

Polémicas en torno a la representación de la violencia en el teatro: *Blasted* de Sarah Kane

Mariana Blanco

Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN: 06-09-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 03-10-2017

Resumen:

En enero de 1995, Sarah Kane (Essex, 1971- Londres, 1999) convulsionó el panorama teatral londinense con el estreno de *Blasted*, obra que tuvo una tormentosa acogida en virtud de su mostración directa y revulsiva de la brutalidad en escena. Los encarnizados ataques de los críticos, escandalizados por las cruentas imágenes desplegadas por Kane para recrear los estragos de la globalización de la violencia, contribuyeron a convertir la primera producción de la autora en un *media phenomenon*, “perhaps the least seen and most talked-about play in recent memory” (Macdonald: s/n). Partiendo de una sucinta revisión de la polémica provocada por *Blasted*, en el presente trabajo nos proponemos reflexionar sobre los alcances de la representación de la violencia en el teatro de Kane, prestando especial atención a los efectos que persigue su estética de la provocación. Asimismo, y considerando que el problema se remonta a una larga tradición teatral, observaremos la función que adquiere la catástrofe en la tragedia a fin de examinar el modo en que esta dramaturga recupera y reactualiza el antiguo *páthos* trágico.

Palabras clave:

Sarah Kane - Drama británico contemporáneo - Violencia - *Páthos* - Recepción

Controversies around the representation of violence: *Blasted* by Sarah Kane

Abstract:

In January 1995, Sarah Kane (Essex, 1971- London, 1999) convulsed the London theater scene with the premiere of *Blasted*, a work that was harshly criticized because of its direct and ruthless display of brutality on stage. The fierce attacks by critics, scandalized by the bloody images deployed by Kane to recreate the ravages of the globalization of violence, contributed to make the author's first production a media phenomenon, "perhaps the least seen and most talked about play in recent memory" (Macdonald: s/n). Based on a succinct revision of the controversy provoked by *Blasted*, this paper reflects on the scope of the representation of violence in Kane's theatre, focusing on the effects pursued by her aesthetics of

provocation. Likewise, and considering that the problem has firm roots in theatrical tradition, we will observe the function of catastrophe in tragedy in order to analyze the way Kane recovers and revitalizes the ancient tragic *páthos*.

Keywords:

Sarah Kane - Contemporary English drama - Violence - *Páthos* - Reception

Transcurridas más de dos décadas desde su estreno en el Royal Court Theatre de Londres, *Blasted* (1995), *opera prima* de la dramaturga británica Sarah Kane (Essex, 1971- London, 1999), conserva su fama de “controversial play” y, a la luz de los acontecimientos de la historia reciente, lejos de haber perdido actualidad, “retains its power to shock” (Gardner: s/n). La fascinación que la pieza ha ejercido sobre teatristas de las más diversas latitudes queda demostrada por el gran número de puestas que se han sucedido en los últimos años. Al respecto, cabe preguntarse en qué medida dicha notoriedad obedece a la tormentosa acogida que inicialmente tuvo la obra en virtud de su mostración directa y revulsiva de la brutalidad en escena. Sin lugar a dudas, los encarnizados ataques de los críticos, escandalizados por las cruentas imágenes desplegadas por Kane para recrear los estragos de la globalización de la violencia, contribuyeron a convertir la primera producción de la autora en un *media phenomenon*, “perhaps the least seen and most talked-about play in recent memory” (Macdonald: s/n). El alboroto auspició un debate que colocó al teatro en el centro de la agenda cultural y, como consecuencia, la joven e ignota escritora pronto se transformó en una *cause célèbre* (Urban: 65), consagrándose internacionalmente como una de las figuras más originales e irreverentes del drama inglés contemporáneo. Partiendo de una sucinta revisión de la polémica provocada por *Blasted*, en el presente trabajo nos proponemos reflexionar sobre los alcances de la representación de la violencia en el teatro de Kane, prestando especial atención a los efectos que persigue su estética de la provocación. Asimismo, y considerando que el problema se remonta a una larga tradición teatral, observaremos la función que adquiere la catástrofe en la tragedia a fin de examinar el modo en que esta dramaturga recupera y reactualiza el antiguo *páthos* trágico.

En una década en que la dramaturgia de autor estaba atravesando una presunta crisis, el revuelo que generó el debut de Kane dirigió la atención hacia una generación de jóvenes escritores cuyos trabajos anunciaban el surgimiento de una nueva sensibilidad e impulsaban la revitalización del género. Como observa el crítico Aleks Sierz, uno de los primeros en estudiar el fenómeno, nunca antes la violencia había sido escenificada de manera tan descarada, agresiva y oscura como en “*the nasty nineties*” (30). El nuevo drama, entre cuyos autores también se destacan Philip Ridley, Anthony Neilson y Mark Ravenhill, procuraba romper todos los tabúes, invadir el espacio personal del espectador y cuestionar sus valores morales, mediante un lenguaje repulsivo y una imagería extremadamente explícita

y provocadora. De ahí que Sierz propusiera la etiqueta de *In-Yer-Face Theatre* en una tentativa por describir la naturaleza esencialmente desafiante de la nueva estética, a diferencia de otras denominaciones como *New Brutalists*, que se basaban fundamentalmente en el contenido de las obras.¹

A raíz de su repercusión mediática, que incluyó furibundos reclamos de censura y ataques a la dirección artística del Royal Court por el mal gasto del subsidio público, *Blasted* fue y sigue siendo considerada la obra emblemática del *In-Yer-Face*. Ahora bien, para comprender el fenómeno de su recepción es preciso describir brevemente el inquietante universo dramático que propone esta pieza. La acción se desarrolla en la habitación de un lujoso hotel de la ciudad de Leeds donde Ian, un periodista galés de 45 años, se encuentra con Cate, una joven del sur de Londres, mucho menor que él, con quien mantuvo un vínculo amoroso en el pasado. Como apunta David Greig, el modo en que se presenta la escena parecería indicar que se trata de un típico drama realista, “the kind of chamber piece about relationships with which the British theatre-goer is so familiar” (ix). En efecto, la caracterización de los personajes, que apunta a subrayar su pertenencia socio-cultural, y las breves pero precisas acotaciones espacio-temporales evidencian el propósito de la autora de inscribir su drama dentro de la poética del realismo, acentuando, a través del registro del mundo social contemporáneo, el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata (Dubatti 2009). No obstante, el minimalismo verbal, sumado al hábil manejo que hace Kane de las elipsis y de los silencios, posibilita sólo una reconstrucción fragmentaria de la historia de esta pareja de amantes, en la que al amor está estrechamente ligado al exceso, el abuso y la manipulación. Las dos primeras escenas de *Blasted* giran en torno a los perversos intentos de Ian de recuperar su intimidad con Cate, hostigamiento que culmina en un forzado encuentro sexual. En este contexto, se produce la inesperada irrupción de un soldado, mientras que el ambiente íntimo, pero ciertamente enrarecido, del cuarto de hotel se transforma, por la explosión de una bomba de mortero, en un espacio en ruinas. El episodio de la bomba trasciende lo meramente anecdótico en la medida en que desestabiliza la coherencia estructural del drama y hace estallar su filiación inicial con el realismo, auspiciando la emergencia de una atmósfera expresionista y caótica, inspirada en los horrores del conflicto de Bosnia. Más allá de este juego formal, que persigue reproducir los mecanismos disruptivos de la violencia bélica, la guerra ingresa en escena a través del relato, procedimiento que recuerda las técnicas del teatro épico brechtiano. Al tiempo que describe la violación de su novia Col a manos del enemigo, pero también los crímenes aberrantes perpetrados junto a sus propios compañeros, el soldado transfiere esa violencia al cuerpo de Ian: abusa sexualmente de él y, movido por el hambre y la desesperación, le arranca los ojos y se los come. Inmediatamente después, se suicida. En este paisaje infernal, frecuentemente interpretado como una proyección de la conciencia

1 Deformación de *In Your Face* (En tu cara), expresión que comenzó a utilizarse a mediados de los '70, en el ámbito del periodismo deportivo, como una manifestación de escarnio, provocación o desdén.

de Ian, la brutalidad es llevada por acumulación al paroxismo. Tras el desastre absoluto, los contornos de lo real se desfiguran completamente, alterándose no sólo la percepción del espacio, sino también la noción del tiempo. Una espesa lluvia cae sobre los despojos de los personajes marcando el lento paso de las estaciones, en una secuencia que remite intertextualmente a las escenas del páramo de *King Lear* (Shakespeare 1994). El lenguaje, también horadado, es sustituido por una sucesión vertiginosa de efímeros cuadros (cuya fragmentariedad queda subrayada por la alternancia entre luz y oscuridad) que muestran al protagonista en el punto culminante de su degradación, enterrado hasta el cuello en la tumba de un bebé de cuyo cadáver se alimenta. Por su parte, Cate, que tras la explosión de la bomba había escapado por la ventana del cuarto de hotel, regresa de la zona de guerra trayendo las provisiones que ha conseguido prostituyéndose. La pieza termina con la imagen de la muchacha chupándose el dedo, sentada cerca de la cabeza de Ian que asoma desde la fosa. *Blasted* se desplaza, así, de una escena doméstica en la que la progresión dramática avanza inciertamente, hacia el escenario de la pesadilla o de la agonía que, al modo beckettiano, se plantea como una catástrofe diferida, esa catástrofe lenta que no termina y que, por tanto, no ofrece soluciones tranquilizadoras.

A partir de esta somera descripción que, en rigor, no da cuenta de la complejidad ni de los múltiples niveles de sentido de la pieza, no resulta difícil apreciar que la propuesta de Kane no busca complacer ni amoldarse a las expectativas del público. En su momento, la obra fue duramente cuestionada por su falta de perspectiva moral y por su ataque feroz y gratuito a la sensibilidad del espectador. Quizás uno de los titulares más famosos y recordados sea el de Jack Tinker, quien definió la pieza como “This disgusting feast of filth” (17), limitándose, no obstante, a presentar en su reseña un catálogo más o menos detallado de las aberraciones consumadas en escena:

Until last night I thought I was immune from shock in any theatre. I am not (...) For utterly and entirely disgusted I was by a play which appears to know no bounds of decency, yet has no message to convey by way of excuse. (...) Just for those academics who seek to justify any stage violence with the example of Gloucester having his eyes out in *King Lear*, Ms. Kane has stern news for them. Here our hero not only loses his eyes after being severely raped, his torturer munches them before our own eyes. Only one person left the arena during all these gratuitous acts, which must say a great deal for the politeness or stoicism of British audiences. (17)

Mirando en retrospectiva “the hysterical reviews” (Saunders 2002: 10) que funcionaron como la carta de presentación de *Blasted*, Graham Saunders sugiere que lo que exasperó a la crítica no fueron ni el desenfado verbal ni la violencia física o sexual sino la manipulación que hiciera Kane de las convenciones del realismo social, estilo que había sido dominante en la dramaturgia británica desde la posguerra y que, aun habiendo transcurrido medio siglo, seguía siendo un punto de referencia al momento de juzgar el nuevo drama (2002). En similar dirección, James Macdonald, director del

estreno en Londres, señala que Kane rompió con los moldes anquilosados del drama político-pedagógico de los años 70 y 80, que había transformado el teatro en un foro de ideas destinado a reflexionar sobre la situación del país. *Blasted*, por el contrario, eludía esta forma abiertamente militante y, en ocasiones, tendenciosa, cuya supuesta eficacia se basaba en el debate racional y en la transmisión de un mensaje que guiara la interpretación del espectador. No obstante, la obra establece inquietantes conexiones entre conflictos íntimos y personales y una realidad política más amplia, denunciando, a través de otras estrategias, el progresivo acostumbramiento de la sociedad a los hechos de un mundo cada vez más despiadado.

La autora, por su parte, entabló una polémica con la crítica, sorprendida ante el hecho de que la escenificación de la violencia resultara más ofensiva que la violencia real con la que, en definitiva, todos convivimos a diario a través de los *mass media*. Pero, ante todo, repudió *the criteria of realism* que marcó subrepticamente la recepción de *Blasted* pues su intención era, precisamente, exponer al espectador a la experiencia de la catástrofe, negándole la seguridad de una forma familiar que le permitiera organizar las imágenes y distanciarse del material. Así lo manifestó en una entrevista con Graham Saunders:

I suspect that if *Blasted* had been a piece of social realism it wouldn't have been so harshly treated. The form and content attempted to be one -the form is the meaning. The tension in the first half of the play, this appalling social, psychological and sexual tension, is almost a premonition of the disaster to come. And when it does come, the structure fractures to allow its entry (...) The form is a direct parallel to the truth of the war it portrays -a traditional form is suddenly and violently disrupted by the entrance of an unexpected element that drags the characters and the play into a chaotic pit without logical explanation. (Saunders 2009: 90)

Ahora bien, no todas las reacciones fueron negativas. Muchos le concedieron a *Blasted* el mérito de haber arrancado al teatro británico de su letargo, al desafiar los límites impuestos por el decoro y asumir el compromiso de representar una realidad desagradable y difícil de digerir, pero dolorosamente actual. Sin embargo, como reconoce Sierz, a pesar de que el *In-Yer-Face Theatre* inyectó una dosis de novedad y de extremismo brutal en el panorama teatral de los '90, la representación de la crueldad, la violencia y el tabú "had firm roots in tradition" (10). El dramaturgo Edward Bond, acérrimo defensor de Kane, subrayó esta conexión con la tradición a propósito de *Blasted*:

The images in *Blasted* are ancient. They are seen in all great ages of art -in Greek and Jacobean theatre, Noh and Kabuki. The play changes some of the images -but all artists do that to bring the ancient imagery, changed and unchanged, into the focus of their age. The humanity of *Blasted* moved me. I worry for those too busy or so lost that they cannot see its humanity... But I do know this is the most important play in London. (Saunders 2002: 25).

Al respecto, cabe mencionar que el nombre de Kane aparece cada vez con mayor frecuencia en los estudios recientes que afirman la posibilidad de la tragedia en el mundo contemporáneo y examinan sus diferentes manifestaciones en la dramaturgia actual, a contrapelo de aquellas teorías que proclaman la muerte de un género cuya profundidad ontológica y elevada seriedad resultan en extremo solemnes para la escéptica sensibilidad posmoderna (Eagleton: 13). Si bien la discusión en torno a la muerte o supervivencia de la tragedia excede los propósitos de este trabajo, podríamos decir, siguiendo a Bond y a Terry Eagleton, que lo que el teatro de Kane comparte con el arte trágico es, ante todo, la esencial humanidad del sufrimiento, un sufrimiento que opera como una “comunidad de significado” (Eagleton: 21), como un lenguaje extremadamente poderoso que, más allá de la diversidad de sus representaciones, auspicia un diálogo entre cosmovisiones muy distintas. ¿Qué posibles sentidos entraña, entonces, esta fascinación por el espectáculo del dolor y la calamidad humana?

Como es sabido, la catástrofe es un elemento fundamental en la trama de la tragedia clásica. Definida por Aristóteles como el desenlace que da lugar a una inversión funesta de la fortuna y a un efecto violento (*páthos*), constituye, en palabras de Hélène Kuntz, “el lugar por excelencia de la producción de las emociones trágicas” (2013b: 48). La función del acontecimiento patético, de aquella acción que causa desgracia o destrucción, es suscitar en el espectador los sentimientos de temor y conmiseración para conducirlo, justamente, a la catarsis o purificación de estas emociones. Como observa Eagleton, la doctrina catártica es, en este sentido, homeopática. La tragedia provoca sentimientos de piedad y temor y nos permite disfrutar de ellos, pero únicamente en el proceso de aliviarlos, de purgarlos:

Hay así una extraña cualidad circular en la tragedia, que estimula con el fin de expulsar. (...) así como nuestra respuesta a la tragedia mezcla dolor y placer, este proceso de purga resulta ambivalente de manera similar: los sentimientos que se liberan son dolorosos en sí mismos, pero el acto de liberarlos es agradable. (211)

De acuerdo con la concepción aristotélica, el teatro trágico, agrega Eagleton, funciona como un “vertedero para las emociones socialmente indeseables” (208). Capaz de realizar un servicio placentero y, a la vez, políticamente valioso, se constituye como un instrumento que permite regular un exceso de sentimientos cobardes o debilitadores a los que no se debería dar rienda suelta en la realidad, como una suerte de “terapia pública” destinada a “aquellos ciudadanos en peligro de flacidez emocional” (208).

A propósito de esto, Catherine Naugrette señala que, más allá de su efecto curativo, que provoca en el espectador “un placer análogo al del enfermo aliviado de sus males” (2004: 72), el placer catártico, derivado de emociones dolorosas, posee una naturaleza mucho más compleja que la de un simple alivio terapéutico. La explicación más coherente para

comprender la paradoja de la catarsis debe buscarse, según Naugrette, en su origen mimético. La posibilidad de deleitarse en la ficción con aquello que se presenta como algo penoso o repulsivo en la realidad tiene que ver con la tendencia natural del hombre a encontrar placer en las representaciones, tal como lo postula Aristóteles en la *Poética*:

... el imitar es connatural al hombre desde la infancia (...) además, todos [los hombres] hallan agrado en las imitaciones. Indicio de ello es lo que ocurre en los hechos. Pues *hallamos agrado en contemplar las imágenes más exactas de cosas que en sí mismas nos resulta desagradable ver*, como las figuras de los animales más viles y de los cadáveres. La causa de eso es que el aprender es cosa muy agradable no solamente para los filósofos sino también para los demás hombres... (24). (El subrayado es nuestro)

El placer de la catarsis es indisociable, entonces, del placer que proporciona la mimesis, pues ambos son de orden estético y, por ende, intelectual: pasan “a través del conocimiento, e incluso del reconocimiento” (Naugrette 2004: 73). La representación trágica da forma al horror y al sufrimiento en un modelo significativo que, al contener y moderar las pasiones, las vuelve gratamente inteligibles. Por consiguiente, el espectador experimenta pavorosas emociones pero no de manera inmediata sino en una forma quintaesenciada, resultante del proceso de reelaboración artística.² Aun así, la constante apelación de la tragedia a lo que Aristóteles denomina “el hecho patético” (79) continúa planteándose como un problema espinoso, como advirtieron, entre otros, los dramaturgos neoclásicos que tomaron la tragedia antigua como modelo, pero se mostraron reticentes frente a una catástrofe en exceso destructiva, tan dolorosa que no pudiera ser reducida a una interpretación sensata. De ahí la inclusión del relato trágico como una de las estrategias desplegadas en el drama clásico para atenuar el rigor de los temas o atemperar la crueldad de aquellas escenas que eran excluidas en nombre del decoro (Naugrette 2004). En este sentido, el *páthos* emerge principalmente en el discurso dramático que cumple la función de testimoniar lo que el teatro no puede o no debe mostrar.

Por contraste, la versión jacobina de la tragedia, inspirada en las extravagantes “carnicerías” de Séneca (Eagleton: 34), no parece tener ningún reparo en exhibir en escena horribles asesinatos, dolorosas torturas y perversos castigos. No en vano, apunta Sierz, la tragedia de venganza también es conocida como “the tragedy of blood” (11). La abundancia de episodios escabrosos en las obras del período es para muchos un indicio de la popularidad de la que gozaban entre el público, lo que sugiere, además, que el terror también puede llegar a ser cautivante. El placer trágico entraña, así, una suerte de goce obsceno, una especie de deleite en el dolor que su carácter ficcional no acierta a explicar del todo. Indudablemente, no escapaba a la conciencia del espectador de la época que semejantes actos implicaban un profundo trastorno del universo moral, pero la expectativa de

² Naugrette recupera aquí las reflexiones de Paul Ricoeur para quien la noción de catarsis concierne menos a la psicología del espectador (esfera de la recepción) que a la composición inteligible de la tragedia (poética de texto) (2004: 74).

que la moralidad finalmente se viera restaurada le daba licencia, en opinión de Sierz, para disfrutar sin culpa de “such poetic inflammations of sensation, such orgies of feeling” (Sierz: 11).

En este punto reside, para Patrice Pavis, la gran diferencia entre las formas trágicas tradicionales y el teatro *In-Yer-Face*, pues este se define más por la sensación, el exceso y la transgresión que por el reconocimiento de un desenlace o de una moral. Se trata de una poética, afirma Pavis, que se funda en el dolor y la pasividad del público porque “lejos de divertirlo o sanarlo, subraya su incomodidad, su carencia de apaciguamiento catártico” (132). Desde su perspectiva, no importa tanto que este teatro presente la violencia en sus detalles más sórdidos como el hecho de que lo haga sin la mediación de una forma artística elaborada. El problema radica en que el maltrato que se inflige al espectador está apenas preparado por la puesta en espacio de una fábula bien trabada, necesaria para comprender el comportamiento del personaje, pero también para favorecer la identificación del público y asegurarle el placer ambivalente de la catarsis. Sin lugar a dudas, para Kane esto no representaría un problema en absoluto, no al menos en los términos en los que lo concibe Pavis, dado que, entre las nuevas significaciones que la dramaturgia otorga a la catástrofe, está la de transformar el propio acontecimiento escénico en una catástrofe, con el objeto de desafiar emocional e intelectualmente a la audiencia. En este sentido, allí donde algunos ven los límites de esta estética, otros reconocen su verdadero poder subversivo y desestabilizador: si el teatro, a semejanza de otras formas culturales, provee un espacio relativamente seguro para explorar los temores primitivos, la irracionalidad de las pasiones y la frágil posición del hombre en el universo, el *In-Yer-Face theatre*, concluye Sierz, “is potent precisely when it threatens to violate that sense of safety (...) its power as drama depends greatly on its form” (6).

Siguiendo esta línea, Naugrette sostiene que, si bien es evidente que el teatro moderno y contemporáneo ya no se rige, en lo que atañe a la concepción de la fábula, por el modelo del “bello animal” (Aristóteles: 57), este recicla, no obstante, diversos materiales provenientes de la estética clásica.³ Entre esos materiales, el antiguo temor aristotélico merece una consideración especial, puesto que, ya desde la década de 1930, se mantiene como un principio poético activo, como un “foco de fuerza” (2013: 46) que hace estallar por los aires el marco cultural del drama:

Hoy, nuestro descontento con el mundo se expresa todavía, y más que nunca, a través de un “estilo pánico” (Sloterdijk), que se anuda en el cruce de caminos entre Aristóteles, Artaud y Brecht, sobrepasando al mismo tiempo

3 En la *Poética*, Aristóteles establece una comparación entre el *mythos*, entendido como el principio y el alma de la tragedia, y un animal cuya belleza reside “en la medida y en el orden” (58). Como observa Hélène Kuntz: “La metáfora del “bello animal” implica, sobre todo, una concepción de la fábula como totalidad ordenada, que sirve para garantizar una regla de encadenamiento lógico (...) Definida por la sucesión ordenada de un comienzo, un medio y un final, la historia se convierte en un modelo de completitud, de manera que la diversidad de eventos representados se constituya en totalidad inteligible” (2013a: 42).

todo su legado, a causa de la brutalidad inmediata de un terror que se pone en juego sin parapeto subjetivo ni cercos estéticos. (2013: 46)

De acuerdo con las apreciaciones de esta autora, ciertas dramaturgias recientes, como las de Kane y Mayenbourg, trabajan con las antiguas emociones trágicas a partir de estrategias nuevas que exceden un propósito catártico. Mediante el “efecto de choque” que estas obras despliegan de manera recurrente, el miedo, asegura Naugrette, ya no se constituye únicamente en “algo que *nos hace ver*, sino más bien en algo *que se hace ver*” (2013: 46) (subrayado en el original).

Sin embargo, es importante insistir en que Kane pretende ir más allá de la mera constatación de la violencia como síntoma del colapso del mundo civilizado. Así como en la retórica clásica el *páthos* constituía un recurso vehemente de persuasión, esta dramaturga lleva al extremo esa apelación al impacto emocional para comprometer afectivamente al espectador en el acontecimiento teatral y despertar en él una reacción que, en el mejor de los casos, será una toma de conciencia. Su concepción del teatro, heredera, entre otras corrientes, del romanticismo y de la vanguardia, se sostiene en la firme convicción de que el arte tiene el poder de incidir en la vida y, por tanto, de transformar la sociedad. En palabras de la autora:

(...) sometimes we have to descend into hell imaginatively in order to avoid going there in reality. If we can experience something through art, then we might be able to change our future, because experience engraves lessons on our heart through suffering, whereas speculation leaves us untouched. (...) I'd rather risk overdose [of despair and brutality] in the theatre than life. And I'd rather risk defensive screams than passively become part of a civilization that has committed suicide. (Saunders 2009: 84-85).

If theatre can change lives, then by implication it can change society. (Saunders 2009: 82).

Para finalizar, y a sabiendas de que la polémica no se agota en esta breve presentación, podríamos preguntarnos, junto con Pavis y tantos otros, si esta estética de la violencia y de la abyección logra realmente los objetivos que se arroga o, por el contrario, obliga al espectador a huir despavorido del teatro. Se ha insistido en hablar de las ambiguas intenciones de la autora o de su presunto fracaso al momento de encontrar la fórmula adecuada para comunicarlas. Sin embargo, Kane era plenamente consciente de que una obra nunca es la simple transmisión de la visión del artista al espectador: “*Blasted* now exists independently of me- as it should do [...] it breathes its own air and has a life and voice of its own. What you take that voice to be saying is no concern of mine” (Saunders 2009: 60). Su propuesta parte, entonces, de reafirmar el rol de co-creador que corresponde al espectador, de reconocer, en términos de Rancière (2010), la capacidad del espectador de ver lo que ve y de saber qué pensar y qué hacer con lo que piensa (o siente). Pero quizás lo más importante aquí sea que, efectivamente, *Blasted* posee voz y vida propia y que hoy sigue teniendo algo para decir, más allá del juicio crítico, de los designios del artista e

incluso de la percepción de los espectadores, pues, en última instancia, ninguno de ellos es depositario de su sentido último. Por algo la pieza continúa representándose en los escenarios de todo el mundo y reavivando la incesante discusión en torno al papel del teatro en la sociedad.

Bibliografía

- Aristóteles (2004). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Artaud, Antonin (2002). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica Ediciones.
- Buch, Robert (2010). *The Pathos of the Real: On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- De Vos, Lauren (2011). *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*. London: Lexington Books.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Eagleton, Terry (2011). *Dulce Violencia. La idea de lo trágico*. Madrid: Editorial Trotta.
- Gardner, Lyn. (2015). “*Blasted* review – unflinching revival of Sarah Kane’s prescient horror show”. *The Guardian*. 11 de Febrero. (s/n). Disponible en: <https://www.theguardian.com/stage/2015/feb/11/blasted-sheffield-crucible-sarah-kane-richard-wilson-review>
- Greig, David (2001). “Introduction”. En *Complete plays*. London: Paperback. (ix-xviii).
- Iball, Helen (2008). *Sarah Kane’s Blasted*. London: Continuum Modern Theatre Guides.
- Innes, Christopher (2002). *Modern British drama. The Twentieth Century*. Cambridge University Press.
- Kane, Sarah (2001). *Complete plays. Blasted, Phaedra’s love, Cleansed, Crave y 4:48 Psychosis*. London: Paperback.
- Kuntz, Hélène (2013a). “Bello Animal (muerte del)”. *Léxico del drama moderno contemporáneo*. México: Paso de Gato. (42-44).
- Kuntz, Hélène (2013b). “Catástrofe”. *Léxico del drama moderno contemporáneo*. México: Paso de Gato. (48-50).
- Macdonald, James. (1999). “They never got her”. *The observer*, 29 de Febrero. (s/n) Disponible en: <https://www.theguardian.com/theobserver/1999/feb/28/featuresreview.review9>
- Naugrette, Catherine (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Naugrette, Catherine (2013) “Catártico (material)”. *Léxico del drama moderno contemporáneo*. México: Paso de Gato. (45-47).
- Parret, Herman (1995). *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires: Edicial.
- Pavis, Patrice (2014). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Rancière, Jaques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Saunders, Graham (2002). *‘Love me or kill me’ Sarah Kane and the theatre of extremes*. New York: Manchester University Press.

- Saunders, Graham (2009). *About Kane: The Playwright and The Work*. London: Faber & Faber.
- Shakespeare, William (1994) [1606]. *King Lear*. Dover: Dover Thrift Editions.
- Sierz, Aleks (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Paperback.
- Steiner, George (2012). *La muerte de la tragedia*. México: FCE.
- Tinker, Jack (19 de Enero de 1995). "This disgusting feast of filth". *Daily Mail*. (17).
- Urban, Ken (2011). "Commentary". *Blasted*. United Kingdom: Bloomsbury Methuen Drama. (63-116).
- Williams, Raymond (2014). *Tragedia Moderna*. Buenos Aires: Edhasa.