



## Entre el amor y la tortura: *Cleansed* de Sarah Kane

Susana Nicolás Román

Universidad de Almería

---

**Resumen:** La obra *Cleansed* de la dramaturga inglesa Sarah Kane continúa en la misma línea de su impactante *Blasted*. De nuevo nos encontramos ante un texto complejo con grandes dosis de imágenes violentas y sangrientas vejaciones en el entorno de un psiquiátrico. Las diferentes relaciones de amor que analiza la obra plantean los límites entre el amor y la tortura a nivel físico y psicológico. No obstante, el final de *Cleansed* nos habla de esperanza al final del viaje atormentado por la mente de la autora.

**Palabras clave:** Teatro ingles- Cleansed- Sarah Kane-Tortura

La dramaturga inglesa Sarah Kane se convirtió en icono mundial tras su suicidio en 1999 a los 28 años de edad. Su impactante ópera prima, *Blasted*, así como las siguientes provocaron un escándalo generalizado en la escena inglesa con el único precedente de *Saved* de Edward Bond en los años sesenta. La mezcla de violaciones, canibalismo y tortura psicológica que proponía Kane en sus obras parecen sobrepasar los límites estéticos preestablecidos para el teatro inglés. Zimmermann (2001:178) recoge algunas de las críticas recibidas por la obra, condenando el catálogo de horrores y crueldades presentadas en escena. Fue también criticada por “the absence of conventional psychological characterization and the incoherence of this collage of episodes”, “the absence of a causal, discursive plot development.. and the play’s failure to relate to reality” (179). Sin embargo, fue alabada por la fuerza de sus imágenes teatrales así como por sus diálogos.

En su inicio, *Blasted* y *Cleansed* fueron concebidas como parte de una trilogía que finalmente nunca se realizó. La diferencia, según Innes (2002: 533), reside en el ámbito surreal de la violencia en *Cleansed* frente al realismo de *Blasted*, aunque la considera más violenta y más sexualmente explícita que su primera obra. David Greig (2001: 4) cuenta en su introducción que *Cleansed* se considera una de las obras más difíciles de Sarah Kane, la obra que supone el final del naturalismo en su producción. Su representación escénica, según Urban, implica el teatro llevado hasta sus límites: “The spoken lines convey a sense of immense compression. She uses the smallest amount of words possible to achieve coherence and completeness. All exposition is stripped away: we are given just the most basic details” (2002: 42).

La obra representa un homenaje a Büchner y su *Woyzeck*, que ella misma dirigió en 1997, y presenta una serie de veinte episodios con imágenes poéticas y diálogos de parejas que podrían ser representados independientemente. Otra de las fuentes fundamentales en esta obra es Roland Barthes y su *A Lover’s Discourse*, en el que compara el amor con una prisión. Urban recoge las opiniones de Kane sobre esta analogía: “Barthes’s point was “about a loss of self. And when you lose yourself, where do you go? There’s nowhere to go; it’s actually a kind of madness. How to live in the midst of this madness is the ethical problem at the heart of *Cleansed*” (2002: 42).

La localización de *Cleansed* es fundamental ya que la acción se desarrolla en un campus universitario dividido en una serie de habitaciones donde los colores definen lo que ocurre en su interior. Según Innes, el entorno universitario aparece “as a mental institution” y también “as a prison in which an illegitimate boy is incarcerated” (2002: 533). Wandor interpreta esta utilización de Kane como una denuncia ante la institución que prepara a nuestros jóvenes tachándola de “sadistic, sexually punitive... and excludes any sense of female-gendered identity” (2001: 233). Zimmermann encuentra la base de este concepto que Kane tiene sobre la universidad en las ideas de Foucault: “For him the university is the locus where the human sciences, from psychology and medicine to sociology, law and philosophy create the knowledge which establishes the norms” (2001: 180). Son estas normas establecidas contra las que se rebela Kane en *Cleansed*, defendiendo una sociedad en la que tengan cabida los “anormales”: el drogadicto, el homosexual, el travestido o el deficiente mental.

Tinker, el personaje central de la obra, se asemeja a los otros personajes masculinos creados por Kane, como Ian o Hippolytus: hombres crueles y nihilistas que mantienen relaciones masoquistas con mujeres pero que en algún momento muestran humanidad y capacidad de amar. Tinker aparece como un médico, un cirujano, un torturador o un amante en las diferentes escenas, pero el control mental sobre sus pacientes es fundamental. Kane se preocupa de no mostrar a este personaje como un ser absolutamente depravado y siempre crea una personalidad ambigua capaz de sorprender a la audiencia. Sus deseos más oscuros lo conducen a una relación con una bailarina de striptease, “the Woman”, una mujer sin nombre ni desarrollada como personaje ya que cumple la función de suplantar a Grace, la mujer que él no puede alcanzar.

Según el análisis de género propuesto por Wandor (2001: 234), Tinker y esta mujer forman una especie de pareja cuya misión consiste en torturar a sus hijos que son los pacientes. Esta especie de núcleo familiar puede observarse a lo largo de la obra y la misión de Kane es demostrar en las diferentes relaciones amorosas entre los personajes que el amor siempre se convierte en una prisión e implica sufrimiento: “For Sarah Kane the likeness lies in the lover becoming a prisoner of his/her passion, losing his/her self in the absolute devotion to the other, it lies in the contiguity of eros and thanatos, in the humiliation of the rejected lover as well as the hopelessness of his /her predicament”. (Zimmermann, 2001: 180).

David Greig (2001: 4) plantea que la intención de *Cleansed* es la búsqueda de los límites del amor y Tinker se encarga de infligir dolor extremo a los personajes para descubrir cuánto poder tiene el amor sobre ellos: “what is the most that one lover can truthfully promise another?” (4). La primera relación que aparece en la obra es la pareja homosexual de Carl y Rod. Carl promete un amor eterno que Rod no puede asegurar: “I wouldn’t die for you” (Kane,110). Tinker pone a prueba la fortaleza de este amor torturando a Carl que ante el dolor extremo traiciona a su amante. Esta escena de castigo a un homosexual también aparece, como señala Zimmermann (2001: 179), en la obra de Marlowe, *Edward II*, que es atacado “for his sexual ‘perversion’ by the ramming of a pole up his anus”. Todos los medios que utiliza Carl para pedir perdón a Rod se eliminan: la lengua, cortada como símbolo de las falsas promesas en nombre del amor, las manos y los pies.

La imagen de las ratas mordiendo los miembros amputados simboliza el desmoronamiento del amor por traición. No obstante, el amor triunfa y Rod perdona a Carl aunque Tinker no puede permitir esta victoria en su infierno y decide matar a uno de ellos. Rod demuestra que el verdadero amor no se demuestra con palabras sino con sacrificios reales y con hechos. Se ofrece como sacrificado en lugar de su amante: “Me. Not Carl. Me” (Kane, 142). No permitiendo la continuidad de este amor verdadero, Kane está realizando una llamada de atención a nuestra sociedad que excluye las relaciones homosexuales y rechaza cualquier desviación de la “norma” establecida.

La segunda relación es la establecida entre los hermanos Grace y Graham, por tanto, una relación incestuosa. Graham muere en la primera escena y Grace se viste con sus ropas intentando convertirse en él. Este travestismo, al igual que la desesperada búsqueda de una hermana por su hermano, inspirado en *Twelfth Night*, de Shakespeare, se mantiene durante toda la obra hasta que una operación de cambio de sexo la convierte definitivamente en hombre. Kane va un paso más allá del simple uso del “cross-gendered costume” para esconder el cuerpo femenino, que ya realizaron Shakespeare y otros autores presentando así la actual cirugía como una alternativa para aquellas mujeres que se sienten como hombres. Representa de nuevo una crítica a la moralidad que coloca a estas personas fuera de la “norma”. Por estas desviaciones, un coro de voces torturadoras golpea a Grace de esta manera:

Voices				Dead,				slag
She	was	having	it	off	with	her		brother
Weren't		he			a			bender?
Fucking								user
All				cracked				up
Shit								no
Shit								yes

Crack Crack (Kane, 131)

Innes (2002: 534) observa en este lenguaje truncado una utilización del verso libre para construir ritmos lentos que le confieren a la escena un ambiente de clímax de violencia. Graham es una proyección de su imaginación y el sufrimiento de Grace proviene de su conciencia culpable de incesto. En la escena quinta, vemos en la habitación blanca de Grace un símbolo de pureza e inocencia y la fusión de estos dos cuerpos que realmente sólo existen en la mente de Grace. La frase más pasional de la obra aparece en este momento perfecto de amor: “Love me or kill me, Graham” (Kane, 120) que, como señala Saunders (2002: 16), es casi un préstamo directo de la primera tragedia de John Ford, *Carolina*, en la que también se vive una relación incestuosa entre hermanos. Kane presenta una imagen romántica en este momento de clímax sexual que simboliza la necesidad de amor: “A sunflower bursts through the floor and grows above their heads” (Kane 120). La autora nos habla del triunfo del amor y plantea el verdadero amor al convertirse en el otro, como Grace en Graham. Grace siente tanta pasión que tras la muerte de su amante no concibe la vida más que convirtiéndose en él. Grace forma parte de un triángulo amoroso ya que otros dos hombres, Tinker y Robin, se interesan por ella. Tinker, completamente obsesionado con ella, sacia sus deseos con la bailarina a la que llama Grace y destroza las ilusiones de Robin, un adolescente con deficiencia mental:

Robin		Be		my		girlfriend?
Grace	You	are		a	lovely	boy
Robin	I	won't			strangle	you

Grace A good friend but- (Kane 127-128)

La inocencia de Robin, con la sutil ironía utilizada por Kane, presenta una de las caras más duras de la obra ya que Tinker le demuestra la indiferencia amorosa de Grace y no puede soportarlo. Tinker y la bailarina forman la última relación. Él se resiste al amor de otra mujer que no sea Grace pero finalmente cede ante su ternura. Observamos, pues, la personalidad ambigua de Tinker; un torturador sin piedad, capaz de amar tras haber destrozado todas las relaciones amorosas que surgían entre sus pacientes. De acuerdo con el estudio de género de Wandor (2001: 234), la obra expresa la represión de la mujer en cuanto que la bailarina es reducida a un objeto sexual y Grace renuncia a su feminidad por la memoria de Graham. Wandor encuentra diferencias entre hombre y mujer que otros críticos no han observado: “The world is still defined by men, with women compromised in the process” (2001: 234).

El impactante final de la obra propone una llamada a la esperanza tras el horror y la violencia vividos en su desarrollo. Grace sonríe ante un sol brillante tomando la mano de Carl, mientras el sonido de las ratas se vuelve ensordecedor. Innes (2002: 534) interpreta la imagen de este final: “The imagery points to a possible way beyond the violence of a degraded civilization, as does the gender-blending”. La última frase de Grace “Help me” nos habla de la desesperación de la propia Kane ante la impasividad de nuestra sociedad frente a la barbarie. Su denuncia ante un mundo violento que anula todas las formas de amor posibles resulta esclarecedora. Wandor no encuentra esperanza para el futuro en el final de *Cleansed*, que nos introduce en un mundo en el que no hay posibilidad para el amor: “There is no sensitivity in this world; the only emotional exchange is that of violence, and if Tinker does not get you, the rats will. The university of life and the family thus become one and the same in the maelstrom of horror” (2001: 234).

Las imágenes aterradoras de *Cleansed* no son fruto de una violencia gratuita al igual que en el resto de las obras de Kane. Zimmermann señala que la intención de la autora era la representación física de las experiencias psíquicas. El cuerpo se convierte en medio de expresión del deseo, de las fantasías y de los miedos. Por medio del dolor, “makes the impact of social morality and of the ‘catastrophe’ of love on the human body visible” (Zimmermann, 2001:179). La tortura física se convierte en el símbolo de la represión que vive nuestra sociedad subyugada por normas y controlada mentalmente. Pero no significa un mero catálogo de imágenes aterradoras con pretensiones de escándalo.

Vieites cree que la obra dramática de Kane es “una denuncia del dolor”, dejando quizá una puerta abierta al amor como salvador. Según Kane, el amor y la violencia están íntimamente relacionados en nuestra sociedad como recoge un artículo de *The Guardian*: “Kane wrote simply and starkly about the world she saw around her, a world in which violence and love were deeply entwined, and hope and despair were mirror images of each other (citado en Vieites, 2002: 36).

Esta oposición de desesperación y esperanza se utiliza magistralmente a lo largo de la obra, muy especialmente en el personaje de Tinker o el nacimiento de los girasoles en la habitación de Grace. Según Innes (2002: 532), la violencia presentada en *Cleansed* recoge la tradición teatral de las obras de David Rudkin desprovistas de sus connotaciones religiosas, y sobre todo, nos remite al teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Las similitudes no sólo se remiten al uso de las imágenes de violencia física para atraer la sensibilidad del espectador sino que también aparecen en la defensa de un drama poético, “again in the sense of Artaud, who called for action to replace written poetry” (Innes, 2002: 533).

Como conclusión, compartimos la opinión de críticos como Zimmerman entre otros que defienden la necesidad de presentar este tipo de teatro trasgresor como crítica a los grandes problemas de nuestra sociedad, un modo de presentar la verdad mediante la indignación y el escándalo de la imagen. El propio sufrimiento de la autora durante su vida la arrastró por psiquiátricos que encuentran claro reflejo en su obra. Por tanto, no nos encontramos ante una mera creación artística sino a la representación directa de una agonía dramática más allá de la literatura. *Cleansed* permite al espectador una mirada directa hacia el corazón torturado de Sarah Kane.

## BIBLIOGRAFÍA

Innes, C. (2002). *Modern British Drama. The Twentieth Century*. Cambridge: CUP.

Kane, S. (2001). *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londres: Methuen.

Saunders, G. “El teatro de Sarah Kane”. *Primer Acto II*, 2002, 293, 9-18.

Urban, K. “An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane”. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 2002, 69, 36-46.

Vieites, M. F. “Dramaturgias del dolor y la barbarie frente a ‘espectáculo’”. *Primer Acto II*, 2002, 293, 23-36.

Zimmerman, H. (2001). “Theatrical Transgression in Totalitarian and Democratic Societies: Shakespeare as a Trojan Horse and the Scandal of Sarah Kane”. *Crossing Borders: Intercultural Drama and Theatre at the Turn of the Millennium. Contemporary Drama in English 8*. Eds. B. Reitz y A. Rothkirch. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 173-182.

Wandor, Michelene. (2001). *Post-War British Drama. Looking Back in Gender*. London & New York: Routledge.

© Susana Nicolás Román 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

