

***BLASTED* DE SARAH KANE: REVISIÓN DEL ESCÁNDALO UNA DÉCADA DESPUÉS¹**

Susana Nicolás Román²

Resumen: *Blasted*, la ópera prima de Sarah Kane, provocó una exacerbada ola de críticas desde su estreno en 1995 por su presentación extremadamente transgresora de la realidad de la guerra de Yugoslavia. Este artículo presenta una revisión de las críticas iniciales, próximas a la censura, un recorrido por los aspectos centrales de la obra para concluir con la consideración actual de *Blasted* como icono social del drama inglés contemporáneo. Esta aproximación nos permite analizar el cambio radical que ha sufrido la imagen de la última autora maldita de la escena inglesa y cómo el distanciamiento temporal la ha reivindicado a nivel mundial.

Palabras clave: Sarah Kane, teatro inglés, violencia, sexo, crítica.

Abstract: Sarah Kane's opera prima, *Blasted*, was extremely criticized since its premiere in 1995 for its transgressing presentation of the reality of the Yugoslavian war. This article proposes a revision of this initial criticism, near censorship, an overview of the central aspects of the play to conclude with its present consideration as a social icon of contemporary English drama. This approach leads our analysis through the radical change that the image of the last damned author in the English stage has suffered and how she has been vindicated worldwide by temporal distance.

Key words: Sarah Kane, English drama, violence, sex, criticism.

“I am sad. I feel that the future is hopeless and that things cannot improve. I am bored and dissatisfied with everything. I am a complete failure as a person. I am guilty, I am being punished. I would like to kill myself”.

(4.48 *Psychosis*, Kane 2001: 206)

1. INTRODUCCIÓN: EL INICIO DE UN ESCÁNDALO

Probablemente la escena londinense no estuviera preparada aún casi a finales de los noventa para la estética agresiva e irreverente que una joven dramaturga proponía con su ópera prima como forma de denuncia social. Este estudio propone una revisión de las críticas exacerbadas que recibió su estreno, una posterior exposición de sus aspectos más

¹ Fecha de recepción: mayo 2007.

Fecha de aceptación y versión definitiva: septiembre 2007.

² Becaria de Investigación, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universidad de Almería; ✉ snroman@ual.es.

conflictivos para finalizar con el giro radical que ha encumbrado a su teatro diez años después. En un principio, Sarah Kane supuso con *Blasted* un escándalo de crítica y público que recordaba en gran medida a aquellos años de la censura cuando autores como Edward Bond sufrían las imposiciones de la moralidad a la libertad de expresión en el teatro. De hecho, el *Daily Express* publicó la opinión de un crítico que apelaba a la vuelta de los represivos años sesenta: “it cannot be allowed, even in the name of freedom of speech” (en Sellar, 1996: 33) pero no fue el único ya que otros muchos periódicos como *Sunday Times* (24.1.95) despreciaron la obra como “a vision [...] of a self-destroying society, aimless, brutish, barren, cannibalistic, prurient” (cit. en Sellar 1996: 33).

Estos calificativos fueron la carta de presentación de una joven dramaturga como Sarah Kane quien de forma irreverente irrumpía en el teatro inglés con nuevos modelos dramáticos. De hecho, aquí recogemos una de las pocas defensas que *Blasted* recibió de la prensa tras su estreno, firmada por Carl Miller en *The Independent*:

London newspaper critics demonstrate the range of responses possible from a group of men in comfortable shoes. The near- universal abuse of *Blasted* did not split entirely along gender lines, but the fact that its central character was a white, middle-aged journalist of vividly plausible gruesomeness cannot have done Kane any favours. (Cit. en Sellar 1996: 32)

A pesar de que la mayor parte de la crítica le era desfavorable, dramaturgos ya consolidados como Edward Bond, Caryl Churchill o Harold Pinter no comprendían la ira generalizada contra Kane. Estos autores teatrales apoyaron a la autora novel en diversos periódicos creando así un debate social que contaba con pocos precedentes en la historia del teatro inglés contemporáneo. En *The Guardian*, Bond defiende apasionadamente a Kane llegando a asegurar “I know this is the most important play on in London” (28.01.1995). Desde los años sesenta no se había producido una persecución tal contra una obra y los argumentos a favor y en contra confirmaron que el teatro inglés renacía de sus cenizas y volvía a representar el papel en la sociedad que siempre había tenido.

De forma evidente, Kane había conseguido atraer la atención hacia *Blasted*, una obra violenta y cruda que no vacila en presentar acciones brutales sobre un escenario. A través del surrealismo y en su intento de conectar la violencia doméstica con la violencia bélica, persigue indudablemente una respuesta por parte de la audiencia ante acontecimientos denunciados de nuestra sociedad actual. No obstante, a excepción de un reducido grupo de profesionales del teatro, la sociedad londinense no supo desentrañar este mensaje que se encontraba oculto tras las acciones violentas visualizadas en escena. El ejemplo más claro de incompreensión de la obra se refleja en Jack Tinker, crítico del *Daily Mail*, que estableció una especie de cruzada personal con la dramaturga calificando la obra de “a disgusting feast of filth” (19.1. 95). En el *Daily Telegraph*, Charles Spencer criticaba el carácter infantil de Kane reduciendo la obra a un simple intento de llamar la atención: “*Blasted* isn’t just disgusting, it’s pathetic. Miss Kane may kid herself that she has written a searing indictment of Britain today. What she has actually produced is a lazy, tawdry piece of work without an idea in its head beyond and adolescent desire to shock” (20.01.95).

2. *BLASTED*: VIOLENCIA Y REALIDAD

Una década después de esta caza de brujas atípica para los noventa, nos preguntamos: ¿qué cuenta *Blasted* para convertirse en objeto de escándalo, en punto de confrontación para tantos críticos? La historia central de la obra desarrolla una lucha personal entre un periodista xenófobo y misógino y una joven inocente fácilmente manipulable. Más allá de la relación personal entre ambos, la obra plantea de forma subtextual una exploración épica de las estructuras sociales de la violencia. La contextualización histórica de *Blasted* se enmarca en la guerra de Yugoslavia en un intento de dramatizar las atrocidades cometidas durante este conflicto bélico. Sin embargo, la intención de Kane no era presentar sólo la realidad en Bosnia sino extender la violencia de esta guerra concreta a la violencia de nuestras calles, a la violencia que nos encontramos diariamente en televisión y en nuestra vida real. Su denuncia social no encuentra distinciones entre la violencia de la guerra y la violencia doméstica: “The logical conclusion of the attitude that produces an isolated rape in England is the rape camps in Bosnia and the logical conclusion to the way society expects men to behave is war” (en Urban 2002: 45). El proceso de globalización de la violencia también incluye otros aspectos como el contexto escénico, en este caso, la habitación de un hotel caro de Leeds que podría pertenecer a cualquier otro lugar como indica Kane en sus acotaciones: “the kind that is so expensive it could be anywhere in the world” (Kane 2001: 3).

Los grandes temas de *Blasted* se centran en la interrelación entre sexo y violencia presentes desde la primera escena con Ian casi desnudo colocando un revólver debajo de la almohada. Con esta introducción, se nos presenta a los personajes principales, Ian y Cate, en una relación amor-odio donde el poder masculino enfrentado a una inocente e infantil joven se convierte en acoso psicológico en busca de una relación sexual. Nos encontramos ante una estrategia masculina de vejaciones combinadas con adulaciones para desarmar la débil coraza de Cate. Según Zimmermann: “The action explores the contradictory fusion of tenderness and aggression in male sexual behaviour [...] His mechanically repeated, ‘I love you’ is merely the prelude to or excuse for sexual violence” (2001: 176).

Desde sus primeras apariciones en la obra, todos los rasgos atribuidos al personaje masculino favorecen una imagen repulsiva para el espectador. La cruel verborrea de Ian y la tergiversación de los hechos forman parte de sus armas, además de la compasión que pretende crear por la cercanía de su muerte. El cáncer de pulmón y una probable cirrosis agudizada con su obsesión por el tabaco y la bebida permanecen como síntomas inequívocos del proceso de autodestrucción que ha iniciado Ian.

No obstante, en un rasgo característico del héroe-villano ‘kaneiano’, Ian también demuestra rasgos de humanidad. Su temor al dolor y a la muerte en soledad se sugieren entre líneas ya que sus amenazas a Cate revelan en realidad una mera máscara para esconder su debilidad. Por otro lado, el desmoronamiento de su familia permite entrever su actitud misógina hacia el sexo. El lesbianismo de su ex-mujer no encuentra cabida dentro de sus prejuicios sexuales:

Ian. Yes. His mother’s a lesbos. Am I not preferable to that?

Cate. Perhaps she’s a nice person.

Ian. She don't carry a gun
Cate. I expect that's it. (Kane 2001: 18)

Apuntando temas tan importantes como la violencia de género o los prejuicios homosexuales que están presentes en nuestra sociedad actual, el lesbianismo podría reflejar una opción de vida barajada por Kane como alternativa al poder masculino. Ian, como la mayoría de los personajes masculinos de Kane, se debaten a menudo entre expresiones intensas de amor y de agresión hacia las mujeres. Así, observamos su cambio de táctica desde el afecto inicial hasta la lástima de sí mismo:

Ian. You ever thought of getting married.
Cate. Who'd marry me?
Ian. I would
Cate. I couldn't
Ian. You don't love me. I don't blame you, I wouldn't. (Kane 2001: 6)

Por otro lado, la autosuficiencia sexual de Cate revela la masturbación femenina como símbolo de liberación de la mujer ajeno al placer masculino: “Ian. [I'll] make love to you. / Cate. It's like that when I touch myself” (Kane 2001: 22). Sin embargo, una posible interpretación feminista de estos diálogos nos alejaría de la compleja concepción de la masculinidad de Kane:

La política sexual en la obra de Kane gira a menudo en torno a mujeres que viven intensamente relaciones masoquistas con hombres nihilistas que abominan de sí mismos. Cate vuelve a Ian en *Blasted* a pesar de que él la ha violado [...] El hombre aparece con un odio patológico sobre sí mismo y muestra conductas variables de amor y agresión frente a la mujer, pero “characters like Ian, Hippolytus, and Tinker despite being monsters are also allowed to elicit an audience's sympathy”. (Saunders 2002: 130)

El maltrato físico y psicológico hacia Cate culmina finalmente en su violación y la espiral de violencia y degradación evoluciona con la aparición del soldado y la explosión de la bomba al comienzo de la escena tercera. Esta introducción de la realidad exterior irrumpe en el drama doméstico de los personajes de forma inesperada. En este momento, el realismo deja paso a un paisaje expresionista que algunos han caracterizado de postmodernista y nos introducimos en el infierno hiperreal de Kane. El público siente el impacto físico del desmoronamiento de los muros de la habitación y se convierte en testigo de las atrocidades de la guerra. En este caso, el soldado simboliza la violencia bélica, intención de Kane desde el principio, para mostrar la conexión entre las causas de la violencia. Esta última sección de la obra se ha convertido en el gran foco de crítica por la complejidad de su conexión con el resto de la obra así como por las duras imágenes que ofrece al espectador.

Innes (2002: 531) señala cómo este Soldado sin nombre que encarna al universal militar, se convierte en ejemplo de todo tipo de atrocidades militares en nombre de la guerra y de la patria. Sin embargo, él también se convierte en una víctima vengándose de su novia asesinada. Por tanto, nos encontramos ante un círculo de violencia sin salida que provocó un fuerte impacto en la audiencia: Ian viola a Cate al inicio de la obra mientras que posterior-

mente el soldado, como venganza por el asesinato de su novia, viola a Ian. De este modo, el agresor y la víctima intercambian sus papeles como consecuencia de un entorno hostil. Urban también acepta esta conexión cuando señala: “The soldier tells Ian of the civil war occurring outside the room and then transfers such violence to Ian’s body” (2002: 45).

Además de las violaciones en escena, *Blasted* fue duramente criticada por el canibalismo que presenta cuando el soldado succiona los ojos de Ian como culminación de la violencia vivida para posteriormente suicidarse. Esta ceguera de Ian, con reminiscencias de Shakespeare y de Bond, reduce al personaje a un animal indefenso que debe “aprender a ver.” En cuanto a la extracción de los ojos en esta escena, debemos remitirnos a una variación de poderosas imágenes surrealistas como las de la película *Un Chien Andalou* de Salvador Dalí y Luis Buñuel y al *Lear* de Bond. En este instante de indefensión total Cate regresa con un bebé a escena ofreciendo una oportunidad para la esperanza y de hecho, observamos el cambio producido en Ian respecto a ella tras su proceso de autoaprendizaje.

El final de *Blasted* es, para Urban, un gesto de “unimaginable generosity” (2002: 46), un sacrificio de Cate que vuelve de la violencia de la guerra para compartir su comida con Ian a pesar de la crueldad recibida. Para Sierz, “the ending [...] is an unforgettable picture of humanity amid horror which refers as much to Bosnia as to Beckett” (1998: 330). Frente al horror, Kane no proporciona la posibilidad de un Dios salvador en el mundo apocalíptico que refleja su obra. En su concepción de la vida, no existe ningún ente divino capaz de eliminar el odio pero revela el amor ilimitado de una mujer como la mayor posibilidad de cambio. Tras quitar las balas del revólver, Cate demuestra una vez más su infinita generosidad evitando el suicidio de un Ian aniquilado física y mentalmente.

El cuadro dramático final muestra al personaje masculino reducido a un animal consumiendo un bebé muerto pero, en este escenario devastador emerge el final “Thank you” como “a call for an ethical means of being in the world” (Urban 2002: 46). Tras la barbarie, Kane finaliza *Blasted* con un tono optimista donde la humanidad puede escapar de su inminente destino de destrucción. Como dice Urban: “To Kane, the good is not a moral imperative imposed from on high, but rather good is contingent, emerging from specific moments” (2002: 46). A nuestro juicio, la obra revela la brutalidad de nuestra sociedad desde una perspectiva transgresora pero comprometida con la verdad por lo que se asienta firmemente en las bases fundamentales del teatro.

Por tanto, debemos llegar a la conclusión de que el escándalo producido por la primera obra de Sarah Kane procede más bien de un temor a la realidad ya que la galería de horrores que se presentan reproducen escenas muy familiares para las noticias de televisión o las películas de terror. En este sentido, el cine violento, con el director Quentin Tarantino a la cabeza, ha influido mucho a esta nueva generación de dramaturgos y la crítica no plantea problemas a la violencia de este tipo de cine o incluso de las *snuff films* en las que realmente se mutila y asesina a la víctima ante las cámaras.

El final de *Blasted* supone una mezcla entre horror y esperanza a la vez que plantea interrogantes sobre la violencia y el caos de nuestra sociedad, encaminada irremediablemente hacia un infierno que el propio ser humano y su sistema han creado. Como dice Zimmermann:

Her offence was not only that she disrupted the glamorous spectacle of the neoliberal, capitalist society by espousing its latent fascism and sexism, [...] She also suggested a causal relationship between private sexual aggression and postcolonial racism at home, and the systematic violence and serial rape of war. (2001: 177)

3. DIEZ AÑOS DESPUÉS: LA CONVERSIÓN EN ICONO MUNDIAL

Una década después de su estreno y su posterior debate mediático, la primera obra de Kane sigue reflejando la misma contemporaneidad y adecuación al entorno social. Las agresiones sexuales continúan marcando la relación entre hombres y mujeres llegando, por ejemplo, a convertirse en países como España, Venezuela o México en auténticos fenómenos sociales imposibles de erradicar. Por otro lado, las atrocidades de la guerra de Bosnia que muestra *Blasted* encuentran fácil analogía en las guerras de Afganistán o Irak con idénticas denuncias sobre la indiferencia o excesiva “naturalidad” de los medios de comunicación. Por tanto, el horror que denuncia Kane se encuentra trágicamente presente en nuestro día a día y esta intemporalidad favorece representaciones de su escandalosa *Blasted* por todo el mundo. No obstante, con las nuevas perspectivas que ofrece el distanciamiento temporal de su estreno, finalmente el teatro trasgresor de Kane se ha convertido prácticamente en un clásico con una victoria rotunda sobre la crítica exacerbada que perseguía su desprestigio. Aquellos que menospreciaban categóricamente la calidad estética y textual de *Blasted*, han tenido que enfrentarse al éxito rotundo de esta obra además de digerir el aura de icono que envuelve a su autora tras su suicidio en 1999.

En una reciente entrevista, Michael Billington, el afamado crítico de *The Guardian*, representa como autoridad en la materia el claro ejemplo del importante cambio que ha sufrido la figura dramática de Sarah Kane. Mientras que en 1997, criticaba su carácter de principiante afirmando que “the brutal collision of Britain and Bosnia in *Blasted* made little sense” (Billington 1997: 10); actualmente la considera la dramaturga arquetipo del Royal Court durante los noventa reconociendo su impacto internacional y el interés que suscita por parte de los investigadores. Billington atribuye a *Blasted* el carácter político que le fue denegado en su estreno reconociendo el error de la crítica: “we all got wrong when we first saw it” (Aragay y Zozaya 2004: 93). En su opinión, la repulsión generada hacia *Blasted* fue propiciada por su representación en un espacio del Court muy cercano al público. Esta cercanía favoreció el rechazo emocional ante los acontecimientos terribles que se sucedían en escena por el carácter excesivamente realista que adquirían. Sin embargo, reflexiona que la revisión de *Blasted* en el teatro central producida por James Macdonald en el 2001 contribuyó enormemente a una mejor acogida por parte de la crítica. Basándose en el final optimista de la obra, analiza su cambio de perspectiva hacia la obra:

The last line in the play is Ian’s “Thank you”, which is simply an acknowledgement of the other person, Cate, as a person, as a human being, rather than as an object. It’s as if communication has at last been established on a humane level. So the play, far from seeing a squalid spectacle of horror, seemed to me a humanist statement about the possibilities that lie ahead of us. But I couldn’t see that for the first time; no one could. (Aragay y Zozaya 2004: 99).

En esta revisión del escándalo nos interesa mostrar el cambio sustancial que ha experimentado la acogida de *Blasted* desde la repulsa más absoluta hasta su encumbramiento como obra clave del siglo XX. Por tanto, los siguientes ejemplos sólo persiguen constatar esta evolución en marcado contraste con las críticas que mencionamos como carta de presentación de esta dramaturga. En la temporada teatral de 2004, la compañía independiente *Rude Guerrilla Theater Company* emprendió la difícil tarea de representar *Blasted* en Los Ángeles. A pesar de la familiaridad del público estadounidense con la violencia diaria, algunos críticos aún se sintieron escandalizados por la crudeza de las imágenes. No obstante, la mayoría le atribuyó un profundo sentido del realismo y su carácter de denuncia bélica a favor de la paz. Julio Martínez (2004) en *Los Angeles Daily News* (2/07/04) encontró en la obra de Kane el desmoronamiento integral del alma humana asegurando “it is as valid as it is difficult to watch”. Como parte de su análisis, sitúa al personaje de Cate como la única esperanza para la supervivencia de la civilización en una sociedad donde la crisis de la masculinidad centra las producciones dramáticas (Mark Ravenhill, Jez Butterworth, entre otros).

En sus comentarios sobre la representación en su reseña “Meet the rapists”, Joel Beers señala la relación de la obra con los postulados de Blake sobre la crueldad humana: “William Blake wrote that cruelty has a human nature. Rarely has that heart seemed so overwhelmingly revolting –and so sickeningly, sadly familiar– as it does in *Blasted*” (2006). Por otro lado, también en relación con este controvertido estreno, se organizó una especie de charla-taller para intercambiar opiniones sobre la verdadera naturaleza de la obra. En este sentido, James Taylor (2006) mencionó:

Her work is not about shock for shock’s sake. *Blasted* is a deeply felt and brutally articulated theatrical essay about violence in the so-called civilized world. Not everyone will agree with Kane’s vision, but it is hard to ignore the assured dramatic hand and burning intelligence behind the words and actions. (2006)

Como ejemplo de la universalidad cultural que ha adquirido *Blasted* en los últimos años, nos parece importante destacar la adaptación que realizó recientemente la directora Kitamura para el público asiático. En 2005, la compañía de teatro japonesa “Années Folles” representó con gran éxito de público en Seúl la obra de Kane destacando el carácter globalizado de la violencia social. El director del teatro, Kunghyon Park (2007), calificó a *Blasted* de obra maestra además de enaltecer su mensaje principal: “what we should be as human nature”. Entre otras muchas revisiones que tuvieron lugar el año pasado, quisiéramos centrar la atención en un ambicioso proyecto de la compañía de actores discapacitados *Graea* que ha realizado un tour con *Blasted* a lo largo del Reino Unido durante la primavera de 2006. El elemento educativo que estos actores han encontrado en la ficción desarrollada por Kane ha favorecido una mejor comprensión de su realidad más inmediata. De hecho, Jenny Sealey, su directora artística, se muestra convencida de la importancia de esta obra: “*Blasted* remains one of the most cutting edge plays of 20th Century and with only 4 main productions in the UK and in the light of recent events in Iraq and the London bombings

this piece remains a testament to the world we live in" (2007). Esta experiencia constata la aplicación didáctica del teatro hasta sus últimas consecuencias.

Esta breve revisión de una de las obras más trasgresoras de la escena inglesa de los últimos años persigue mostrar cómo una dramaturga maldita ha logrado convertirse en un icono teatral de prestigio internacional. El escándalo que acompañó a *Blasted* ha suscitado el interés por su teatro experimental en todas las partes del mundo como hemos comprobado. Actualmente, parece difícil encontrar un país que no resucite cualquiera de las cinco obras de Kane a lo largo del año en una especie de movimiento globalizador del teatro casi sin precedentes. El auge del movimiento "in-yer-face" ha favorecido sin duda la revitalización de esta autora que probablemente centró una crítica desmedida por ser la primera impulsora de este nuevo giro en el teatro. Después de Kane, otros autores como Mark Ravenhill, Patrick Marber o Jez Butterworth, entre otros, desarrollaron en sus obras una violencia mucho mayor a la mostrada por *Blasted* y la crítica que antes se escandalizaba tuvo que rendirse a la nueva dirección que tomaba el teatro inglés. La negativa a admitir que el teatro tradicional de ideales políticos como el de Pinter o Arden se había quedado obsoleto para denunciar la realidad de los noventa desapareció gradualmente ante el éxito del nuevo movimiento. Ante la explosión creativa de estos jóvenes dramaturgos, incluso los críticos más conservadores reconocen actualmente la denuncia frontal del sistema que estas obras representan más allá de la repulsión estética. *Blasted* permanece hoy en día como el buque insignia de esta revolución teatral y, diez años después de su estreno, sigue ejerciendo una poderosa atracción en el espectador a pesar de la muerte de su autora. El drama de Kane sobrevivió al boicot de la crítica y su mensaje optimista de humanidad ha trascendido las fronteras británicas para convertirse en una de las obras centrales del teatro contemporáneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGAY, M. y P. ZOZAYA. 2004. "The State of British Theatre Now. An Interview with Michael Billington". *Atlantis* 26, 1: 89-100.
- BILLINGTON, M. 1997. "The State of British Drama". *Proceedings of the 20th International AEDEAN Conference*. Eds. P. GUARDIC y J. STONE. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- BOND, E. 1995. "A Blast at Our Smug Theatre". *The Guardian* 28.01.1995.
- INNES, C. 2002. *Modern British Drama. The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KANE, S. 2001. *Complete Plays: Blast, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londres: Methuen.
- PARK, K. 2007. "Review of Blast". http://www.anneesfolles.org/j/blastedkr_en.html (16 marzo 2007).
- SAUNDERS, G. 2002. "El teatro de Sarah Kane". *Primer Acto* II, 293: 9-18.

- SEALEY, J. 2007. "Review of *Blasted*". <http://www.iainfisher.com/Kane/eng/kaneho.html> (16 marzo 2007).
- SELLAR, T. 1996. "Truth and Dare: Sarah Kane's *Blasted*". *Theater* 27, 1: 29-34.
- SIERZ, A. 1998. "Cool Britannia? 'In-yer-face' Writing in the British Theatre Today". *New Theatre Quarterly* 56: 324-333.
- SPENCER, C. 1995. "Review of *Blasted*". *Daily Telegraph*. 20.01.1995.
- TINCKER, J. 1995 "This Disgusting Piece of Filth". *Daily Mail*. 19.01.1995.
- URBAN, K. 2002. "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane". *PAJ: A Journal of Performance and Art* 69: 36-46.
- ZIMMERMANN, 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.