Problems, Psychosocial Adjustment and Cyberbullying". *International Journal of Environmental Research and Public Health*, volumen 16, número 13, 2019, 2417.
- Ryngaert, Jean-Pierre y Julie Sermon. *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. Traducción de Beatriz Luna y Edgar Chías. Paso de Gato, 2016.
- Ryngaert, Jean-Pierre. "Personaje (crisis del)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas et al. Dirigido por Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, pp. 167-172.
- Sarrazac, Jean-Pierre. "Introducción". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas et al. Dirigido por Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, pp. 21-34.
- Saunders, Graham. *Elizabethan and Jacobean Reappropriation in Contemporary British Drama 'Upstart Crows'*. Palgrave Macmillan, 2017.
- . "Sarah Kane: Cool Britannia Reluctant Feminist". *Thatcher & After; Margaret Thatcher and her Afterlife in Contemporary Culture*. Editado por Louisa Hadley y Elizabeth Ho. Palgrave Macmillan, 2010.

---. *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester University Press, 2002.

Servicio Nacional para la Prevención y Rehabilitación de Drogas y Alcohol. *Décimo tercer estudio nacional de drogas en población escolar de Chile, 2019 8º básico a 4º medio*. 2020. <https://www.senda.gob.cl/wp-content/uploads/2021/01/ENPE-2019-30-12-20.pdf>

Shakespeare, William. *Tito Andrónico. Obras completas*. Traducción de Luis Astrana Marín. Aguilar, 1943, pp. 615-650.

Sierz, Aleks. “Introduction: Living in the 1990s” y “Theatre in the 1990s”. *Modern British Playwriting. The 1990’s voices, documents, new interpretations*. Editado por Aleks Sierz. Bloomsbury, 2012, pp. 8-90.

---. *ReWriting the Nation: British Theatre Today*. Methuen Drama, 2011.

Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. Fondo de Cultura Económica, 2000.

Urban, Ken. “Sarah Kane”. *The Methuen drama guide to contemporary British playwrights*. Editado por Martin Middeke et al. Bloomsbury, 2011.

Vila, Pablo. “Identidades culturales y sociales”. *Diccionario de ciencias sociales y políticas*. Edición de Torcuato S. Di Tella et al., Planeta, 2004, pp. 346-352.

Viviescas, Víctor. “Presentación de la edición en español”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas et al. Dirigido por Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, pp. 13-19.

Weber, Max. *Economía y Sociedad*. Fondo de Cultura Económica, 1999.

Wells, Georgia et al. “Facebook Knows Instagram is Toxic for Teen Girls, Company Documents Show”. *The Wall Street Journal*, 14 de septiembre de 2021.

Fuentes

Kane, Sarah. “Cleansed”. *Complete Plays*. Introducción de David Greig. Bloomsbury, 2001, pp. 105-151.

---. “Crave”. *Complete Plays*. Introducción de David Greig. Bloomsbury, 2001, pp. 153-201.

---. *Complete Plays*. Introducción de David Greig. Bloomsbury, 2001.