

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



TESIS DOCTORAL
La literatura posdramática: Angélica Liddell ("La casa de la fuerza" y la trilogía "El centro del mundo")

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Velasco González

Director

Rafael Rodríguez Tranche

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

TESIS DOCTORAL

**La literatura posdramática: Angélica Liddell (*La casa
de la fuerza y la trilogía El centro del mundo*)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Velasco González

Director:

Rafael Rodríguez Tranche

Madrid, 2015



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

La literatura posdramática:

Angélica Liddell

(La casa de la fuerza y la trilogía El centro del mundo)

TESIS DOCTORAL

María Velasco González

Director: Dr. Rafael Rodríguez Tranche

No hay mayor acto de generosidad que creer en la persona aunque no siempre se compartan sus creencias. Esta tesis está dedicada a M^a Teresa González Muñoz.

Agradecimientos:

A mis tías, Maite y Piedad González Muñoz. Por soportar y secundar una carrera llena de obstáculos, y sin meta.

A Marta Velasco, mi hermana... también de la caridad.

A mis padres y a los amigos de Burgos (María, Raúl, Alex y Roberto) por acompañarme en esta huida hacia delante.

A Sonia, Diego y Aarón, por animarme a abandonar un tiempo el teatro para pensar en el teatro; pensar-me.

Al pequeño Martín Alonso, por recordarme lo que es la vida cuando casi me había olvidado de respirar.

A *Primer Acto* y Borja Ortiz de Gondra, por las horas de magisterio fuera de toda aula.

A mi tutor, Rafael Rodríguez Tranche, por esperar, como Vladimir y Estragón, sin desesperar.

A todo ellos, gracias.

ÍNDICE

Resumen de la tesis en español y en inglés	10
1. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO.....	16
2. LA LITERATURA POSDRAMÁTICA.....	30
2.1. La crisis del drama.....	31
2.2. Perspectivas de emancipación: Ibsen, Strindberg, Chéjov	34
2.3. La primera dramaturgia antiaristotélica: El Simbolismo.....	37
2.4. Las vanguardias y la liberación del lenguaje	43
2.5. Bertolt Brecht y Antonin Artaud	51
2.6. La Neovanguardia y los espectros de Artaud: Hacia un drama performativo (Letrismo y <i>happening</i>)	69
2.7. El absurdo acto de escribir: La poesía después de Auschwitz y Beckett	76
2.8. Dramaturgias del exceso: Accionismo y violencia poética	84
2.9. Desdramatizar la realidad: Caos y rizoma	96
2.10. Un “drama otro”, o la literatura posdramática. El debate Sarrazac-Lehmann	105
2.10.1. Estrategias discursivas de la literatura posdramática	109
Fragmentación y parataxis	109
Narraturgia	110
La contra-progresión.....	112
Prácticas de lo real	112
Monologías	115
El otro diálogo.....	115
La actualización de la forma trágica	118
Rapsodia y ensayismo.....	119
Ritualidad.....	120
2.10.2. La estética de lo abyecto y la ética del mal en la literatura Posdramática	121

3. ANGÉLICA LIDDELL	133
3.1. Panorama crítico social de la literatura posdramática en España	133
3.2. Angélica Liddell: trayectoria vital y artística	141
3.2.1. La infancia.....	141
3.2.2. La adolescencia y los años de formación	143
3.2.3. Finales de los ochenta y la década de los noventa. La fundación de Atra Bilis	145
3.2.4. Consolidación: El <i>Tríptico de la aflicción</i>	153
3.2.5. Años de creación compulsiva 1: La exaltación poética del yo	158
3.2.6. Años de creación compulsiva 2: La política de la vida.....	163
3.2.7. La llegada de Angélica Liddell al Centro Dramático Nacional: <i>Mi relación con la comida, Perro muerto en tintorería: Los fuertes y El año de Ricardo</i>	171
3.2.8. Lo personal es político. La escena europea.....	177
4. LA CASA DE LA FUERZA.....	187
4.1. Introducción	187
4.1.1. Referentes personales y artísticos	190
4.1.2. Referentes sociales y políticos	198
4.2. Estructura narrativa.....	202
4.3. <i>La casa de la fuerza</i> en relación con la literatura posdramática.....	223
4.3.1. Factores de ordenación en ausencia de una estructura espacial y temporal.....	223
4.3.2. Monodrama y coralidad.	227
4.3.3. Memoria passionis: Documentalismo y el lenguaje de las prácticas corporales.	231
4.3.4. Actualización de la tragedia en la época de la transgenericidad y la intertextualidad.....	234
4.4. Conclusiones.....	236

5. MALDITO SEA EL HOMBRE QUE CONFÍA EN EL HOMBRE: UN PROJET D'ALPHABÉTISATION.	240
5.1. Introducción.	240
5.1.1. Referentes personales y artísticos.	246
5.1.2. Referentes sociales y políticos.	249
5.2. Estructura narrativa.....	253
5.3. <i>Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation</i> en relación con la literatura posdramática.	268
5.3.1. Desorden cerrado y plasticidad del concepto.	268
5.3.2. Figuras arquetípicas: El niño divino y el yo salvaje.....	270
5.3.3. Estilo figurado posdramático: Alegorías del espacio y del tiempo.	273
5.3.4. Trascendentalismo del lenguaje.	278
5.4. Conclusiones.	280
6. PING PANG QIU.	283
6.1. Introducción.	283
6.1.1. Referentes personales y artísticos.	284
6.1.2. Referentes sociales y políticos.	289
6.2. Estructura narrativa.....	292
6.3. <i>Ping Pang Qiu</i> en relación con la literatura posdramática	304
6.3.1. Una dramaturgia del proceso.....	304
6.3.2. La herencia oriental: Montaje intelectual y convención	306
6.3.3. Sincretismo del género documental	308
6.3.4. El pseudomonólogo, como diálogo intertextual e interdisciplinar.....	312
6.4. Conclusiones.....	316
7. TODO EL CIELO SOBRE LA TIERRA (EL SÍNDROME DE WENDY)	321
7.1. Introducción	321
7.1.1. Referentes personales y artísticos	323
7.1.2. Referentes sociales y políticos	331
7.2. Estructura narrativa.....	336

7.3. Análisis de <i>Todo el cielo sobre la tierra</i> en relación con la literatura posdramática	351
7.3.1. Una mitología individual: Tras la pista del <i>enfant terrible</i>	351
7.3.2. La compulsión de repetición y la espiral viciosa versus el tiempo suspendido.....	356
7.3.3. El teatro como isla de realidad divergente: <i>Never Never Land</i>	360
7.3.4. Diálogo con los muertos.....	365
7.4. Conclusiones.....	369
8. CONCLUSIONES	373
9. BIBLIOGRAFÍA.....	384
9.1. Bibliografía general	384
9.2. Bibliografía de Angélica Liddell	399
9.3. Bibliografía sobre Angélica Liddell	401
10. ANEXOS	408
10.1. Apéndice documental: Obra y premios obtenidos	408
10.2. Entrevistas.....	410
10.2.1. Angélica Liddell.....	410
10.2.2. Luis María Ansón.....	414
10.3. Crítica del <i>Ciclo de las resurrecciones</i> publicada en <i>Primer Acto</i>	417

RESUMEN

La literatura posdramática: Angélica Liddell **(*La casa de la fuerza y la trilogía El centro del mundo*)**

INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XX, el teatro se rebela contra el imperialismo textual. Paradójicamente, al liberarse de sus tareas funcionales en relación con el drama, la palabra escénica recobra sus posibilidades estéticas y da lugar a una serie de poéticas abiertas más allá de la comunicación como mimesis del diálogo o macroestructura.

Angélica Liddell (Figueres, 1966) es un filón a la hora de repensar la dramaturgia. Sin ella sería imposible comprender el teatro contemporáneo nacional y, desde su irrupción en el Festival de Aviñón, el internacional. Entre otros muchos galardones, ha recibido el Premio Nacional de Literatura Dramática (2012) y el León de Plata de la Bienal de Venecia (2013).

Aunque es una artista polifacética, destaca como “autora de la palabra” y por una voluntad poética explícita. A partir de 2009, con *La Casa de la fuerza* y la posterior trilogía *El centro del mundo* (2013) se produce un salto cualitativo: abandona la idea de fábula y la heterogeneidad triunfa sobre la unidad. Sin dejar de hacer alusión a su trayectoria anterior, situándola en su contexto cultural, y a su último lanzamiento, el *Ciclo de las resurrecciones* (2015), este estudio se fija en estas cuatro piezas, “un teatro con un mínimo de dramaturgia” (Heiner Müller).

Aun cuando esta poética tiene, todavía hoy, muchos detractores, acostumbrados a la inmutabilidad de las representaciones del siglo XIX, e ignorantes de otra herencia, la adjudicación en 2012 del máximo reconocimiento del Estado a *La Casa de la fuerza* invita a pensar, no solo en una transformación intelectual, en relación con las estrategias de representación, sino social y política.

SÍNTESIS

La hipótesis de esta investigación es que las últimas obras de Liddell están próximas a un modelo perdurable dentro de la escritura teatral, el posdramático; y que, ello se traduce en un desafío a la moral patriarcal occidental, en la que se inscribe el canon dramático. Los objetivos, por tanto, son: definir un arquetipo de la literatura posdramática; comparar las obras de la autora con este paradigma; y examinar la ideología subyacente.

Comenzando por la crisis *fin de siècle*, se revisan momentos de ruptura y anarquía poética que conducirían al teatro posdramático: el Simbolismo, las vanguardias, Antonin Artaud y sus herederos, el absurdo, las dramaturgias del exceso (del accionismo vienés al Living Theatre) y las tendencias actuales en la línea del rizoma o los escenarios de caos. Asimismo, a partir del libro fundacional de Lehmann, *El teatro posdramático*, y su debate con Jean-Pierre Sarrazac, se detalla una serie de estrategias discursivas, como fragmentación y parataxis, rapsodia y ensayismo, narraturgia y monologías, la contra-progresión, prácticas de lo real, ritualidad, etcétera.

Del análisis de los textos (sin dejar de atender a su “virtualidad escénica”) de *La Casa de la fuerza* y *El centro del mundo* (*Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d’alphabétisation; Ping Pang Qiu; y Todo el cielo sobre la tierra –el síndrome de Wendy–*), se extrae un patrón común, compatible y complementario con el posdramático. Un “desorden cerrado”, donde las yuxtaposiciones se llevan a cabo según técnicas del montaje intelectual y de la composición musical, basado en la circularidad, y más concretamente en la elipse.

Hay un semieje relacionado con los asuntos privados (el desamor, la soledad, la desconfianza, la misantropía, la disciplina, los viajes, el miedo a envejecer) y un eje mayor vinculado a lo público con dos focos: el mito (historias ejemplares y significativas como *Las tres hermanas*, de Chéjov, *Muerte en Venecia*, el mito de Orfeo y Eurídice o *Peter Pan*) y la memoria histórica (el feminicidio de Ciudad Juárez, la operación “plomo fundido”, la Revolución Cultural china, la matanza de Utoya, etc.).

El predominio de lo confesional no va en detrimento de un teatro del encuentro, pues el diálogo solitario se revela como avatar del diálogo con los muertos. La autora, comparable a Antígona, trata de arrancar de la muerte hermenéutica a las víctimas (las de la violencia de género, las del mundo de la expresión, los niños y animales no humanos, etc.). Para ello suspende el tiempo histórico, a favor de un tiempo circular /ceremonial y realiza la utopía, por ejemplo la isla de Never Land, en el escenario, lugar del sacrificio poético.

La recuperación de la tragedia y de lo sagrado, que triunfa en el *Ciclo de las resurrecciones*, es la consecuencia de la falta de familiaridad respecto a la realidad y la racionalidad; de ahí, también, una pulsión dionisiaca en forma de violencia simbólica o poética. La poesía, que elimina las incrustaciones de la costumbre y crea una “fisura del proceder logocéntrico”, es la herramienta para cuestionar las maneras habituales en que se percibe y se piensa, muchas de las reglas del arte (tal como han sido enseñadas), y los *Grandes Récits*.

CONCLUSIÓN

Por su recuperación de una tradición olvidada y reprimida y el espacio otorgado a la anomalía y la alteridad, estas obras (para, extra o posdramáticas) constituyen una alternativa frente al “provincialismo cultural patriarcal occidental”. En ellas reside una invitación a superar la fisura entre la razón y el intelecto de lo espiritual, lo emocional y lo social. A este respecto, es significativo el uso que la dramaturga hace del oxímoron como expresión múltiple de lo mismo (por ejemplo, Eros y Tánatos). Lo circular, el ovoide, remite al modelo cosmológico que en el taoísmo, sistema filosófico de origen chino, representa el Gran Uno antes de la separación de Cielo y Tierra (de ahí, el nombre de la tercera parte de *El centro del mundo*, o trilogía china: *Todo el cielo sobre la tierra*). En consecuencia, y pese al aparente vínculo de este teatro con las estéticas negativas y el pesimismo, cabe hablar de un valor terapéutico y de una ascesis espiritual en la línea de las místicas salvajes de Nietzsche, Pasolini o Genet.

Palabras clave: teatro español contemporáneo, dramaturgia, teatro posdramático, Angélica Liddell, mitología individual.

ABSTRACT

Postdramatic literature: Angélica Liddell **(*La casa de la fuerza* and *El centro del mundo* trilogy)**

INTRODUCTION

All through the 20th century, drama rebels against textual imperialism. Paradoxically, by freeing itself from those functional tasks related to drama, theatrical language recuperates its aesthetic possibilities, which in turn, gives birth to a series of open poetics that go beyond communication as a mimesis of dialogue or macrostructure.

Angélica Liddell (Figueres, 1966) is a valuable source that enables us to rethink drama. Without her, it would be impossible to understand contemporary national theatre, and, after her incursion in the Festival d'Avignon, international drama as well. Among many other awards, she has received the National Drama Award (2012) and the Silver Lion at the Venice Biennale (2013).

Although she is a multifaceted artist, Angélica stands out as a “master of the word” with an explicit poetic intention. From 2009, with *La casa de la fuerza*, and later, with her trilogy *El centro del mundo* (2013), she makes a qualitative leap forward: she leaves behind the idea of fable and heterogeneity triumphs over unity. While making reference to her initial trajectory, and to her last project, *Ciclo de las resurrecciones* (2015), this study focuses on the above mentioned pieces, “theatre with a minimum of dramaturgy” (Heiner Müller).

Even today, these poetics have many detractors, accustomed to the immutability of the 19th century performances and ignorant of a different kind of heritage. Nevertheless, the awarding in 2012 of the National Dramatic Literature Prize to *La Casa de la fuerza* encourages us to think, not only of an intellectual transformation in performing strategies, but also of a social and political transformation.

SYNOPSIS

This research work is based on the hypothesis that Liddell's last plays are close to a long-lasting model of playwriting, the post dramatic model; it poses a challenge to the western patriarchal moral, inside which the dramatic canon is inscribed. Therefore, the aims of this dissertation are: defining an archetype of post dramatic literature, comparing the author's works with that paradigm, and examining the underlying ideology.

Taking the *fin de siècle* crisis as a starting point, we set out to review moments of rupture and poetic anarchy, which will lead to post dramatic theatre: Symbolism, the avant-gardes, Antonin Artaud and his inheritors, the Absurd, Excess Drama (from Viennese Actionism to Living Theatre) and current trends in line with rhizome theatre or the stages of chaos. Moreover, based on Lehmann's foundational book *Postdramatic Theatre* and his debate with Jean-Pierre Sarrazac, a series of discursive strategies is discussed, such as fragmentation and parataxis, rhapsody and essayism, theatrical narratology and monology, counter-progression, the reality on stage, rituality, etc.

From the analysis of the texts –without forgetting their scenic virtuality– *La Casa de la fuerza* and *El centro del mundo* (*Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation; Ping Pang Qiu; and Todo el cielo sobre la tierra –el síndrome de Wendy–*), we can gather a common pattern, compatible with post dramatic theatre and complementary of it. A “closed disorder”, where juxtapositions are carried out following techniques of intellectual assembly and musical composition, based on circularity, and more specifically, on the ellipses.

There is a semi axle connected with private affairs (heartbreak or disaffection, loneliness, mistrust, misanthropy, discipline, travels, fear of growing old) and a main axis linked to public affairs composed of two focuses: myth (exemplary and significant stories such as *The three sisters*, by Chekhov, *Death in Venice*, the myth of Orpheus and Eurydice or *Peter Pan*) and historical memory (the “femicide” in Ciudad Juárez, the operation “cast lead”, the Chinese Cultural Revolution, the Utoya slaughter, etc.).

The predominance of a confessional element does not count against a theatre of encounter, since solitary dialogue reveals itself as an avatar of the dialogue with the dead. The author, who can be compared to Antigone, tries to rescue the victims from a hermeneutical death (victims of gender-based violence, those from the world of expression, children and non human animals, etc.). To this aim, she suspends historical time in favour of a circular/ceremonial time creating a utopia, for example the island of Never Land, on the stage, the place for poetic sacrifice.

The recuperation of tragedy and the sacred component, which triumphs in the *Ciclo de las resurrecciones*, is the consequence of a lack of familiarity with reality and rationality, thus creating a Dionysian drive in the shape of symbolic or poetic violence. Poetry, which eliminates the incrustation of custom creating a “fissure in logocentric conduct”, is the tool that allows us to question our usual ways of perceiving and thinking, as well as many of the rules of Art, or even the *Grand Récits*.

CONCLUSION

These “para”, “extra” or post dramatic plays represent an alternative against the “western patriarchal cultural provincialism”, considering the way they recover a forgotten and repressed tradition and the space they allow to anomaly and otherness. They contain an invitation to surpass the fissure that exists between reason and intellect on one hand, and the spiritual, emotional and social component on the other. Regarding that, it must be noticed the use that dramaturgy makes of the oxymoron as a multiple expression of the same thing (for example, Eros and Thanatos). The circular and ovoid structures makes us think of the cosmological model that in Taoism, a philosophical system of Chinese origin, represents the big One before the separation of Heaven and Earth, (thus the name given to the third part of *El centro del mundo* or Chinese trilogy: *Todo el cielo sobre la tierra*). Consequently, in spite of the apparent link that exists between this theatre and negative aesthetics and pessimism, we can talk about a therapeutic value and a spiritual ascetism in line with the savage mysticism of Nietzsche, Pasolini or Genet.

Keywords: Contemporary Spanish Theatre, play-writing, posdramatic theatre, Angélica Liddell, individual mythology.

1. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

“Hizo falta un filósofo preocupado por la poesía para expresar de manera más luminosa el problema: ‘El primer objetivo de una explicación consiste en hacer justicia a su objeto, no en rebajarlo, ni reducir su alcance ni menguarlo o trcarlo so pretexto de facilitar su comprensión.

La cuestión no está en saber qué vista hay que tomar del fenómeno para poder explicarlo conforme a una filosofía, sino, a la inversa, ¿qué filosofía se requiere para estar al mismo nivel que el objeto, a su misma altura? De ningún modo: cómo volver, revolver, simplificar o empequeñecer el fenómeno para poder explicarlo, a partir si es preciso de principios que nos propusimos no infringir, sino: ¿hasta dónde debemos ampliar nuestros pensamientos para mantenernos en relación con el fenómeno?”.

F. W. Schelling, *Philosophie de la mythologie*.

“He pasado de la teoría al misterio”.

Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poético*.

A lo largo del siglo XX, especialmente en la segunda mitad en adelante, la antinomia literatura/teatro, proveniente como tantas otras de la tradición dualista europea y, a consecuencia, el empeño de liberar la escena de la palabra, entraron en conflicto en muchas ocasiones con el gusto por escribir (para el teatro). A día de hoy, tal como afirmaba Bernard Dort, las categorías textuales y escénicas no solo no se corresponden, sino que ya no existen, “su relación subsiste, pero es preciso construirla, reconstruirla cada vez”¹; por fin, teatro y drama implican dos vías separadas (se puede hacer teatro fuera del drama o sin el drama). A esto habría que añadir que la superación del *textocentrismo* no solo no ha impedido un teatro literario, sino que ha favorecido un “drama otro”, a saber, un “drama posdramático”.

Los límites de la heterogeneidad del texto teatral se han vuelto extremadamente flexibles. A su fuerte inmovilismo frente al lenguaje post-einsteiniano, se ha impuesto la formulación de Roland Barthes del texto como práctica significante o energía activa

¹ Cit. en CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos, 2005, p. 12.

más allá de convenciones y jerarquías²: como dice Juan Goytisolo, Premio Cervantes 2015, las obras más significativas del siglo XX son “a la vez poesía, crítica, narrativa, teatro, etc.”³. Liberada de sus tareas funcionales en relación con la determinación de la acción dramática y la construcción del espectáculo, la palabra escénica, tal como afirma Eduardo Pérez Rasilla, ha recuperado su visibilidad material, posibilidades y usos estéticos⁴. “Literatura posdramática” no es, pues, una *contradictio in terminis*. Este es el objeto de partida de la presente tesis.

Los parámetros de la definición de posdramático parten de los enunciados por el profesor Hans-Thies Lehmann y las notas preliminares a la edición española de su libro *El teatro posdramático* a cargo de José Antonio Sánchez. Se trata de una poética abierta que, de los años 70 del siglo XX en adelante, desafía la comunicación teatral como mimesis del diálogo o macroestructura, o lo que es lo mismo, el modelo autorizado. Unos pocos dramaturgos han inscrito sus nombres en la historia de la literatura por revocar dicho modelo gracias a textos sobresalientes, y han logrado compartir su sospecha difundiendo sus obras, y cambiar aspectos esenciales del género, o lo que es lo mismo, crear una “estructura de sentimiento” (Raymond Williams). Entre ellos, está Angélica Liddell (Figueres, 1966).

La obra de esta rara avis del horizonte cultural es un filón a la hora de repensar la dramaturgia y adentrarse en el campo de estudio propuesto. Los comisarios del reciente ciclo “El lugar sin límites. Dramaturgias en movimiento”⁵, del Teatro Pradillo, el Centro Dramático Nacional y el Museo Reina Sofía, han afirmado que “sería imposible comprender el teatro contemporáneo nacional sin el trabajo de Angélica Liddell”; pero también la prensa internacional, pongamos por ejemplo *Le Figaro*, la ha

² Cit. en ABUÍN, Ángel. *Escenarios del caos*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006, p. 139.

³ Cit. en PARADELA, Nieves. “La escritura de viajes de Juan Goytisolo”, en *Caligrama. Revista Insular de Filología*, 1990, vol. 3. <http://www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/view/66616> (consulta 17/07/2015).

⁴ PÉREZ RASILLA, Eduardo. “La escritura teatral en España”, en *Ínsula*, julio-agosto 2015, nº 823-824, p.4.

⁵ Orquestado por los comisarios Carlos Marquerie, Getsemaní de San Marcos y Emilio Tomé, “El lugar sin límites. Dramaturgias en movimiento” ha programado del 11 de junio al 5 de julio de 2015 espectáculos, exposiciones, talleres y conferencias con el fin de cuestionar el lenguaje de la escena y reflexionar abiertamente sobre la dramaturgia. Ver <http://cdn.mcu.es/espectaculo/el-lugar-sin-limites-dramaturgias-en-movimiento/>

reconocido como “la más poderosa, audaz, sincera, lúcida, inteligente y atractiva”⁶ de los artistas aparecidos en la escena en los últimos tiempos. Por su parte, el presidente de *El Cultural*, el académico Luis María Ansón, miembro de los jurados que le concedieron el II Premio Valle Inclán y el Premio Nacional de Literatura Dramática, respectivamente en 2008 y 2012, la considera “una extraordinaria escritora y no solo de teatro”, y la sitúa “en la vanguardia de las transformaciones literarias”⁷.

Aunque se trata de una artista eminentemente polifacética, que aúna las disciplinas de directora de escena y actriz, forma parte de un grupo de creadores escénicos con una voluntad poética explícita. Habiéndose dado a conocer como autora a finales de los ochenta, fundó la compañía Atra Bilis en 1993, con la que siempre dirigió e interpretó textos de su autoría. Así, desde su consolidación, entrado el siglo XXI, con el *Tríptico de la aflicción*, pasando por su debut en el Centro Dramático Nacional en 2007 y su internacionalización a partir del Festival de Aviñón de 2010, ha sido reconocida como “autora de la palabra”⁸, y el galardón del León de Plata de la Bienal de Venecia 2013 le fue otorgado, entre otras cosas, “por su capacidad de transformar su poesía en un texto que agita el mundo”.

La autora, que lo es también de ensayo y poesía, ha recibido numerosos premios literarios (ver apéndice) y ha sido traducida, al menos, a diez idiomas: “Elegí la palabra como forma de expresión porque me ofrecía el privilegio del verso. Después opté por la palabra escénica para que se pudiera contemplar el poema”⁹, ha dicho; y, asimismo, que le “costaría más renunciar a escribir que a la representación escénica”¹⁰. Aun cuando también ha evocado el reto del silencio¹¹, no es errado plantear una pregunta de

⁶ HELIOT, Armelle. “Angélica Liddell s’égare au Théâtre de l’Odéon” (traducción propia), en *Le Figaro*, 4 diciembre 2014. <http://www.lefigaro.fr/theatre/2014/12/04/03003-20141204ARTFIG00331-angelica-liddell-s-egare-au-theatre-de-l-odeon.php> (consulta 12/03/2015).

⁷ Entrevista realizada por correo a Luis María Ansón el 24 de julio de 2015 (anexo 10.2.2.).

⁸ Cit. en la ficha de *La casa de la fuerza* del XXVI Festival de Otoño 2009. <http://www.madrid.org/fo/2009/es/fichas/teatro/casafuerza.html> (consulta 17/02/2015).

⁹ LIDDELL, Angélica. *Leda*. Madrid: Ministerio de Cultura / Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1993, p. 89.

¹⁰ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Op. cit., p. 323.

¹¹ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015 (anexo 10.2.1.): “Con la palabra siempre tengo una relación conflictiva. Por una parte creo que la palabra es insuficiente, pero he ido desarrollando una relación de esclavitud con la palabra, todo tengo que escribirlo, no puedo sentir nada sin que necesite escribirlo (...). Realmente me gustaría dejar de escribir, amo a los directores de teatro que prescindan de la palabra, para mí el silencio es un reto”.

investigación acerca de su obra literaria, pues, como afirma Maurice Blanchot, “una obra literaria es, para quien sabe adentrarse en ella, una rica morada de silencio, una defensa firme y una alta muralla contra esa inmensidad hablante que se dirige a nosotros desviándonos de nosotros”¹².

Una aproximación poética es especialmente pertinente en relación con unos textos, como *La Casa de la fuerza* (2009) o la trilogía *El centro del mundo* (2013), que apenas se construyen desde los cánones de lo dramático, que “nacen como poesía y no como teatro, luego se organizan gracias al teatro (durante los ensayos) que les confiere una dramaturgia en el seno de un caos”¹³. En entrevistas recientes, la autora ha subrayado que “la palabra no nace para ser representada sino para ser transformada”. Este posicionamiento, afín a la idea de Heiner Müller de que la literatura está para ofrecer resistencia al teatro y de que solo cuando un texto no puede ser llevado tal cual a escena resulta productivo, tiene, todavía hoy, muchos censores entre la audiencia, acostumbrada a la inmutabilidad de unas representaciones deudoras del XIX, y entre los profesionales. La escena contemporánea (aún esclerotizada por “la furia de comprender”) no admite con facilidad la palabra poética y, a menudo, los textos de Liddell han sido considerados irrepresentables, de modo que la autora, arguyendo haberse visto sometida al “desprecio” y la “omisión deliberada”, ha decidido abandonar temporalmente la escena española¹⁴.

Por ello, a pesar de la complejidad de los dispositivos de enunciación de Liddell, y con el fin de desmarcarse de la perspectiva globalizadora de las tesis precedentes, este estudio toma como punto de partida los textos en su estadio posterior a su puesta en escena, es decir, como letra impresa, fija y estable. Ya que el teatro ha sido abordado hasta los años sesenta desde el imperialismo textual, puede parecer una elección capciosa, pero existen varias razones. La primera, ya consabida, es que la realización escénica, su materialidad específica, no es rescatable a posteriori. Como ha advertido Peggy Phelan, “todo intento de capturarla (...) no hace sino poner aún más claramente

¹² BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005, p. 257-258.

¹³ LIDDELL, Angélica a Esther ALVARADO. “Siempre he deseado o necesitado creer en Dios”, en *El Mundo*, 9 junio 2015. <http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/09/5575f61146163f073c8b45a5.html> (consulta 12/06/2015).

¹⁴ VICENTE, Alex. “La directora Angélica Liddell renuncia a la escena española”, en *El País*, 14 diciembre 2014. http://economia.elpais.com/economia/2014/12/13/actualidad/1418480562_341275.html (consulta 16/12/2014).

de relieve el abismo infranqueable entre una realización escénica y un artefacto fijable o incluso reproducible”¹⁵. No obstante, el motivo fundamental de esta decisión es la necesidad de un nuevo modo de leer y comprender, ya que “ni siquiera el campo de la crítica literaria, donde habitualmente suelen instalarse quienes se ocupan del fenómeno teatral, ha sido lo suficientemente rápido para elaborar modelos capaces de comprender las nuevas escrituras escénicas”¹⁶.

Se hablará de literatura pero no contra el espectáculo, sino, muy al contrario, concediendo especial atención a las oberturas del texto (que, etimológicamente, significa tejido), sus blancos y vetas, y a cómo la escena se hace presente en su entramado. Para ello, se ha tomado en cuenta el axioma de que, aunque estos materiales son (si se tienen en cuenta las declaraciones de la autora) parateatrales, en ellos se esconde cierto grado de “virtualidad escénica” que invita a su transformación y reorganización, según el poder iterativo que refiere Derrida:

“Escribir es producir una marca cuyo rasgo característico es la iterabilidad –ser infinitamente repetible o legible más allá de la actuación de su emisor– que constituiría una especie de mecanismo automático al que la desaparición del autor primero no impediría seguir funcionando, dándose, una y otra vez, a leer, a reescribir, a ser repetido, o, en sentido estricto, a ser legible”¹⁷.

Se trata de un acercamiento lateral o esquinado a lo audiovisual, atento a la condición física esencial del lenguaje, su performatividad, es decir, al “tratamiento de la voz y del cuerpo (...) como metáfora de la palabra”¹⁸ (pues como ha dicho la propia Liddell, “las palabras dramáticas llevan todas un cáncer dentro”). Así, aunque se ha optado por el concepto de lector, prescindiendo en muchos casos de la figura fundamental del espectador, se apela a un lector que, como apunta Miguel Sáenz, traductor de Thomas Bernhard, experimente ante “la musicalidad de las frases, su

¹⁵ Cit. en FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011, p. 155-156.

¹⁶ SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 13.

¹⁷ DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 355-357.

¹⁸ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Op. cit., p.66.

concatenación inexorable y la fuerza que emana continuamente del discurso” la misma atracción que experimentan los actores¹⁹.

La selección de una muestra que, como ya se ha anticipado, se compone de *La casa de la fuerza* y la trilogía *El centro del mundo*, sin dejar de hacer alusión a un último lanzamiento, el *Ciclo de las resurrecciones*, responde a la singularidad de estas cuatro piezas que, más que las anteriores, se acogen a la definición de Müller de “un teatro con un mínimo de dramaturgia, digamos casi sin dramaturgia”²⁰. Aunque toda la producción de Liddell trasluce un conflicto con las reglas, es muy discutible la “coherencia total” que defiende en su investigación Jesús Eguía Armenteros²¹. Él mismo señala que *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* y, más tarde, *Mi relación con la comida*, apuntan a una nueva “era pre-dramática, pre-aristotélica”. Pero lo cierto es que dicho paradigma artístico no se confirma hasta 2009, con *La casa de la fuerza*, que supone un salto cualitativo en relación con el abandono de la idea normativa de “fábula” y el triunfo de la heterogeneidad sobre la unidad. También en lo que respecta a los contenidos, estas obras constituyen un todo coherente: a los motivos habituales (la desviación, el binomio Eros y Tánatos, la creación...) se suma una idea de la trascendencia que anticipa el *Ciclo de las resurrecciones*.

Por otra parte, cabe la voluntad, con el fin de completar un marco explicativo incipiente, de abordar unas piezas que, por ser tan recientes, aún no han sido objeto de estudios académicos, ya que las tres tesis doctorales emanadas en el ámbito nacional, *El Teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, de Ana Vidal Egea (Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010), *Motivos y Estrategias en el Teatro de Angélica Liddell*, de Jesús Eguía Armenteros (Universidad de Granada, 2013) y *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell*, de Ewelina Maria Topolska (Universidad Autónoma de Barcelona, 2013) no van más allá de *La casa de la fuerza*²²,

¹⁹ BERNHARD, Thomas. *Ante la jubilación; Minetti; Ritter, Dene, Voss*. Guipúzcoa: Hiru, 2000, p. 13.

²⁰ Cit. en LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, 2013, p. 44.

²¹ Como luego se verá, Eguía Armenteros es autor de una de las dos tesis acerca de la obra de Liddell alumbradas en la universidad española. La suya, titulada “Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell” está publicada en *Teatr@ Revista de Estudios Culturales*, nº 27, otoño 2013.

²² Tampoco los estudios de la universidad francesa a los que se ha tenido acceso, pongamos por ejemplo la tesina de Máster de Laura Obléd *Le théâtre de la Rédemption d'Angélica Liddell: une approche de La Casa de la Fuerza*, dirigido por Emmanuelle Garnier, en la Université de Toulouse-Le Mirail, abarcan esta etapa.

punto de partida de esta etapa más arriesgada y experimental, que ha sido objeto de numerosas críticas.

Las suspicacias hacia esta poética, por parte de un público y una crítica desinformados, responden, en no pocas ocasiones, a una herencia no asumida. A día de hoy, nadie pondrá en duda que la historia del arte es, precisamente, la historia de experiencias artísticas que modifican el horizonte de expectativas. A este respecto, la adjudicación en 2012 del Premio Nacional de Literatura Dramática²³ a una obra que opera más allá del drama, la citada *La Casa de la fuerza*, es reveladora y sintomática. Si, como viene a decir Cornago, la utilización que se hace en la escena de la palabra (símbolo de la razón teórica, la verdad y la civilización), “en la medida en que se trata de un uso controvertido, nunca transparente o neutro, sirve como metáfora para entender los espacios que (...) ocupa en la sociedad”²⁴, cabe suponer que el máximo reconocimiento del Estado, y los trabajos académicos en derredor de este paradigma, abonan no solo una transformación intelectual (en relación con las estrategias de representación), sino política y social.

²³ Lista de premiados:

- 1992: Francisco Nieva, por *El manuscrito encontrado en Zaragoza*.
1993: Alfonso Sastre, por *Jenofa Juncal*.
1994: José María Rodríguez Méndez, por *El pájaro solitario*.
1995: Josep Maria Benet i Jornet, por *E. R.*
1996: Sergi Belbel, por *Morir*.
1997: Manuel Lourenzo, por *Veladas indecentes*.
1998: Jerónimo López Mozo, por *Ahlán*.
1999: Agustín García Calvo, por *Baraja del rey don Pedro*.
2000: Domingo Miras, por *Una familia normal; Gente que prospera*.
2001: Jesús Campos García, por *Naufregar en Internet*.
2002: Ignacio Amestoy, por *Cierra bien la puerta*.
2003: Fernando Arrabal, por *Carta de amor (como un suplicio chino)*.
2004: José Sanchis Sinisterra, por *Terror y miseria en el primer franquismo*.
2005: Alberto Miralles, por *Metempsicosis*.
2006: Santiago Martín Bermúdez, por *Las gradas de San Felipe y empeño de la lealtad*.
2007: Rubén Ruibal, por *Limpeza de sangre (Limpieza de sangre)*.
2008: Miguel Romero Esteo, por *Pontifical*.
2009: Paco Bezerra, por *Dentro de la tierra*.
2010: Lluïsa Cunillé, por *Aquel aire infinito*.
2011: José Ramón Fernández, por *La colmena científica o el café de Negrín*.
2013: Juan Mayorga, por *La lengua en pedazos*.
2014: Manuel Calzada Pérez, por *El Diccionario*.

²⁴ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Op. cit., p.11.

Después de estas aclaraciones previas es posible formular las **hipótesis de trabajo**:

1) Que las últimas obras de Angélica Liddell (a partir de *La casa de la fuerza*) reproducen situaciones y/o convenciones de un modelo perdurable dentro de la escritura teatral, que se podría denominar posdramático.

De ella se deriva una segunda:

2) Que este modelo poético implica una percepción política que desafía la moral patriarcal occidental, en la que se inscribe el canon dramático.

A su vez, estas hipótesis están ligadas a una serie de **objetivos**:

- Definir un arquetipo en relación con la literatura posdramática.
- Analizar las obras recientes de Angélica Liddell comparativamente con el paradigma propuesto.
- Examinar la ideología subyacente bajo los mecanismos discursivos identificados.

Lyotard advierte sobre la dificultad de emitir un juicio determinante por la aplicación de reglas ya establecidas siempre que “el artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho”²⁵. Liddell, que titulaba una de sus piezas con la palabra danesa “anfaegtelse” (la crisis ante lo inexplicable), declaraba que “el milagro del teatro empieza cuando toda capacidad de análisis queda masacrada”²⁶. A colación, muchos estudiosos han tropezado con las resistencias de su obra a un ejercicio crítico tradicional: dice Emmanuelle Garnier que no sorprenderá a nadie “afirmar que el teatro de Angélica Liddell no se ajusta a las categorías de análisis utilizadas por los teóricos de la práctica artística”²⁷. Ante un tipo de textos que, frente a los rigurosos condicionamientos del drama, posee una lógica

²⁵ LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987, p. 25.

²⁶ Cit. en ANSÓN, Luis María. “Angélica Liddell, Esperanza Pedreño”, en *El Cultural. El Mundo*, 1 mayo 2015. http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=36346 (consulta 18/08/2015).

²⁷ GARNIER, Emmanuelle. “Entre autoficción y documental: El teatro-performance de Angélica Liddell”, en *Ínsula*, nº 823-824, julio-agosto 2015, p.19.

propia, hay que renunciar (de acuerdo con la cita de Schelling) a una interpretación sintetizadora, y contemplar la apertura a otros sistemas conceptuales.

En consonancia con mi doble condición de investigadora y dramaturga, la **metodología** de esta investigación no excluye “parámetros y criterios que se correspondan con la especificidad de los procedimientos artísticos, si bien asumiendo una posición crítica respecto a la institución y a la autoconcepción del artista”²⁸. Propongo un estudio de carácter intersemiótico y multidisciplinar, una forma mixta abierta a los aspectos fronterizos, en paralelo con la propia figura de Liddell que, más allá de aunar distintas facetas profesionales, encarna a la artista-investigadora, incluso a la artista-etnógrafa-antropóloga: un continuo transvase entre literatura y pensamiento. Además de tener en cuenta las aportaciones de la cultura visual (en la línea de la “perturbación entre texto y escena”), es deseable un diálogo entre la teoría de la literatura, la antropología y la filosofía (una lengua es una filosofía potencial). En este sentido, la propuesta epistemológica y metodológica de José Antonio Sánchez (*Dramaturgias de la imagen, Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, etc.) ha sido el modelo de referencia principal.

Estructuralmente, el cuerpo de la investigación se divide en dos grandes partes: una de compilación histórica (capítulo 2) y otra de análisis (capítulos 4-7). El capítulo 3 se acoge a una fórmula mixta.

En la primera parte, se establece un diálogo entre tradición y contemporaneidad, siguiendo la consigna de Giorgio Agamben: “Ser contemporáneos no solo de nuestro siglo y ahora, sino también de sus figuras en los textos y en los documentos del pasado”²⁹. Liddell ha afirmado que hace “teatro viejo, viejísimo, tan viejo como el primer hombre”, de modo que (y a colación de la palabra como acción pura) cabría remontarse a una era pre-dramática o pre-Aristotélica. Pero, tomando el ejemplo del autor de *El teatro posdramático* y de su rebatidor, Jean-Pierre Sarrazac, se parte de la crisis *fin de siècle*. Comenzando por este hito, se establece un recorrido selectivo por

²⁸ SÁNCHEZ, José Antonio; Victoria PÉREZ ROYO. “La investigación en las artes escénicas”, en *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 2010, n° 13, p. 7.

²⁹ AGAMBEN, Giorgio, *¿Qué es lo contemporáneo?* Disponible en 19 Bienal Arte Paiz. <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf> (consulta 06/06/2015).

algunos de los puntos de ruptura que conducen a la literatura posdramática y que, asimismo, ayudan a generar un marco comprensivo en el que inscribir la obra de Liddell.

El capítulo 3 se centra en la figura de la autora, es decir, su enclave en un contexto sociohistórico dado, y la trayectoria que conduce a las obras objeto de estudio. Puesto que en todas ellas, sin excepción, se recurre a una palabra pretendidamente subjetiva en primera persona (en el análisis se barajará la noción de mitología individual), el estudio de los factores biográficos es pertinente. Al tiempo, el análisis de la bibliografía de la autora hace especial hincapié en algunos títulos con el fin de poner en evidencia claves y constantes que serán retomadas en los capítulos siguientes. Entre ellas, cabe destacar el paulatino juego de espejos entre lo íntimo y la historia.

El segundo bloque está dedicado al análisis contextual, temático y formal de *La Casa de la fuerza* y *El centro del mundo: Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation* (2011); *Ping Pang Qiu* (2012); y *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* (2013). En primer lugar, se introduce la obra a partir de algunos datos ineludibles (producción y estreno), para pasar a unas primeras consideraciones sobre el título, que siempre constituye una llave para acceder a la carga semántica de la pieza. Pero, sobre todo, la introducción repara en los referentes constitutivos del texto que, atendiendo al juego de espejos señalado en el capítulo anterior, se estructuran en “personales y artísticos” y “sociales y políticos”. Por esta vía, no solo se desvelará como característica fundamental del universo de Liddell la intertextualidad inmanente (el diálogo creativo con obras propias) y trascendente, sino también la memoria histórica (contra la amnesia cultural), en forma de memoria encarnada o *memoria passionis*.

A continuación, sigue un estudio minucioso de la obra. El intento de vislumbrar las partes de una estructura narrativa entra en conflicto con ciertos rasgos idiosincrásicos, a saber, el descentramiento, la irregularidad y la multidireccionalidad. El problema que aducía en su tesis Eguía Armenteros a la hora de examinar algunas piezas, como *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim* y *extinción*, la ausencia o la insuficiencia de una división dramática que favorezca el análisis, es ampliable a

todas las obras aquí abordadas. Aun cuando los textos incorporan un fraccionamiento episódico, la densidad de connotaciones obliga a menudo a localizar nubes de elementos lingüísticos. Estas unidades de lectura menores ayudan a pormenorizar en una fase final del análisis, donde se pone en contraste la obra correspondiente con el paradigma de teatro posdramático (capítulo 2), que se reformula y actualiza caso a caso.

Por último y a fin de obtener una mejor inteligibilidad del objeto de estudio o *definiendum*, en el capítulo 8 se ofrecen las conclusiones de la investigación, como resultado de las evidencias obtenidas y las hipótesis (su verificación o refutación).

La bibliografía revela las fuentes que han ayudado a sintetizar un modelo de literatura posdramática. Aunque el libro fundacional de Lehmann, *Teatro Posdramático* (Ad Litteram. Cendeac. Murcia, 2013) ha sido recientemente traducido y editado en nuestro país, cabe recordar que el original fue publicado en Frankfurt en 1999. Temiendo un posible *delay*, se ha consultado la conferencia pronunciada por el estudioso alemán en el Museo Reina Sofía el 13 de enero de 2010: “Tendencias Postdramáticas 1999-2009”, publicada en el volumen *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación*, bajo el título “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”. En ella no solo se aclaran los malentendidos a raíz del concepto, sino que también se salvaguarda su vigencia y operatividad, aclarando que lo “posdramático” no solo comprende una suma de estéticas teatrales de los setenta a los noventa sino trayectorias teatrales de comienzos del siglo XXI y, probablemente, un gran número de formas teatrales por venir. También Sánchez (“Para una lectura postteatral de teatro posdramático”) animaba a hacer una lectura “teniendo en mente otros referentes y otras tradiciones”³⁰ (los ejemplos de Lehmann son mayoritariamente germánicos) y proponía a tal efecto una nómina de dramaturgos: Eduardo Pavlovsky, Rodrigo García, Daniel Veronese, Federico León, Jesusa Rodríguez... y la propia Angélica Liddell.

Para problematizar las teorías de Lehmann, se han consultado los textos de Sarrazac: *L’avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines* y, especialmente, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. En este último,

³⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 22.

el término posdramático es directamente derogado, y se propone en su lugar “para” o “extradramático”, con objeto de descartar todo equívoco en la línea de la “muerte del drama”. Además han sido llamados a este debate, Robert Abirached (*La crisis del personaje en el teatro moderno*); Anxo Abuín (*Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*); Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Milmesetas. Capitalismo y esquizofrenia*); y Oscar Cornago (*Políticas de la palabra*). Sumamente significativo ha sido también el capítulo que Mircea Eliade dedica a “El ‘fin del mundo’ en el arte moderno” en su libro *Mito y realidad*. La relectura y organización de estas aportaciones precedentes sobre dramaturgias no convencionales, todas ellas imprescindibles para los estudiosos del ramo, es condición sine qua non para poder trabajar sobre una contemporánea, Liddell, como si fuera un clásico.

Las fuentes bibliográficas de primera mano han sido las ediciones originales y críticas de *La casa de la fuerza* y *El centro del mundo*, publicadas (al igual que el reciente *Ciclo de las resurrecciones*) por la editorial segoviana La Uña Rota, respectivamente en 2011 y 2014³¹. Componerse una idea del imaginario de Liddell precisaba consultar otras piezas repartidas en numerosas editoriales y colecciones. En este sentido, ha sido de gran ayuda el Archivo Virtual de Artes Escénicas de Artea (<http://artesescenicas.uclm.es>), que pone a disposición del usuario diecinueve obras y registros en vídeo. Para valorar su rúbrica en el ámbito teórico, ha sido particularmente útil la nueva compilación *El sacrificio como acto poético* (Cotinta Me tienes, 2014) donde se reúnen artículos como “Llaga de nueve agujeros” o “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”, antes dispersos en publicaciones especializadas como *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*. Aun cuando los puntos de vista sobre un autor actual son discordantes y, a menudo, provisionales, también se han utilizado como referencia los de Julio Enrique Checa, Pedro Vállora, Emmanuelle Garnier o Christilla Vasserot, entre otros.

Ahora bien: la diferenciación fundamental entre ésta y las otras tesis citadas reside en la bibliografía comparada, paralela a la multidisciplinariedad del enfoque. Por

³¹ Las dos primeras partes de la trilogía (*Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un project d'alphabétisation* y *Ping Pang Qiu*) también fueron editadas por Artez.

las siguientes páginas desfilan clásicos básicos de la literatura (Antón Chéjov, James M. Barrie, Franz Kafka) y de la filosofía (Georges Bataille, Lucien Goldmann, Ludwig Wittgenstein); así como creadores (Romeo Castellucci, Enzo Cormann, Rodrigo García) y pensadores (Gabriel Bello, Jaime Cuenca, Reyes Mate) de hoy; o referencias carísimas a los catálogos de las exposiciones del Centro de Arte Reina Sofía: *¿La guerra ha terminado? Arte en un nuevo mundo dividido (1945-1968)*; *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*; *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*.

Por último, cabe aclarar que las entrevistas incluidas en los anexos, tanto la realizada a la autora, el 15 de abril de 2015, como a otros expertos, en ningún caso aspiran a ser un método de verificación. Como su nombre indica, son agregados y, en este sentido, cumplen una función semejante a la de algunas citas literarias o el material gráfico (que propone una fusión de horizontes, a partir de las ideas y expectativas que el texto ha generado y, en segundo lugar, coteja el universo estético de Liddell con otros análogos, dando por hecho que una poética se traduce en un modo de entender el arte, y viceversa). La valía de todos estos “documentos externos”, que podrían considerarse paratextos, es contribuir, por su contigüidad, a multiplicar las entradas y salidas de la investigación, hacer rizoma y romper la clausura del discurso, como las obras de Liddell rompen la clausura de lo dramático.



Una de las fotografías de Angélica Liddell expuestas en “Via Lucis. Autorretratos con poemas” (del 11 de junio al 5 de julio de 2015, en la Sala El Mirlo Blanco, del Teatro Valle-Inclán).

2. LA LITERATURA POSDRAMÁTICA

“¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal? (...)

Solo escribimos en la extremidad de nuestro saber, en ese punto extremo que separa nuestro saber y nuestra ignorancia, y que hace pasar el uno dentro de la otra”.

Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*.

“No se puede comenzar un poema sin una parcela de error acerca de sí mismo y el mundo, sin una brizna de inocencia en las primeras palabras”.

René Char, “La palabra en archipiélago” (*Común presencia*).

Las crisis accidentales del lenguaje y la denuncia a su codificación retórica, lo que el editor y polémico ensayista Jean Paulhan llamó el Terror³², no son un fenómeno nuevo, sino condiciones dominantes ya con Charles Baudelaire. Si uno se centra en el teatro, la puesta en paréntesis del modelo aristotélico es observable desde después del Renacimiento. Posteriormente, su avatar, la *pièce bien faite* del siglo XIX, será esclerotizada y parodiada sistemáticamente en diferentes periodos de anarquía poética. “La carrera para la formación del discurso posdramático –afirma Lehmann– puede describirse como una serie de etapas de autorreflexión, descomposición y división de los elementos del teatro dramático”³³.

Enfrentado a una desterritorialización permanente, y a cualquier posibilidad de un arte perfecto, acabado, completo e inmutable, “el drama se convierte en un extraño para sí mismo”³⁴, según afirma el interlocutor de Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac. Ya ni siquiera la literatura que se escribe para la escena ha de ser dramática. En el epílogo de *La Casa de la fuerza*, Cornago se referirá a “el drama de ser texto dramático, tener que ser escritura”.

³² En *Las Flores de Tarbes o el Terror en las letras* (1941), Paulhan apela, frente a los mantenedores de la vieja retórica, a unos terroristas que combaten las flores de la literatura, y huyen de los géneros.

³³ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 85.

³⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (traducción propia). París: Seuil, 2012, p. 394.

En el presente capítulo, se analiza, desde una perspectiva histórica, la deriva deconstruccionista, y/o la tendencia que podríamos llamar teratológica, es decir, “el devenir monstruo de la forma dramática”, desde finales del siglo XIX, pasando por las vanguardias históricas y la neovanguardia de los años cincuenta y sesenta. Asimismo, la conquista del disparate, lo obscuro y lo perverso, una “poética de lo abyecto”³⁵ que hace ostentación de la sexualidad, el dolor y la enfermedad. La selección de los referentes es interesada, en busca de la genealogía del universo dramático de Liddell.

2.1. La crisis del drama

A finales de siglo XIX, la sociedad industrial, impulsada por la teoría de la relatividad, el psicoanálisis, la filosofía de ruptura (que expresa con delicadeza universitaria lo que Nietzsche escribió antes) comienza a propiciar los agentes de su contestación. Se produce una ruptura en el pensamiento positivista occidental, marcada por la imprevisibilidad y la incertidumbre. Por su parte, el teatro entra en una crisis endémica, de modo que se cuestiona, en palabras de Robert Abirached, “la noción misma de representación, 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”³⁶.

Hay que tener en cuenta que, antes de la emergencia del cine, el teatro monopolizaba la mimesis de las acciones humanas. No es extraño que, con el surgimiento de este, la escena se interrogase sobre aquello que tenía de inconfundible frente a otros medios: “¿Existe algo auténticamente *teatral*, que se distinga por su naturaleza de lo auténticamente *cinematográfico*?”. A consecuencia, algunos autores, directores y críticos pujaron por una “reteatralización” del teatro, según el lema acuñado por Georges Fuchs, director del Teatro de Artistas de Munich. A fin de devolver una función eficaz al escenario, se recurrió al modelo griego, el teatro medieval (religioso

³⁵ “Lo abyecto afecta al orden simbólico, nos enfrenta a la fragilidad del ser humano, a su frontera con la animalidad”. ABUÍN, Ángel. *Escenarios del caos*. Op. cit., p. 162.

³⁶ ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994, p. 17.

y/o profano), la *commedia dell' arte*, el teatro barroco, los lenguajes expresivos orientales (que no tenían casi nada en común con el drama realista europeo) y las fórmulas de espectáculo populares (circo y cabaret, entre otras).

Casi todos los agitadores de la escena europea de fines del siglo XIX y comienzos del XX compartían, grosso modo, un menosprecio del lenguaje³⁷, a causa de la “fossilización” de las palabras en el realismo degenerado del teatro burgués. En *La revolución del teatro* (1909), Fuchs hablaba de la necesidad de liberarse del yugo de la literatura; para Gordon Craig (1872-1966), la palabra servía ante todo como disfraz del pensamiento y era el lugar de la mentira³⁸; Adolphe Appia (1862-1928) afirmaba que “nuestro cuerpo es el autor dramático”; bajo la consigna “No más obras maestras”, Antonin Artaud (1896-1948) expresaba su rechazo a las grandes obras literarias, renunciando en algunas de sus composiciones a las leyes de la gramática; y en España, donde la distinción entre literatura dramática (o drama) y teatro fue tardía, el escritor José Bergamín (1895-1983) utilizaba el analfabetismo como metáfora del libre juego de la palabra poética: “El alfabetismo es enemigo de todos los lenguajes espirituales: o sea, en definitiva, de la poesía”³⁹. Contraria a los residuos decimonónicos de la escena actual, “esa caspa tan siglo XIX que el teatro español no se ha quitado aún”⁴⁰, mucho tiempo después, Liddell afirmará, por su parte, que “todo lenguaje es inútil cuando se trata de decir la verdad” (*El Matrimonio Palavrakis*).

Ahora bien, tanto los citados “reformadores”, a la cabeza el propio Artaud, poeta y autor de una obra eminentemente textual, véase *Los Cenci*, como sus continuadores, incluyendo a la propia Liddell, despreciaban, no la lengua, sino el privilegio del drama reglado en tanto que eje y motor del hecho escénico, y la inteligencia exclusivamente discursiva. A partir de este momento, coexisten grados extremadamente variables de

³⁷ Ver el epígrafe “Contra la literatura”, en SÁNCHEZ, José Antonio (coord.) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.

³⁸ “Ya que las palabras –escribía Craig– han perdido en sí gran parte de su significado –seis diferentes palabras indican muchas veces la misma cosa y una palabra a veces indica seis diferentes cosas–, es mucho más que natural que el mundo haya tenido que aceptar por cierto el dicho surgido hacia el siglo decimooctavo y que Voltaire expresó brillantemente: *Ils n'emploient les paroles, que pour déguiser leur pensées* (...) Para el hombre, las palabras son el instrumento más fácil e inmediato para mentir. Así, ahora en pleno siglo XX, casi cada frase es mentira. No quisiera lanzarme hasta tener que admitir en broma que una frase de este tipo puede ser arte. Estaría más propenso a llamarla una porquería”. *Ibid.*, p. 10.

³⁹ BERGAMÍN, José. *Obra esencial*. Madrid: Turner, 2005, p.29.

⁴⁰ LUCAS, Antonio. “En primera fila: Angélica Liddell”, en *El Mundo*, 3 febrero 2008, p.52.

emancipación del teatro en relación con la tradición literaria; no obstante, y en cualquier caso, la crítica del lenguaje servirá como lanzadera a un empleo diferente del alfabeto: “¿Y si, como lo mostraron Nerval, Novalis, Rimbaud y algunos otros, la palabra de nuestros trabajos y nuestros días no fuera sino la falsa moneda de un verbo primordial cuyo poder mediador habría que descubrir metódicamente?”⁴¹.

Junto con Peter Szondi, Sarrazac ubica en la década de los ochenta del siglo XIX la crisis de los pilares legados por la tradición y la emergencia de un nuevo paradigma. Por su parte, Lehmann, identifica la primera dramaturgia antiaristotélica de la modernidad europea con el Simbolismo, cuyo manifiesto literario aparece publicado a cargo de Jean Moreas en *Le Figaro* precisamente en 1886. En tanto que vanguardia hermética, neolírica, distante y *drame statique*, el Simbolismo sería el antecesor del teatro posdramático. Podríamos remontarnos, no obstante, a Arthur Schopenhauer, cuya filosofía, muy aclamada por Liddell, conduce, según el marxista Georg Lukács, a la disolución de la forma dramática; o bien, a ese Nietzsche que recobra todo su vigor en los años setenta del siglo XX, en la llamada Posmodernidad. Su primer libro publicado, *El nacimiento de la tragedia* (1872), se apoya, como es sabido, en la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco para explicar el origen y la esencia de la tragedia griega, y el retroceso poético al que conducen el socratismo estético y el drama de Eurípides, abriendo camino a la tendencia naturalista y no artística: “La mediocridad burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas –explica Nietzsche–, tomó ahora la palabra, después de que, hasta ese momento, quienes habían determinado el carácter del lenguaje habían sido, en la tragedia el semidiós, y en la comedia el sátiro borracho o semihombre”⁴². El filósofo alemán describe cómo el arte deja de ser un consuelo metafísico y deviene un mero deleite para un oyente, “eterno hambriento”, que ya no puede sumergirse de lleno en los sufrimientos y temores de los personajes por tener que hacer “cálculos sobre cuál es el significado de este y aquel personaje, sobre cuáles son los presupuestos de este y aquel conflicto”⁴³. La tragedia antigua, recuerda Lehmann, es predramática, o si se prefiere, prearistotélica, y la misma obra de Liddell puede ser pensada como afirmación de la poesía ditirámbica frente a la razón moderna:

⁴¹ ABIRACHED, Robert. Op. cit., p.391.

⁴² NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1979, p. 103.

⁴³ Ibid., p. 112.

“El teatro existía primero, surge del ritual, toma la forma de una mimesis dancística y alcanza una práctica y un comportamiento plenamente formalizados con anterioridad a la escritura (...). Aunque esta práctica motora, corporal y semiótica previa a la escritura represente un tipo de *texto*, resulta obvia la distinción respecto a la formación del teatro *literario* moderno”⁴⁴.

Según Szondi (*Théorie du drame moderne*), este teatro literario moderno nacería en el Renacimiento, como exaltación de la capacidad de decisión del hombre. Aunque se excluye de la esfera de este drama el *Theatrum Mundi* barroco y otros, las mutaciones profundas que desembocan en una “forma abierta” no se producen hasta la última etapa del XIX, como contestación al teatro naturalista. Según José Antonio Sánchez, este fue el primero en ofrecer un respeto absoluto al espíritu de la letra, llevando a su extremo la crisis del drama verbal. Todavía así, en el mismo seno del naturalismo surgen propuestas que, poniendo en tensión la clausura dramática, preparan el camino a los experimentos dramaturgicos del siglo pasado. Sarrazac destaca los intentos de superación (o propuestas alternativas) de Ibsen, Strindberg y Chéjov.

2.2. Perspectivas de emancipación: Ibsen, Strindberg, Chéjov

Lo primero en resentirse en el medio dramático, tal como afirma José Antonio Sánchez, es el diálogo. La idea hegeliana es que dialogando los individuos pueden revelar su carácter y metas, expresar sus discordancias e imprimir a la acción un movimiento real. Posteriormente, el diálogo se aventura por los caminos de la divagación. Lukács previene contra el diálogo “en el vacío”, que ya no se expresa más como lucha de los hombres, sino como una marcha resbaladiza por la cual éstos se evitan. Sarrazac reprocha al hegeliano-marxista no interrogarse acerca de las causas profundas de esa “ineptitud para entrar en contacto”. Si el diálogo “en el vacío” acusa una deficiencia, no es de orden dramático, sino ontológico y/o político, en relación con un mundo donde cada ser se halla separado de los otros: “El hombre del siglo XX es quizá un hombre masificado, pero sobre todo un hombre separado de los otros y de sí

⁴⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 82.

mismo”⁴⁵. Al igual que entre los personajes, un abismo crece entre las réplicas. Al diálogo del siglo XIX, que tenía horror al vacío, se opone un diálogo abierto y discontinuo, que incluye la coexistencia de monólogos. La dramaturgia de la relación interpersonal es reemplazada por una dramaturgia de lo íntimo, focalizada en la vida “intrasubjetiva”, de la que Liddell es heredera.

Szondi estudiaba la “crisis del drama” empezando por la obra de Henrik Ibsen; por su parte, Sarrazac relaciona su obra *Brand* con el drama de estaciones moderno que, no ateniéndose a una progresión dramática, parece más bien una sucesión de cuadros autónomos de los momentos cardinales de una vida, con grandes elipsis temporales entre ellos. Más que de un conflicto, cabe hablar de un itinerario a través de las pruebas de la existencia. Como en el teatro medieval, el decurso consta de cierto número de estaciones (los alemanes hablan de *stationendrama*). Así, *Brand* se puede considerar una moralidad moderna, o bien, una secularización del esquema de la Pasión. Si las moralidades daban cuenta del peregrinaje del hombre caminando entre vicios y virtudes, la contemporaneidad aborda la metáfora del camino de la vida.

De acuerdo con el concepto de *stationendrama*, también algunas obras de Strindberg se presentan entre los primeros montajes de piezas breves casi independientes. Con la trilogía *Camino de Damasco*, el autor propone una obra sin límites, susceptible de seguir indefinidamente. Los expresionistas retomarán esta tendencia, consistente en instalar ante los espectadores la “tragedia de la existencia entera”: lo que se ha dado en llamar el “sobredrama”. *Camino de Damasco* aborda la existencia del Desconocido (desconocido de sí mismo), que busca en vano su lugar y su salud en este mundo. “Shakespeare –dice Sarrazac– ha inventado con Hamlet el héroe indeciso; Strindberg acaba el trabajo promoviendo un héroe pasivo, ciclotímico y amnésico, que ha olvidado hasta su nombre”⁴⁶. Su deconstrucción del carácter podría fundamentarse en las nuevas teorías y prácticas sobre las enfermedades y alteraciones de la personalidad. En las obras autobiográficas posteriores a *Infierno*, el autor ejerce la vivisección, inaugurando las dramaturgias del yo. Él, que había hecho, según Steiner, el uso más escandalosamente “privado” de la escena, declaraba que “nada es personal”,

⁴⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (traducción propia). Op. cit., p. 244.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

arrojando nueva luz sobre las dramaturgias confesionales: la “impersonalización” crearía un personaje abierto a todos los roles posibles de la condición humana. El Desconocido de *Camino de Damasco* se pregunta “¿Soy niño o viejo? ¿Hombre o mujer? ¿Soy un dios o un diablo? ¿Quién eres tú? ¿Eres tú o soy yo?” y confunde su destino con el de figuras mitológicas como Adán, Job, el Ángel Exterminador, el Hijo Pródigo, Edipo, Prometeo, Orfeo, Merlín, Otelo, Hamlet, Fausto...

Los personajes se doblan, se desdoblan, se evaporan y condensan. La conciencia del soñador domina a todos en la obra de sueño (*drömspel*). En *Camino de Damasco*, la vida pasa ante los ojos del Desconocido, soñador/soñado, como una escena. Sarrazac compara a los personajes del autor sueco con sonámbulos y cita el “sueño de insomnio” del que habla Deleuze a propósito de la obra de Kafka. Si el onirismo tiene una importancia seminal en el pensamiento de Artaud, de Liddell y de tantos otros hombres de teatro, es porque da vía libre al juego con la subjetividad. Se elimina toda linealidad y causalidad y, gracias a una lógica asociativa, se mezclan recuerdos y libres invenciones en un montaje espacio-temporal inédito. La agonía es otra llave para hacer desfilar toda una vida ante nuestros ojos. El retorno de los muertos sobre su propia existencia (sirva de ejemplo *L'île des morts*, de Strindberg) incita a la crítica literaria a hablar de “danzas de muertos o de fantasmas resucitados”, designaciones que servirán para aproximarse a la tercera parte de la trilogía *El centro del mundo: Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*.

Las obras de Strindberg, influenciadas por las filosofías de Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche, fueron calificadas por George Steiner de “fantasmas de obras”, etiqueta con la que Sarrazac se refiere a las formas híbridas contemporáneas, que tienen a otro de sus adalides en Chéjov. Si a Strindberg se atribuye la creación de un “sobredrama”, a Chéjov se le asocia lo infradramático, es decir, eventos minúsculos en el límite de la insignificancia. Lo infradramático no sustituye a lo dramático, sino que amplía el espectro, haciendo entrar a la dramaturgia en una cotidianidad en la que, según el autor de *La Gaviota*, “nada sucede”. “El teatro de Chéjov –afirma Lukács– determina el fin del héroe cuyos actos garantizaban su memoria; nos hace entrar, definitivamente, en la era del hombre ordinario, que no se define por sus actos, sino por

sus veleidades”⁴⁷. Están ausentes los grandes giros de fortuna, ya que fortuna e infortunio se alternan sin cesar y se confunden. Incluso las acciones de apariencia hiperdramática son síntomas del desarrollo mortífero de la existencia: también la muerte se rebaja al rango de anécdota. Al régimen exterior y explosivo del antiguo paradigma sucede el régimen interior e implosivo (*Las tres hermanas*, con la que *La casa de la fuerza* establece un juego intertextual, da buen ejemplo de ello).

Cuando la acción y la relación interhumana se han retirado, “la obra de conversación” es lo que queda del modelo aristotélico-hegeliano. Todavía así es posible hablar de drama: ¿o acaso el sentimiento que se declara y la comprensión de uno mismo no son acciones? El Simbolismo, irradiado por toda Europa hasta después de la Primera Guerra Mundial, continúa el reemplazo de la categoría de acción por la de “situación” con un teatro estático.

2.3. La primera dramaturgia antiaristotélica: El Simbolismo

La obra de Ibsen conjugaba lo real y lo simbólico, al igual que la de Strindberg, pionero de la reforma expresionista, y es posible tender un puente, en el régimen de lo infradramático, entre las poéticas de Chéjov y Maurice Maeterlinck (1862-1949), el simbolista belga. Su presentación en *Le Figaro* en 1890 a colación de su tragedia breve *La princesa Maleine*, como un nuevo Shakespeare y como el autor de la obra más genial de su tiempo, se produce en un panorama dominado, en el teatro francés, por autores como Courteline, Scribe, Sardou, Labiche, Dumas hijo o Feydeau. En lo que se refiere a los géneros, además del teatro de costumbres o realista, influido por el positivismo y las teorías de Zola, predominan el *vaudeville*, el teatro cómico o bufo. El punto de vista de Edward Braun es que “no era tanto la teoría del Naturalismo la que los simbolistas rechazaban, sino más bien la chillonería de la vida burguesa, la falta de valores elevados”⁴⁸.

⁴⁷ Ibid., p. 122.

⁴⁸ BRAUN, Edward. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna, 1992, p. 48.



Las tres hermanas, de Chéjov, revisitada por la directora de escena brasileña Julia Christiane Jatahy en 2014. Foto: Marcelo Lipiani.



De izquierda a derecha, Getsemaní San Marcos, Lola Jiménez y Angélica Liddell (de pie) en *La casa de la fuerza*. Foto: Christophe Raynaud De Lage.

Por mediación del Simbolismo, la dramaturgia poética, que se registra al comienzo del siglo XX con Strindberg, Mallarmé, Yeats, Pessoa y Valle-Inclán, entre otros, se impone. Para Maeterlinck, cuya poesía, a razón de “la imagen estupefaciente”, merece las alabanzas de Apollinaire, Tzara o Artaud, la obra de teatro debe ser ante todo un poema. Buscando sobrepasar la especificidad limitadora del lenguaje, los simbolistas se vuelven hacia la música, en especial la de Richard Wagner (su ejemplo espiritual y la idea de *Gesamtkunstwerk* –obra de arte total–, más que sus propuestas prácticas). El propio Charles Baudelaire, que había nutrido el Simbolismo con su teoría sobre las correspondencias⁴⁹, publicaba un largo ensayo sobre el compositor alemán (*Richard Wagner y Tannhäuser en París*) alabando su habilidad para profundizar en una realidad esencial cuyas confusas palabras el poeta oye solo por casualidad. Ni la música ni la poesía por sí solas, decía Baudelaire, son capaces de expresar esto.

Persuadidos “sobre la absoluta inutilidad de la escenificación exacta” (véase la carta homónima publicada por Pierre Quillard en *La Revue d’Art dramatique*), los simbolistas concebían, al mismo tiempo, la poesía de la escena desligada del texto. El Théâtre d’Art de Paul Fort (1890-1892), también llamado Teatro de los poetas, rompió con el monopolio del naturalismo en pos de un teatro que había de servir como pretexto para el sueño, después de que el Théâtre Libre de André Antoine, defensor de la “verdad escénica”, fracasase al montar *La princesa Maleine*. Pero fue quizás el Théâtre de l’Oeuvre, fundado en 1893 por Lugné Poe, que escenificó, en estrecha colaboración con Maeterlinck su obra *Peleas y Melisenda*, el que más lejos llevó el Simbolismo.

Al drama de conflicto le sucede uno de naturaleza más ontológica. Una fórmula de Maeterlinck, que en 1896 nombraba al teatro la más atrasada de todas las artes, da cuenta del cambio de perspectiva: “No se trata de un momento excepcional de la existencia, sino de la existencia misma”. En su texto *Lo trágico cotidiano*, el autor expresa su preferencia por una dramaturgia sin grandes acciones y no duda en proponer

⁴⁹ En el soneto “Correspondencias”, Baudelaire escribe: “La Creación es un templo de pilares vivientes / que a veces salir dejan sus palabras confusas; / el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos / que le contemplan con miradas familiares. / Como los largos ecos que de lejos se mezclan / en una tenebrosa y profunda unidad, / vasta como la luz, como la noche vasta, / se responden sonidos, colores y perfumes / Hay perfumes tan frescos como carnes de niños, / dulces tal los oboes, verdes tal las praderas / y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes, / que tienen la expansión de cosas infinitas, / como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso, / que cantan los transportes de sentidos y espíritu”. En *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 95.

una tragedia cotidiana inspirada por el simple hecho de existir. Su simbolismo, dice Ana González Salvador, “alude a la exploración de un sujeto que busca, en el *mare tenebrarum* de su yo, las extrañas formas de lo inarticulado y lo inexpresable (...). Se trata de una concepción del inconsciente marcada por el pensamiento de Schopenhauer y por la idea del espanto existencial”⁵⁰. En su prólogo a *La intrusa*, *Los ciegos*, etc., Salvador subraya la influencia del filósofo alemán. Autor de cabecera de Liddell, éste concibe la desgracia como un “acontecimiento familiar” y a todo héroe como un ser abocado a la expiación del mero hecho de existir. El hombre que se pone en escena en las dramaturgias simbolistas (y asimismo en las expresionistas) está en relación constante con el cosmos.

Formalmente, la obra de Maeterlinck da un nuevo ejemplo de ese “resentirse” del diálogo sobre el que Sánchez llama la atención. En piezas como *La intrusa* o *Los ciegos*, los diálogos separan a los interlocutores en vez de relacionarlos. La relación interpersonal se convierte en un embuste: “¡Oh! ¡Qué lejos estáis de nosotros! Y os creía enfrente de mí”, se dice en *Los ciegos*. Sarrazac recuerda que, etimológicamente, “dia”, de diálogo, no remite a la dualidad, sino a la distancia⁵¹. El diálogo como comunicación desaparece y, sin embargo, aparece la coralidad que, frente al coro, como luego veremos, pone el acento en la extrema fragilidad de la comunidad humana. No solo este carácter volátil de la coralidad, sino muchos de los recursos lingüísticos de Maeterlinck reaparecerán al analizar la obra de Liddell: entre ellos, las frases yuxtapuestas creadoras de falsas réplicas, las interrupciones que desembocan en frases inconclusas, las exclamaciones y preguntas sin respuesta, la tautología... y, por supuesto, la famosa estructura repetitiva. En *De lo espiritual en el arte*, Vasili Kandinsky, coetáneo de Maeterlinck, defiende que “el empleo hábil (según la intuición poética) de una palabra, la repetición, necesaria interiormente, de esa misma palabra dos, tres y más veces consecutivas, conducen no solo al desarrollo del sonido interior, sino que pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales”⁵².

⁵⁰ MAETERLINCK, Maurice. *La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 46-47.

⁵¹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (traducción propia). Op. cit., p. 245.

⁵² KANDINSKY, Vasili Vasilevich. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral - Labor, 1986, p. 41-42.



Marionetas hiper-realistas del montaje de 2007 de *Los ciegos*, de Maurice Maeterlinck, de la Compañía trois-six-trente. Foto: Ivan Boccara.



Esculturas de Enrique Marty para el montaje de *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, de Angélica Liddell, estrenada en el CDN en 2007. Foto: Alberto Nevado.

Esa ruptura con el lenguaje de la comunicación anticipa la inadecuación fundamental que los movimientos englobados bajo las vanguardias mostraron hacia él. El experimentalismo del siglo XX, *L'Esprit Nouveau*, tendría entre sus referentes una de las propuestas más allá de la ortodoxia simbolista del Théâtre de l'Oeuvre: la aparición en 1896 de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, se identifica con la irrupción de un "Dios Salvaje". En tanto que espejo grotesco del universo de Shakespeare (especialmente, *Macbeth*), *Ubú* será definida como una payasada juvenil con un innegable sentido del estilo y la erudición. Más allá de la destrucción de la forma dramática realista-psicológica, la producción de Jarry, promotor de la *Patafísica*, definida como pseudociencia de las soluciones imaginarias, sería influyente sobre el arte del *avant-garde* por dos razones. La primera tiene que ver con el impulso destructivo, el afán de libertad y el ataque al gusto del público mediante la escatología (cabe llamar la atención sobre la repetición del vocablo *merdre*). Consecutivamente, algunos ismos de vanguardia, como el futurismo, promoverán la destrucción, con la confianza de que ésta, por sí sola, pueda crear las condiciones para un nuevo orden. También Liddell reconoce que "la libertad pasa por asesinar el medio para el que trabajas"⁵³.

En segundo lugar, el convencimiento general de que el teatro vanguardista comenzó con *Ubú rey* se debe a que Jarry, como excéntrico adolescente inmutable, barrió las fronteras entre ficción y realidad. Paulatinamente se suprimiría "la distinción entre el cosmos ficticio de un drama y la realidad de la realización escénica"⁵⁴. De aquí bebe la lógica de *changer la vie* (eslogan cogido prestado a Rimbaud) del surrealismo, cuya Exposición Internacional en 1938, en París, fue bautizada por André Breton (1896-1966) como *oeuvre d'art événement* (obra de arte acontecimiento). Si las vanguardias son una edad dorada para el teatro en cuanto medio artístico es a causa de la pasión de éstas por el arte vivo: la exigencia del acontecimiento o de un tipo de *performance art*. Este aspecto es relevante para abordar la mitología individual de Liddell, que afirma que el teatro es una acción más de su vida, que la ayuda a encontrarle un sentido y, por ende, "más importante que la vida"⁵⁵.

⁵³ LUCAS, Antonio. Op. cit., p.52.

⁵⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 116.

⁵⁵ LIDDELL, Angélica a Alberto OJEDA. "Angélica Liddell: 'Gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo'", en El Cultural. *El Mundo*, 13 marzo 2009.

<http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Angelica-Liddell-Gracias-al-teatro-organizo-el-dolor-y-lo-comprendo/504046> (consulta 19/06/2014).

2.4. Las vanguardias y la liberación del lenguaje

Dice Lehmann que “una discusión sobre las formas teatrales más innovadoras debe recurrir a las vanguardias históricas”⁵⁶. Aunque es inviable abordar la abundante bibliografía sobre esta época marcada por la experiencia de la guerra, la revolución y la construcción de democracias utópicas, los párrafos que siguen solo pretenden citar algunos de los desarrollos y posiciones relevantes para el teatro posdramático y la poética de Liddell, que declara “un ansia desmedida de libertad respecto al lenguaje”⁵⁷. En detrimento del drama literario, las vanguardias producen múltiples experimentaciones lingüísticas que tratan de ir más allá del significado y la comprensión intelectual de las palabras para fijarse en su forma sensible. La huida de la palabra significante y el desplazamiento hacia el sonido y la imagen conllevan cambios sustanciales en la forma de la escritura escénica. José Antonio Sánchez consagra un capítulo a las “partituras” dentro de *Dramaturgias de la imagen*:

“La problematización de la palabra como instrumento de comunicación en todos los niveles de la experiencia atraviesa la cultura de principio de siglo (...). La espacialización de la palabra en Mallarmé se radicaliza en los caligramas de Apollinaire, al tiempo que Marinetti arremete contra la sintaxis con sus ‘palabras en libertad’; se inicia así un camino que, pasando por la escritura fonética dadaísta o la poesía expresionista de la resonancia, concluirá en el automatismo explorado por Breton y los surrealistas”⁵⁸.

Las transformaciones más significativas practicadas, desde distintas ideologías, por expresionistas, dadaístas y surrealistas, tienen que ver con la destrucción sintáctica. Es posible remontarse a los trabajos de August Stramm (1874-1915), pionero expresionista próximo a la sensibilidad futurista, y autor de dramas como *Sancta Susanna*. Según Kurt Liebermann, su escritura se fundaba en conceptos como *Ur-Schrei* (grito originario) y *Kraft* (fuerza, energía). El expresionismo, como su propio nombre indica, da continuidad a la estela de la abstracción expresiva. Con el fin de alcanzar lo más profundo de la conciencia, su teatro, que tiene a uno de sus máximos exponentes en

⁵⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 199.

⁵⁷ LUCAS, Antonio. Op. cit., p.52.

⁵⁸ SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Op. cit., p. 39.

Lothar Schreyer⁵⁹, da prioridad a las acciones simbólico-anímicas, así como a las imágenes del inconsciente. Como consecuencia, en sus escenificaciones, la resonancia se antepone al sentido: “La palabra se pliega al cuerpo, intenta incluso imitarlo. Tiende a desarticularse, a convertirse en sonido corporeizado. Exclamaciones, respiraciones, sonidos guturales, gemidos...”⁶⁰. La crítica que Lukács dirige a los expresionistas por haberse resignado a la angustia de la visión y a la plasmación del caos, no obstante es ampliable a gran parte del vanguardismo: a la escena futurista, su simultaneidad y alogicismo; a la dramaturgia azarosa de los dadaístas, bajo el lema “todo debe ser liberado”; y a la ebriedad surrealista (piénsese en los textos de Aragon, Desnos, Péret o Soupault publicados en *Litterature*). Breton propone un “caudal torrencial” con el fin de acometer la “limpieza definitiva de la caballeriza literaria”:

“La escritura automática y los relatos de sueños tienen la ventaja de suministrar a una crítica desamparada elementos de apreciación de gran estilo, de permitir una reclasificación general de los valores líricos y de proponer una clave capaz de abrir indefinidamente esa caja de fondo múltiple que se llama hombre”⁶¹.

La rebelión contra la “lógica”, así como la anticultura (que se traduce en el rechazo del arte como expresión de la burguesía y el capitalismo), serán asimismo el denominador del teatro de la crueldad y las derivas heterodoxas de la vanguardia europea de posguerra⁶², como el letrismo o el postsurrealismo⁶³. Con este caldo de cultivo, proliferan estructuras no totalizadoras, sino diversificadas, en la línea de las de *La casa de la fuerza* o las de *El centro del mundo*. En ellas, la ligazón de los componentes ya no dependerá tanto del factor causal como del asociativo, y es precisamente la versatilidad asociativa de los receptores, su habilidad para relacionar lo heterogéneo, la que se explota.

⁵⁹ Escritor y artista plástico del colectivo expresionista alemán de la galería Der Sturm, de Berlín, y fundador, junto con Herwarth Walden, del teatro experimental expresionista Sturm-Bühne. En 1921, fue llamado a integrarse en el plantel de profesores de la Bauhaus, encargándose del taller de teatro hasta 1923.

⁶⁰ SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Op. cit., p.46.

⁶¹ BRETON, André. *Diccionario del surrealismo*. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 29.

⁶² Ver VV.AA. *¿La guerra ha terminado? Arte en un nuevo mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

⁶³ En el caso de España, cabe destacar el postismo, movimiento nacido en Madrid en 1945 cuyo nombre es la contracción de postsurrealismo, autoproclamado “el ismo que viene tras todos los ismos”, como síntesis de las vanguardias precedentes.



Pruebas de imprenta de “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” (1897), de Stéphane Mallarmé.

Diferenciándose del aspecto habitual de la escritura dramática (la alternancia de diálogo y acotaciones justificados, creando una apariencia homogénea de la página), los textos de Liddell sugieren una imagen visual, y recurren, en no pocas ocasiones, a la cesura.

Cesura. (Del lat. Caesûra, de caêdere, cortar).

1. f. En la poesía moderna, corte o pausa que se hace en el verso después de cada uno de los acentos métricos reguladores de su armonía.
2. En la poesía griega y latina, sílaba con que termina una palabra, después de haber formado un pie, y sirve para empezar otro.



Maqueta manuscrita de un panorama de la literatura propuesto en la revista *Littérature*, nº 11-12, 15 de octubre de 1923.

La fórmula compositiva es la parataxis, recurso con el que Lehmann caracteriza al teatro posdramático. Como afirma David Ladra en el artículo titulado “Notas de lectura de teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann”⁶⁴, tanto el DRAE como el diccionario de español actual de Manuel Seco dan a la palabra “parataxis” el sentido de “coordinación”; sin embargo, el francés *Le Petit Robert* ofrece la siguiente definición: “Construcción por yuxtaposición, sin que ninguna palabra de enlace indique la naturaleza de la relación entre las proposiciones”. Dadaísmo, futurismo y surrealismo se apoyaron en las artes plásticas para introducir el principio de collage en la escena. Sánchez, que indica cómo “la unidad de las artes deja de ser entendida como *fusión* para realizarse como *mezcla*”⁶⁵, habla de “collages animados” en relación con la alternancia de piezas, manifiestos y exposiciones en el Cabaret Voltaire, el Teatro Merz, y propuestas como *Parade y Relâche*.

Junto con las artes plásticas, otra referencia ineludible fue el cine. El séptimo arte que, en sus inicios, se limitó a copiar y luego a adaptar los usos y costumbres del teatro, llegaría a convertirse en una referencia. El montaje inspiró a los constructores de la escena moderna, abriendo camino al recurso dramático de la fragmentación. No obstante, cabe recordar con Didi-Huberman que el montaje no es prerrogativa del cinematógrafo. Posee su *Urphänomen* –su fenómeno originario– en un principio antropológico sin edad, que hace actuar juntos *parada y movimiento*. El propio Serguéi Mijailovich Eisenstein (1898-1948), maestro soviético del montaje, cita como ejemplos el *Laocoonte*, las *Cien vistas del monte Fuji* de Hokusai, las esculturas de Rodin, la música de Scriabin o la Torre Eiffel cubista de Robert Delaunay, y nombra *Urphänomen* por antonomasia a Dioniso:

“En un razonamiento magnífico que consigue conjuntar a Nietzsche y a los formalistas rusos, el *pathos* y el *logos*, lo inarticulable y la articulación, Eisenstein explica que Dioniso representa la imagen del *montaje encarnado*, pues danza continuamente con la embriaguez de la vida y se disloca bajo el cuchillo de los Titanes con la experiencia de la muerte (...). Los Titanes, por cierto, toman su nombre del yeso o cal blanca, *titanos* (...). Eisenstein no da

⁶⁴ En *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 345, noviembre 2013, p. 292-304.

⁶⁵ SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Op. cit., p. 67.

todos estos detalles, pero comprende lo esencial, la verdadera potencia dialéctica del montaje. Se necesita un acto que reúna la crueldad de un desglose, o sea, de una muerte, y la suavidad de una danza o de un movimiento”⁶⁶.

Experimentado en el expresionismo, el constructivismo y el futurismo, Eisenstein, había tenido una importante dedicación al teatro⁶⁷, previa a su carrera cinematográfica, en los años veinte y desarrolló el fundamento de la “atracción”, en primer lugar, para la escena. En su artículo “El montaje de atracciones”, publicado en 1923, define la atracción como todo momento agresivo del espectáculo: “Todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas, conmociones que, a su vez, le conducen a la conclusión ideológica final”⁶⁸. Para el análisis de las obras de Liddell, conviene tener en cuenta que la atracción es también un principio constructivo identificable con “la unidad molecular”, cada elemento autónomo primario de la pieza. Los ideogramas inspiran un modelo de yuxtaposición (o parataxis) de atracciones, que no busca, como en el montaje clásico, la consecución, sino el contraste o la colisión. De la relación de dos nociones independientes surge una nueva idea.

A este respecto, también fueron muy influyentes las formas populares de entretenimiento, como los espectáculos circenses y el music-hall. El formato de número, episódico y caleidoscópico, sin solución de continuidad de las *varietés*, el cabaret, el vodevil y el circo inspiraron tanto a los cineastas soviéticos como a los hombres de teatro de las primeras décadas del siglo XX. Los dadaístas del Cabaret Voltaire, los futuristas italianos y los rusos en el Café del Perro Perdido se apropiaron directamente del cabaret. Entre los manifiestos dedicados por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) a la formulación de sus ideas escénicas, “El music-hall” (1913) es uno de los más iluminadores. Como luego hará el pintor, fotógrafo y miembro de la Bauhaus Lászlo Moholy-Nagy en “Teatro, circo, variedades” (1925), Marinetti identifica estas manifestaciones con una “nueva sensibilidad”.

⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailador de soledades*. Valencia: Pre-Textos, 2008, p. 178.

⁶⁷ Cabe destacar *Diario de un canalla*, sucesión de 25 atracciones diferentes, que comprendían cine, payasos, secuencias cómicas, escenas farsescas, canciones de agitación coral y actos de circo.

⁶⁸ SÁNCHEZ, José Antonio (coord.) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Op. cit., p. 330.



El festín caníbal (1959), de la artista suiza Meret Oppenheim, encuadrada en el movimiento surrealista. Foto: William Klein.



De izquierda a derecha, Angélica Liddell, Lola Jiménez, Fabián Augusto Gómez y Sindo Puche comiendo tallarines chinos en el montaje de *Ping Pang Qiu*.

Foto: Christophe Raynaud de Lage.

“La descomposición irónica de todos los prototipos gastados de lo Bello, de lo Grande, de lo Solemne, de lo Religioso, de lo Feroz, de lo Seductor y de lo Espantoso, y también de la elaboración abstracta de nuevos prototipos que sucederán a éstos”⁶⁹.

Otra aportación ineludible del cabaret y de la varieté es la improvisación del actor y la apelación directa a la audiencia, lo que Lehmann identifica con la parábasis, momento de la comedia griega en que los miembros del coro se dirigían directamente a público. Liddell hará suyo el “ataque frontal”, hasta ahora derecho exclusivo del payaso y del cómico del teatro de variedades, que el dadaísmo, futurismo y surrealismo transfiguran en provocaciones mentales y físicas al espectador, asegurando una recepción activa. La autora se apropia de las palabras de Dostoievski, en *Los hermanos Karamazov*, al comienzo de su obra *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (1999): “Voy a hacer de bufón⁷⁰, no tengo miedo a lo que pensáis, porque todos, absolutamente todos, sois más canallas que yo”. El estreno de la obra, en diciembre de 2007 en el Centro Dramático Nacional, causó una fuerte controversia al agraviar a esta institución desde su sede:

Soy un puto actor que hace de perro,
por una puta vez en su puta vida,
después de las cucarachas,
en un Teatro Nacional
porque un perro cobra más que un puto actor.
Eso dijeron en el Teatro Nacional.
(...)
Y ningún puto actor de mierda,

⁶⁹ Ibid., p. 115.

⁷⁰ “El bufón –sostiene la autora– pertenece a una estirpe formada por tullidos, retrasados mentales, enanos, pobres, diablos, y seres deformes obligados a arrancar, como si fuera una costra pestilente, la carcajada estúpida de sus espectadores. Algo de eso se le ha quedado prendido al bufón contemporáneo, este arrastra cada una de las deformaciones que han hecho reír a reyes, cardenales, nobles, burgueses, y demás necios, el bufón lleva en su inconsciente genético todo el desprecio, todos los insultos, y todas las humillaciones de las que ha sido objeto durante siglos. Igual que el africano, el bufón, soporta con su alma, el alma masacrada de las generaciones de esclavos. Tal vez por eso sea el único que nos puede contar la verdad acerca del poder y la sociedad, esa jauría de reses frías y despiadadas que contratan sus servicios. Tal vez solo se puede ser ético desde el sufrimiento. El poeta, el artista, lleva sobre sus imperfectos hombros de bufón el peso de millones de vejaciones”. “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”, en *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Cotinta me tienes, 2014, p. 79-80.

que no sea la directora hija de puta,
puede decir estas frases con más odio,
con más asco
y más dolor
en un Teatro Nacional.
Estas frases le corresponden únicamente a la
directora hija de puta,
reina del África de los putos actores de mierda,
y degollada por los putos actores de mierda,
mientras cobre un sueldo de un Teatro
Nacional.
¡Jódete! ¡Contradícete!
Y digo yo,
ya era hora
de que alguien trabajara con odio por el
teatro,
y asco por el teatro
y dolor por el teatro
en un puto Teatro Nacional.

El lenguaje vehemente empleado por la autora en este prólogo está próximo al de los manifiestos de *avant garde*, y su aliento destructor. Salvando las distancias, puede compararse con la ofensiva lorquiana contra el teatro convencional, perfilada en *El público* y, especialmente, en sus obras inconclusas, *Comedia sin título* y *Dragón*, a la cual pertenece el fragmento que sigue:

“Estoy cansado del teatro, y quiero que la vida, tal como se presenta en todos sus aspectos irrumpa en la escena. (...) Están ustedes sentados en sus butacas y vienen a divertirse. Han pagado su dinero, y es justo. Pero el poeta ha abierto los viejos escotillones del teatro sin preocuparse de hacerles a ustedes las clásicas cosquillas, los arrumacos de tontería que se hacen a ese terrible señor mitológico que viene aquí, según dicen, recién comido y con una terrible porra de pateo (...) Cuando la obra empezaba a ser juzgada, los pobres autores ahí detrás

tomaban tila y abrazaban tiernamente a las artistas, en medio del mayor desconsuelo. Si ustedes aplaudían se ponían como ebrios (...). Pero es hora de que el autor se desligue un poco de esta presencia de la sala, y se atreva con su musa por sitios donde no esté el grupo de espectadores tirándole de los hilos”⁷¹.

La propuesta utópica de Federico García Lorca (1898-1936), que declaraba tener su “verdadero propósito” en las “comedias imposibles” (*El público o Así que pasen cinco años*), incluso si se vio obligado a dar otras cosas para “tener derecho al respeto”, es paralela a la de otros adelantados como Antonin Artaud: “En el mejor de los casos – afirma Sánchez–, veinte o treinta años después se pudo ver en los escenarios algo parecido a lo que alguno de ellos había proyectado”⁷². Aunque es Artaud, más que Bertolt Brecht, quien inspira la creación poética y escénica de nuestra autora (Enrique Centeno firmaba un artículo sobre Liddell titulado “El magisterio de Artaud” en *Diario 16* y ella lo nombra “el gran descendiente del sobrino de Rameau”), también Sánchez reconoce en su poética una “actualización de los ataques brechtianos contra el individualismo en sus piezas didácticas”⁷³.

2.5. Bertolt Brecht y Antonin Artaud

El teórico Robert Abirached propone entre las teorías que han puesto en peligro los fundamentos mismos del teatro europeo las de Brecht y Artaud. Ambos iniciaron en la primera mitad del siglo XX una lucha contra el teatro burgués que se extiende hasta nuestros días. Por su parte, Brecht (1898-1956) ejemplifica la perfecta fusión de los roles autor y director. En su propuesta conviven experimentalismo y clasicismo en una armonía sorprendentemente eficaz. A colación de esto, conviene aclarar que su concepto de teatro aristotélico parece más un instrumento de trabajo que un concepto riguroso, ya que a través de él, Brecht designa toda la tradición que aborrece, unida al

⁷¹ GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro Inconcluso*. Granada: Universidad de Granada, 1987, p. 115.

⁷² SÁNCHEZ, José Antonio (coord.) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Op. cit., p. 40.

⁷³ SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2009, p. 153.

“teatro culinario-burgués” o “paternalista”, pues hace del espectador “un niño en pañales”. Su crítica se centra principalmente en las nociones de identificación y catarsis. En consecuencia, su teatro que, aunque profesa una alergia doble al naturalismo y al expresionismo, toma elementos de ambos, tiene una inclinación antiilusionista, por la que Sánchez le atribuye un lugar en su recapitulación *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*⁷⁴. “¿No es suficiente con que hayamos descubierto que se nos oculta algo?”, escribe Brecht en el *Pequeño organón*, fragmento 32, y continua: “Delante de estas y aquellas cosas cuelga un telón... ¡pues, levantémoslo!”.

Entre los procedimientos narrativos típicamente brechtianos que han trascendido y que reconocemos en el teatro de Angélica Liddell hay que citar el recurso a fábulas y motivos conocidos de antemano y/o clásicos, “como aquellos cuentos de siempre que habitan en la memoria colectiva”⁷⁵, con el fin de ahuyentar el “sensacionalismo temático”. Un simple vistazo a los títulos de las obras de Liddell es ilustrativo a este respecto: *Frankenstein*, *Y como no se pudo: Blancanieves*, *El año de Ricardo*, etc. Hay que tener en cuenta, además, las *mises en abyme* (reflejos especulares de la historia dentro de la propia historia) del mito de Orfeo y Eurídice dentro de *Ping Pang Qiu* o de *Las tres hermanas* en *La casa de la fuerza*. Al igual que el teatro épico, analizado por Walter Benjamin en *Tentativas sobre Brecht*, la autora se comporta con la fábula como el maestro de ballet con su alumna: flexibilizando al máximo sus articulaciones, y haciendo convivir las viejas historias con elementos escénicos muy actuales⁷⁶.

Es posible distinguir otro paralelismo del lado de la autonomía de los cuadros, que se afirma fuertemente en la crónica brechtiana: “En la forma dramática del teatro se respeta el principio según el cual *natura non facit saltus*, la forma épica del teatro *facit saltus*”⁷⁷. Basta fijarse, sin ir más lejos, en *Miedo y Miseria del Tercer Reich*, fresco del nazismo donde cada una de las escenas es totalmente independiente de las otras. Brech

⁷⁴ “Alejándose de la teatralidad naturalista (compasiva) y expresionista (romántica), Brecht buscó lo real en la canción popular, en los modernos trovadores, en las novelas de acción, en el cabaret, en el circo, en el cine y en el espectáculo deportivo (...) todos estos modelos coincidían en un rasgo muy útil para Brecht: la concreción. Y la concreción es una de las herramientas más efectivas contra el ilusionismo”. *Ibid.*, p. 45.

⁷⁵ Cit. en CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell* Op. cit., p. 320.

⁷⁶ BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1999, p. 23.

⁷⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (traducción propia). Op. cit., p. 335.

presupone el montaje aleatorio de estos cuadros, susceptibles de intercalarse. Los episodios se encabezan a menudo con títulos que, de acuerdo con la afirmación de Benjamin, cuentan entre los componentes básicos del *teatro literarizado*, por el que el libro, la nota al pie de página y la comparación que se hace pasando hojas se introducen en la dramaturgia. Los textos analizados en este trabajo también están divididos por títulos. El caso más llamativo es, quizá, el de la primera obra de la trilogía, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabetisation*, donde los epígrafes se componen a partir de la inicial del concepto sobre el que versa el cuadro, por ejemplo, “E COMME ENFANT: NIÑO”; “P COMME PIANO: PIANO”; “A COMME ARGENT: DINERO”...

También, es conocido el uso de las canciones en el teatro épico, aunque no tanto la intención brechtiana de diferenciar éstas claramente del resto, como puede leerse en el *Pequeño organón*, fragmento 71: “La música se resistirá a toda coordinación con el texto, esa coordinación que siempre se da por supuesta y que hace de la música una sirvienta sin iniciativas. Su tarea no es la de acompañar, ni siquiera la de comentar”. Esta táctica es asimismo explorada en el teatro de Liddell que, sin ir más lejos, en *La casa de la fuerza*, interrumpe abruptamente la acción para escuchar dos temas de La Oreja de Van Gogh:

“Y ahora vamos a escuchar una canción pop.

Ni Bach, ni Vivaldi ni hostias.

No vamos a escuchar una canción pop,

vamos a escuchar dos canciones pop,

porque mi corazón es una puta y jodida canción pop”.

En *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, una gran orquesta sale a escena para tocar siete valsos creados por el famoso compositor Cho Young Wuk.



Martin Wuttke en la producción del Berliner Ensemble *El resistible ascenso de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, dirigida por Heiner Müller en 1995. Foto: Jerry Telfer.



Angélica Liddell en *El año de Ricardo* (2007). Foto: Francesca Paraguai.

Pero, sobre todo, si vale la pena citar aquí el teatro de Brecht, como “renovación y perfeccionamiento de la dramaturgia clásica” (Lehmann) o “una evolución dialéctica de lo dramático” (Sarrazac) es por enriquecer una alternancia entre diégesis y mímesis, *telling* y *showing*, novela y teatro. Según Anxo Abuín, esta alternancia se habría producido *ab originibus*⁷⁸, teniendo en cuenta que narración y drama poseen, seguramente, un origen común (véase las hipótesis de Marie Maclean y Georges Jean⁷⁹). Aun cuando Lehmann se pregunta si los impulsos relacionados con la enunciación en el teatro posdramático tienen realmente que ver con Brecht o, en igual medida, con su refutación, es indudable que con el teatro épico el intercambio de figuras, registros y procedimientos se enriquece. El dramaturgo y director alemán crea otro nivel fuera del universo ficticio de lo representado, otra voz que aúna narración y comentario. Contraviniendo al teatro tradicional, donde el autor se esconde, queda la clara conciencia de que se trata de un discurso manipulado⁸⁰, o lo que es lo mismo, una sucesión de simulacros de enunciación.

Este es el contexto de lo que, en su *Poétique du drame moderne*, Sarrazac denomina el dramaturgo-rapsoda, al cual se referirán epígrafes venideros. Cabe pensar en un personaje (parejo al de Angélica en sus propias obras) que entra y sale, y que es a la vez dramático y épico, interior y exterior, sufriente y observante. La dimensión reflexiva, orientada por entero hacia el testimonio, es comparable a la del “testigo” de un accidente de circulación; se trata, además, de un personaje pensante⁸¹, pese al admitido antidramatismo del hombre superior y del sabio, y formalmente discontinuo, según el fragmento 39 del *Pequeño organón*: “Un hombre que recita un discurso en un valle y que, al hablar, cambia de opinión, o que incluso dice frases que se contradicen, mientras el eco por su parte, confronta lo que va diciendo”. En tanto que narradora-comentarista, Liddell emplea el *Spass* que caracterizó el primer teatro de Brecht

⁷⁸ ABUÍN, Ángel, *El narrador en el teatro*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1997, p.14.

⁷⁹ Según Marie Maclean (*Narrative as Performance*) la separación del drama y la narrativa sería provocada por la aparición de la palabra escrita. En la misma línea, Georges Jean propone que “le conteur, homme multiple, es peut-être, en effet, le premier personnage dramatique”.

⁸⁰ En su artículo “Llaga de nueve agujeros”, Liddell escribía que “tal vez las verdaderas obras contemporáneas son los discursos”. *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 22.

⁸¹ “Ya Platón reconoció el antidramatismo del hombre superior, del sabio. Y, sin embargo, le llevó en sus diálogos hasta el umbral de la escena y en el Fedón hasta el umbral de la Pasión. El Cristo medieval que, tal y como lo encontramos entre los Padres de la Iglesia, representaba también al sabio, es el héroe no trágico por excelencia. Pero tampoco en el drama profano occidental ha cesado la búsqueda del héroe no trágico”. BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Op. cit., p. 35.

(ataques furibundos y burla despiadada, atribuibles, como vimos, al bufón o al cómico de variedades), arguyendo una suerte de superioridad intelectual que se nutre, a menudo, de las citas de autoridad. “Citar un texto implica interrumpir su contexto”⁸², y la interrupción de la acción ocupa el primer plano en el teatro épico. Creadora de un complejo tejido intertextual, la dramaturga admite soñar “con un libro compuesto completamente de citas, como el libro con el que soñaba Walter Benjamin, como la película con la que soñaba Godard”⁸³:

“Sé que las citas joden mucho, pues mira a mí me gusta que los otros piensen por mí, me encanta, si alguien es capaz de decir las cosas mejor que nadie pues... yo lo cito. *Al pensamiento no le queda otra posibilidad de comprensión que el espanto ante lo incomprendible*, es de Adorno”⁸⁴.

Liddell da continuidad al activismo del teatro épico, cuyo ideólogo, convertido al marxismo en 1926, afirmaba: “En arte permanecer imparcial significa ponerse del lado del partido dominante” (fragmento 55 del *Pequeño organón*). Pero, como asevera Heiner Müller, el dramaturgo alemán más importante después de Brecht, emplear a este autor sin criticarlo es traición. Precisamente, es en el cruce de Brecht (revolución de la razón) con Artaud (revolución de la locura) donde se producen los mejores frutos del teatro de Angélica Liddell.

La herencia de Artaud va a ser indispensable a muchos niveles, tal como indicaba la exposición de 2012 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía “Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta”. Su repercusión está documentada en el contexto francés y la teoría radical, en la obra de Jacques Derrida, Julia Kristeva y otros autores ligados a la revista *Tel quel*; en la de Gilles Deleuze y Félix Guattari; el feminismo de Nancy Spero y Carolee Schneemann; y, asimismo, en la generación beat o el accionismo vienés. Derrida acusa a los “vástagos” de Artaud de confundir sus textos con un conjunto de instrucciones y traicionar así la vida y la obra

⁸² Ibid., p. 39.

⁸³ LIDDELL, Angélica, “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p. 25.

⁸⁴ Entrada del 16 octubre 2008, “Las preñadas, o las fiambreras portabebés”, del antiguo blog personal de Liddell, “Mi puta perrera” (www.miputaperrera.blogspot.com). Cit. en VIDAL EGEA, Ana. *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010. http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA VIDAL_SOBRE_LIDDELL.pdf (consulta 20/05/2014), p. 165.

del autor: “¿Bajo qué condiciones puede legítimamente un teatro (o el arte) hoy inspirarse en Artaud? El que tantos directores (artistas) quieran hacerse reconocer como los herederos, incluso (así se ha escrito) como los *hijos naturales* de Artaud, es solamente un hecho”⁸⁵. En el caso de Liddell, la lectura es libérrima, y está aguijoneada por otros referentes. No obstante, la introducción de *Perro muerto en tintorería*, citada junto con las palabras de *Dragón*, de García Lorca, puede leerse en paralelo a la carta pública que Artaud envió, en su día, al director de la Comédie Française:

“Señor: Usted ha infectado las páginas de los diarios durante demasiado tiempo. Su burdel es demasiado acaparador y es hora de que los representantes del arte muerto dejen de ensordecernos. La tragedia no necesita de un Rolls Royce ni de joyas de prostitutas. Basta de idas y venidas en su burdel estatal. Nosotros vamos más allá de la tragedia, piedra angular de su viejo y envenenado cobertizo, y por lo demás, vuestro Molière es un charlatán. Pero no se trata solo de la tragedia; nosotros le negamos a su organismo alimenticio el derecho de representar cualquier obra, pasada, presente o futura”⁸⁶.

En octubre de 1924, Artaud se había aliado a los surrealistas. Como ellos, deseaba la “desvalorización general de los valores, la depreciación del espíritu, la desmineralización de la evidencia, una confusión absoluta y renovada de las lenguas, la desnivelación del pensamiento”. Sin embargo, no tardó en reconocerse “demasiado surrealista” para permanecer adherido al movimiento. Emancipado de Breton, su surrealismo se expresa como una forma de primitivismo interno. En 1926, junto con Robert Aaron y Roger Vitrac, fundó el teatro Alfred Jarry, homenajeando al autor de *Ubú Rey*. Con Vitrac, creador de *Veneno*, un drama sin palabras, y *Los misterios del amor*, “acusación contra el lenguaje”, Artaud comparte su desprecio por el texto literario. Si él recurre con frecuencia al tema de la locura, Vitrac lo hace a la infancia, en busca del niño que murió bajo las convenciones impuestas. Ese mismo niño, saludado por Breton, reaparece constantemente en la obra de Liddell.

⁸⁵ DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 321-322.

⁸⁶ Cit. en BRAUN, Edward. Op. cit., p. 225.



“La virgen castigando al Niño Jesús delante de tres testigos: André Breton, Paul Éluard y Max Ernst” (1926), óleo sobre lienzo de Max Ernst.



Algunas de las niñas que participaron en el montaje de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation*. Foto: Christophe Raynaud de Lage.

“La infancia la tengo en cuenta porque es el lugar del débil, del abuso, de la indefensión. Siempre me pongo de parte de los débiles, es algo que no puedo controlar”⁸⁷.

“Para mí la expresión máxima del pesimismo es matar a un niño. Cuando decides asesinar a un niño en escena estás expresando el dolor humano, el profundo desgaste del hombre”⁸⁸.

Haciendo suya las tesis de Artaud en *Van Gogh: El suicidado de la sociedad*, que no es el hombre el que se ha vuelto anormal sino el mundo, y que “todos los actos individuales son antisociales”, Liddell ha declarado que “el único camino para interrogarnos acerca de la razón es la locura”:

“A mí me interesa saber qué pasa en la mente de alguien que decide estar excluido o que la sociedad excluye por ser distinto, y también me interesan esas pasiones que conducen al hombre a estar excluido del orden social”⁸⁹.

La autora también coincide con Artaud en su deseo de querer configurar artísticamente el dolor. Así, el titular de la entrevista concedida a Itziar de Francisco en 2002 (*Primer Acto* n° 296) rezaba: “Mi elección dramática es el dolor humano”. Si Artaud padeció una grave meningitis a la edad de cinco años que afectó a su sistema nervioso, Liddell tuvo una úlcera sangrante y una fuerte depresión en la adolescencia. “Dolor” es, pues, una palabra que se repite en sus declaraciones: “Dicen que el dolor está sobrevalorado, pero es el humor el que está muy bien pagado” o “gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo”.

Como se verá más adelante, el sufrimiento será, precisamente, una de las vías a una palabra orgánicamente sentida, por la que el discurso retorna a la carne. No hace

⁸⁷ Cit. en VÍLLORA, Pedro. “Angélica Liddell vuelve a sorprender”, en *El Mundo* 7 febrero 2007. http://www.peonesnegros.info/fondodocumental/4%20Registros%20de%20medios%20de%20comunicacion/Periodicos.%20Impreso%20y%20su%20Web/Elmundo.es%20%20%20Web/2007%20Completo/El_Mundo_2/www.elmundo.es/papel/2007/02/07/madrid/2082081.html (consulta 15/09/2015).

⁸⁸ LIDDELL, Angélica a Itziar de FRANCISCO. “Mi elección dramática es el dolor humano”, en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, n° 296, diciembre 2002, p 132-133.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 132.

mucho⁹⁰, el filósofo Santiago Alba Rico teorizaba sobre el anhelo de huir del cuerpo y se refería a fugas como la danza, la tecnología, o el propio lenguaje. A ellas, oponía “recaídas” como el dolor y el hambre. Precisamente, a colación del hambre, Angélica Liddell parafraseaba a Artaud en el VII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, en el FIT en Cádiz:

“Dice Artaud: ‘No me parece que lo más urgente sea defender una cultura cuya existencia nunca ha liberado a un hombre de la preocupación de vivir mejor y de tener hambre, sino extraer aquellas ideas cuya fuerza viviente sea idéntica a la del hambre’”⁹¹.

Los relevos de Artaud, incluyendo a Liddell, acarician un teatro semejante al dolor y al hambre: la peste, que mata sin destruir los órganos. Esta es la metáfora con que Artaud invoca una “tempestad orgánica sin precedente”, una fuerza anarquizante y energía transformadora, que está en el epicentro del “teatro de la crueldad”, concebido hacia 1932: “¿Sabe usted qué es con exactitud la crueldad? (...) La crueldad consiste en extirpar por la / sangre y hasta la sangre de dios, al azar / bestial de la inconsciente animalidad humana”⁹². Con el término crueldad, Artaud especula sobre la necesidad de confrontar al hombre con los peligros inherentes a su propia naturaleza y “la revolución como excitación corporal”. Una aproximación a este concepto rige la lectura de los ensayos y cartas reunidos en *El teatro y su doble*, publicado en 1938, donde se prefigura un teatro que tenga como consecuencia una “terapéutica espiritual de imborrable efecto”.

En cuanto que reinención del rito, el teatro de la crueldad tiene como objetivo la sensibilidad nerviosa del espectador. Por su parte, Liddell ha declarado que “para llegar a una reflexión, es imprescindible que haya una conmoción. No puedes hacer algo eminentemente intelectual”⁹³. Si Artaud se propone “hacer un Libro que moleste a los

⁹⁰ El 14 de noviembre de 2014, en la primera jornada del curso “Ser o no ser (un cuerpo)”, a través del proyecto de investigación Teatralidades Disidentes de Artea y UCLM, en el Centro de Arte Reina Sofía.

⁹¹ LIDDELL, Angélica. “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”, en *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 37.

⁹² ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldeón, 1975, p. 28-29.

⁹³ LIDDELL, Angélica a Itziar de FRANCISCO. Op. cit., p.132.

hombres”⁹⁴, Angélica reconoce su voluntad de hacer que el espectador se relacione con el mundo a través del desasosiego, causarle daño para ponerle en el lugar de los que sufren. Buscando la máxima exposición, y la seducción (según Jean Baudrillard, seducir equivale a “vulnerabilizar”), su teatro se opone al de la distanciaci3n (*Verfremdungseffekt*), y entronca con lo catártico, como afirma Nietzsche:

“No para desembarazarse del espanto y la compasi3n, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo –así lo entendió Aristóteles–: sino para, más allá del espanto y la compasi3n, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, ese placer que incluye también el placer del destruir”⁹⁵.

Lehmann cita *Los Cenci*, producida por Artaud en 1935, y algunos títulos de Brecht para demostrar que, en ambos casos, la lógica que dominó la tradición aristotélica se confirma: “Los elementos textuales de la trama, los personajes (o, a fin de cuentas, el *dramatis personae*) y la historia conmovedora, principalmente contada como diálogo, permanecieron como estructurales”⁹⁶. Artaud, que sentía predilecci3n por el dramaturgo romano Séneca y por las obras sangrientas, y se basó en una tragedia de Shelley, declaraba anticipadamente que *Los Cenci* no era aún Teatro de la Crueldad. El autor de *El teatro posdramático* anima a descubrir la paradoja de que, aun cuestionando la cultura escrita y el teatro de diálogo occidental (especialmente en “El teatro y la cultura” y “La puesta en escena y la metafísica”, ambos incluidos en *El teatro y su doble*), Artaud trabajó siempre desde el interior de la palabra. La mente traiciona a la lengua o la lengua a la mente, y “toda escritura es una porquería”⁹⁷, no obstante la palabra no desaparece, sino que se convierte, tal como afirma Derrida en *El teatro de la crueldad y la clausura de la representaci3n*. Las palabras escénicas, concebidas como generadoras de misterio, tendrán en el teatro de la crueldad la misma importancia que en los sueños; urge encontrar nuevos medios para anotar nuevos lenguajes:

⁹⁴ ARTAUD, Antonin. *El pesa-nervios*. Madrid: Visor, 2002, p. 14.

⁹⁵ Cit. en DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Op. cit., p. 321.

⁹⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 56.

⁹⁷ ARTAUD, Antonin. *El pesa-nervios*. Op. cit., p. 67.

“Me aqueja desde hace tiempo, me *ahqueja* –profiere Artaud–, un tipo de escritura que no se rija por la norma. Quisiera escribir al margen de las gramáticas, encontrar un medio de expresión más allá de las palabras. Y a veces creo que me aproximo mucho a esta expresión... pero todo me lleva de nuevo a la norma”⁹⁸.

Realizar metafísica con el lenguaje, convirtiéndolo de nuevo en una forma de encantamiento, exige liberarlo de su función utilitaria, que Deleuze, en su ensayo “La literatura y la vida” (*Crítica y clínica*), identifica con el lenguaje materno. “Es la víspera del origen de las lenguas”, afirma, por su parte, Jacques Derrida:

“La *glosopoiesis* nos lleva de nuevo al borde del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya grito, pero no es todavía discurso, cuando la repetición es casi imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo neumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición”⁹⁹.

Artaud lleva a cabo una deconstrucción de la oratoria hegemónica (¿la descomposición del lenguaje materno?), inaugurando nuevos modelos poéticos y de producción artística basados en la materialidad del lenguaje¹⁰⁰. El aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparece ante su aspecto físico y afectivo. En su estudio sobre el legado artaudiano, Aldo Pellegrini observa cómo las palabras, más que significados, “transmiten fenómenos físicos, figuraciones de la pasión, chisporroteos de furor, productos de la combustión subterránea y un mundo interior que es difícil clarificar de alma, espíritu, vida, organismo”¹⁰¹. También Picasso se refirió a un lenguaje que solo puede ser codificado como jeroglífico, y solo ejecutado como gesto. A este respecto son significativas las elocuciones de Artaud que, como Liddell, defiende de manera feroz sus textos, acompañándolos de gritos, ruidos y ritmos. Destaca la fusión de palabra y

⁹⁸ Cit. en VV.AA. *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 17.

⁹⁹ DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Op. cit., p. 328.

¹⁰⁰ En “La literatura y la vida” (*Crítica y clínica*), Deleuze distingue tres fases:

- La omisión de letras en la descomposición del lenguaje materno (R, T...).
- Su recuperación en una sintaxis nueva o unos nombres nuevos con proyección sintáctica, creadores de una lengua («TReTé»).
- Las palabras-soplos por último, límite asintáctico hacia el que tiende todo el lenguaje.

¹⁰¹ Cit. en SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Op. cit., p. 95-96.

sonido alcanzada en la histórica conferencia ofrecida en París en 1947, que contó con la asistencia de Gide, Paulhan, Breton, Tzara o Camus; asimismo, la del programa de radio *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947). El comunicado iba a ser reproducido en 1948, pero el director de la emisora decidió prohibirlo, y no se difundió hasta 1973, en *France Culture*. Ambas manifestaciones constituyen las formas más consumadas y precisas de lo que el autor expuso a mediados de los años treinta, con el fin de “deconstruir la prosodia convencional, no sólo del teatro clásico francés, sino también, y sobre todo (y eso se percibe todavía ahora en *Pour en finir...*) de la política y la oratoria pública”¹⁰². Las siguientes líneas de *Pour en finir avec le jugement de dieu* hacen estallar el imaginario dramático...

“...dilatar el cuerpo de mi noche interna,

de la nada interna

de mi yo

que es noche

nada,

irreflexión,

y que, sin embargo, es una afirmación explosiva:

Hay que dejarle lugar

a algo,

a mi cuerpo.

Pero,

¿reducir mi cuerpo

a ese gas hediondo?

¿Decir que tengo un cuerpo

porque tengo un gas hediondo

que se forma dentro de mí?

¹⁰² IBÁÑEZ FANÉS, Jordi. “Letras sin canción. Antipoesía y antisublime en la vanguardia europea de posguerra”, en VV.AA. *¿La guerra ha terminado? Arte en un nuevo mundo dividido (1945-1968)*. Op. cit., p. 86-87.

No lo sé
sin embargo
sé que

el espacio,
el tiempo,
la dimensión,
el devenir,
el futuro,
el porvenir,
el ser,
el no ser,
el yo,
el no yo,

no son nada para mí;
en cambio hay una cosa
que significa algo,
una sola cosa
que debe significar algo,
y que siento
porque quiere

SALIR:

La presencia
de mi dolor
de cuerpo,

la presencia
amenazadora
infatigable
de mi cuerpo

aunque me acucien con preguntas,

y yo niegue todas las preguntas,
hay un punto
en el que me veo forzado
a decir, no
NO
a la negación;
y llego a ese punto
cuando me acosan,

me abruma,
me cuestionan
hasta que se aleja de mí
el alimento
mi alimento
y su leche,

y ¿cuál es el resultado?

Que me ahogo;
no sé si es una acción
pero al acosarme así con preguntas
hasta la ausencia
y la nada
de la pregunta,
me atormentaron
y sofocaron
en mí
la idea de cuerpo
y de ser un cuerpo,

entonces sentí lo obscuro

y me tiré un pedo

arbitrario
de vicio
y en rebeldía
por mi asfixia.
Porque hostigaban
hasta mi cuerpo
hasta el cuerpo

y en ese momento
hice estallar todo
porque a mi cuerpo
nadie lo manosea”¹⁰³.

La palabra deja de ser un ejercicio para convertirse en revelación del yo. Es orgánicamente sentida, un lenguaje-carne. Citando una afirmación de Liddell, profusamente argumentada en el ensayo “Llaga de nueve agujeros”, “el cuerpo enfermo se hace verbo”:

“En términos de representación la palabra debe penetrar en la llaga de nueve agujeros. En la escena las decisiones se toman con respecto a un cuerpo. La palabra entra en el cuerpo provocando lesiones incompatibles con la vida, muertes espasmódicas y brillantes como la muerte de los peces. El cuerpo en escena es el lugar del pathos de la palabra, es decir, el lugar del sufrimiento. La palabra, incendiada por las aflicciones y su fracaso, en el cuerpo se transforma en agonía, en un tránsito hacia la muerte.

(...)

La palabra interviene en el cuerpo como una cuchilla, como una hoja de afeitar, como un bisturí, esos son los objetos que la palabra utiliza para oficiar su sangriento ritual sobre el cuerpo, la palabra hiere al cuerpo, lo destruye, el dolor y el sufrimiento serán las consecuencias de la palabra”¹⁰⁴.

¹⁰³ ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldeón, 1975.

¹⁰⁴ LIDDELL, Angélica. “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p. 26-28.

La retórica de Liddell se aproxima a la de Artaud (y a la de sus herederos del accionismo vienés) cuando enuncia una “palabra saliendo del culo, del coño, de la polla”, que “nos arrasa cuando entra en el *cuerpo*”. Pero hay que matizar que, para Artaud, el cuerpo (organizado) es enemigo de la realización personal y una fuente de determinismo, al igual que la lengua materna. A él opone el cuerpo sin órganos, teorizado también en *Pour en finir avec le jugement de dieu*:

“El hombre está enfermo porque está mal
construido.
Átenme si quieren,
pero tenemos que desnudar al hombre
para rasparle ese microbio que lo pica
mortalmente
dios
y con dios
sus órganos
porque no hay nada más inútil que un órgano.

Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin
órganos lo habrán liberado de todos sus auto-
matismos y lo habrán devuelto a
su verdadera libertad.

El hombre, cuando no se lo reprime, es un
animal erótico,
lleva adentro un temblor inspirado..”¹⁰⁵.

Junto con Félix Guattari, Deleuze, que describe el cuerpo sin órganos como “un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan solo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes”¹⁰⁶, concibe un ensayo titulado “28 de noviembre de 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” (*Milmesetas. Capitalismo y esquizofrenia*), programático en

¹⁰⁵ ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Op. cit., p. 30-31.

¹⁰⁶ DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 183.

relación con los performances de los accionistas, Marina Abramovic, y todos aquellos artistas que han hecho uso extensivo del cuerpo, la escatología y la autolesión. Liddell, que distingue algunas de sus piezas bajo el nombre de “acciones”¹⁰⁷, se adhiere a esta poética:

“Si la vida consiste en soportar la humillación a la que nos someten nuestros nueve agujeros, quizá el cuerpo tenga que convertirse en el objeto de todas nuestras preguntas, la humillación es consecuencia de lo puramente corporal, sangre, excrementos, semen, orina, mocos. De modo que el nacimiento, la enfermedad, el sexo, el hambre, la herida, son preguntas en relación con nuestro cuerpo (...), nada puede apartarnos de nuestro propio cuerpo, nada puede apartarnos. Entonces las palabras debieran arrancar de la pregunta al cuerpo, tal vez tenemos que acercarnos muchísimo más a la materia. A esa materia que nos humilla, a ese contenedor defectuoso de nuestro pensamiento”¹⁰⁸.

Reeducar los órganos es la manera de renacer o “sustraerse al juicio”, en palabras de Deleuze. Por eso, el corpus teórico de Artaud, en su dimensión ritual, tiene que ver con el origen del teatro, “una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios”¹⁰⁹ y, a su vez, con el teatro posdramático.

“Si hoy en día, en el mundo entero –sostiene Derrida– toda la audacia teatral declara, con razón o sin ella pero con una insistencia cada vez mayor, su fidelidad a Artaud, la cuestión del teatro de la crueldad, de su inexistencia presente y de su ineluctable necesidad, adquiere valor de cuestión histórica. Histórica no porque se deje inscribir en lo que se llama historia del teatro, no porque ocupe un lugar en los modelos de la representación teatral. Esta cuestión es histórica en un sentido absoluto y radical. Anuncia el límite de la representación”¹¹⁰.

¹⁰⁷ Véanse, por ejemplo, *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), *Broken Blossoms* (2004) o *Yo no soy bonita* (2005).

¹⁰⁸ LIDDELL, Angélica. “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p. 27-28.

¹⁰⁹ DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Op. cit., p. 327.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 320.

2.6. La Neovanguardia y los espectros de Artaud: Hacia un drama performativo (Letrismo y *happening*)

Como explican Jesús Carrillo y Rosario Peiró en la introducción del catálogo de *¿La Guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)*, las prácticas artísticas de nuestro tiempo deben mucho a las de los cincuenta y sesenta, signadas por el traumatismo de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. En este periodo convulso en que se produce la polarización del mundo, la rápida consolidación de la sociedad de consumo y el afianzamiento de una modernidad alineada ideológicamente con las estructuras de poder y asentada en una fuerte lógica de centro-periferia, se redefinen radicalmente las relaciones entre la práctica artística y la cultura en su conjunto. Las utopías artaudianas y su recepción multifacética se traducen en otras modernidades “divergentes y resistentes a ser reducidas a una única dimensión de lo artístico”, en otras palabras, “modernidades incómodas respecto a la narración central”¹¹¹.

El espectro de Artaud (su apropiación y recontextualización) se deja ver en diversas prácticas. Algunas tienen que ver con el rechazo “intestinal” a la “poesía de los poetas” y la idea de una poesía expandida (también heredera de Mallarmé y su empeño por “cambiar el lenguaje”, “engañar al lenguaje”). En esta órbita, cabe citar la obra de Henri Michaux (1899-1984). Belga de nacimiento, parisino de adopción y viajero incansable, más que un escritor, es un artista, que vivió y actuó de espaldas a las corrientes literarias de su época, provocando o facilitando “ciertas confrontaciones directas entre la filosofía, la mística y la poesía” (también como redactor jefe de la revista *Hermès*), y en busca de la verdad no lógica del lenguaje. A la luz de la crítica vertida por Artaud contra los órganos, se entiende mejor su definición del escritor como deportista en la cama: “Toda escritura comporta un atletismo. Pero, en vez de reconciliar la literatura con el deporte, o de convertir la literatura en un juego olímpico, este atletismo se ejerce en la huida y la defecación orgánicas”¹¹².

¹¹¹ Ver VV.AA. *¿La guerra ha terminado? Arte en un nuevo mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, 14.

¹¹² DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Op. cit., p. 13.

Los experimentos del letrismo, en cuyo origen estuvo también Artaud¹¹³, respondían asimismo a lo que los artistas percibían como el fracaso social del lenguaje, en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. De este fracaso da buena cuenta una anécdota relatada por Liddell en su artículo sobre las aflicciones del lenguaje, “Llaga de nueve agujeros”:

“En manos de Canetti cayó una nota anónima: *Ya no hay nada que hacer. Si de verdad fuera escritor debería poder impedir la guerra.* Fue redactada una semana antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Una semana antes, una semana antes... Me pregunto si alguien la leyó una semana antes, antes, antes de la guerra, alguien, debería haberla leído alguien, una semana antes de la guerra (...). ¿No basta con la palabra escrita para que se produzca el milagro, no basta con la palabra leída para que se produzca el milagro, si alguien, alguien la hubiera leído una semana antes, el milagro?¹¹⁴”

El letrismo, movimiento fundado por Isidore Isou, junto con Gabriel Pomerand, en el París de los primeros años de la posguerra, aspiraba a reasignar a la expresión el sentido de autenticidad que le arrebató la alienación moderna. En su manifiesto, Isou señalaba que las palabras son como la “ropa de la familia”, tan remendada que “uno la lleva ya hecha jirones”, y que el lenguaje poético transmitido de una generación a otra es como el “polvo”¹¹⁵. Isou denigraba también como falsa innovación la *nouveau roman*¹¹⁶ que, sin embargo, fue descrita por Barthes como “ese vértigo en el que la literatura quiere destruirse y no puede, sintiéndose al mismo tiempo destructora y destruida” y agrupada por Baudrillard con el teatro absurdo y el pensamiento del 68, por haber roto con las cadenas de los estilos y los mecanismos de poder. Frente a las

¹¹³ Maurice Lemaître, “poeta letrista”, estuvo en la conferencia que dio Artaud en el Vieux Colombier en 1947. El catálogo de *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta* da idea de la magnitud de la influencia del autor de *El teatro y su doble* en relación con este movimiento.

¹¹⁴ LIDDELL, Angélica. “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p. 16.

¹¹⁵ Cit. en FELDMAN, Hanna. “Nuevos sistemas de escritura/Escritura de nuevos sistemas”, en VV.AA. *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*. Op. cit., p. 117.

¹¹⁶ En la tesina, *La sombra del 68 en la obra de Philippe Garrel*, dediqué un epígrafe a la *nouveau roman*, cuya denominación se atribuye al crítico Émile Henriot, que se refería a las obras de un grupo de novelistas heterogéneos como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Serrault, Michel Butor, Claude Simon, o Marguerite Duras, que rompían con la tradición de la novela decimonónica en pos de una escritura más introspectiva. Apoyándose en Adorno, que comparaba la novela tradicional, por su técnica de la ilusión, con el escenario de tres paredes del teatro burgués, Lehmann relaciona la escena de hoy con la novela moderna, que se posiciona “contra la mentira de la representación”. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 186.

alternativas derivadas del formalismo de la *nouveau roman*, que vulneraba los estatutos del narrador y el personaje, y los conceptos bien acuñados de intriga, lógica secuencial y temporalidad regular, los letristas cuestionaron radicalmente los sistemas de signos escritos, en pos de uno metagráfico (hipergrafía), y exploraron las dimensiones auditivas del lenguaje¹¹⁷. De acuerdo con el sueño de Angélica de “renombrar el mundo con un alfabeto propio”, sus páginas combinan palabras, fragmentos de alfabetos no latinos, pequeños iconos, escritura braille, partituras musicales, etcétera. En cuanto a la *poésie physique* o “poesía física” (por ejemplo los meganeumas de Wolman), cabe destacar las indagaciones de los letristas en derredor de la respiración y los sonidos somáticos que interrumpen el lenguaje racional: chasquidos de la lengua, hipos, toses, gruñidos y ceceos.

Huelga recordar con Cornago que “una de las contradicciones estéticamente más productivas y políticamente más relevantes del teatro del siglo XX es la que se produce entre escritura y oralidad, entre texto dramático y hecho escénico, entre la palabra escrita y el acontecimiento verbal”¹¹⁸, y cómo Angélica favorece la fisicidad del enunciado y la inmediatez de la sensación auditiva: “Desarrollar la voz como una especie de canto, relacionado con las formas casi de oratorio”¹¹⁹. Hablar equivale a actuar. Como se verá más tarde, el concepto de “performativo” fue acuñado, precisamente, en el ámbito de la filosofía del lenguaje por John L. Austin (*Cómo hacer cosas con palabras*).

La figura de Artaud también sería referencial para el Living Theatre, creado en 1947. Los experimentos vocales y físicos de sus fundadores, Judith Malina y Julian Beck, en un terreno híbrido entre lo teatral y lo performativo, parten de la crisis del concepto de representación, ya presente en *El teatro y su doble*, al que ellos accedieron por medio de Mary Caroline Richards en 1958, cuando el texto en inglés aún era inédito. La búsqueda de lo real como traumático en espectáculos del Living como *La prisión* o *Frankenstein*, tiene continuidad en el trabajo de Liddell, que protesta ante determinadas antiguallas diciendo: “Es como si no hubiera existido el Living Theater”.

¹¹⁷ Ver *Les journaux des dieux* (los diarios de los dioses), de Isou, *Saint Ghetto des prêtres* (San Gueto de los préstamos), de Pomerand, y *Canailles I* (Canallas I), de Lemaître.

¹¹⁸ *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Op. cit., p. 16.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

Si Beck interpreta la crueldad artaudiana como la necesidad de “conjurar al monstruo que llevamos dentro”, Liddell habla de hacer participar al espectador como monstruo, porque participa, por el mero hecho de haber nacido, de lo monstruoso. *Monstrum*, en latín, designa todo aquello que se sale del orden natural, incluyendo al prodigio. A colación de su poema dramático, *Frankenstein*, en origen, una obra de títeres, ella declaraba su interés por el ser horrible y vapuleado. Éste simboliza, por otra parte, la iconoclasia asociada al texto: “Un monstruo –afirma Angélica– construido por distintos cadáveres. Igual que la dramaturgia contemporánea”¹²⁰. En este sentido, como suscriben Raúl Rodríguez y Kiko Mora, Frankenstein es ahora el mito cultural por antonomasia:

“Por consistir en un puzle de varios cuerpos, por proceder de un despiece y montaje, por ser bricolaje de órganos: así, la cultura, podría verse como yuxtaposición y mezcla de signos, de textos, de registros, de códigos extraídos de los más variados y dispares campos de lo humano; de lo culto a lo popular, de lo local a lo universal, de la física a la metafísica, de la abstracción a la hiperrealidad, de la naturaleza a lo sobrenatural. Despiece de arquitecturas previas y montaje inédito de esas piezas, dotado al instante de sentido, en primera instancia por un Herr Doktor creador, pero inmediatamente y de forma sin duda más relevante, por el admirado público”¹²¹.

Para su composición de la obra titulada según la de Mary Shelley, en 1965, el Living también recurrió a la técnica del collage: oraciones en latín, frases o palabras repetidas en distintas lenguas, extractos de libros, palabras sueltas, poemas de Whitman y de Mao Tse-Tung... Por su parte, Tadeusz Kantor (1915-1990) también se mostró partidario de estas técnicas, dando lugar a propuestas fragmentarias/abiertas, de textos narrativos, poéticos o dramáticos. Comienza a ser sintomática “la destrucción de lo dramático desde la propia literatura dramática”¹²².

¹²⁰ LIDDELL, Angélica. “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”, en ROMERA CASTILLO, José (ed.); et al. *Dramaturgias Femeninas en la Segunda Mitad del Siglo XX. Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor libros/Seliten@t (UNED), 2005, p. 72.

¹²¹ Cit. en ABUÍN, Ángel. *Escenarios del caos*. Op. cit., p. 18.

¹²² SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Op. cit., p. 154-155.



Paradise Now (1968), del Living Theatre, cuya influencia se hizo notar en artistas como Allen Ginsberg, Al Pacino, Martin Sheen o Jim Morrison. Foto: Don Snyder.



El matrimonio Palavrakis, de Angélica Liddell (Teatro Pradillo, 2001).
Foto: Daniel Alonso.

La tendencia del Living a que los actores ejecuten¹²³ más que interpreten, ayuda a tender un puente hacia el *happening*. Tradicionalmente, el nacimiento de este “nuevo género de espectáculo, todavía esotérico”¹²⁴, se sitúa en el Black Mountain College, un centro experimental de humanidades ubicado cerca de Carolina del Norte, coincidiendo con la estancia de John Cage en 1952. Artaud era un nombre bien familiar para el círculo de intelectuales parisinos en el que Cage se integró, del que formaba parte, entre otros, el dramaturgo Armand Gatti. Aunque en vida de Artaud no se había publicado ninguna traducción al inglés, en Estados Unidos su recepción fue muy prolífica a partir de los cincuenta, y se convirtió en un icono para la contracultura y las rebeliones de la generación beat¹²⁵. En “Ruido blanco en Black Mountain”, publicado en el catálogo de *Los espectros de Artaud*, Lucy Bradnock da detalles del evento que tuvo lugar en el Black Mountain College titulado *Theater Piece 1*, que incluyó las pinturas de Bob Rauschenberg, la danza de Merce Cunningham, películas, diapositivas, discos, radios, los poemas de Charles Olson y de M. C. Richards y el virtuosismo pianístico de David Tudor. Cage declaró que la pieza había cumplido su objetivo con éxito: “HACER TEATRO, es decir, poner todas aquellas cosas juntas, para que la gente pudiese oír y ver”.

Sontag recordaba la lucidez con que Artaud se había adelantado a estas realizaciones, y asimismo a las de los artistas alemanes Wolf Vostell o Joseph Beuys, vinculados al fluxus. Lo que importa rescatar de acuerdo con esta investigación, es el barrido de los límites entre los lenguajes artísticos, y el desplazamiento del concepto wagneriano de *Gesamtkunswerk* a una interdisciplinariedad o *transgeneracidad* que no rehúye el *simultaneísmo* ni la divergencia final de significados. Se va consumando la liberación de la escena hacia lo performativo, a saber, lo lúdico, lo liminal y lo liberador, que interactúan, de ahora en adelante, intensamente con el teatro,

¹²³ A este respecto, el modelo brechtiano también fue válido para el Living, y el referente de montajes como *Antígona*. No obstante, Beck subraya que la entidad está ligada no solo a una estructura y a una disyuntiva moral, sino también al sexo, la memoria y la violencia.

¹²⁴ “Recientemente –escribía Susan Sontag–, ha aparecido en Nueva York un nuevo género de espectáculo, todavía esotérico. Estos acontecimientos, a primera vista, aparentemente un cruce entre exposición de arte y representación teatral, han recibido el modesto, y en cierto modo burlón, nombre de *happenings*”. Cit. en SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Op. cit., p. 115-116.

¹²⁵ Un estudio sobre las digresiones en la tradición literaria ha de hacer mención a la escritura beat, representada por Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs, Neal Cassady, etc. Inspirados por Walt Whitman, Arthur Rimbaud, William Carlos Williams o Henry Miller, estos autores cultivaron una escritura espontánea, cruda, a veces animada por estados alterados de conciencia.

transformando las concepciones dramáticas tradicionales y abriendo un amplio espacio de juego para nuevos estilos. Aunque Emmanuelle sostiene que las obras de Liddell son “ante todo performances, en el sentido en que no solo se trata de ‘hacer’ sino de ‘mostrar que se hace’”¹²⁶, la artista, que se niega a “debatir sobre teatro, sobre lo que debe ser y lo que no debe ser”¹²⁷, declara que no se para a pensar qué es lo que hace, sino que únicamente busca un lenguaje que sirva para expresar sus fines, sin olvidar la importancia de “dejar lugar a lo no teatral en el corazón del teatro”¹²⁸.

2.7. El absurdo acto de escribir: La poesía después de Auschwitz y Beckett

Hay unos versos de Yeats que predirían la dramaturgia contemporánea: “Estoy buscando la cara que tenía antes de que fuera creado el mundo”. A finales de la década de los 40, y durante los 50, los letristas no eran los únicos que cuestionaban el lenguaje o su capacidad de nombrar las experiencias del crimen masivo. El diálogo y el lenguaje en general habían conducido al extremo de la incomunicación. En una ponencia expuesta en el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigaciones de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”, Liddell afirma cómo las retóricas fascistas, nazis, totalitarias nos dejaron desnudos.

La determinación de Samuel Beckett (1906-1989) de dejar de escribir en su lengua materna, “escapar de la casa de las palabras”, tiene que ver con la controversia reflejada por las líneas de Yeats, e igualmente con las decisiones de otros autores menos conocidos: Jacques Audiberti (1899-1965) asumió la misión de “remozar mediante la expresión poética, el mundo creado, volver a sumirlo en su principio”, y Georges Schehadé (1905-1989), otro escritor francófono, afirmó que si la patria de los poetas era su lengua, la del hombre, la infancia. Como estos ejemplos traslucen, se generalizó la

¹²⁶ GARNIER, Emmanuelle. Op. cit., p. 20.

¹²⁷ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

¹²⁸ LIDDELL, Angélica. “Abraham y el sacrificio dramático”, en *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 118.

voluntad de eliminar del lenguaje todo vestigio de la sistematización por la que llegó a ser un instrumento de opresión y oclusión.

Los intelectuales de la cultura europea entre, aproximadamente, 1945 y 1968, se preocuparon por responder al apotegma formulado por Theodor W. Adorno: ¿cómo escribir después de Auschwitz? Ibáñez Fanés (*¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido*), pone en relación la cuestión de Adorno con el ensayo *El grado cero de la escritura* (1955), de Roland Barthes, donde se habla de lo poético como resultado de una elección ante la historia en términos políticos y éticos. Por su parte, Liddell ha aludido a la gran responsabilidad del escritor en obras como *Lesiones incompatibles con la vida* y textos teóricos como “Llaga de nueve agujeros”:

“Shakespeare fabricó con palabras a todos los hombres posibles. El siglo XX se encargó de aniquilarlos, sistemáticamente, como un miriápodo frío. De la palabra al cuerpo. De la palabra a la llaga de nueve agujeros. De la palabra a las heces postreras. El trayecto más despiadado. La tortura. La humillación definitiva, la más repugnante que nunca ha soportado el género humano. El icono insalvable del horror. Por siempre. Según Adorno, después del genocidio nazi ya no era posible seguir escribiendo poesía. Después de las ignominias del siglo XX, después de la desolación moral, después del siglo de los campos de exterminio masivo se produce una atrofia del lenguaje. La escritura necesita llegar a una tregua con el sin sentido de la existencia porque de lo contrario nadie podría emprender el absurdo acto de escribir”¹²⁹.

Las suspicacias de Adorno para con la poesía conciernen igualmente a los conceptos dramáticos tradicionales, apoyados en la apariencia y la mentira. Una vez más, se hace patente la imposibilidad de seguir representando como en el siglo XIX: “La explosión del sentido metafísico, el único que garantizaba la unidad de la coherencia estética de sentido, hace que las obras (existencialistas) se fragmenten con una necesidad y un rigor no menores que los de la del canon formal de la dramaturgia tradicional”¹³⁰.

¹²⁹ LIDDELL, Angélica. “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p. 15-16.

¹³⁰ ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Madrid: Akal, p. 271.



Abbie Conant interpretando a Winnie en *Los días felices*, de Samuel Beckett.



De izquierda a derecha, Angélica Liddell, Lola Jiménez y Getsemaní San Marcos en *La casa de la fuerza*. Foto: Julio Calvo.

El denominado teatro absurdo lleva muy lejos la autopsia de las categorías dramáticas, como si el drama ya no tolerase nada de aquello en lo que consiste. Según denuncian Deleuze y Guattari en su ensayo *Rizoma*, que se retomará más tarde, todo deviene confusión y caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo en clave explicativa y tranquilizadora. El genio de Beckett, máximo exponente del absurdo pese a su rechazo de esta etiqueta, consiste en haber mirado al monstruo de frente, acomodándolo a una forma. Anticipando el modelo del rizoma, los textos de James Joyce, que trató de construir otros modos de significar alejados de la convención y la evidencia, y cuya lectura se resiste a un ejercicio tradicional, se llamaron de “raíces múltiples”. Beckett, que fue su discípulo y asistente, consideraba que la suya era una *oeuvre héroïque*, no obstante, extraería de la misma realidad innombrable del *Ulysses*, un teatro completamente diferente. Su *basic English*, o francés, o alemán de palabras sueltas, al que alude Adorno en “Intento de entender *Fin de partida*”, se ha desarrollado, no contra el realismo, sino a partir de él. Mediante los clichés en el lenguaje cotidiano, se revela la ausencia de comunicación. En la novela *El Innombrable*, de Beckett, se puede leer:

“Las palabras están en cualquier lugar, en mí, fuera de mí, ¡anda!, hace un momento yo no tenía espesor, las escucho, no hay necesidad de escucharlas, no hay necesidad de una cabeza, imposible detenerlas, soy palabras, estoy hecho de palabras, de palabras de otros, qué otros, el lugar también, el aire también, los muros, el suelo, el techo, palabras, todo el universo está aquí conmigo (...). Palabras, soy todas esas palabras, todos esos extranjeros, esa polvareda de verbo sin fondo en que posarse, sin cielo en el que disiparse, reuniéndose para decir, encontrándose para decir, que las soy todas, las que se unen, las que se abandonan, las que se ignoran y no otra cosa, sí, otra cosa totalmente distinta, que soy completamente distinto, una cosa muda en un lugar duro, vacío, cerrado, seco, limpio, negro, en el que nada se mueve, nada habla y que escucho, que oigo, que busco, como un animal”.

Cuando no se dice una sola palabra, pero también en el caso del *basic English*, de la poética de la sustracción o de la charlatanería (véase la verborrea de Lucky en el primer acto de *Esperando a Godot*) se pone de manifiesto la absurdidad de todo hablar.

Cabe afirmar que la catarata de palabras dice y oculta tanto como el silencio. Así, en muchos monólogos de Liddell (por ejemplo, el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*), “la hemorragia de la palabra es concomitante a la extinción de la vida”¹³¹. También en sus textos tiene continuidad la estética de la repetición-variación propia del absurdo. Podríamos hablar de leitmotiv (motivo central o asunto que se repite), o, preferiblemente, de acuerdo con sus acepciones, de letanía (lista, retahíla, enumeración seguida de muchos nombres, locuciones o frases en la oración). Winnie, de *Los días felices*, como tantos otros personajes del universo de Beckett, es una criatura que plantea, bajo un cielo vacío, su himno repetitivo. Consagrada a la finitud, la repetición, que afecta igualmente a la estructura dramática, no tiene fin: las primeras palabras de *Fin de partida* podrían también ser las últimas. “Como apunta Blanchot, ‘alrededor del arte hay un pacto establecido con la muerte, con la repetición y el fracaso. El recomienzo, la repetición, la fatalidad del retorno’, una idea obsesiva sobre la que ha girado la palabra y el arte del siglo XX”¹³². Esto supone la inauguración de un tiempo ceremonial, en detrimento del lineal del drama tradicional. Cuando Liddell habla de la desaparición del tiempo y del espacio como “acto beligerante” en la dramaturgia, escoge la obra de Beckett como paradigma:

“Ahí está Beckett, arrojando la primera piedra después de la guerra, de la desolación, absolutamente culpable (...). El primer paso para dejar al personaje sin camino en el campo, incluso sin árbol, sin día siguiente (...). Al poco de comenzar la obra (*Esperando a Godot*) Vladimir dice: ‘Así matamos el tiempo’. Vladimir parece un profeta. Estragón pregunta: ‘¿Estás seguro de que es aquí?’ A lo que Vladimir responde: ‘¿Qué insinúas? ¿Que nos hemos equivocado de lugar?’ Pero no solo duda sobre el espacio porque Estragón se sigue interrogando: ‘Pero, ¿qué sábado? Además, ¿hoy es sábado? ¿No será domingo? ¿O lunes? ¿O viernes?’ Y a continuación Beckett escribe una acotación valiosísima: ‘Vladimir mira enloquecido a su alrededor como si la fecha estuviera escrita en el paisaje’”¹³³.

¹³¹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (traducción propia). Op. cit., p. 162.

¹³² CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Op. cit., p. 69.

¹³³ LIDDELL, Angélica. “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”. Op. cit., p. 70-71.

En el mismo artículo, Angélica matiza:

“La definición del sufrimiento usurpa la definición del espacio y del tiempo. El sin sentido alcanza a la definición de las dimensiones espaciotemporales dando lugar a fórmulas aberrantes y nihilistas. La realidad destruida hace que se recurra a la metáfora como generadora de realidades nuevas. El tiempo y el espacio son sustituidos por tanto por la gran metáfora: LA NADA”¹³⁴.

Liddell llama la atención sobre las didascalías que en Beckett aluden a la propia arquitectura teatral, significando el hecho de que los personajes ya no hablan desde un lugar (como un hotel, una casa, un museo, una oficina de correos, un jardín), sino simplemente, y al igual que en sus piezas, desde un escenario, porque “tal vez el escenario de un teatro es el único lugar posible”. Las categorías espacio y tiempo se volatilizan cuando el espacio es un no-lugar¹³⁵ y la acción no se cuenta ya por horas, ni días, ni años.

“El espacio de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de Kafka es también el de una habitación cerrada, sin ventana, cuya única zona de contacto con el mundo es una puerta por donde se introduce la nutrición, y que se acabará cerrando. El tiempo de Samsa es el de la regularidad cronometrada del mundo burgués. A pesar de sentir el peso y la dureza de su monstruoso cuerpo, intenta levantarse de la cama para coger el tren de las siete. Y también para el insecto Samsa las horas, los días y las noches pasan con la extraordinaria precisión temporal en que, en sentido inverso, se agazapa el drama (...). El espacio de los amantes de Boris Vian en *La espuma de los días*, estrechándose poco a poco hasta la ruina, la desesperación y la muerte. La opresión del espacio se desarrolla en la implacable rutina de las noches y los días. La asfixiante sensación de un espacio y un tiempo cerrados que son la propia pulpa existencial del cuerpo también está presente en el espacio y la temporalidad en que están inmersos los cuerpos de Francis Bacon; universos subjetivos, universos sin mundo, sin naturaleza, sin

¹³⁴ Ibid., p. 67-68.

¹³⁵ A este respecto resulta pertinente la lectura de *Los no lugares: Espacios del anonimato*, de Marc Augé. Simplificando mucho su definición, un no lugar es un espacio indeterminado, sin memoria, efímero y del todo provisional, surgido de la idea de movimiento, tránsito o pasaje.

paisaje, fondos, pantallas: ‘Una pantalla contra la cual mis miradas tropiezan’, dirá Beckett en *El Innombrable*. Pero fondos y pantallas no neutros sino envolventes, invasores, amenazantes, de la misma densidad, materia y textura que la propia figura, fondos que se mueven, vibran, suben, bajan, resbalan, se vuelcan, se abren y cierran, se hunden, se abisman, tropiezan o se precipitan sobre el cuerpo; fondos y pantallas que son subjetividad, pulpa subjetiva”¹³⁶.

Del mismo modo que las mutaciones lingüísticas, las del espacio y el tiempo tienen como punto de partida el realismo, “la opresión” y la “regularidad cronometrada” o “la implacable rutina”, “la asfixiante sensación de un espacio y un tiempo cerrados”, tomando las palabras de Soláns. En última instancia, su desaparición habla de una tragedia ininterrumpida. Precisamente, el concepto de tragedia sirve para maridar a la autora y Beckett, lo cual no es posible en relación con otros dramaturgos que, como Eugène Ionesco, también cuestionan el lenguaje verbal evidenciando el vacío de las relaciones humanas. Sus respectivas visiones del mundo entroncan con la filosofía de Schopenhauer, que afirma que el verdadero sentido de la tragedia es la comprensión profunda de que lo que el héroe expía es la culpa de la existencia misma. En un ensayo sobre Proust, Beckett se referirá al “pecado de nacer”, esta catástrofe inaugural que contiene ya la muerte: “El nacimiento, la muerte, el mismo instante”, como si nacer fuera ser proyectado en un “fin de partida”.

Muchas de las reflexiones vertidas en “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo” parecen emanadas del análisis de *Fin de partida* y son análogas a las de Adorno en la exégesis de esa distopía que espeja el mundo después de Auschwitz e Hiroshima. Si Adorno afirma que “después de la Segunda Guerra Mundial, todo está destruido, incluida, sin saberlo, la cultura resucitada”¹³⁷, Angélica subraya que “si partimos de la segunda mitad del siglo XX, hay que partir indudablemente de la destrucción, de la aniquilación masiva”¹³⁸. Muchos pensadores han reprochado a Adorno (quizás asimismo se lo reprocharan a Liddell) su pesimismo. Argumentan que el filósofo cuestiona la capacidad de reflexión sobre la

¹³⁶ SOLÁNS, Piedad. *Accionismo Vienés*. San Sebastián: Nerea, 2007, p. 92.

¹³⁷ ADORNO, Theodor W. “Intento de entender *Fin de partida*”, en *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11. Op. cit., p. 273.

¹³⁸ LIDDELL, Angélica. “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”. Op. cit., p. 68.

destrucción (“la consciencia bombardeada ya no tiene ningún lugar desde el que reflexionar sobre ello”). Sarrazac le responsabiliza incluso de haber insinuado, en relación con la autopsia beckettiana, la muerte del drama, promoviendo el concepto “posdramático”, que sugeriría un salto cualitativo que, según su opinión, no ha tenido lugar. Pero, en realidad, el planteamiento de Adorno se sitúa en un contexto de horror e injusticia en el que “lo afirmativo queda adscrito al terreno de la complicidad con el mal, lo consolatorio y sentimental”¹³⁹ y, a decir verdad, pone más en duda la viabilidad de la filosofía que la de cierto tipo de teatro: “La palabra que interpreta no está a la altura de Beckett, mientras que sin embargo su dramaturgia, precisamente en virtud de su limitación a la facticidad hecha trizas, va más allá de ésta, remite a la interpretación por su esencia enigmática”¹⁴⁰.

Aunque existan concomitancias entre el absurdo y el teatro posdramático, Lehmann señala una diferencia, y es que “la desintegración de certezas ideológicas no supone ya ningún problema de angustia metafísica, sino una circunstancia cultural plenamente asumida”¹⁴¹ en la actualidad, época de desencantos, desmoralizaciones y desmovilizaciones. A razón de esto, cabe hablar de una reinención del sentimiento trágico, del que Liddell es abanderada:

“Nos hemos quedado sin formas para expresar el sufrimiento, sin formas para hacer creíble el sufrimiento, pero nuestro deber es buscar nuevas formas para la tragedia, porque la tragedia es el máximo baluarte de la individualidad humana, contra apetencias estatales y masas indiferenciadas, la tragedia es el único medio de reafirmar al individuo, la única manera de oponerse a los horrores anónimos y colectivos, al horror del exterminio”¹⁴².

En *El instante eterno*, Michel Maffesoli investiga, tal como indica el subtítulo, “el retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas”. También José Antonio Sánchez incluye en *Dramaturgias de la imagen* un capítulo llamado “Reinvenciones de

¹³⁹ IBÁÑEZ FANÉS, Jordi. “Letras sin canción. Antipoesía y antisublime en la vanguardia europea de posguerra”. Op. cit., p. 89-90.

¹⁴⁰ ADORNO, Theodor W. “Intento de entender *Fin de partida*”, en *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11. Op. cit., p. 273.

¹⁴¹ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Op. cit., p. 95.

¹⁴² LIDDELL, Angélica. “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p. 23.

la tragedia”, donde describe diversas manifestaciones donde lo trágico es catalizado por Artaud. En la obra de la autora de *La casa de la fuerza* hay, efectivamente, un aliento trágico inspirado por la lectura de *La muerte de la tragedia*, de George Steiner. A partir de este ensayo, ella concluye que lo trágico pasaría por mostrar las acciones íntimas del hombre, representar la angustia privada en un escenario público:

“¿Y si la tragedia contemporánea consistiera en revelar la propia intimidad del autor, narrada por el propio autor? (...) No lo sé. Tal vez en la tragedia contemporánea haya que pasar de la decencia del personaje a la indecencia de la intimidad”¹⁴³.

Esta vía no es irreconciliable con la ascesis beckettiana, pues como Liddell ha señalado, Beckett da el primer paso para dejar al personaje solo, en la nada, para su destrucción y, en consecuencia, para el discurso desnudo del autor: “El gran striptease confesional”¹⁴⁴. Este striptease se erigiría en un acto de resistencia frente a la uniformidad y la masificación de la fosa común. La reafirmación feliz del individuo, del Hombre carne, el Hombre hueso, o mejor dicho, el Hombre Único, es un denominador común de las obras que se van a analizar, así como la ósmosis de tragedia, humor macabro y autobiografía, que se da también en la obra de uno de los pocos dramaturgos de los que Liddell se ha declarado admiradora: Thomas Bernhard (1931-1989). Con él, asimismo relacionado por la crítica con Beckett, la artista comparte la obsesión por la enfermedad y la muerte, y un lenguaje similar al versificado, musical, a menudo sin puntuación y tendente al monólogo dialogado. Es común también su fascinación por Ludwig Wittgenstein que, en sus *Investigaciones filosóficas* (1953), había descrito el lenguaje “como una vieja ciudad: un laberinto de callejas y de plazuelas, casas nuevas y viejas, casas ampliadas en épocas recientes, y eso rodeado de bastantes barrios nuevos de calles rectilíneas bordeadas de casas uniformes”¹⁴⁵.

¹⁴³ LIDDELL, Angélica. “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p. 23-24.

¹⁴⁴ Ver LIDDELL, Angélica. “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”. Op. cit., p. 71.

¹⁴⁵ Cit. en BELLO, Gabriel. *La construcción del otro*. Oviedo: Ediciones Nobel, 1997, p. 77.

2.8. Dramaturgias del exceso: Accionismo y violencia poética

“Dramaturgias del exceso” es la expresión que emplea Piedad Soláns para definir un movimiento que cobra vida en el mismo contexto en que Bernhard concibe su obra y en el que, posteriormente, prohíbe tajantemente su publicación y representación: la Austria *posfordista*, que Karl Kraus había profetizado en *Los últimos días de la humanidad* (pieza teatral que acoge todos los géneros y estilos literarios), y cuna de Wittgenstein¹⁴⁶ (1889, Viena). Allí, en la década de los sesenta, se desarrolla el accionismo vienés (*aktionismus*), un nuevo género del arte de acción y performance. El accionista (cabe citar a Günter Brus, Otto Müehl, Rudolf Schwarzkogler o Hermann Nitsch), “como narciso con ansias de perversidad, se mira en el espejo de su propia imagen y en ella inventa un mundo al que odiar, al que agredir y con el que divertirse”¹⁴⁷. Se trata de una corriente imprescindible para la comprensión del concepto de sacrificio, en tanto que indecencia de la intimidad, en la obra de Liddell:

“En el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, el sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en la masacre. Somos animales que queremos decir YO”¹⁴⁸.

En “Abraham y el sacrificio dramático”, incluido en el volumen *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación*, que reúne las intervenciones del I Seminario Internacional sobre Nuevas Dramaturgias que tuvo lugar en Murcia en 2009 y, asimismo, en *El sacrificio como acto poético*, Angélica expone su visión del acto creativo como “inmolación, pero al mismo tiempo salvación”. Así es como lo conciben los accionistas vieneses, para los que la redención exige el paso por lo abyecto: la violencia, la sangre y la sexualidad. La crítica los asocia con Artaud por el caos, que es también su energía motriz, la base del gestualismo expresionista y de las imágenes de “crueldad”; y con Beckett, por el existencialismo y la conciencia política, espiritual y antropológica. Soláns sostiene que su tiempo es también el de Joyce y el del autor de *Esperando a*

¹⁴⁶ En 2006, Liddell publicaba el ensayo breve “La taza de té de Wittgenstein” en la *Revista Pausa*, a posteriori recogido con el título “Conferencia Wittgenstein” en *El sacrificio como acto poético*.

¹⁴⁷ SOLÁNS, Piedad. Op. cit., p. 93.

¹⁴⁸ LIDDELL, Angélica. “Abraham y el sacrificio dramático”. Op. cit., p. 99.

Godot, el de la catástrofe, o lo que es lo mismo, “un tiempo lento, monótono, ordenado, pesado y medido, un tiempo que rasca como un topo en el vacío”¹⁴⁹. No obstante, su mundo corporal plástico es genuino (Brus constata la crisis del sujeto moderno, la quiebra de la identidad, con la grieta que deforma y fragmenta su fisonomía hasta la monstruosidad).

Con el fin de escrutar la finalidad de las autopinturas y automutilaciones de los accionistas, cuyo objetivo es dejar salir las corrientes inconscientes reprimidas por la acción de la “civilización”, es necesario refrescar las teorías de Michel Foucault sobre la “tecnología política del cuerpo” en *Vigilar y castigar* y el ya citado texto homenaje a Artaud, “28 de noviembre 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”. En él, Deleuze y Guattari exaltan el cuerpo esquizofrénico, el cuerpo drogado, el cuerpo masoquista y el de los amantes entre otros cuerpos sin órganos, o sea, “desterritorializados”, que liberándose de los puntos de subjetivación que nos fijan y clavan en la realidad dominante, se constituyen en campos de inmanencia del deseo.

No es despreciable que algunas de las consignas de Liddell ofrezcan un asombroso parecido con las del accionista Günter Brus. Mientras él afirma “mi cuerpo es la intención, mi cuerpo es el proceso, mi cuerpo es el resultado”, Liddell escribe “mi cuerpo es mi protesta. Mi cuerpo renuncia a la fertilidad. Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad, contra la injusticia, contra el linchamiento, contra la guerra. Mi cuerpo es la crítica y el compromiso con el dolor humano”. Estas y otras declaraciones de la autora guardan relación con *Zerreissprobe*¹⁵⁰, el punto culminante de los “análisis de cuerpo” oficiados por Brus:

“El cuerpo en escena deber herir, el cuerpo debe repugnar, el cuerpo debe hacer daño. El cuerpo debe ser corrupto, debe ser horrendo con el objetivo de hacer sentir culpable al espectador (...). Clavaremos nuestra lengua con las costillas de los muertos, lameremos la cal de las fosas comunes, debemos sufrir por el mundo sin interrupción. Es lo único que nos queda. El cuerpo debe ser sucio, deforme, roído. El cuerpo debe ser partícipe de la guerra. Pisando el esperma del

¹⁴⁹ SOLÁNS, Piedad. Op. cit., p. 92-93.

¹⁵⁰ La última acción que Brus lleva a cabo, en 1970, es un autorretrato del artista como “mártir”, en el que abre su propia carne, en representación del sufrimiento que inflige la sociedad.

loco, así debe ir nuestro cuerpo en escena, a media noche, frío ya, como un caracol aplastado bajo la planta de los pies, quiero cortarme los pies a mordiscos”¹⁵¹.

Buscando su “autodeliberación”, estos “cuerpos políticos”, según los denomina Cornago, juegan a traspasar los límites del soporte de la obra en un ejercicio de anatomía fragmentada, que tiene que ver con una experiencia de la continuidad de la que habla Bataille y su concepto de lo sagrado (descrito en *El Erotismo* y *Las lágrimas de Eros*): “La carne magullada –asevera Angélica– nos revela indicios acerca del espíritu”¹⁵². Precisamente, a colación de la performance *Lips of Thomas*¹⁵³ (1975), de la yugoslava Marina Abramovic, Fischer-Lichte citaba en *Estética de lo performativo* las flagelaciones religiosas. No obstante, en el caso de Abramovic y otras performers de los sesenta (en el accionismo, la mujer-modelo era meramente el destinatario de la acción), la autolesión adquiere otras connotaciones¹⁵⁴, siendo frecuente “un carácter beligerante contra la colectivización que se hace del género femenino”. De ese modo, tal como indica Liddell, “artistas como Marina Abramovic o Gina Pane sacrifican su cuerpo para devolver a la sociedad que las colectiviza la violencia que se ejerce contra ellas”¹⁵⁵.

“Para mí, que soy una mujer –declaró Pane–, la herida significa también mi sexo, expresa también la abertura sangrante de mi sexo. Esta herida tiene el carácter de discurso femenino. La abertura de mi cuerpo implica tanto el placer como el dolor”¹⁵⁶.

¹⁵¹ LIDDELL, Angélica. “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p. 26-27.

¹⁵² LIDDELL, Angélica. “Abraham y el sacrificio dramático”. Op. cit., p. 101.

¹⁵³ La artista dio comienzo a la performance despojándose de su ropa. Después, se dirigió hacia la pared de la galería para clavar la fotografía de un hombre de pelo largo que se parecía a ella, y la enmarcó en una estrella de cinco puntas. Se sentó junto a la mesa y comió uno tarro de miel de un kilo. Después bebió con una copa toda una botella de vino. Acto seguido, rompió la copa, y la mano comenzó a sangrar. Se dirigió a la pared en que había clavado la fotografía y se rasguñó en el vientre una estrella de cinco puntas con una hoja de afeitar. Entonces tomó el látigo, se arrodilló bajo la fotografía y se azotó violentamente. Más tarde, se tendió en una cruz hecha de bloques de hielo con los brazos abiertos. Del techo colgaba un radiador orientado a su vientre cuyo calor hizo rebrotar la sangre en su carne. Algunos espectadores tomaron a la artista dando fin a la performance, que había durado dos horas.

¹⁵⁴ A este respecto, resulta ilustrador el artículo de 1988 de Judith Butler “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. En este trabajo, como explica Fischer-Lichte, se demuestra que la identidad de género no es previa en tanto que identidad, esto es, que no viene determinada ontológica ni biológicamente, sino que se entiende como el resultado de determinados esfuerzos culturales de constitución (...) También el cuerpo, en su particular materialidad, es el resultado de una repetición de determinados gestos y movimientos. FISCHER-LICHTE, Op. cit., p. 54-55.

¹⁵⁵ LIDDELL, Angélica. “Abraham y el sacrificio dramático”. Op. cit., p. 104-105.

¹⁵⁶ Cit. en SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 127.



Detalle de *Acción sentimental* (1973), de Gina Pane.



Detalle de *Labios de Thomas* (1975), de Marina Abramovic.



Angélica Liddell en la acción *Yo no soy bonita*.

En esta esfera, podríamos situar también el trabajo de Hannah Wilke, Orlan o Kate Bornstein, que teorizan sobre la capacidad de *descorporeizar* y critican la sujeción a los géneros biológicos y los estándares opresivos de la belleza. Mediante la disolución de la frontera entre lo privado y lo público, afirma Lehmann, el movimiento feminista “hizo tambalear la imagen del cuerpo patriarcal, los fantasmas y los clichés”¹⁵⁷.

Al igual que los accionistas, Abramovic, Pane, o Wilke, Liddell trabaja a menudo sobre momentos de la biografía corporal (en el montaje de *La casa de la fuerza*, hay extracciones de sangre y pruebas de resistencia física), de manera que “el cuerpo aparece como un espacio-cero de la historia, un lugar desde el que volver a pensar la historia, sin prescindir de lo más concreto, de lo más inmediato”¹⁵⁸. Aun así, y compartiendo la idea de violencia y sacrificio poéticos, Angélica se distancia de algunos de los ejemplos anteriores por sus prevenciones contra el nihilismo: “Cuanto más se aproxima el sacrificio al nihilismo más riesgo se corre de destrucción real (...). Cuanta más desconfianza nos produce la ficción más se aproxima el sacrificio poético al nihilismo destructor”¹⁵⁹. El accionismo, con sus dispositivos de autodestrucción, acabó por “estrellarse, no contra el poder contra el que luchaba, sino contra su nihilismo”¹⁶⁰. De facto, no es casual que muchos artistas que, como Abramovic, habían iniciado su trabajo en el arte de acción o el arte corporal, terminaran trasladando sus planteamientos al formato escénico. El caso de Brus es paradigmático, ya que abandonó las acciones, antes de quitarse la vida por medios plásticos, y retornó a los medios que había cuestionado: el trazo sobre el papel y la literatura.

“La narración de boca a oreja nunca ha conocido una vanguardia. Ha conseguido existir durante miles y miles de años, por lo que la literatura permanece como única garantía de la constancia en la expresión: el único paraguas impermeable en el interior de un parque de atracciones en el que llueven sin cesar atracciones”¹⁶¹.

¹⁵⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Op. cit., p. 95.

¹⁵⁸ CORNAGO, Óscar. “Dramaturgias para después de la historia”, en VV.AA. *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación*. Murcia: Cendeac, 2011, p. 278.

¹⁵⁹ LIDDELL, Angélica. “Abraham y el sacrificio dramático”. Op. cit., p. 103-104.

¹⁶⁰ SOLÁNS, Piedad. Op. cit., p. 9.

¹⁶¹ VV.AA. *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte*. Barcelona: Macba y Actar, 2005, p. 66.

La trayectoria de Brus evidencia una paradoja común a otros artistas que, pese a desconfiar del lenguaje, no pueden prescindir de él. Numerosos aforismos dan cuenta, a partir del oxímoron, de esta contradicción: “Escribir sin faltas es como vomitar aire” y “poesía es cuando se priva a la palabra de la verdad que le ha sido atribuida”; citando a Abramovic, Liddell exclama: “Me gustaría, en términos de representación, ejecutar ese grito camino de la mudez”¹⁶². El reto (visible en *La casa de la fuerza* y la trilogía) consiste en abordar la acción por el lenguaje, o bien, hallar un lenguaje de las acciones:

“Un lenguaje que, con el propio tiempo de la acción, con la propia physis del cuerpo, se rompa, explote, se hiera, se coagule, fluya, se paralice o se precipite como una metralla. Un lenguaje que se inserte en ésta, que sea la acción, pero que, finalmente, se sacuda y descubra su carácter conceptual”¹⁶³.

En sus últimas obras, la palabra se revela como metáfora del cuerpo. Podríamos hablar de “escritura performativa”, porque “no es sobre o acerca de una materia, sino más bien, de ella en el sentido de que de ella emana, está sujeta a su fuerza y condiciones”¹⁶⁴. Con anterioridad se señaló que el concepto de performativo (del verbo inglés *to perform*, “realizar”) fue acuñado por John L. Austin, dentro de la filosofía del lenguaje, en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*, en 1955 en la Universidad de Harvard. El hallazgo fue que los enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de cosas o afirmar algo, sino que también realizan acciones. Más allá de los ejemplos constitutivos de realidad (“bautizo este barco con el nombre de Queen Elizabeth” o “les declaro marido y mujer”), cabe la posibilidad de que el lenguaje genere un estado de cosas nuevo, como en el mito fundacional del Génesis.

Precisamente, el arte se concibe como transformación del mundo dentro de Mayo del 68¹⁶⁵, consumación de un gesto de revuelta ya inscrito en la cultura de la

¹⁶² LIDDELL, Angélica. “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p. 31.

¹⁶³ SOLÁNS, Piedad. Op. cit., p. 9.

¹⁶⁴ VV.AA. *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación*. Op. cit., p. 92.

¹⁶⁵ Mi tesina dedica un extenso epígrafe a la impronta de Mayo del 68 que, aunque anticipado por las revueltas de Berlín de 1953, las de Hungría y Polonia en 1956, y la crítica al capitalismo, tuvo su disparador en el movimiento estudiantil (Movimiento 22 de marzo), liderado, entre otros, por Daniel Cohn-Bendit. Aun admitiendo la escasa incumbencia política y el efecto contrarrevolucionario posteriores, este acontecimiento puso de relieve la crisis de la civilización occidental y acarrió una transmutación cultural, así como la inauguración de una nueva sensibilidad.

vanguardia y, a partir de 1957, en la Internacional Situacionista¹⁶⁶. Guy Debord, cabeza visible del situacionismo y precursor del Mayo Francés, habla profusamente del arte en relación con la vida cotidiana (a este respecto, cabe destacar también el libro de Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, de 1967). Citando a Lucien Goldmann (*Investigaciones dialécticas*), que predice que no habrá arte separado de la vida en una sociedad sin clases, Debord afirma que “las obras del futuro tendrán que modelar directamente la vida creando y banalizando ‘instantes excepcionales’”¹⁶⁷. Dichas teorías, acerca de una posible revolución de la vida cotidiana, se traducen en estos años en un generalizado giro performativo. La descripción que ofrece Breton del acto surrealista más simple (“salir a la calle con un revólver en cada mano y, a ciegas, disparar cuanto se pueda contra la multitud”) anticipa la idea de lo que Debord y los suyos llaman situación, es decir, “momentos de ruptura, de aceleración, como revoluciones en la vida cotidiana individual”¹⁶⁸.

Los acontecimientos del 68, así como las teorías exageradas y los cuerpos al azar, inspirados ideológicamente por la filosofía situacionista, son considerados a menudo dentro una lógica teatral, ya que “como en el teatro –apunta Dehoulières–, el acontecimiento referencial y virtual, la revolución, se torna significativo (¿y catártico?), porque no se cumple realmente”¹⁶⁹. Además, hay que tener en cuenta el carácter simbólico de las barricadas, y que el acontecimiento no deja de ser una fiesta sensual, más o menos consciente. El que es junto con *La sociedad del espectáculo* y el *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, el libro de referencia de los sesenta y ochistas, *De la miseria en el medio estudiantil*, afirma que “las revoluciones proletarias serán fiestas o no serán”.

¹⁶⁶ Formada en la ciudad de Cosío d'Arroscia en 1957, la Internacional Situacionista, fusionaba grupos de arte vanguardista como la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista y la Asociación Psicogeográfica de Londres. Pretendía ser un órgano abierto y multidisciplinario para la creación de “situaciones”, la posibilidad de un arte verdaderamente político (tomando ideas del marxismo) y la discusión con los referentes ideológicos y culturales que los inspiraban o que rechazaban. La Internacional Situacionista desapareció en 1972, al tiempo que Guy Debord comenzó a apartarse de la vida pública.

¹⁶⁷ VV.AA. *La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste 1-6*. Madrid: Literatura gris, 2001 (vol. 1), p. 75.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶⁹ Cit. en FERNÁNDEZ, José María; y Francisco GONZÁLEZ. *Literatura francesa del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2006, p. 259.



La 'Marianne' de Mayo del 68 es una fotografía tomada por el reportero Jean-Pierre Rey en una manifestación multitudinaria en la plaza Edmond Rostand.



*Angélica Liddell en *Anfaegtelse*, producida por "La Noche en blanco" Madrid (2008).*

Se va trasluciendo que el objetivo del situacionismo y otros grupos afines no es, meramente, comunicarse y realizarse en la vida privada, sino trasladar la experiencia privada al terreno de la discusión política. Esta cuestión, la de la relación entre lo privado y lo público, es ineludible en relación con el arte de Liddell, que protagoniza, basándose en la angustia privada, acciones de resistencia contra el poder. Conviene recordar que las revueltas del 68 surgían de un cuerpo ajeno a las instituciones tradicionalmente revolucionarias, el alumnado universitario¹⁷⁰, y no se dirigían solo a los grandes poderes, sino a la familia (bestia negra de Liddell), la escuela y el hospital, pero, en general, todos los valores tenidos por bien asentados en las democracias occidentales.

No solo la capacidad transformadora del arte, también la del lenguaje (retomando la idea de su performatividad) adquiere protagonismo. Prolífico en eslóganes (“sed realistas, pedid lo imposible”, “la imaginación al poder”, “prohibido prohibir”), el Mayo Francés está fuertemente determinado por su carácter poético, o “poelítico”. Con su neologismo *poelítica* el dramaturgo Enzo Cormann¹⁷¹ se refiere a poetización de la política dotándola de movimiento en el espacio. Debord y otros situacionistas usan el término “poesía” como análogo a “creatividad libre, emancipada y claramente distinguible del conocimiento instrumental”¹⁷². Su concepción de “la violencia poética”, al igual que la *poelítica*, es iluminadora en relación con la obra de Liddell, que incide en la triada poesía, belleza y verdad, y opina, con John Berger, que “el lenguaje, cuando se convierte en poesía, está para distinguir el bien del mal”¹⁷³. Lo poético se entiende como revelación, no como algo complaciente, sino todo lo contrario. Comprender este posicionamiento, requiere aproximarse a *La sociedad del espectáculo*, de Debord, y al concepto de “simulacro”, de Jean Baudrillard. Liddell remite indirectamente a ambos cuando afirma que “el sufrimiento televisivo acaba

¹⁷⁰ En *Mi relación con la comida* se alude (críticamente) al 68: “¿Recuerda que en Francia volvió a ganar De Gaulle? (...) Pasolini escribió un poema /defendiendo a los policías de París, / los policías que recibían pedradas en el 68. / Es lo mejor que he leído en mucho tiempo. / Los policías tenían que trabajar como cabrones para sacar adelante a sus familias. / Los protestones no. / Los protestones acababan en las cafeterías”.

¹⁷¹ Autor de teatro y ensayista que imparte clases en la Escuela Superior Nacional de Artes Teatrales de Lyon. Entre sus piezas dramáticas destacan: *La rebelión de los ángeles*, *Mingus Cuernavaca*, *Diktat*, etc.

¹⁷² IBÁÑEZ FANÉS, Jordi. “Letras sin canción. Antipoesía y antisublime en la vanguardia europea de posguerra”. Op. cit., p. 81.

¹⁷³ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Op. cit., p. 324.

siendo irreal porque no nos afecta, no nos hiere (al fin y al cabo la información es una estrategia más del poder)”¹⁷⁴. En consecuencia, la literatura no debe imitar a la información, “porque el arte está para proporcionar conocimiento. Esa diferencia entre la información y conocimiento está convirtiendo nuestra sociedad absolutamente idiotizada, sin ningún crecimiento ni moral ni ético”¹⁷⁵. En consonancia con la afirmación de Baudrillard de que el simulacro no es el que oculta la verdad, sino que es la verdad la que oculta que no hay verdad, y que el simulacro es verdadero, ella declara:

“Las cosas tienen que ser mentira para que parezcan verdad. O haces una mentira para que parezca verdad o la verdad nunca va a parecer verdad. Hay una intención de realismo que no me gusta. Yo quiero estilizar la realidad utilizando la poesía, pero eso no significa que estés haciendo algo blando ni algo que no tenga que ver con la realidad. Para mí la poesía es el espacio del dolor, pero la poesía y estilización no son sinónimos de ausencia de dureza ni de crítica”¹⁷⁶.

Dando un paso más allá, la creadora equipara el sufrimiento real y el sufrimiento estético y poético, porque es el que verdaderamente nos afecta, el único capaz de conmovernos o, al menos, de hacernos comprender un atisbo de verdad. Desmarcándose de la palabra que busca la aprobación (de un lenguaje que se pretende objetivo y neutral), la poesía, definida por Hölderlin como “un juego peligroso”, se alinearía con “el deseo de la indecencia, la incorrección, la inmoralidad, la desobediencia civil (...) una ganancia de emancipación espiritual, y única vía hacia la independencia”¹⁷⁷.

“Si todavía hay algo que la gente no quiere escuchar, eso es lo que hay que decir, todo aquello que la gente no quiere escuchar, esa es la libertad, decir todo aquello que la gente no quiere escuchar. Ese era el ejercicio de libertad que Orwell proponía. Y solo mediante la poesía se hace visible lo que nadie desea

¹⁷⁴ LIDDELL, Angélica. “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”. Op. cit., p. 41.

¹⁷⁵ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Op. cit., p. 322.

¹⁷⁶ LIDDELL, Angélica a Itziar de FRANCISCO. Op. cit., p.134.

¹⁷⁷ LIDDELL, Angélica. “Abraham y el sacrificio dramático”. Op. cit., p. 103.

ver. Mediante la poesía se produce un desgarramiento en la palabra que nos permite acceder a la monstruosa naturaleza humana. La poesía es la lengua de fuego que la divinidad deposita sobre el cráneo de los profetas. Gran defecación de lo divino sobre el cráneo de los profetas”¹⁷⁸.

“Si formulamos las grandes preguntas del hombre mediante actos de violencia poética la sociedad se acobarda, se agusana y se vuelve injusta, sorda y ciega. Esta abstracción nauseabunda que es la sociedad, tan ávida de violencia televisiva, coprófaga, bulímica de violencia informativa, es la misma sociedad que escupe contra la violencia poética, es la misma sociedad que se siente amenazada por la violencia poética (...). La violencia televisiva deja intactas sus ambiciones. La violencia televisiva nunca ataca. Sin embargo la misión de la violencia poética es atacar, atacar sin descanso. A la violencia televisiva nos enfrentamos con la mezquindad del que elude responsabilidades. Frente a la violencia poética no podemos eludir responsabilidades porque como espectadores formamos parte del acontecimiento violento. La violencia real viene provocada por una imbecilidad atroz. La violencia poética por una lucidez atroz. Es triste, realmente triste, que la una no exista sin la otra (...). La violencia poética es necesaria para que lo violento se revuelva contra los depredadores de violencia televisiva y los depredadores de información. Es necesaria para que lo violento se revuelva contra los violentos. La violencia poética es por tanto un acto de resistencia contra la violencia real. Es decir, la violencia poética es necesaria para combatir la violencia real. Pero por encima de todas las cosas la violencia poética pone a prueba la conducta moral de la sociedad. Es preciso hacer obras inaceptables, siempre inaceptables para los bienpensantes oficiales. La violencia poética es la única revolución posible”¹⁷⁹.

Carla Matteini empleaba la expresión “poesía en forma de teatro” para referirse a un autor del que Angélica se declara “hooligan”, y al que dedica su ponencia en el VII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, “El mono aprieta los testículos de Pasolini”, publicada en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* n°

¹⁷⁸ LIDDELL, Angélica. “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p. 22.

¹⁷⁹ LIDDELL, Angélica. “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”. Op. cit., p. 36-38.

300 y *El sacrificio como acto poético*. Pier Paolo Pasolini (1922-1975), también incluíble bajo el epígrafe “dramaturgias del exceso”, escribe seis tragedias que Moisés Pérez Coterillo define como “tumor en el cuerpo del teatro convencional”, y en 1968 publica el “Manifiesto por un nuevo teatro”, en la revista *Nuovi Argomenti*, en que aboga por un teatro de la Palabra, o sea, de la poesía y la estilización:

“Para que nos entendamos enseguida, el teatro de la Charla es aquel teatro en el que la charla, precisamente, sustituye a la palabra (por ej., en lugar de decir, sin humor, sin sentido de lo ridículo y sin buena educación, *Quisiera morir*, se dice amargamente *Buenas noches*); el teatro del Gesto o del Grito es aquel teatro en el que la palabra ha sido completamente desacralizada, o mejor aún, destruida, a favor de la presencia física pura”¹⁸⁰.

Más allá del destronamiento de los signos lingüísticos, por el teatro del Gesto o del Grito, muchas veces se había predicho la muerte del propio teatro. En “Prefacio a la unidad escénica. Nadie y los demás”¹⁸¹, André Frankin se preguntaba qué autor “no se habrá hecho su pequeña idea del cadáver, como las ancianas cuando anuncian que se ha ahogado el vecino de abajo”. Pero él, como los demás situacionistas, opone la renovación o transfiguración¹⁸² a la desaparición o aniquilación. Más allá de la “respiración artificial” que los directores puedan practicar a los textos, o de la floración inflacionista de novedades que solo funcionan una vez¹⁸³, se abre una vía sugerida por la ya citada transgenericidad, es decir, las deudas que el teatro pueda adquirir con otras formas de arte en descomposición (“el teatro debería ser lo que el teatro no es”, afirma Pasolini) y, especialmente, la deconstrucción poética: la belleza de la disolución que reina sobre muchas escrituras contemporáneas (incluida la de Liddell), contraria a lo espectacular pero, asimismo, al nihilismo destructor, porque, como dicen los situacionistas, el objetivo no es “el espectáculo del fin del mundo, sino el fin del mundo del espectáculo”¹⁸⁴.

¹⁸⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *Orgía*. Guipúzcoa: Hiru, 1995, p. 18.

¹⁸¹ En VV.AA. *La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste 1-6*. Op. cit., p. 170.

¹⁸² Que, en su opinión, pasa por la “pulverización de la intriga”, la “función cíclica del personaje”, la “participación y estilo de vida”, etcétera.

¹⁸³ “Después de Brecht, el dadaísmo y la moda de Beckett –señalaba Frankin-, sería indecente descubrir la *antipieza* y otros procedimientos archiconocidos”.

¹⁸⁴ VV.AA. *La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste 1-6*. Op. cit., p. 77.

2.9. Desdramatizar la realidad: Caos y rizoma

Edgar Morin (1921), actor y exégeta de Mayo del 68 y heredero, en general, de las voces menos ortodoxas de la Modernidad, denomina “pensamiento de la complejidad” al pensamiento que solo admite como verdad aquello que es divergente, disonante o negativo. No obstante, esta negatividad, como afirma Cornago en *Políticas de la palabra* puede ser considerada fuerza de afirmación (resistencia). Lo mismo se puede decir del “nihilismo consumado” que aparece a menudo en los textos de Nietzsche y que, según Gianni Vattimo, es, en tanto *chance*, uno de los pilares de la condición posmoderna¹⁸⁵, “tan extraña al desencanto, como a la positividad ciega de la deslegitimación”¹⁸⁶. En un capítulo titulado “Apología del nihilismo” (*El fin de la modernidad*), Vattimo explica que “el nihilista consumado o cabal” es aquel que, con la muerte de Dios, comprendió la desaparición de los valores supremos, cuestionando la herencia del pensamiento europeo. No hay una propuesta de “superación” crítica que venga al relevo, pues, como afirma Vattimo, eso hubiera supuesto permanecer en la lógica del mismo pensamiento: “Lo posmoderno se caracteriza no solo como novedad respecto de lo moderno, sino también como disolución de la categoría de lo nuevo”¹⁸⁷.

La conversión del progreso en *routine*, o la “secularización” de la noción de progreso, tiene mucho que ver con el “ocaso del Occidente”. El progreso científico, como explicaba Lyotard, se hacía creíble como epopeya legitimando el imperialismo cultural desde los comienzos de Occidente. La desconfianza con respecto a los metarrelatos¹⁸⁸, concierne por igual al saber científico que, como la Historia, “no puede saber y hacer saber lo que es el verdadero saber sin recurrir al otro saber, el relato, que para él es el no-saber”¹⁸⁹.

¹⁸⁵ En la introducción a la condición posmoderna, Lyotard explica que el término “posmoderno” “designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX”.

¹⁸⁶ LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 4.

¹⁸⁷ VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2007, p.12.

¹⁸⁸ “Por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria”. LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Op. cit., p. 31.

¹⁸⁹ LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Op. cit., p. 26.

También la Historia es “una historia”, una narración¹⁹⁰, un relato, mucho más de lo que generalmente estamos dispuestos a admitir. La disolución del historicismo como gran relato (en el sentido en que argumentan Vattimo o Paolo Virno) y la ausencia de una filosofía de la historia, se acompañan de la pérdida de los funtores de la función narrativa, tales como el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito¹⁹¹. Según indica Lyotard en *La condición postmoderna*, y desarrolla en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, la función narrativa se dispersa en nubes de elementos lingüísticos. La herencia de la vanguardia, considerada teología autoritaria, incluso “el relato de la declinación de los grandes relatos”, también deben ser liquidados para un descentramiento definitivo de la autoridad intelectual¹⁹².

Si el drama comporta una perspectiva finalísticamente significativa, una teleología (autores como Beckett o Müller habrían rehuido la forma dramática precisamente por sus implicaciones teleológico-históricas), un nuevo teatro se va a convertir en espacio de “las heterotopías (la no-utopía), de los varios mundos, de la diversidad topológica”¹⁹³. La impronta de Heiner Müller (1929-1995), en la transición entre lo moderno y lo posmoderno, parece ineludible a este respecto. Influidido por la angustia revolucionaria (la política cultural comunista se recrudece contra toda obra portadora de gérmenes *nihilistas* o *subversivos*), él renuncia a la arquitectura dramática que trata de “contener la sociedad en sus límites”, y rompe la clausura del discurso, a semejanza de Artaud, Genet y Beckett, fragmentándolo violentamente. La obra de Liddell, que cita al autor de la ex RDA en “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”, no solo limita con la de Müller en los temas (la historia, las convulsiones sociales, el trabajo, la sexualidad y la muerte), sino en la preeminencia de lo asociativo, lo rítmico, lo inacabado, lo fragmentario y lo procesual... Se consolidan las características de los escenarios del caos.

¹⁹⁰ Benjamin se refiere a la “historia de los vencedores”, puesto que solo desde el punto de vista de los vencedores el proceso histórico aparece como un curso unitario dotado de coherencia y racionalidad.

¹⁹¹ “Los éxitos o fracasos que coronan las tentativas del héroe, o bien dan su legitimidad a instituciones de la sociedad (función de los mitos) o bien representan modelos positivos o negativos (héroes felices o desgraciados) de integración en las instituciones establecidas”. LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Op. cit., p. 19.

¹⁹² Dice Oscar Cornago que en “los años sesenta y setenta se mandaban al baúl de los recuerdos, en términos de experimentalismo, vanguardias y tentativas. Se construía así un nuevo final para una historia más, la historia de las vanguardias, artísticas, intelectuales y políticas protagonizadas por jóvenes soñadores”. “Dramaturgias para después de la historia”. Op. cit., p. 267.

¹⁹³ ABUÍN, Ángel. *Escenarios del caos*. Op. cit., p. 155.

En su libro homónimo, *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Abuín distingue la noción de irregularidad, caos, azar, e indefinición como la que más se ajusta al aire de esta época. La entropía es, asimismo, el modelo que Lyotard opone al de la sociedad como un todo auto-regulado y funcional que hunde sus raíces en las primeras concepciones mecanicistas y, hoy día, en la cibernética¹⁹⁴. La inversión del paradigma no es ajena al brusco viraje de la filosofía de la ciencia antes mencionado: si la ciencia clásica rebajaba la complejidad real de los fenómenos dando una visión unificada de un mundo controlable y predecible, la ciencia posmoderna se aleja del monismo epistemológico y, como investigación de inestabilidades, muta en pensamiento móvil y problematizador. Abuín cree definitoria la influencia de corrientes como la teoría de catástrofes, la del caos, la geometría fractal¹⁹⁵ o, recientemente, las de las ciencias de la complejidad. Su proyección, más allá del paisaje científico actual, se extendería al pensamiento de la Historia, incluso a la filosofía de la vida.

“El pensamiento abandona su ambición de reflejar la realidad, para adoptar una estrategia transversal: reflejar su opacidad, proteger no ya lo que el hombre cree haber entendido, reduciéndolo a principios y fórmulas matemáticas, sino aquello que es seguro que sigue sin entender, el *punto ciego* del conocimiento, las contradicciones que mueven la vida, el caos de la naturaleza, pero también de la propia Historia; esto es lo más urgente, porque es también lo más peligroso, revelar los límites de la razón, la insuficiencia del entendimiento”¹⁹⁶.

La “fractalización” del pensamiento no dejará indemne a la estética¹⁹⁷ ni al modelo positivista que entendía el texto sometido a leyes deterministas. El notable dramaturgo americano Richard Foreman (1937) apoya una representación de la vida en

¹⁹⁴ “Incluso cuando cambian sus reglas y se producen innovaciones, incluso cuando sus disfunciones, como las huelgas o las crisis o el paro o las revoluciones políticas pueden hacer creer en una alternativa y levantar esperanzas, no se trata más que de reajustes internos y su resultado solo puede ser la mejora de la ‘vida’ del sistema”. LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Op. cit., p. 13.

¹⁹⁵ Según su creador, Benoît Mandelbrot, el término fractal se aplica a toda forma o estructura que siempre es similar a sí misma, independientemente del nivel desde el que se observe.

¹⁹⁶ CORNAGO, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Fudamentos, 2003, p. 269.

¹⁹⁷ Desde el anarquismo epistemológico, algunos como Feyerabend pujan por una nueva unidad de las artes y las ciencias: “¡Acabemos de una vez con la escisión entre los distintos ámbitos de la actividad espiritual y aprovechemos cada medio a nuestro alcance para resolver nuestros problemas!”.

toda su complejidad, arguyendo que nosotros la sentimos como series de impulsos y colisiones multidireccionales. “El clasicismo –sostiene Lyotard– parece interdicto en una sociedad¹⁹⁸ en la que la realidad está tan desestabilizada que no brinda materia para la experiencia, sino para el sondeo y la experimentación”¹⁹⁹. Abúin ejemplifica el paradigma clásico a través del cine de Hollywood²⁰⁰ que, realista en el sentido aristotélico, oculta la narración y se ordena de modo determinista, a diferencia del mundo que, pese al esquema del Cristianismo y la Ilustración, carece de principio y final. Por oposición a las arquetipos (tiempo lineal, final cerrado, conflicto externo y protagonista activo), el profesor de guión Robert McKee distingue minitramas y antitramas. La minitrama, semejante a lo que Jacques Aumont denomina “narratividad débil”²⁰¹, tiende a conflictos internos, protagonistas pasivos y múltiples, y finales abiertos; la antitrama²⁰², sin embargo, responde a una lógica disidente, de modo que resulta difícil averiguar qué sucede antes y después, y las acciones no tienen motivación aparente. El discurso de Angélica, muy aficionada al séptimo arte, se acogería a estas dos últimas tipologías. A colación de la crisis de las narraciones, declara:

“Me he propuesto muchas veces como ejercicio trabajar sin historia ni personajes, y me ha resultado imposible, a no ser que haya desplazado toda la fuerza hacia el yo (...). Pero no puedo trabajar sin contar una historia, sin un hilo narrativo. Necesito aplicar los conceptos clásicos para expresar algo. Para mí hay tres conceptos fundamentales, que son la tensión, la metamorfosis y el deseo de los personajes. Siempre trabajo con conceptos tradicionales. Cuando estoy metida en una confusión, me pongo a contar el cuento, no el argumento. Cuando ya lo tengo en forma de cuento, el *érase una vez*, me puedo poner a

¹⁹⁸ Cabe aludir aquí a la sociedad de la información o a la aldea global, de Marshall McLuhan. Fenómenos como el zapping implican formas atomizadas de conocimiento. Abraham Moles habla de la cultura-mosaico. Tras el impacto de Internet en la sociedad, el fenómeno se complica.

¹⁹⁹ LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Op. cit., p. 15.

²⁰⁰ Para ampliar la información sobre los diferentes modos de relato en el cine de Hollywood, consultar el libro *Clásico, manierista y postclásico*, del profesor Jesús González Requena.

²⁰¹ Aumont describe una forma de narrativa cinematográfica que no evita la gran forma narrativa, ni la construcción de personajes dotados de psicología, ni las coherencias diegéticas, pero que, de entre todos los posibles discursos, escoge una forma rara “consistente en vaciar los tiempos fuertes, debilitándolos y al mismo tiempo cargándolos de sentido”. Ver AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*. París: Séguier, 1996, 126.

²⁰² Abúin aporta el ejemplo de la filmografía inicial de Alain Resnais, creador de “filmes multiformes y rompecabezas”, como *Hiroshima mon amour* y *El año pasado en Marienbad*, guionizadas respectivamente por los literatos Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet; destaca, asimismo, el nombre de Jean-Luc Godard.

deconstruir. Esa estructura férrea me permite después seleccionar. Luego se transforma en otra cosa. Cuando unes los conceptos clásicos a unas formas de representación que no coinciden con los cánones establecidos, se crea una fuerza que puede resultar extraña, y a la que se puede aplicar los términos de innovadora”²⁰³.

Aunque en las últimas obras de Liddell el yo adquiere mucho protagonismo, siguen apareciendo esos conceptos clásicos y/o fundamentales del cuento. Rodrigo García, a quien, como se verá más adelante, la crítica atribuye una afinidad (aunque discutible) con la autora, ha expresado su rechazo a las historias porque producen mentiras o nexos donde no existen, pero expresa, asimismo, la necesidad de éstas: “Las historias son imposibles, pero sin ellas, no nos sería en absoluto posible vivir”²⁰⁴.

No obstante, tanto en las piezas de Liddell como en las de García, las historias, laberinto de signos, se vuelven misteriosas. Surge una tensión, característica de los escenarios del caos, entre orden y desorden, lo inteligible y lo confuso, la construcción y la destrucción, lo equilibrado y lo exuberante, el mapa y el extravío. El orden existe, si bien se trata de un orden complicado y extendido, y en la diversidad está la unidad. Tanto en *La casa de la fuerza*, como en las obras de la trilogía, parece que la misma escena se repite con variaciones. Citando a Murray, cabría hablar de historias multiformes, en las que se presenta “una situación o argumento en múltiples versiones, que serían mutuamente excluyentes en nuestra experiencia común”²⁰⁵; la misma historia se cuenta varias veces con distintas ramificaciones, como un “rizoma”. Naturalmente, la explosión de la organicidad tiene consecuencias sobre linealidad y las convenciones relacionadas con el tiempo y el espacio. En relación con *La máquina Hamlet* (1997), de Heiner Müller, Liddell observa:

“El príncipe ya no se encuentra en Dinamarca (...). Hamlet está muerto. Müller también lo sabe y por esa razón no lo sitúa. No importa dónde está Hamlet. Solo importa el discurso de Hamlet (...). Por el Hamlet mülleriano no pasa el tiempo.

²⁰³ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Op. cit., p. 320-321.

²⁰⁴ Cit. en CORNAGO, Óscar. “Dramaturgias para después de la historia”. Op. cit., p. 264.

²⁰⁵ Cit. en ABUÍN, Ángel. *Escenarios del caos*. Op. cit., p. 93.

Hamlet empieza hablando en pasado: ‘Yo era Hamlet (...). A mis espaldas las ruinas de Europa (...). No soy Hamlet (...). Mi drama no tiene lugar. Detrás de mí están montando el decorado. Por personas a quienes no interesa mi drama (...). Mi drama no ha tenido lugar. El texto se ha extenuado. Los actores han dejado sus rostros en el guardarropa’²⁰⁶.

Ya no tiene cabida un arte perfecto, acabado, completo e inmutable y, en la línea de la atracción vanguardista por lo inacabado, se desconfía de la clausura del drama occidental. La creación se vuelve búsqueda (ejercicio exploratorio) sin principio ni fin, tanto para el escritor como para el mismo lector que, en palabras de Abuín, “se convierte en un viajero muy especial, que estructura con sus decisiones la cartografía del conjunto”²⁰⁷. Se trata del mismo postulado que defiende Lyotard en *La posmodernidad explicada para los niños*, cuando especifica que “solo el artista puede decidir cuando su creación ha llegado a su último estadio, en función de criterios que le son a menudo exclusivos y que pueden resultar enigmáticos para el espectador”²⁰⁸. Todo ello, conduce a una valoración de lo procesual (*in facendo*).

Con el fin de identificar una *flexinarrativa*, Abuín extrae una serie de principios oportunos para el examen de la obra de Liddell, como transgenericidad (representada por el *Quijote*) e hipertextualidad²⁰⁹, sin dejar de aludir a la idea derridiana de un texto conectado hasta el infinito, que se desborda sin cesar, y a la de Foucault de un libro cuyas fronteras no están definidas²¹⁰. Con estas y otras características, Abuín describe “textos radicales” que traspasan los límites de lo dominante y lo hegemónico, que no distinguen si quiera entre ficción y realidad, cuyos “significados se vuelven problemáticos y producen incomodidad, incerteza e inseguridad en el espectador (...) Es un ejercicio de *flâneur fin de siglo*”²¹¹.

²⁰⁶ LIDDELL, Angélica. “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”. Op. cit., p. 73.

²⁰⁷ ABUÍN, Ángel. *Escenarios del caos*. Op. cit., p. 132.

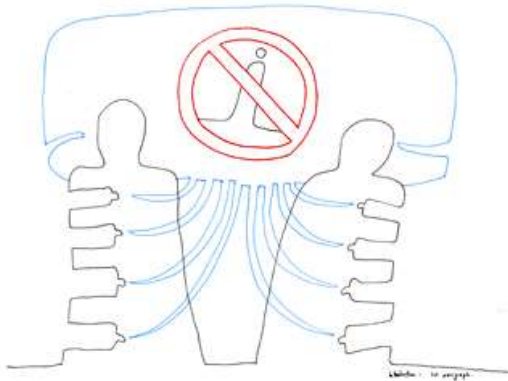
²⁰⁸ LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Op. cit., p. 25.

²⁰⁹ El término fue teorizado en el libro *Palimpsestos*, de Gérard Genette, y es, en gran medida, equivalente al de intertextualidad.

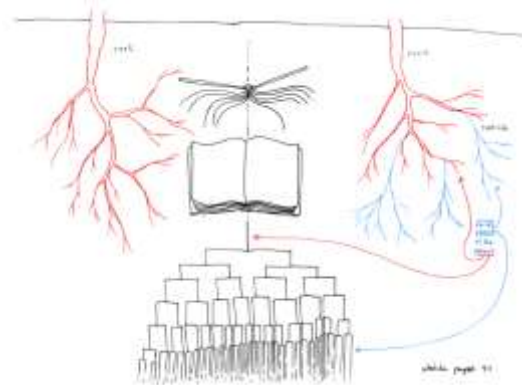
²¹⁰ Abuín aporta ejemplos como el *I Ching* o *Libro de los cambios*, y ciertas obras de Mallarmé, Joyce, Borges, Cortázar o Burroughs.

²¹¹ ABUÍN, Ángel. *Escenarios del caos*. Op. cit., p. 139.

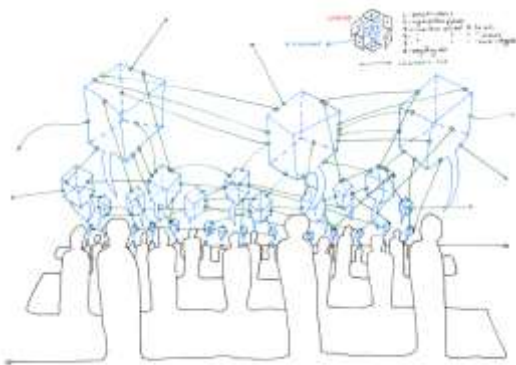
Algunos de los dibujos (bolígrafo, tinta, rotulador y cera) con los que Marc Ngui realizó una interpretación metódica del primer capítulo de *Milmesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, “Introducción: Rizoma”, por párrafos.



Párrafo 1



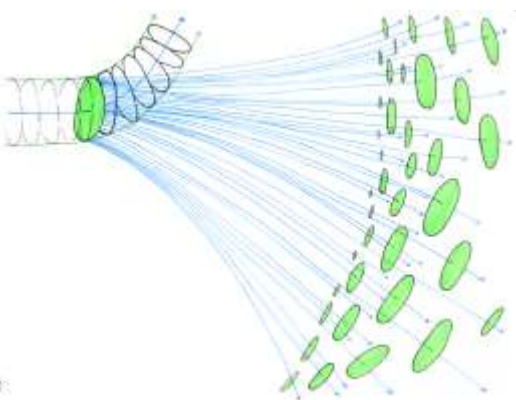
Párrafos 4-5



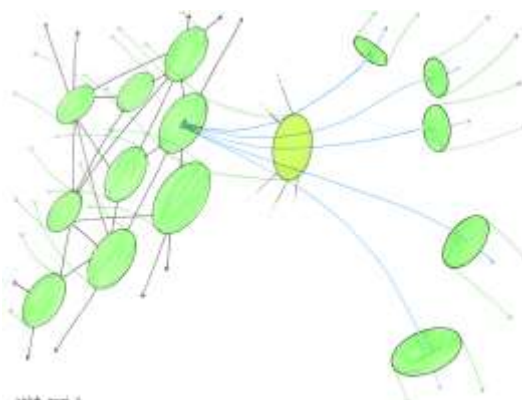
Párrafo 6



Párrafo 6b



Párrafo 8c



Párrafo 9

La nomenclatura, “textos radicales”, remite al ensayo fundacional de Deleuze y Guattari, “Rizoma”, que sirve como introducción al libro *Milmesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. En él, se opone el sistema del rizoma, descentrado, no jerárquico y no significativo, sin memoria organizadora o autómatas central, a la estructura arborescente, que implica centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. A otros argumentos a favor del rizoma (“no hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma”), Deleuze y Guattari suman el de la propia naturaleza del pensamiento: “Muchas personas tienen un árbol plantado en la cabeza, pero en realidad el cerebro es más una hierba que un árbol (...). Y lo mismo se puede decir de la memoria”²¹².

El árbol habría dominado la realidad occidental, con una lógica binaria o dicotómica, que ni siquiera Deleuze y Guattari son capaces de dejar atrás en su exposición²¹³. A colación de su planteamiento de que en Oriente, sobre todo en Oceanía, existe un modelo más rizomático, huelga recordar que, en sus últimas obras, Liddell se ha confrontado y puesto en espejo con otras culturas: de Europa, América y Asia. En el fondo, el llamamiento al sistema-raicilla o raíz fasciculada (las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular) es un llamado a la desterritorialización y la desestratificación, es decir, la multiplicidad:

“Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas; en ese sentido, la madriguera es un rizoma animal (...). Contrariamente al calco, que siempre vuelve *a lo mismo*, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de performance”²¹⁴.

En lo que concierne a la literatura, lo rizomático anima a imaginar, retomando la terminología artaudiana, el cuerpo sin órganos del libro, que haga rizoma con otras fuentes literarias y con el mundo: “El libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa

²¹² DELEUZE, Gilles; y Pierre-Félix GUATTARI. *Milmesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004, p. 20.

²¹³ Véase la dicotomía rizoma-árbol o cartografía-calcomanía, si bien Deleuze y Guattari matizan que invocan un dualismo para recusar otro, y que en el sistema trascendente de los árboles también existen deformaciones anárquicas, raíces aéreas y tallos subterráneos.

²¹⁴ DELEUZE, Gilles; y Pierre-Félix GUATTARI. Op. cit., p. 18.

en sí mismo en el mundo, (si puede y es capaz)”²¹⁵. La misma idea se aplica a la lengua, poniendo en tela de juicio la universalidad del lenguaje, y afirmando la existencia, tan solo, de un cúmulo de “dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales”. En un nuevo ensayo, *Crítica y clínica*, considerado por algunos su testamento literario, Deleuze citaba a Proust (“los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera”) para argumentar que el escritor inventa, dentro de la lengua, una lengua nueva: “Un devenir otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante”²¹⁶.

Cabe apuntar, que este ejercicio supone, en buena medida, recuperar “la libertad en el niño” (que ya apareció a colación de Vitrac y Breton, y se retomará en páginas posteriores). La “infantilización” de la literatura²¹⁷, que Artaud lleva hasta sus últimas consecuencias, tiene que ver con el odio a la lengua materna, la competencia dominante del maestro. La creación de una especie de lengua extranjera afecta además a la “concepción dictatorial del inconsciente” en que se basa el psicoanálisis:

“Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente”²¹⁸.

Se impone la conclusión, anticipada por el espíritu de la vanguardia, de que “defender la lengua es atacarla”. A la descomposición o la destrucción, sucede la creación (de sintaxis), porque cada escritor no solo está obligado a hacerse su propia lengua, sino a deslindar o cartografiar: “Continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de n dimensiones, de direcciones quebradas. Conjugar los flujos desterritorializados”²¹⁹.

²¹⁵ Ibid., p. 16.

²¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Op. cit., p. 17.

²¹⁷ Dentro de este espectro, cabe destacar también la colaboración de Robert Wilson con Christopher Knowles, un deficiente mental de catorce años.

²¹⁸ DELEUZE, Gilles; y Pierre-Félix GUATTARI. Op. cit., p. 22-23.

²¹⁹ Ibid., p. 17.

Los atributos que Abuín observa en la narrativa posmoderna, coinciden plenamente con los del rizoma: heterogeneidad (se ponen en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos) y conexión (cualquier punto puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo). En consecuencia, Deleuze y Guattari prefieren hablar de mesetas (y no de capítulos), mesetas que comunican unas con otras y que pueden leerse por cualquier sitio, según direcciones cambiantes. Una página contiene todas las demás páginas y son posibles una multiplicidad de combinaciones. Anulando comienzo y fin, se trata de instaurar una lógica del Y.

2.10. Un “drama otro”, o la literatura posdramática. El debate Sarrazac-Lehmann

También el profesor Hans-Thies Lehmann opone a la imagen fantaseada del *continuum* aquellas estructuras atómicas que imitan a la experiencia real y una percepción abierta, ofreciendo, con el fin de nombrarlas, su controvertible neologismo “posdramático” (1999). David Ladra no es el único en preguntarse (“Notas de lectura de Teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann”, *Primer Acto* n° 345) a qué se refiere este término, “un tanto cabalístico y abstruso”, de posdramático, y si existe un arquetipo suficiente o, lo que es lo mismo, señales fijas que permitan describir genéricamente un modelo. En *Repensar la dramaturgia*, se expone la dificultad de encontrar un adjetivo adecuado para categorizar una cierta manera, como la de Liddell, de entender la escena: ¿nuevas dramaturgias?, ¿artes escénicas contemporáneas?, ¿artes escénicas emergentes?, para concluir que existe una honda insatisfacción por las limitaciones de estos términos y su incapacidad para reflejar adecuadamente el interés que suscitan estas propuestas.

En una época supermanierista (Eco), sobremoderna (Augé), neobarroca (Omar Calabrese), palimpsestosa (Darío Villanueva), inestable y policéntrica (José Luis Sánchez Noriega), la etiqueta “teatro posmoderno” devino resbaladiza por ser utilizada, indiscriminadamente, para “teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de la

reinstauración tradicional/convencional y teatro de gestos y movimiento”²²⁰. Aunque la avanzadilla posdramática tiene lugar en la misma década en que la sociología sitúa la posmodernidad, los años setenta del siglo XX, ésta no renuncia a la modernidad per sé, sino a una trama y a la perfección del drama. Definiría específicamente las prácticas, también las actuales, intencionadamente experimentales y dispuestas artísticamente al riesgo, en oposición polémica respecto a la tradición, lo que no significa (de ahí, la elección del término y su uso en esta investigación) su soslayo ni omisión.

La razón de la polémica que Jean-Pierre Sarrazac (*L’avenir du drame y Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*) establece con Lehmann y su concepto “posdramático”, podría resumirse con las palabras de Thomas de Quincey: “No existe la novedad, sino el olvido”. Él percibe igualmente el agravamiento de la entropía en nuestro mundo posindustrial y su influencia en las reglas y la unidad, pero negando una hipotética ruptura, prefiere hablar de mutaciones o desbordamientos de la forma dramática o, parafraseando a Brecht, “desplazamiento de acentos”. Su apuesta, por oposición a lo posdramático, es la de un “drama otro”, arguyendo que la forma dramática no termina de reinventarse. No obstante, huelga decir que Lehmann suscribe que “el arte no se puede desarrollar sin remitirse a formas anteriores”, y que “el teatro posdramático incluye la presencia, la readmisión y la continuación de estéticas antiguas”²²¹. Además de reconocer la paradoja de un “drama posdramático” y de un teatro todavía casi dramático, el profesor aclara que el teatro posdramático “requiere normas clásicas para poder establecer su identidad, mediante una demarcación polémica respecto a ellas”²²², y así lo subraya en la contestación que brinda a sus detractores, en la conferencia pronunciada en el Museo Reina Sofía, en el décimo aniversario de *El teatro posdramático*.

Si no se sobrevalora el corte postulado por Lehmann, quien admite que, pese a todas las mutaciones, el concepto de drama, aunque “debilitado y exhausto”, se ha conservado como una idea normativa latente y la expectativa de gran parte del público, cabe juzgar su posicionamiento y el de Sarrazac próximos, inclusive complementarios.

²²⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 41.

²²¹ Dice José Antonio Sánchez, en las notas preliminares al texto de Lehman, que “podríamos considerar el teatro posdramático como una forma diferente de teatro dramático”, en algunos casos pre-, para- o anti-

²²² LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 45-46.

Mientras que el primero, gran comentador del teatro contemporáneo, sitúa la prehistoria de éste en las vanguardias, destacando la influencia de Gertrude Stein²²³ y Stanislaw Ignacy Witkiewicz²²⁴, el segundo investiga los elementos de desintegración, desmontaje y deconstrucción (en verdad, presentes en el teatro desde sus inicios²²⁵) desde el XIX:

“Las bases de lo que llamo drama contemporáneo, incluso inmediatamente contemporáneo, se plantean en 1880, como sugiere Kierkegaard, en acuerdo y desacuerdo con Aristóteles. Se trata de una vasta empresa de deconstrucción del modelo aristotélico-hegeliano. Pienso que hay, en el plano dramático, menos distancia entre una pieza de Sarah Kane o Jon Fosse y una de Strindberg, que entre el último drama romántico o burgués y no importa qué pieza de Chéjov. Preservémonos de aislar lo contemporáneo”²²⁶.

Lo que Sarrazac considera fundamental para el cambio de paradigma en varios de los autores aquí citados (Strindberg, Chéjov, Brecht, Beckett, y un largo etcétera) es el desplazamiento de un drama agonístico (*drame-dans-la-vie*), basado especialmente en el episodio de la vida de un héroe, a un drama de naturaleza más ontológica (*drame-de-la-vie*), donde es la vida entera, y no el gran conflicto, lo que se pone en escena, y lo interpersonal cede paso a la intrasubjetividad. Importa menos el inventario de modalidades del *drame-de-la-vie* (novela dramática, la escena sin fin, el drama de estaciones, la crónica épica, fines de partida) que reconocer en todas ellas un ensanchamiento de la amplitud diegética y una modificación profunda del ritmo. Sarrazac atribuye este deslizamiento de la medida, que *La Poética* de Aristóteles había atribuido a la forma dramática diferenciándola de la épica y la lírica, precisamente, por la puesta en tensión de estos tres modos: “Si el drama resucita hoy, cual Fénix –se dice en *L’avenir du drame*–, no es por las cenizas de un género difunto, sino, al contrario,

²²³ Stein fue considerada la creadora de un tipo de texto imposible de realizar en escena. La idea de la obra como paisaje (*landscape play*), pertinente para el análisis de las piezas de Liddell, consiste, entre otras cosas, en la “de-focalización e igualación de las partes, el abandono del tiempo teleológico lineal y el dominio de una atmósfera sobre las formas de progresión dramáticas y narrativas”. *Ibid.*, p. 110.

²²⁴ En Witkiewicz, destaca el rechazo a la mimesis y toda ley que no sea la de la composición interna de la obra.

²²⁵ También Lehmann señala elementos impuros (épicas) del drama mismamente en la Edad Media, en Shakespeare y el Barroco.

²²⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (traducción propia). Op. cit., p. 18-19.

emancipándose definitivamente de la noción de género”²²⁷. Si Bakhtine habla de “novelización”²²⁸, Sarrazac asocia el nuevo drama, cuya genealogía debe tanto a Aristóteles como a Platón, con una pulsión rapsódica²²⁹, teniendo en cuenta la definición de rapsodia como “pieza instrumental de composición muy libre”. Lo rapsódico trabajaría sobre la forma aristotélico-hegeliana y su avatar, la *pièce bien faite*, rebatiendo lo mimético por lo diegético, en la línea de lo que Brecht y Benjamin denominaron la “literalización” de la representación.

Una vez referidas las hipótesis fundamentales de Sarrazac, es posible confirmar que el concepto de “drama rapsódico” no es opuesto, sino, más bien, tautológico con respecto al de teatro posdramático. El dramaturgo y teórico francés se fija solo en la literatura (“no es demasiado tarde para hablar de literatura dramática, a condición de no separar este objeto de su devenir escénico”). No obstante, y tras esclarecer la importancia de la superación del *textocentrismo*, el propio Lehmann afirma que los textos sobresalientes de los setenta cuestionan el modelo teatral más que la práctica de la dirección. La posdramaticidad apuesta por la desjerarquización e igualación de todos los elementos teatrales, incluidos los verbales. Sin embargo, la consideración del texto como cuerpo ajeno a la escena y su autonomía respecto a la narración y la figuración, conducen, como ya se señaló en la metodología, a un desarrollo y florecimiento del potencial de la literatura dramática: el juego de palabras y la “función expresiva lírico-anímica”. Gracias a que “la tradición del texto escrito se encuentra más amenazada por la convención museística que por las formas radicales de tratarlo”²³⁰ y a la paradoja de que muchos de los teatros que se reclaman de la performance se realizan también en el poema, es posible hablar de literatura posdramática. La elección final de esta etiqueta

²²⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines* (traducción propia). París: Lausanna, 1999

²²⁸ Bakhtine reconoce a la novela, a-canónica por excelencia, como un género en perpetua evolución. Él teoriza en el siglo XX la intuición previa de Diderot y Zola, es decir, que la novela, por su forma enteramente libre, puede ayudar a la evolución de otros géneros, en particular el teatro. Huelga decir, que la novelización de los otros géneros no supondría su sumisión a cánones que no son los suyos, sino su liberación de todo lo convencional, necrótico, ampuloso, amorfo, o lo que es lo mismo, de todo lo que frena su evolución.

²²⁹ Rapsoda (del gr. ῥαψωδός; de ῥάπτειν, coser, y ᾠδή, canto).

1. m. Recitador ambulante que en la Grecia antigua cantaba poemas homéricos u otras poesías épicas.

2. m. poeta.

3. com. Recitador de versos.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Madrid: Real Academia Española, 2014.

²³⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 91.

(frente a otras también válidas y menos controvertidas) se justifica, en última instancia, por animadversión a las implicaciones esencialmente teórico-cognitivas y sociales que acarrea el modelo estético del drama.

2.10.1. Estrategias discursivas de la literatura posdramática

Partiendo de una lectura comparada de *El teatro posdramático* y *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, y con la creencia de que una forma más libre no equivale a una ausencia de forma, se procede a continuación a la enumeración y descripción de una paleta de rasgos de la literatura posdramática coherente con la lógica estética de Liddell.

Fragmentación y parataxis

Sarrazac atribuye al escritor-rapsoda (en griego *rhaptein*, “cortar”) la función de unir lo que previamente rasga y despieza: los fragmentos de una acción hecha añicos, a menudo totalmente heterogénea. Las obras de Liddell, a menudo, verdaderos “monstruos dramáticos” que dan impresión de un proceso infinito, pueden definirse como ensamblajes o “revistas” de formas breves. Con cinco horas y media de duración, *La casa de la fuerza* se estructura en tres partes, divisibles a su vez en mesetas (Deleuze y Guattari) interpoladas con canciones. También las obras de *El centro del mundo* se ajustan a la descripción de piezas hechas de intermedios o números, en el sentido de atracciones, que aportan respuestas parciales a una cuestión filosófica que se formula en el título. Lukács reprochaba a los pioneros de esta estética crear cuadros sin más unidad que los de un museo, pero Sarrazac opone a su ejemplo el de los catorce pasos del vía crucis, por los choques o entrechoques que se producen entre ellos. La no jerarquía y la flexibilidad en la composición, por contra a la relojería perfecta de la forma canónica, no significan arbitrariedad, ni tampoco el *patchwork* de pastiches o el *zapping* posmoderno. Al menos en el caso de Liddell, aunque el ensamblaje se realice por parataxis, hay una búsqueda de unión en la discordancia “no monótona”, hecha de

contrastes. Más allá de un sentido rítmico y musical, cabe hablar de un punto de vista del autor-compositor: el pensamiento de la obra.

Narraturgia²³¹

En el teatro tradicional, a diferencia de la novela (donde el autor es omnipresente), el dramaturgo debe esconderse tras sus personajes. Sarrazac cuenta cómo, a partir de mediados del XVIII, el modelo novelesco comienza a captar a los dramaturgos: “(Schiller) pretende forzar las leyes particulares del gusto teatral escribiendo una *novela dramática*”²³². Esta tendencia a lo diegético se agudiza a finales del XIX y comienzos del XX, por ejemplo, en *Seis personajes en busca de un autor* (1921), de Pirandello. Ahora bien, la tentación épica, sobre la que Szondi construye *Théorie du drame moderne*, no necesariamente anula el elemento dramático. Incluso en el teatro posdramático, conviven narraciones prolongadas y episodios de diálogo aquí y allá. Sarrazac identifica la voz que se hace escuchar al lado de la de los personajes con la del rapsoda, es decir, la oralidad de los orígenes; por otra parte, sostiene que el sujeto épico al que alude Szondi puede ser, a la vez, dramático y lírico. Al no ser un narrador exterior, el *personnage souvenant* permanece permeable a las emociones. La comunicación de la memoria personal es muy relevante en la obra de Liddell (piénsese en el diario escrito en Venecia de *La casa de la fuerza* o las reviviscencias de sus viajes a China en *El centro del mundo*). Giorgio Agamben (*Lo que queda de Auschwitz*) recuerda que testimonio, en griego, se dice *martis* (mártir), y que esta palabra viene de un verbo sánscrito que significa “acordarse”. *Souvenant* y sufriente, sugiriendo un avatar femenino de la figura de Cristo, el testimonio de Liddell, como se verá, es una forma de Pasión. La voz de la narradora no es la de la autora en el sentido de *auctoritas*, sino una voz inquieta, errática e imprevisible: “Liddell –afirma Sánchez– renuncia ella misma a la soberbia de la autora y se entrega a un trabajo como actriz, en que cabría reconocer la definición de Castellucci del actor como *uterus expositus*”²³³.

²³¹ Término atribuido a José Sanchís Sinisterra, que alude a las fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad.

²³² SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (traducción propia). Op. cit., p. 69.

²³³ SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 153.



El Descendimiento (1600-1604), de Caravaggio Michelangelo Merisi.



La casa de la fuerza.



Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation.

La contra-progresión

La obra *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* comienza con la canción de un fantasma, el fantasma que viene de Utoya. El personaje del teatro contemporáneo (se ha hablado del *personnage souvenir*) parece a menudo un muerto que se incorpora. Mientras que el *drame-dans-la-vie* se desarrollaba siempre en el sentido de la vida, del nacimiento a la muerte, en el *drame-de-la-vie*²³⁴ la retrospectiva es una operación fundamental. Sarrazac habla de la “dramaturgia de la hora final”, que tiene la ventaja espacio-temporal de abrazar extensiones indefinidas, de modo que, a menudo, el tiempo se convierte en espacio y la vida en paisaje. Según Lehmann, el teatro posdramático emplearía algunos procedimientos que conducen a la tematización explícita del tiempo, que afectan, más allá de la escritura dramática, al teatro en su conjunto (que huye del tiempo de consumo del espectáculo). Ya se ha mencionado la duración hipertrofiada de *La Casa de la fuerza* que, además de hacer entrar en juego, de manera autorreferencial el tiempo del texto, gracias al diario (2 de enero, 3 de enero, 4 de enero, etc.), parece querer hacer una experiencia de la dilatación. Lehmann traza un paralelismo entre el teatro posdramático y el cine moderno de la imagen-tiempo (que Deleuze opone al de imagen-movimiento). En él, el tiempo pierde los estribos y se presenta en estado puro. En cuanto a la obra de Liddell, cabe aludir a una estética de la duración basada en el silencio, la lentitud y, sobre todo, la repetición. No es extraño que la repetición-variación sea uno de los recursos más presentes (como en Beckett, Bernhard o Fosse). El tiempo de la repetición, a menudo ceremonial, “es el tiempo específico de la escena, del retorno de siempre lo mismo –pero siempre diferente–”²³⁵.

Prácticas de lo real

Tanto la repetición-variación, como la retrospectiva o la anticipación (en la obra de Liddell, los prólogos, los títulos, las canciones o los comentarios diseminados) son identificadas por Sarrazac con la interrupción. Como afirma John M. Coetzee,

²³⁴ Sarrazac aporta ejemplos como *El libro de Cristóbal Colón* (1927) y *Juana de Arco en la hoguera* (1934), de Paul Claudel, o *La última cinta* (1959), de Samuel Beckett.

²³⁵ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Op. cit., p. 67.

irrumper en el sueño llama la atención hacia el hecho de que la historia está construida, sembrando el caos en la ilusión del realismo. Si el vocablo ilusión (*in-lusio*) significa “entrar en juego”, el drama moderno conlleva más bien un juego de interrupción incesante de la acción. El juego con la materialidad real extraestética tiene lugar tanto en las rupturas convencionales (apartes o alocución directa al público)²³⁶, como en los contratiempos o fallos. Jean Genet (1910-1986) es precursor de una “estética de la imprevisibilidad” por la que el teatro se expone como ficción. Seducido por dicha estilística, José Antonio Sánchez consagra un libro a las *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*: las del Living, las del teatro de Reza Abdo, las de la Societàs Raffaello Sanzio, las del Teatro da Vertigem o las de la propia Liddell. En su obra, lo real aparece a menudo bajo la forma de documentos (por ejemplo, la lista de crímenes de Ciudad Juárez en *La casa de la fuerza*, o el índice del libro rojo en *Ping Pang Qiu*). Liddell cita a Christilla Vasserot, quien afirma que “cuando el horror ha alcanzado unas cumbres que el lenguaje poético y ficcional es incapaz de expresar, la utilización de un material no ficcional (listas, testimonios, titulares, imágenes televisivas, etc.) permite inventar otro idioma, otra poética nacida del horror inexpressable”²³⁷.

No obstante, el documentalismo no es el único signo de interés por la realidad en su obra. El transbordo incesante entre representación y presencia (la búsqueda de lo real como traumático) produce un quiebro aún mayor. La performance no solo se relaciona con la matriz de lo posdramático, en que el juego (*game*) se impone a la historia (*story*), los estados a la acción, la *energeia* a la obra, el proceso al producto, sino con el mismo origen del teatro. Sin embargo, hay que decir que existe una incompatibilidad entre una pieza que tiene vocación de ser reproducida, y la performance, con su carácter de evento único (*Las criadas*, de Genet, podría interpretarse como una parábola sobre la peligrosidad y/o fatalidad del juego que se confunde con la realidad). A consecuencia, y en la línea de autores como el propio Genet, Beckett o Bernhard, Liddell hará ostentación del ritual, que, además de permitir la repetición, la exige.

²³⁶ “Susanne K. Langer considera la ruptura de la cuarta pared como artísticamente desastrosa, porque ‘cada persona se percata no solo de su propia presencia, sino también de la presencia de las otras personas, y del teatro, del escenario, del entretenimiento que está aconteciendo’. Para el teatro posdramático es precisamente aquí donde reside la oportunidad de un cambio en la percepción”. LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 183.

²³⁷ LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 10.



Retrato de las hermanas Papin, y recorte en que se narra el asesinato, en 1933, de la señora para la que trabajaban de criadas, y su hija. Aunque fue negado por Genet, el paralelismo de este suceso con el argumento de *Las criadas* no ha pasado desapercibido.



Liddell y Sindo Puche, como lolitas, heridas y asesinas, en *Once upon a time in West Asphixia o hijos mirando al infierno* (2002).

Monologías

“Monologías” es el término que emplea Lehmann para las nuevas tendencias del monólogo en el teatro posdramático, en el que la pérdida de relación entre los personajes se corresponde con un acercamiento al espectador mediante la frontalidad y la comunicación directa, presentes ya en los orígenes del teatro occidental. Las poéticas que recomiendan que el monólogo provenga siempre de un personaje con voz propia, que se proponga modificar la opinión de su destinatario, en un lugar concreto y ocupado por una tarea específica, consideran la mayor parte de las variantes dirigidas extraescénicamente mera retórica. Sin embargo, hoy, esta opción resulta a menudo más rica y dialógica que un diálogo hecho de réplicas. Valère Novarina²³⁸ opina que la proliferación de los monólogos en las obras dramáticas no es ningún síntoma de debilitamiento, sino, al contrario, signo de un reencuentro más intenso con el otro.

La escritura de Liddell es pródiga en extensos monólogos que refuerzan su carácter de apóstrofe en el eje del *théatron*, en “forma de un lamento, de una plegaria, de una confesión o, mejor, de una autoacusación o de unos insultos al público”²³⁹. Valedor de esta forma discursiva, Novarina, que defiende que, a lo largo de una vida, se pasa más tiempo que dialogando, monologando con uno mismo, con las piedras, con Dios o con el padre muerto, concluye que “somos monólogos con islotes de diálogo”.

El otro diálogo

En coherencia con una sociedad “que produce la separación y su complemento: la promiscuidad”²⁴⁰, surgen, junto a las monologías, nuevas estructuras dialogales. Éstas resultan de la miscelánea del diálogo dramático con el filosófico, menos afín a Aristóteles que a Platón, cuyo diálogo es el ancestro de la novela: “El teatro no es más

²³⁸ Valère Novarina (1947, Suiza) es poeta, pintor y dramaturgo, y escribió su tesis sobre Artaud. Su primera obra, *L'atelier volant*, la dirige Jean-Pierre Sarrazac en 1974. *Le babil des classes dangereuses*, novela teatral, es rechazada por todas las editoriales hasta que Jean-Noël Vuarnet la deposita en Christian Bourgois Editores. Entre sus últimas obras destacan: *Le jardin de reconnaissance*, *L'origine rouge*, *La scène*, *L'espace furieux...* estrenadas en el Festival d'Aviñón, el Ateneo de París, la Comédie Française, etcétera.

²³⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 227.

²⁴⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (traducción propia). Op. cit., p. 69.

de la proximidad dialéctica, cada uno de los hablantes dispone, en el sentido filosófico, de un turno de palabra singular”²⁴¹. Las primeras páginas de *La casa de la fuerza*, donde se dan cita, consecutivamente, la confesión de Getsemaní de San Marcos, la de Lola Jiménez y la de Angélica, dan buen ejemplo de lo que Sarrazac denomina “entrecruzamiento de monólogos” o “diálogo de los monólogos”. En un lenguaje así, que no es conflictivo sino aditivo, se impone la impresión de un coro. En este sentido, el premio nacional de literatura dramática 2012, que, no en vano, se erige *mise en abyme* de *Las tres hermanas*, de Chéjov, recrea una coralidad femenina, un lejano avatar del coro o una nostalgia de él, a falta de una auténtica cohesión de conjunto. En lugar de un cuerpo colectivo unitario, Lehmann y Sarrazac prefieren hablar de una coralidad difusa, donde aparecen figuras más dibujadas y singularizadas que las de un coro de ciudadanos de Atenas o Tebas, pero se alude, indirectamente, a toda la humanidad (en *La casa de la fuerza*, el género femenino).

La unión de los cuerpos individuales actúa como una sola fuerza, los personajes hablan todos en la misma dirección y, paradójicamente, la pluralidad de voces se manifiesta con un sonido individual: la voz del autor. Sarrazac se refiere al “polylogo” y al “monodrama polifónico” de algunas piezas de Maeterlinck, de Strindberg o Beckett. El teatro de Liddell también proporciona ejemplos de polifonías limitadas a un solo personaje: en *La casa de la fuerza*, las voces de Getse, Lola, las de *Las tres hermanas* (Olga, Irina, Masha) y las de las actrices mejicanas se empastan y concurren en el reproche de Liddell al patriarcado. Todas las estructuras dialogales mestizas de diálogo filosófico citadas proceden, según Sarrazac, del diálogo pretrágico con los lejanos o los muertos, y no es desdeñable que *La casa de la fuerza* dialogue, en última instancia, con las víctimas de Ciudad Juárez y *Todo el cielo sobre la tierra* con las de la matanza de Utoya. “Es significativa una voluntad de honrar la memoria de quienes murieron, de invocar su presencia, trascendiendo así el frío relato histórico u objetivo de los hechos”²⁴².

²⁴¹ Ibid., p. 263.

²⁴² SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 188.



Coro de mujeres troyanas en la versión de Tony Harrison de *La Orestía*. Dirigida por Peter Hall en 1981 para The National Theatre, también se representó en el Teatro de Epidauro (Grecia).

Las máscaras fueron creadas por la diseñadora Jocelyn Herbert.



You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia), del *Ciclo de las resurrecciones*, de Angélica Liddell, representada en el Odeón en 2014. Foto: Thierry Pasquet.

La actualización de la forma trágica

En su esfuerzo por trazar las líneas generales de un pensamiento trágico ahistórico, una concepción que comprenda a la vez la tragedia griega, la de Shakespeare y la de la negación, los estudiosos han definido la tragedia como un universo de preguntas angustiosas para las cuales no hay respuesta en el marco de una crisis profunda entre los hombres y el mundo. Goldmann considera que para estas preguntas solo hay una forma de expresión: el “diálogo solitario”, es decir el monólogo (las monologías). En *El hombre y lo absoluto* afirma que “si hubiera en el mundo un solo ser humano capaz de entender las palabras del hombre trágico, entonces habría una comunidad posible, algo válido y verdadero, y la tragedia sería superada”²⁴³. El hombre trágico no encuentra ninguna norma capaz de guiar sus pasos. También Kierkegaard, que describe en *Antígona* la diferencia entre la tragedia antigua y la moderna, afirma que al individuo de hoy ya no lo atraviesan determinaciones sustanciales (como el Estado, la familia y el destino). Frente a la Antígona de Sófocles, la suya conoce la angustia de la soledad radical, que es la síntesis del hombre moderno: “El Estado frente a la soledad –se dice en *Ping Pang Qiu*– es un tigre de papel”.

Cuando afirma que “estar vivo es difícil”, Liddell se alinea con la filosofía de Schopenhauer, que considera la tragedia inmanente y universalmente humana. Asimismo, con la de Miguel de Unamuno, que atribuye lo trágico al carácter dual del hombre, devenir (mundo) y conciencia (estar fuera del mundo). Así, la conciencia trágica se caracterizaría por “la negativa radical a aceptar este mundo como única posibilidad y como única perspectiva del hombre”²⁴⁴, pero también con un decir sí a la vida en toda su complejidad. Los hijos de la desconfianza hacia la Ilustración (corriente en que se inscribe *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d’alphabétisation*), como Kierkegaard o Nietzsche, identifican una vida auténtica, elevada y radical, con la desesperación (“desesperanza colosal”, dice Angélica). Como la Antígona de Kierkegaard, “novia del sufrimiento”, la autora busca, no la felicidad, sino lo imposible.

²⁴³ GOLDMANN, Lucien. *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986, p. 88.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

Rapsodia y ensayismo

La definición genetiana de tragedia, “una risa enorme que vence un sollozo que remite a la risa original, es decir, al pensamiento de la muerte”²⁴⁵, contiene una invitación a la transgenericidad, que está ya patente en el prólogo a *Cromwell*, de Víctor Hugo, donde se considera la fusión de lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo. También los modos dramático, épico y lírico se encabalgan, a menudo, hasta la indiferencia. La división en tres, muy cómoda para la teoría y para una concepción primaria de la dramaturgia, pasa por alto que el drama, en sus orígenes, tampoco era uniformemente dramático. En el teatro de Liddell, todos los modos poéticos conviven, al igual que lo cómico y lo horrible.

Si Sarrazac habla de una pulsión rapsódica, Sánchez alude a este impulso sincrético bajo el concepto de ensayismo, “la mezcla de autobiografía, ensayo literario, citas, referencias reales y ficciones dispuestas en textos fragmentarios y ofrecidas al lector”²⁴⁶. Con este término, aúna una serie de prácticas producidas paralelamente en la literatura, el cine, las artes visuales y las artes escénicas²⁴⁷. Estas consideraciones llevan a preguntarse por los límites de la heterogeneidad de la forma dramática, lo que tiene de inconfundible e irremplazable; o lo que es lo mismo, su *resiliencia* (que designa en metalurgia la resistencia que ofrece un material para ser deformado, y en psicología la capacidad para sobreponerse). A este respecto, las opiniones de Sarrazac y Lehmann vuelven a hermanarse. El primero cita la fórmula lapidaria de Heiner Müller: “Un drama es lo que yo llamo un drama”. Por su parte, Lehmann observa:

“Si ya no se puede llamar teatro a una práctica situada entre éste, el performance art, las artes plásticas, la danza y la música, entonces no debemos dudar en asumir la propuesta que hizo Brecht: “Cuando ya no se desee llamar teatro a sus nuevas formas, se las puede llamar simplemente *taetro*”²⁴⁸.

²⁴⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (traducción propia). Op. cit., p. 350.

²⁴⁶ SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 283.

²⁴⁷ El autor de *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, brinda, entre otros ejemplos el cine de Chris Marker, las novelas fotográficas e itinerantes de G. Sebald, las últimas películas de Joaquim Jordà o los relatos meta-literarios de Enrique Vila-Matas.

²⁴⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 184.

Ritualidad

Sánchez denomina algunas obras de Liddell “ceremoniales siniestros”. De acuerdo con Baudrillard, la ceremonia tiene el presentimiento de su desarrollo y su fin. Si *La casa de la fuerza* empieza y termina con una reflexión sobre la vulnerabilidad que pronuncian, respectivamente, una niña y un forzado, *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* abre y cierra con la aparición de un fantasma. Por ceremonia se entiende “todo conjunto de movimientos y procesos que carecen de referente pero que son presentados con una elevada precisión; eventos de una peculiar comunidad formalizada; construcciones de desarrollo rítmico-musicales o arquitectónico-visuales; formas pararrituales así como (a menudo oscuras) celebraciones del cuerpo y de la presencia; la empática o monumental ostentación acentuada de la presentación, etc.”²⁴⁹.

Cabe hablar también de anticeremonia, cuando el orden, una vez instalado, es violado por sus propios ejecutantes, o por el lado del grotesco²⁵⁰; y de paraliturgia, pues no estamos lejos de la misa negra, ni de los sacramentos profanados. El paralelismo del teatro de Angélica (que reza “Dios te salve, Angélica. / Llena eres de mierda. / El Señor no está contigo...”) con la misa negra no es insignificante. Bataille (*La literatura y el mal*) diferencia al sacerdote de las misas negras del ateo, porque negando el orden establecido, el primero lo confirma. “Pseudo-sacerdotisa”, Liddell va de la transgresión a la ley moral. La misma obra que recoge la versión “deformante” del Ave María, la primera parte de la trilogía, elabora un discurso sobre la insuficiencia del proyecto ilustrado. Precisamente, y aun si es cuestionable trasplantar comportamientos asociados a formas de imaginación “mágicas” a una situación moderna, “el ritual en la práctica contemporánea de teatro y performance –afirma Lehmann– se pregunta acerca de las posibilidades de los seres humanos al borde de su domesticación civilizadora”²⁵¹.

²⁴⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 121-122.

²⁵⁰ El grotesco se remonta al descubrimiento, a finales del siglo XV, de los frescos que decoraban las salas enterradas de la Domus Aurea de Nerón. El concepto pasará a las diferentes lenguas románicas como un adjetivo, de amplia difusión, con una connotación peyorativa, relacionada con lo caprichoso, ridículo, burlesco y deforme, o lo que es lo mismo, formas que rompen las reglas clásicas del arte y del buen gusto. Sin embargo, en lo que a su historia artística se refiere, desde sus comienzos lo grotesco estuvo unido a un deseo de novedad, libertad formal, afán de juego y mezcla de elementos y géneros.

²⁵¹ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 245.

2.10.2. La estética de lo abyecto y la ética del mal en la literatura posdramática

“Quiero abonarme al mal. Quiero comprometerme con lo satánico. Quiero que mi pensamiento pertenezca al infierno. Con qué ardor deseo poner el huevo del mal y propagar una epidemia inextinguible entre los hombres”.

Angélica Liddell, *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*

“Si el bien no procediera del mal, no sería amor, luego no sería bien (...).

Es la maldad lo que me hace sabia”.

Angélica Liddell, *Primera carta de San Pablo a los Corintios*.

Existe una alianza entre las rupturas culturales europeas (del romanticismo negro al neorromanticismo posmoderno, pasando por las vanguardias históricas) con las teologías negativas. Alcázar describe una corriente antihumanista “que consiste no en incorporar, integrar o asimilar lo monstruoso (el mal, la crueldad) sino en convertirse en monstruos para su propia tradición y, pese a ello, expresar una solidaridad interior que lleva más allá la idea misma de tolerancia”²⁵². Las estéticas negativas están documentadas en los mismos pilares de Europa: en la mitología griega²⁵³, *El Asno de oro*, de Apuleyo, o *Tiestes*, de Séneca. Solo en la Biblia, una de las referencias capitales de Liddell, el historiador Eric Frattinni ha contabilizado “1.106 versículos que hablan de formas de matar; 515 sobre masacres y asesinatos; 787, de venganza; 96 sobre sexo: violaciones, maltrato, concubinas...”. Se podrían citar una infinidad de ejemplos más, desde el autorretrato que Miguel Ángel realizó en el pellejo de San Bartolomé al suicidio de *Madame Bovary*, pasando por el *Titus Andronicus*, de Shakespeare, o *Muerte de la virgen*, de Caravaggio. Lo sorprendente es que, en el seno de la

²⁵² Cit. en CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Madrid: Continta me tienes, 2011, p. 163.

²⁵³ Como recuerda Eco, en *Historia de la fealdad*, Saturno devora a sus hijos; Medea mata a los suyos para vengarse del marido infiel; Tántalo cuece a su hijo Pélope y se lo ofrece en banquete a los dioses; Agamenón no duda en sacrificar a su hija Ifigenia para aplacar a los dioses; Atreo ofrece la carne de sus hijos a su hermano Tiestes; Egisto mata a Agamenón para quitarle a Clitemnestra, a la que luego matará su hijo Orestes; Edipo, aunque sin saberlo, comete parricidio e incesto; etcétera.

posdramaticidad, estas estéticas, que fuerzan los límites de lo que el mundo entiende por belleza y, más aún, de lo representable, gozan de total impunidad.

El teatro se sitúa así en un verdadero estado de aporía. La poesía, contraria a la razón y afín a la insatisfacción²⁵⁴, ofrece una salida. Recogiendo la herencia de Jean-Paul Sartre, Georges Bataille (1897-1962) señala una unión inexorable de la poesía y el mal, no el estúpido y banal denunciado por Arendt, sino el laureado por Baudelaire, y que tiene que ver con la creatividad y el artificio. Por su parte, Liddell compara a los psicópatas con los poetas, y declara: “El poeta desplaza la ira hacia la creación. Somos tarados, heridos, incurables. En vez de disparar a alguien, escribo”²⁵⁵. La poesía y la estética negativa son, a menudo, formas de trabajar políticamente en una sociedad de masas que opera una estetización general de la vida (en un bajo nivel). Si Brecht se cuestionaba la legitimidad de la complacencia inmediata en ausencia de justicia, e invitaba a rehuir “el aspecto gastronómico de la obra”, Adorno (*Teoría estética*) defendía la apropiación por parte del arte de lo feo, no para integrarlo ni mitigarlo, sino para denunciar, en ello, el mundo que lo crea y reproduce. “El régimen de crueldad y de terror que reina sobre muchas de las escrituras contemporáneas –dice Sarrazac– es en el fondo lo contrario de la violencia espectacular”²⁵⁶.

Aunque Liddell ha teorizado sobre una “estética de lo precario” o un “realismo en descomposición” en relación con la objetualidad (“como actitud beligerante frente a la vacuidad del truco estético, contra la demanda de lo cuantitativo frente a lo cualitativo, el clasicismo cultural y el gran cascarón presupuestario”²⁵⁷), su provocación en la línea del anti-espectáculo, al menos en la actualidad, está más relacionada con la violencia poética (incluso con la “suntuosidad de los términos”, citando al Sartre de *San Genet, comediante y mártir*). A diferencia de la violencia mediatizada por la pantalla televisiva, que ya no nos afecta ni nos hiere, la violencia poética ayudaría a *poseer la cosa real*. ¿Cómo? convirtiendo la información en horror y confrontando al espectador con el disgusto que producen el caos, el desorden y el mismo cuerpo.

²⁵⁴ Se atribuye a William Blake, la afirmación de que “el bien es lo pasivo subordinado a la Razón. El mal es lo activo que nace de la Energía”.

²⁵⁵ LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 121.

²⁵⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (traducción propia). Op. cit., p. 381-382.

²⁵⁷ LIDDELL, Angélica. “La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe”, en *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 55.

Al menos en Occidente, los aspectos de la corporalidad siempre han puesto a prueba el pudor. Enemiga del cristianismo y la ley de decencia, la carne es además la expresión de un retorno de la libertad amenazante. A este respecto, es sintomática la rehabilitación de Sade, como teólogo negativo, en el siglo XX (a cargo de Klossowski, Blanchot, Simone de Beauvoir, Debord, Bataille, Lacan, Foucault, etc.). Si Liddell se declara su “aprendiza” (“Llaga de nueve agujeros”), es porque su literatura se pone al servicio de lo irrepresentable, por cuanto las funciones corporales se ven privadas de límites, evocando el cuerpo vuelto del revés, es decir, el sujeto literalmente abyecto. Las palabras del ángel-incubatriz, en la primera publicación de Liddell, *Leda*, dan ejemplo de ello:

“DENTRO tenía metido el cuello de una botella. / Alguien empujaba desde FUERA. / La botella se rompió. / DENTRO quedaron trozos de vidrio. / Trajeron pinzas para sacarlos FUERA. / Ella gritó. / DENTRO se clavaban cientos de estrellas. / La sangre chorreaba hacia FUERA. / Dentro. Fuera. Dentro. Fuera”.

Al igual que el autor de *Justine o los infortunios de la virtud* y *La filosofía en el tocador*, Liddell utiliza el látigo de la obscenidad contra las convenciones esclerotizantes:

“A veces –afirma la autora– pienso que hay que utilizar el tabú, ya no solo para luchar contra la represión y la memez, sino para medir, utilizar el tabú, como instrumento de medida, para medir la represión y la memez, para medir el racismo, para medir el grado de conformismo degenerado de la sociedad, para medir la pobreza mental, para medir la imbecilidad, a veces pienso que es necesario utilizar los agujeros más relacionados con el tabú, a veces pienso que solo nos queda el agujero del sexo para protestar contra los agujeros de las heridas injustas, el agujero del sexo como cuerno de oro por el que derramar chorros de libertad”²⁵⁸.

La violencia poética se identifica con el sacrificio poético, que “nos raja desde (el asesinato en suspenso de) Abraham hasta Sade”. El bello exceso pone en suspenso la

²⁵⁸ LIDDELL, Angélica. “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p., 29.

ética, así como las circunstancias históricas, políticas, sociales y familiares y descubre lo que ocultan las rutinas ordinarias, a saber, la enfermedad, la sexualidad, la muerte y, en última instancia, la represión social. La descendencia de Abraham en el arte nos sitúa en el vértigo del sujeto a punto de ver aquello que no puede ser visto: Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Nietzsche, Van Gogh, Rimbaud, Kafka, Artaud, Beckett, Genet, Bataille, o Diane Arbus y Cindy Sherman. A partir del pseudónimo de la artista, es posible comenzar por *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, y la *catábasis* de su heroína.

“Todo empieza en Lewis Carroll con un combate horrible —explica Deleuze—. Se trata del combate de las profundidades: hay cosas que estallan o nos hacen estallar, cajas que son demasiado pequeñas para su contenido, alimentos tóxicos o venenosos, tripas que se alargan, monstruos que nos engullen. Un hermano mayor utiliza al pequeño como cebo. Los cuerpos se mezclan, todo se mezcla en una especie de canibalismo que junta el alimento y el excremento. Hasta las palabras se comen. Es el ámbito de la acción y de la pasión de los cuerpos: cosas y palabras se dispersan en todos los sentidos o por el contrario se sueldan en bloques indescomponibles. Todo es horrible en el fondo, todo es sinsentido. *Alicia en el país de las maravillas* debería, para empezar, llamarse ‘Las aventuras subterráneas de Alicia’”²⁵⁹.

“De Esquilo a Carroll, de Carroll a Artaud, de Artaud al silencio”²⁶⁰. El personaje Humpty Dumpty, va de la rima infantil a *Alicia a través del espejo* y es convocado, ocasionalmente, por Artaud. Es significativo que uno de los arquetipos de la literatura de Liddell sea, precisamente, el niño eterno o divino. En *La literatura y el mal*, Bataille confiere importancia al infantilismo, como “divina embriaguez” o el “impulso espontáneo”. Los educadores ven en su preferencia por el instante presente el mal. Tomando el relevo a Baudelaire, quien definió el genio como “la infancia recuperada a voluntad”, Foster se refiere a una “mímesis de la regresión”, que no solo permitiría una figuración visionaria, sino el “descubrimiento de la dimensión terrible,

²⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Op. cit., p. 38.

²⁶⁰ CASTELLUCCI, Romeo; y Claudia CASTELLUCCI. *Peregrinos de la materia: teoría y práctica: escritos de la Societas Raffaello Sanzio*. Madrid Continta Me Tienes, 2013, p. 36.

brutal o monstruosa de aquello que estamos acostumbrados a contemplar como familiar o ingenuo”²⁶¹.

En este sentido, cabe tender un puente, por la búsqueda de la huida interior, fuera de la esfera paterna, en la escritura, entre Liddell y Kafka (1883-1924), que estuvo a punto de titular toda su obra “Tentativas de evasión fuera de la esfera paterna”. El autor de *La Metamorfosis* identifica la literatura con una forma de desobediencia. También Angélica, a los siete años, se venga contra la vida poniendo cuentos en escena. “La vergüenza de ser un hombre, ¿hay acaso alguna razón mejor para escribir?”²⁶². Kafka no quiso ser adulto ni padre, “vivía aislado de generaciones pasadas y no pudo llegar a ser un nuevo origen de generaciones”²⁶³. Aunque el subtítulo de *Todo el cielo sobre la tierra* se refiere al síndrome de Wendy, la obra aborda además el *peterpanismo*. Asimismo, su autora se desmarca de su genealogía negándose a ser nuevo origen de generaciones (*El Centro del mundo* está dedicado a los “hijos sin hijos”). A colación de la tercera parte de la trilogía, es posible evocar la *Carta al padre*. El desprecio de Kafka por la superioridad espiritual del progenitor y su método educativo se traduce en el grito de Angélica “FUCK YOU! MOTHER!”. Si él declara seguir teniendo “el espíritu de familia, aunque negativo en lo esencial”, ella manifiesta no estar “hecha para formar familias, / ni soportar familias, ni asuntos de familia”.

Como se dijo anteriormente, el menor de edad en el mundo que es el poeta anhela escapar de la casa de las palabras, es decir, descomponer el lenguaje materno. Castellucci afirma que “el teatro pretrágico es, acelerando esta imagen, la infancia. La infancia entendida como ‘infancia’, es decir, como la condición de quien está fuera del lenguaje”²⁶⁴. Contra el brutal adocenamiento de esta sociedad, Liddell vindica, junto con el niño divino, la raíz sagrada del teatro, según la acepción de Bataille de lo sagrado, o sea, lo prohibido, lo violento, lo peligroso, y aquello cuyo solo contacto anuncia la destrucción. Dada esta definición, es comprensible que autores como Pasolini o Genet se asocien con frecuencia a la mística. Dejando la ética suspendida, violando los límites del cuerpo y del pensamiento, ellos emprenden un proceso espiritual.

²⁶¹ Cit en SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 157.

²⁶² DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Op. cit., p. 12.

²⁶³ BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Barcelona: Nortésur, 2010, p. 145.

²⁶⁴ CASTELLUCCI, Romeo; y Claudia CASTELLUCCI. Op. cit., p. 70.



Fotograma (B/N) de *Teorema* (1968), escrita y dirigida por Pier Paolo Pasolini.



Angélica Liddell en *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, programada en el Odeón de París en noviembre de 2015. Foto: Samuel Rubio.



Fotograma de *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini, inspirada en la novela *Los 120 días de Sodoma*, del marqués de Sade.



You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia). Foto: Christopher Hewitt.

Especialmente, la secuela de *El centro del mundo*, el *Ciclo de las resurrecciones*, permite hablar de una ascesis descendiente, como la que Sartre describe en *San Genet, comediante y mártir*. Salvando las distancias (no es posible obviar la condición social de Genet), también Liddell parece identificar la santidad con el estado en que el hombre se encuentra abandonado de todo, y de sí mismo. Descuartizándose entre verdad y ficción, empleando a menudo los términos de la literatura hagiográfica, la autora se ofrece en sacrificio (destrucción solemne), de modo que podría suscribir las palabras del alma máter de *Diario de un ladrón*: “Cuanto mayor sea mi culpabilidad a vuestros ojos, entera y totalmente asumida, mayor será mi libertad y más perfectas mi soledad y unicidad”. También en su obra (véase *La casa de la fuerza*), el sufrimiento, a causa de la conversión en objeto de desprecio para el hombre en quien ha puesto su confianza, se traduce en un aumento de su valor absoluto: “Solo quien conoció la angustia reposa. Solo quien desciende a los infiernos salva a la persona amada, y solo quien empuña el cuchillo conservará a Isaac”²⁶⁵.

Como ha señalado el editor Carlos Rod (La Uña Rota), la degradación social y sexual está detrás de las “transformaciones mágicas de los cuerpos”, que sacan al hombre de sus límites. El esfuerzo por la transubstanciación o la continuidad, a través de ritos de erotismo y muerte, caracteriza igualmente a Pasolini (piénsese en *Orgía* o su película *Teorema*), cuyo rostro aparece en la camiseta que Liddell se viste en *Y los peces salieron a combatir con los hombres*. Vituperado como “sucio comunista”, “sinvergüenza”, “golfo” y “maricón”, y asesinado la noche del 1 al 2 de noviembre de 1975, el intelectual italiano escribía: “Gente normal, / me condenáis: / a temblar, / a odiar, / a ocultarme, / a desaparecer...”. Los nuevos mártires, eremitas y penitentes, como una especie de “chivos descuartizados” (Claudia Castellucci) o de “Cristos idiotas” (programa de mano de *El matrimonio Palavrakis*), abren camino a su propia moralidad a través de los obstáculos del sistema social, dando un sentimiento sublime a una apariencia mísera.

“Todo tiene que ver con la Pasión –afirma Liddell–, actúo como un Cristo falso y hambriento, soy una figurante sin importancia, apenas sin papel, como el figurante que hace de Cristo en *La Ricotta* de Pasolini, un Cristo de bulto, un

²⁶⁵ LIDDELL, Angélica. “Abraham y el sacrificio dramático”. Op. cit., p. 110.

Cristo no milagroso, desclavado, mirando los agujeros de sus manos y sus pies sin saber muy bien hacia donde se dirige...”²⁶⁶.

Históricamente, muy pocas mujeres han engrosado la nómina de estos “cristos idiotas” o “chivos descuartizados”. No obstante, son prolíficas las connotaciones de lo sagrado y lo sacrílego en relación con una potencia de tipo femenino. En *Historia de la fealdad*, Eco explica cómo, desde los inicios, por una especie de misoginia arraigada, se identifica preferentemente al ser maléfico con la mujer. La cultura griega conocía magas como Medea y Circe; “con mayor razón, en el mundo cristiano, la unión con el diablo solo podía llevarla a cabo una mujer. De hecho, en la Edad Media ya se menciona el aquelarre como una reunión diabólica en la que las brujas no solo se dedican a hacer encantamientos sino que organizan incluso auténticas orgías, manteniendo relaciones sexuales con el diablo bajo la forma de un macho cabrío, símbolo de la concupiscencia”²⁶⁷. La mujer, esa cosa sin pene que no se entiende, como tampoco se entiende lo divino, personificará, a menudo, la intuición, lo mágico o lo culto por encima de la razón; de ahí, el arquetipo de la Mujer Salvaje introducido por la doctora Clarissa Pinkola Estés en *Mujeres que corren con lobos*.

El eslogan atribuido a Pablo Delcielo, “somos las nietas de las brujas que nunca pudiste quemar”, posee raíces psíquico-arqueológicas, que llevan a Liddell a declararse “hermana gemela de Lilit” y “descendiente de ménades”. Si los victorianos consideran el orgasmo femenino una enfermedad histérica, Freud ve en el horror que el hombre siente ante los genitales femeninos la causa del fetichismo. En su ensayo *En brazos de la mujer fetiche*, Sonia Núñez y Lucía Etxebarria aportan pruebas de que el miedo a la mujer no disminuye, sino al contrario, en la era de su emancipación y de los movimientos feministas. La cosificación y fetichización de la mujer formaría parte de esa reestructuración de la naturaleza femenina instintiva que Pinkola Estés compara a la extinción de especies salvajes. No se trata de distinguir un subgrupo femenino ni feminista dentro de las estéticas negativas²⁶⁸, sino de comprender, por ejemplo, el papel

²⁶⁶ LIDDELL, Angélica. “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”. Op. cit., p. 40.

²⁶⁷ ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007, p. 203.

²⁶⁸ Resulta forzada la comparación de Liddell con autoras con las que apenas comparte el recurso a elementos violentos, como la dramaturga y directora inglesa Sarah Kane (1971-1999), del movimiento *In yer face*. En *Sarah Kane/Angélica Liddell: Violence compassionnelle et éthique du théâtre*, Beuchamp niega un acercamiento privilegiado, argumentando “diferencias dramáticas mayores”.

que la sangre menstrual, la gestación y la custodia de los muertos juegan en la expresión artística como eco de la raíz pretrágica y crítica del teatro.

Liddell se ha reconocido animada por el mono prehistórico (asqueado de la evolución degenerada y de la sociedad) que aprieta nuestros genitales (“El mono que aprieta los testículos de Pasolini”). Homólogo a la Mujer Salvaje, el mono se traduce en un espíritu de transgresión que, como en Foucault, Bataille, Blanchot y otros, trasciende los planos de lo político y de lo ético, y llega hasta la esfera de lo epistemológico y lo ontológico. Angélica ha declarado su intención de superar los límites entre lo decible y lo indecible, y de hacer obras inaceptables. No obstante, ¿qué es hoy lo indecible y lo inaceptable? Es necesario preguntarse por la capacidad provocadora de la fealdad cuando, aceptada en determinados círculos como modelo de belleza, ha dado origen inclusive a un circuito mercantil.

La *Historia de la fealdad* recuerda la excitación con que, en todas las épocas, el pueblo ha presenciado los espectáculos crueles y las ejecuciones. Pero, sobre todo, la redención de lo feo comienza con el romanticismo, sigue en el decadentismo (por oposición a la naciente cultura de masas y las nuevas ideas democráticas) y triunfa en las vanguardias. Así, muchas obras que en el momento de su aparición fueron motivo de escándalo o prohibición se leen hoy en la escuela (*Madame Bovary*, de Flaubert, *Ulises*, de Joyce, o las novelas de Lawrence o Miller), y piezas que habían horrorizado a una generación obtienen reconocimiento en la siguiente incluso entre los burgueses que deberían estar escandalizados. Si el aluvión de imágenes de desastres en televisión o Internet no perturba la conciencia (se habla, en sociología, de la transformación de las noticias en entretenimiento), ni que decir tiene que la ficción *splatter* o *gore* produce, junto con una cierta incomodidad, una fascinación irresistible.

“En algunos *happenings* –señala Umberto Eco– no solo se exhiben mutilaciones o deficiencias repulsivas, sino que es el propio artista el que se somete a una violación cruenta de su cuerpo. También en estos casos los artistas declaran que pretenden denunciar muchas atrocidades de nuestro tiempo, pero los apasionados del arte acuden a la galería a admirar estas obras y estas performances con espíritu lúdico y sereno. Y son los mismos individuos que no

han perdido el sentido tradicional de lo bello, y experimentan emociones estéticas frente a un hermoso paisaje, un precioso niño o una pantalla plana que nos propone de nuevo los cánones de la Divina Proporción”²⁶⁹.

Liddell encuentra una solución a esta paradoja a través de un nuevo *tour de force*, yendo más allá de la denuncia, fundando otra concepción de la belleza. Esta metamorfosis, que se realiza al principio sin que se dé cuenta, la sitúa de nuevo al lado de Genet, que “sigue creyendo que vive bajo el sol de Satán cuando se levanta un nuevo sol: la Belleza”²⁷⁰, y dicha belleza es la jugarreta que le hace un granuja a la virtud (como decían las viejas hermanas en *Macbeth*, “lo feo es lo hermoso”). La afirmación de Fabienne Darge en *Le Monde*, “es increíble la belleza que esta inconsolable mujer (Angélica Liddell) consigue crear con la fealdad del mundo”, concuerda con su apreciación de que “la problemática del mundo es también la problemática de lo bello”²⁷¹. Basándose en las ideas socráticas, la autora ha puesto en relación la belleza con una forma de responsabilidad moral y justicia. El ensayo “La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe”, así como la cita de *La nueva Eloísa*, de Rousseau, en “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres” no dejan lugar a dudas: “Un alma abierta a las seducciones de la virtud debe ser sensible en la misma medida a todas las otras clases de belleza”²⁷².

La apreciación del filósofo Eugenio Trías, “lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello”²⁷³, contribuye a descartar el diseño chato y la pirotecnia evasiva, y rima con la voluntad de Liddell de hacer una obra “molesta y beneficiosa y bella a la vez”. Todas estas disertaciones conducen al concepto de lo sublime, que supone un nuevo cuestionamiento del modelo de lo bello como medida y limitación. Precisamente, lo sublime tiene que ver con la aporía de la razón y el límite de nuestras capacidades conceptuales, y suele ser despertado por objetos faltos de forma, desmesurados y caóticos, como fenómenos naturales. “La experiencia de lo bello –afirma Liddell– empieza cuando lo

²⁶⁹ ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Op. cit., p. 423.

²⁷⁰ SARTRE, Jean-Paul. *San Genet, comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada, 2003, p. 421.

²⁷¹ LIDDELL, Angélica. “La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe”. Op. cit., p. 49.

²⁷² LIDDELL, Angélica. “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres” Op. cit., p. 70.

²⁷³ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982, p. 54.

comprensible, lo mensurable, lo explicable queda en suspenso”²⁷⁴. En un ensayo llamado *Sobre lo sublime*, citado en “Abraham y el sacrificio dramático”, Schiller describe algo frente a lo que percibimos nuestros límites pero a la vez advertimos nuestra independencia de cualquier límite. En la misma dirección, Schopenhauer alude, en *El mundo como voluntad y representación*, a un espectador impávido, que reconoce su duplicidad como individuo o fenómeno contingente de voluntad y sujeto imperturbable e inmortal. Resumiendo, Trías concluye que se trata de una experiencia por la que lo infinito se mete en nuestra naturaleza de espíritus carnales²⁷⁵.

En la obra de Liddell, la belleza resplandece sutilmente a través de un velo caótico. No podría ser de otra manera, pues “lo Bello acontece cuando lo carente de aparición y, por eso, invisible, llega al reflejo de la máxima aparición”²⁷⁶, evocando el vértigo de quien a punto está de ver lo que no puede ser visto. La Societàs Raffaello Sanzio habla de una hermosura custodiada en lugares que nadie puede conocer sin antes morir”. A eso aluden el mito de Orfeo, recreado en *Ping Pang Qiu*, o la historia de la mujer de Lot, convertida en estatua de sal por mirar la destrucción de Sodoma (la escena fue reflejada por Lucas van Leiden, en una pintura de referencia para Artaud). Liddell rebate a Rilke, que sostiene que la belleza es el principio de lo terrible que aún somos capaces de soportar:

“Yo, sin embargo, afirmo que la belleza es lo terrible y lo insoportable, y provoca la máxima turbación de los sentidos hasta obligarnos a huir. Ante todo se trata de un sobrecogimiento emocional. El artista debe buscar constantemente la belleza para torturarnos íntimamente”²⁷⁷.

La preocupación por la proporción correcta entre la belleza y la muerte, manifiesta ya en *Leda*, es uno de los pilares de *El centro del mundo*. Ahora bien, a partir de la concepción de la belleza como extremismo, y de grandes y arrebatadoras pasiones, es posible introducir el concepto de lo sublime-camp con el que Susan Sontag (*Notas sobre lo camp*) identifica una forma de manierismo o neobarroco, reflejada en las

²⁷⁴ LIDDELL, Angélica. “Abraham y el sacrificio dramático”. Op. cit., p. 115-116.

²⁷⁵ TRÍAS, Eugenio. Op. cit., p. 39.

²⁷⁶ LIDDELL, Angélica. “Abraham y el sacrificio dramático”. Op. cit., p. 114.

²⁷⁷ LIDDELL, Angélica. *Leda*. Op. cit., p. 92.

novelas góticas, la pasión por los objetos chinoscos, las ruinas artificiales y el dandismo, así como en Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud; de El Bosco a Diane Arbus²⁷⁸. Con independencia del apelativo que reciba, el objetivo de la estética de Liddell es rechazar la distinción entre lo bello y feo del juicio estético “normal”, en un mundo esquizofrénico, sin raíces y alienado. Por medio de revelaciones, su ofrenda al arte (y a la vida) es un conjunto de criterios de juicio distintos, y complementarios; más que una ausencia de moral, una hipermoral.

²⁷⁸ Al menos en el caso de *El Matrimonio Palavrakis*, Liddell admite la influencia de Diane Arbus (1923-1971). La artista, que afirmaba que con su trabajo pretendía provocar “temor y vergüenza”, fotografiaba seres deformes, prostitutas, nudistas, travestidos, gemelos, enanos, gigantes y locos, convirtiendo a estas personas en *héroes* o “aristócratas”.

3. ANGÉLICA LIDDELL

“Aquí estoy, escrita, pero las cosas que se escriben dejan de ser reales, de algún modo dejan de ser reales. Entonces yo, ¿he dejado de ser real? ¿Soy ahora un personaje de ficción? ¿Aquél que dijo puedo vivir perfectamente sin ti, es ahora un personaje de ficción?”.

Angélica Liddell, *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*.

La idea del método sociogenético goldmanniano de que el sentido de un elemento depende del conjunto adquiere especial relieve en el caso de una autora que afirma seguir escribiendo la misma historia desde que era una cría, y que ha fundado una poética con nombre propio. Tratándose de Angélica Liddell, además de estudiar su trayectoria artística, es exigible reparar en algunos hitos biográficos que dan lugar a la elaboración de una mitología individual. Pero antes de desarrollar estos aspectos, y atendiendo a otro concepto apadrinado por Goldmann, las “estructuras categoriales significativas”, que organizan la conciencia empírica de cierto grupo social y, de manera indirecta, el universo del autor, conviene abordar, aun brevemente, el entorno cultural (incluyendo las políticas oficiales) en el que emerge la figura de Angélica.

3.1. Panorama crítico social de la literatura posdramática en España

Hablar de literatura posdramática en España es hablar de la periferia caliente del pensamiento, de profesionales eternamente amateurs y de espacios de resistencia o perseverancia. Los intentos de experimentación encuentran los mismos obstáculos que el teatro innovador de la primera mitad del siglo XX. Basta recordar que las mejores obras de Valle-Inclán no subieron a escena hasta los años sesenta. En esta misma década y los setenta, comenzaron a llegar, con cuentagotas, nuevas teorías y metodologías, como el teatro épico de Brecht, las del Living Theatre, Grotowski y las

del movimiento del teatro ritual. En su libro *La Vanguardia Teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Cornago describe la importancia de espacios de discusión como el Centro Dramático Madrid 1 (CDM1), dirigido por José Monleón y Renzo Casali en el curso 1968-1969 y el Festival de Teatro Internacional de San Sebastián (o Festival Cero) en 1970. Él mismo reconoce varias tendencias dentro de la renovación de estos años (teatro ritualizante y ceremonia barroca, vanguardia y teatro popular) y las aportaciones de algunos autores vanguardistas, como Luis Riaza y Miguel Romero Esteo, pero, sobre todo, de algunos colectivos (varios de ellos, muy marcados por su cultura local). Cabe destacar Els Joglars, Teatro Estudio Lebrijano, Teatro Experimental Independiente (TEI), Tábano, Grup d'Estudis Teatral d'Horta, Ditirambo, Esperpento, La Cuadra, o Zaj (con planteamientos próximos al *happening*). El trabajo de estos grupos fue definitorio para el cuestionamiento de las reglas pragmáticas de la comunicación en la escena española, no obstante, tuvo como consecuencia la brecha entre teatro y literatura dramática, “Aquiles –como ha señalado David Ladra– de la actividad escénica del siglo XX”.

Huelga decir que, también dentro de la generación de la transición, hubo dramaturgos reconocidos que coquetearon con la corriente más experimental, como Francisco Nieva o Fernando Arrabal. Si bien, se trata de universos muy personales y “eclecticos”, la poética de Liddell presenta algunas coincidencias con la arrabaliana, especialmente en lo que tiene que ver con influencias europeas (Beckett, Kafka o el propio Carroll) y el periodo pánico-revolucionario de Arrabal: la hipersensibilidad, los influjos biográficos (“la memoria en vigilia”), el deseo de provocación, la violencia y el desgarrar, conformaciones rituales (juegos escénicos, recursos irónicos e hiperbólicos y ceremonias), la proclamación del realismo de la utopía, las metamorfosis que permiten escapar de las psicosis, la superación del signo destructivo por la búsqueda interior (el Estoicismo, los Evangelios, el orientalismo) y la aceptación del Amor en todas sus formas.

Después de la generación de la transición, las historiografías reconocen un “Nuevo Teatro” encabezado por Sanchís Sinisterra, Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos y, a continuación, una generación de los 80 (integrada por Ignacio del Moral, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, etcétera). No obstante, hasta finales de esta misma

década no es posible hablar con propiedad de una reasignación general de los signos lingüísticos (que Sánchez atribuye a la búsqueda de un “antídoto a los trucos de la imagen”) y de una recuperación del autor dramático, que se irá consolidando hasta hoy. Precisamente de esta época es la ópera prima de Liddell, *Greta quiere suicidarse* (1988). La autora es situada, tradicionalmente, dentro de esta nueva corriente de “teatro de texto”, apadrinada “nueva dramaturgia española”, “generación alternativa” o “generación Bradomín”, en relación con el Premio Marqués de Bradomín, otorgado desde 1985 a 2012 por el Instituto de la Juventud (INJUVE) a dramaturgos menores de treinta años.

La emergencia de una serie de espacios que conformarían la Red de Teatros Alternativos (en Madrid, la Sala Triángulo, 1988; Ensayo 100, 1989; Teatro Pradillo, 1990; Cuarta Pared, 1992; y El Canto de la Cabra, 1994, etc.) es fundamental para la emergencia de ese nuevo movimiento, cuya nómina engrosan dramaturgos nacidos a mediados de los años sesenta, como Borja Ortiz de Gondra, Juan Mayorga, Rodrigo García... Y sobre todo, en comparación con las anteriores generaciones, en que la densidad de autoras era menor, dramaturgas como Laila Ripoll, Yolanda Pallín, Itziar Pascual o la propia Angélica Liddell. Ahora bien, incluso para los que parecen “pertenecer a una misma época, delimitada en términos de datación histórica o de horizonte social, sería fácil demostrar que sus tiempos son infinitamente heterogéneos y, a decir verdad, sin relación entre ellos”²⁷⁹. A consecuencia, es inoportuno el análisis comparativo de Liddell y Juan Mayorga en la tesis de Vidal Egea, ya que ambos apenas comparten una publicación²⁸⁰, nacida del taller impartido en Madrid, en 1993, por el chileno Marco Antonio De la Parra, que desde el prólogo del citado volumen sugiere ya la discordancia de ambos imaginarios:

“Angélica Liddell Zoo (naturalmente un pseudónimo –a veces ella misma parecía un ser de otro mundo–) propone en *Leda* un texto extraño y desafiante, que exige mucho de la puesta y da cuenta de su agradecida colaboración, llena de imágenes, poderosas y transgresoras que fue siempre estimulante e inspiradora para el resto del taller, para mí inclusive.

²⁷⁹ DERRIDA, Jacques. *Cada vez única, el fin del mundo*. Valencia: Pre-Textos, 2005, p. 39.

²⁸⁰ *Leda* fue publicada junto con *El Tador de Blumemberg*, de Mayorga, por la Colección Nuevo Teatro Español, del Centro Nacional Nuevas Tendencias Escénicas.

Juan Mayorga, reflexivo, de corrección puntillosa, y ambicioso de calidad, trabajó en *El traductor de Blumemberg* el difícil tránsito entre el drama y las ideas puras. Su suspense es filosófico y su ambigüedad inquietante. Siempre defendió el riesgo en la propuesta dramaturgica y (nos) empujó al resto de sus compañeros a buscar un mayor desarrollo de sus contenidos”.

A partir del género, también se han llevado a cabo estudios como “Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)”, pero, en este caso, el autor, Julio Checa Puerta, distingue anticipadamente dos opciones: el “teatro dramático, aristotélico, dentro de lo que la crítica ha dado en llamar *realismo posmoderno*” de la segunda, y el “denominado teatro posdramático (Lehmann) o teatro performativo, en su vertiente reconocida como dramaturgia en primera persona o del yo”²⁸¹, de la primera. A razón de este paradigma artístico, Liddell ha sido comparada, mayormente, con Rodrigo García²⁸², nacido en 1964 en Buenos Aires, en el seno de una familia de emigrantes españoles. Aunque la autora se burla de este tipo de paralelismos y “clasificaciones” en su obra *Broken Blossoms (“Textos para disminuidos psíquicos”)*²⁸³, donde se cita a Mayorga, García y Sinisterra, admite cierta afinidad con el autor de *Notas de cocina*: “Formalmente Rodrigo y yo no coincidimos en nada pero creo que existe un asco común por ciertos aspectos repugnantes de la sociedad y del poder que nos empuja a utilizar los mismos referentes”²⁸⁴.

²⁸¹ En *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, 2011, vol. 36, nº 2, p. 88.

²⁸² García pasó su infancia y adolescencia en el barrio chabolista Iparraguirre de Grand Bourg. Después de estudiar Ciencias de la Información, trabajar en oficios diversos (verdulero, carnicero, recadero...) y como creativo de publicidad, fundó la compañía La Carnicería Teatro, con la que se desarrolló como escenógrafo, dramaturgo y director, y se afincó entre Madrid y Asturias. Ha producido sus obras con el Teatro Pradillo de Madrid, el Teatro Nacional de Bretaña, el Festival de Aviñón, la Bienal de Venecia y el Festival de Otoño de París, entre otros. Sus creaciones se han presentado en África, Latinoamérica, Europa, Norteamérica y Asia. En 2009 recibió el Premio Europa Nueva Realidad Teatral, y en 2013 fue nombrado director del Centro Dramático Nacional de Montpellier. Sus obras se hallan recogidas en dos volúmenes, *Cenizas Escogidas, obras 1986-2009* y *Barullo*, editados, respectivamente en 2009 y 2015, por La Uña Rota.

²⁸³ “Yo soy Rodrigo García, y soy un autor muy importante, y solo me relaciono con gente importante, igual de importante que yo, sobre todo con extranjeros importantes.

Yo soy Juan Mayorga, y soy un dramaturgo importante, y además soy filósofo, y soy muy inteligente, y he ganado todos los premios. Yo soy Sanchis Sinisterra, y soy el autor más importante, soy dios, y doy muchas conferencias, y como soy tan importante enseñé a los demás a escribir cosas importantes. Yo soy Angélica Liddell, y soy una autora importantísima, y me enfado mucho cuando alguien no me considera importante, y odio a todos aquellos que no me consideran una autora importante”.

²⁸⁴ FRANCISCO, Itziar de, “Rodrigo y sus hermanos”, en *El Cultural. El Mundo*, 18 diciembre 2003. <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Rodrigo-y-sus-hermanos/8510> (consulta 12/06/2015).



Víctor Vallejo en *Versus*, de Rodrigo García, en las Naves del Español, Matadero Madrid, durante el Festival de Otoño de 2008. Foto: Eduardo Ruiz.



Angélica Liddell en *You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia)*. Foto: Thierry Pasquet. La iluminación es, en ambos casos, de Carlos Marquerie.

Ambas escrituras están contagiadas de la organicidad y de la carnalidad, hasta hacerse indisociables del cuerpo, contaminadas por la danza contemporánea (Olga Mesa, María La Ribot...) y las artes plásticas, especialmente, las artes de acción o performance, lo que se traduce en cierta impresión de dejadez controlada en sus propuestas. Su actividad renovadora está más cercana a la de otros autores no tan conocidos, pertenecientes a lo que Liddell ha denominado una “generación estiércol” o de *out-siders*: “Te encuentras atrapada entre el *snob ultramoderno* y el dramaturgo canónico. Es una especie de tenaza”²⁸⁵. Intentando aunar y reconocer estas escrituras periféricas, Cornago coordinaba, en *Políticas de la palabra*, obras de Liddell (*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, *Y como no se pudo... Blancanieves*), Esteve Graset, Sara Molina y Carlos Marquerie²⁸⁶. La autora confiesa su admiración por este último, que es, además, el iluminador de la inmensa mayoría de sus espectáculos, y por su pareja, la coreógrafa y bailarina Elena Córdoba. Ambos representan al “artista *kamikace*”, sin tanto miedo al error, pero su visibilidad es escasa y, según Liddell y García, las instituciones no han sabido apreciarlos en su justa medida.

Artistas y determinados agentes culturales llaman la atención sobre el escaso interés de las instituciones por el teatro y, en general, por el arte. Dice Luis María Ansón que “somos la tercera o la cuarta potencia cultural del mundo pero los diversos gobiernos han marginado en gran parte lo que tiene España de más relieve en el concierto internacional”²⁸⁷. La escasa predisposición de las estructuras oficiales y los empresarios a arriesgar se retroalimenta con el conservadurismo del público. El resultado es que la mayor parte de las obras del panorama nacional aún se constituyen según un viejo paradigma que se pretende atemporal: “Algunos –declara Angélica–, haciendo un teatro de monjas, van de incorrectos por la vida. Es ridículo. Así es la gran mayoría del oficio, lleno de gente ruin, mezquina y estúpida”²⁸⁸.

²⁸⁵ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Op. cit., p. 328.

²⁸⁶ Vinculado a La Tartana Teatro, a la Compañía Lucas Cranach y, en la actualidad, a la gestión del Teatro Pradillo (que fundó en los años 90), el pintor, escenógrafo, dramaturgo y director Carlos Marquerie (1954, Madrid) también coprodujo a inicios de los años noventa, *Los tres cerditos*, de Rodrigo García, a quien animó a desarrollar su propia caligrafía escénica. “Pensar que Carlos sigue haciéndolo de nuevo, ahora mismo, con jóvenes artistas y desde el mismo lugar, el Teatro Pradillo de Madrid, me deja perplejo”. GARCÍA, Rodrigo a Peío H. RIAÑO. “Rodrigo García: ‘Los políticos españoles han recibido una educación con varicela’”. *El confidencial*, 9 mayo 2015. http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-05-09/rodrigo-garcia-politicos-varicela_790103/ (consulta 05/06/2015).

²⁸⁷ Entrevista realizada por correo a Luis María Ansón el 24 de julio de 2015.

²⁸⁸ LUCAS, Antonio. Op. cit., p.52.

La autora de *La casa de la fuerza* suscribe la afirmación de Checa de que “los gustos oficiales son absolutamente determinantes a la hora de promover unos lenguajes y de apenas considerar otros”²⁸⁹, aduciendo que “solo a través de la alta institución y el dinero son respetados los *nuevos lenguajes* y obtienen verdadera repercusión y legitimidad”²⁹⁰ (como dato concreto, además de los constantes ajustes presupuestarios, cabe señalar que desde 1994, fecha de la clausura del CNNTE, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, no ha existido en la capital una plataforma pública consagrada a la experimentación escénica). La autora observa con indignación cómo lo alternativo se sigue utilizando como excusa para alimentar el sectarismo y la marginación de determinadas opciones estéticas/éticas; o bien, recibe una “mirada entre paternalista y condescendiente”, y cita a Víctor Hugo: “La cantidad de civilización se mide por la cantidad de imaginación”.

“La crisis estética –se explica en *La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe*– se halla vinculada a una beligerancia política, a una militancia civil. Habitar la crisis del lenguaje estético tiene que ver con una reconfiguración profunda de lo social, significa enfrentar la ambición intelectual, a la iconoclasia castradora, implica un esfuerzo de comprensión más allá de las apariencias, de lo comúnmente establecido, la crisis estética tiene que ver con el progreso y no con la inmutabilidad, con la posibilidad de cambio y no de inmanencia”²⁹¹.

Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción aludía a las siguientes líneas de *Luces de bohemia*:

MAX ESTRELLA: España es una deformación grotesca de la civilización europea.

SEPULTURERO: En España se premia todo lo malo.

DON LATINO: En España es un delito el talento.

²⁸⁹ CHECA PUERTA, Julio. Op. cit., p. 86

²⁹⁰ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Op. cit., p. 226.

²⁹¹ En *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 48-49.



Angélica Liddell, de pequeña, con sus padres.



La acción *Lesiones incompatibles con la vida* (2003). Foto: Susana Paiva.

3.2. Angélica Liddell: trayectoria vital y artística

3.2.1. La infancia

Decía Baudelaire, en “Bendición” (*Las flores del mal*), que “cuando, por un decreto de las potencias supremas, / aparece el Poeta en este hastiado mundo, / su madre, espantada y llena de blasfemias, / crisper sus puños hacia Dios, que la acoge con piedad”. Angélica Catalina González Cano nace en Figueras, en 1966, durante la dictadura franquista. Es la hija única de una familia afín al régimen. Su nombre artístico, Angélica Liddell²⁹², toma el apellido de la niña que inspiró *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll. La creadora se dice “castigada con la tara de la sensibilidad”²⁹³ de nacimiento y ha comparado su niñez con la de los psicópatas: “Me identifico mucho con Travis Bickle, el protagonista de *Taxi Driver*”²⁹⁴.

Su desarrollo está marcado por las continuas mudanzas geográficas a causa de la carrera militar de su padre. De la provincia de Gerona la familia se desplaza a Valencia, Burgos, Madrid... “Crecer así es fatal –ha declarado–. Vivía en campamentos militares y, en cuanto me establecía, me iba. Era algo delirante”²⁹⁵. Además de los traslados, la hostilidad y la violencia de lo que ella ha denominado un “ambiente cuartelario” determinan estos primeros años. Sus recuerdos del campamento militar en Valencia, donde pasa de los seis a los trece años, están “tiznados” por las monjas y los militares:

“Hubo intentos de suicidio, suboficiales que asesinaron al jefe, mandos que mataron a sus esposas, balas perdidas... Incluso un coronel que arrestó a su

²⁹² La autora también utilizó el pseudónimo A. Liddell Zoo en una primera publicación. El segundo apellido, hoy desechado, alude a una película del director inglés Peter Greenaway: *Zoo* (1985).

²⁹³ LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 120.

²⁹⁴ Ibid., p. 121.

²⁹⁵ LIDDELL, Angélica a Juan José Mateo RUIZ-GÁLVEZ. “El teatro es lo que me impide pegarme un tiro”, en *El País*, 27 diciembre 2007.

http://elpais.com/diario/2007/12/27/ultima/1198710002_850215.html (consulta 15/09/2015).

bicicleta y la encadenó. Era un mundo de locos donde ‘¡que le mato!’ y ‘¡si viene le pego un tiro!’ eran frases de lo más cotidianas”²⁹⁶.

En el diario *La novia del sepulturero*, publicado recientemente junto con el *Ciclo de las resurrecciones*, Liddell habla de un temprano “despertar sexual” en paralelo con una religiosidad personal.

“Sé que de niña quería casarme con Dios, hablaba constantemente con él, dormía con un crucifijo, besaba la boca diminuta de Jesucristo, lo frotaba contra mi vientre, creo que tuve orgasmos desde los tres años, empecé a masturbarme en los barrotes de una cuna, lo recuerdo con una claridad total, Jesucristo era mi esposo. De la infancia, prácticamente todos los recuerdos tienen que ver con Dios y con el sexo”²⁹⁷.

La analogía establecida en páginas anteriores con Kafka, como ya se dijo, se debe a una relación incipiente con la literatura como reproche (Liddell habla de la escritura como venganza contra el hecho del nacimiento), pero también, como iniciativa de salud.

“Siempre habrá en mí algo relacionado con lo tenebroso. En el fondo, sigo escribiendo la misma historia desde que era una cría. Entonces firmaba melodramas sobre niñas embarazadas, donde todos los personajes morían sin excepción”²⁹⁸.

A esta misma pulsión responden unas manifestaciones pre-escénicas que, no obstante, dejan intuir los puntos cardinales de su futura poética:

“De pequeña ya dirigía a los niños, con 7 años ponía en escena cuentos infantiles o reproducía historietas de las revistas fotográficas que escondían mis padres. Acabábamos todos desnudos, con bracitos de muñeco metidos en todos

²⁹⁶ VALLEJO, Javier. “Ingenuidad tenebrosa”, en *El País de las Tentaciones* nº 279. *El País*, 20 septiembre 2002, p. 22-23.

²⁹⁷ LIDDELL. Angélica. *Ciclo de las resurrecciones*. Segovia: La Uña Rota, 2015, p. 132.

²⁹⁸ VICENTE, Alex. Op. cit.

los agujeros de nuestros tiernos cuerpecitos. No eran juegos, eran verdaderas puestas en escena que yo dirigía”²⁹⁹.

Las memorias más amables de su infancia están relacionadas con las estancias en la casa de sus abuelos, ubicada en una zona deprimida de Santibáñez el Bajo (Cáceres, Extremadura).

“Los adoraba. Todo lo aprendí viéndolos arar, pisar la uva, meter las manos en el fuego sin quemarse: eran sabios, analfabetos. En cuanto hacían, había una relación directa con las cosas que no he vuelto a experimentar. Fue aquella una época de claridad y asombro. Todo tenía sentido, vivíamos de la cosecha, de la matanza, de la leche de las cabras, con las que me llevaba fatal”³⁰⁰.

3.2.2. La adolescencia y los años de formación

Cuando Angélica tiene trece años, la familia se desplaza una vez más. Su adolescencia se ve complicada por una úlcera sangrante, algo muy inusual a esa edad, y una fuerte depresión, cuyos síntomas se recrudecen en primavera. A esta edad, comienza a escribir en serio, y a los quince ya ha escrito tres obras de doscientas páginas. En ocasiones, ella ha identificado estos primeros textos teatrales con sus entrevistas nocturnas con Dios: “Parece que aquellos diálogos místicos tuvieron mucho que ver, porque era la forma en la que yo me sentía más cómoda. O sea el teatro surge de mí a través de la palabra”³⁰¹.

Tras completar el instituto, en 1984, se instala en Madrid, donde se matricula en Psicología en la Universidad Autónoma. También ingresa en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD).

²⁹⁹ LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 119-120.

³⁰⁰ VALLEJO, Javier. “Por las revueltas de Angélica Liddell”, en *El País* 17 octubre 2009. http://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359_850215.html (consulta 26/08/2014).

³⁰¹ LIDDELL, Angélica a ARTEZ. “Algunas obras me surgen de una intensa necesidad interior de confesar una experiencia personal”, en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, junio de 2008 <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez134/EntevistaLiddell.htm> (consulta: 27/07/14).

“Yo soy vocacional como las monjas. Yo soy de las de vocación de toda la vida. Llego a Madrid muy joven, con diecisiete años, cuando el boom de los grupos en los centros culturales y busco un grupo para hacer teatro, en compañías aficionadas y acabo matriculándome en la RESAD. Aparte sigo estudiando mi carrera de psicología, porque entonces no estaba tan bien visto estudiar teatro, éramos cuatro chalados, sin tantas ambiciones como ahora. Y entré en la RESAD cuando la escuela estaba en el Teatro Real, donde convivíamos allí todos, bailarines, músicos, en un edificio que amenazaba ruina. Después ya nos desplazamos a la plaza de Ramales”³⁰².

Aunque considera los cinco años invertidos en psicología tiempo perdido, y se muestra contraria a los esfuerzos institucionales por “homogeneizar las conductas”, sus críticas más mordaces se dirigen contra la RESAD:

“Tuve que soportar varios años a esa pandilla de vanidosos, qué horror. Eso es el patíbulo de la imaginación. La RESAD masacra cualquier indicio de talento. Es un lugar insano. Una fábrica de trepas y garrapatas que quieren atajar por el camino más corto para llegar al éxito. No me interesa ninguno de ellos. Es una mafia infectada de prejuicios, tanto alumnos como profesores. Mi idea del teatro es exactamente la opuesta”³⁰³.

“En la RESAD empecé a odiar el teatro, me ha parecido siempre una reserva de la mediocridad. Aniquiló del plan de estudios a la gente que estaba haciendo lo mejor, lo más nuevo, a gente como Rodrigo García o Carlos Marquerie, por poner unos ejemplos, los que hacían propuestas más innovadoras. Los sacaron de un plumazo, y no los han incluido todavía como referentes y muchos de los alumnos todavía no se han enterado ni los conocen. Eso es un corralito. La plataforma perfecta para los trepas. Están más preocupados por las estrategias que por la propia obra. Son los depredadores. Gente que sale de allí con aires depredadores. Y no quisiera que se entendiera como nada personal, pero resulta que tengo una facilidad especial para ver las podredumbres de las cosas, es una

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ LUCAS, Antonio. *Op. cit.*, p. 52.

especie de tara. Te encuentras con una mediocridad absoluta y unas imitaciones de lo que debe ser el teatro. Así de crudo, lo que debe ser. Yo estudié con Jorge Eines, y aquello acabó como el rosario de la aurora. Tuve otros profesores, pero tampoco acabaron por interesarme. Pero bueno, lo que pasa es que yo detesto el teatro. Y ahí se incluye la RESAD y se incluyen muchas cosas. Mira, deberían pagarnos a gente como yo para que hablásemos mal de la RESAD. La gente vive en la autocomplacencia y en el autobombo”³⁰⁴.

3.2.3. Finales de los ochenta y la década de los noventa. La fundación de Atra Bilis

El mismo año en que se licencia en psicología, 1988, Liddell escribe *Greta quiere suicidarse*, que recibe el Premio VIII Certamen literario nacional Ciudad de Alcorcón. La autora reniega de esta obra primeriza inspirada en teleseries (“era malísima”). No obstante, *Greta quiere suicidarse* da a conocer algunas de las obsesiones que prevalecen (“todavía hoy sigo hablando del suicidio”). En su última publicación, el diario *La novia del sepulturero*, cita a Anne Sexton, “los suicidas... nacidos muertos, no siempre se matan”:

“11 de mayo de 2013. Viena.

Estuve pensando cómo podía matarme, por qué otros pueden hacerlo y yo no, por qué ni siquiera valgo para eso, estuve buscando cómo podría esa noche, cómo podría hacerlo, algunas noches a lo largo de mi vida lo he intentado, he buscado la manera, he cogido las cuchillas, he probado sitios para ahorcarme, lo he preparado todo pero no he sido capaz, nunca he dejado cartas ni esas tonterías”³⁰⁵.

³⁰⁴ LIDDELL, Angélica a ARTEZ. Op. cit.

³⁰⁵ LIDDELL, Angélica. *Ciclo de las resurrecciones*. . Op. cit., p. 90-91.

El mismo año en que lleva a escena esta obra, en 1993, haciendo figurar en los agradecimientos a la profesora de la RESAD Lourdes Ortiz, constituye Atrabilis Teatro. “Atrabilis” significa bilis negra y, de entre los humores hipocráticos (los fluidos básicos que existen en el cuerpo humano), es el que corresponde a la melancolía. Liddell aporta la definición de Roger Bartra (*El duelo de los ángeles*): “La melancolía, símbolo del desequilibrio y la muerte, echa raíces en el corazón de la cultura europea orientada desde el XVIII por el racionalismo, como fuente de conocimiento”³⁰⁶.

Liddell atribuye su siguiente obra, *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990), a “una mala digestión del cine de Peter Greenaway”. Esta pieza nunca fue estrenada, a diferencia de *El jardín de las mandrágoras* (1991), presentada en 1993, en la Sala Ensayo 100 de Madrid. Le siguió *La cuarta rosa* (1992), dirigida por Fernando Incera en 1996. Como ya se ha anticipado, en el taller de Marco Antonio de la Parra³⁰⁷, al que concurren también José Ramón Fernández, Juan Mayorga, Yolanda Pallín, Pedro Víllora, etc., nace *Leda* (1993), firmada con el pseudónimo Liddell Zoo³⁰⁸, y estrenada en 1996 en la Sala Galileo de la RESAD, con dirección de Oscar García Villegas.

Dividida en veinte escenas y dos partes, *Leda* ofrece una estructura más bien convencional. Llama la atención el profuso simbolismo (ángeles, castillos, cisnes, perros...) que se irá, paulatinamente, personalizando y depurando. El personaje principal, la Incubatriz, aunque también tiene algo de Blancanieves (la literatura infantil clásica está muy presente en el imaginario de la autora) o de heroína de Sade, es un avatar de la Virgen. El universo bíblico (aparecen la Anunciación o Salutación y son citadas Salomé, Judith o Dalila) es, sin duda, una fuente inagotable, y asume especial

³⁰⁶ LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 107.

³⁰⁷ Un año después de este taller, De la Parra declaraba que el texto se había convertido en un espacio de enorme libertad: “El dramaturgo ya no tiene la red-jaula de la técnica ni de la duración, ni de los personajes. A veces, si la usa, es como diversión. Los formatos son recursos y no prescripciones (...). Ni siquiera hay que escribir teatro como se solía escribir teatro, con diálogos ni nada. De repente, una carta es ya una pieza teatral. De repente contar la obra ya es escribirla (...). Y además podemos contar historias. Pero no del todo hiladas, llenas de puertas abiertas, bocetos a veces, espacios que el espectador completa. La libertad es absoluta y es alucinante. Es casi un arte nuevo. Estructuralmente también ofrece nuevas perspectivas (...). Las nuevas tendencias escénicas nos han preparado (a los dramaturgos) un nuevo sitio. Más loco, más valiente, más terrible”. PARRA, Marco Antonio de la. *Cartas a un joven dramaturgo. Sobre creatividad y dramaturgia*. Santiago de Chile, Dolmen Ediciones, 1995, p. 17-21.

³⁰⁸ Aunque la autora ha terminado por utilizar el nombre de Angélica Liddell indistintamente, al comienzo de su carrera aparece frecuentemente como Angélica González al acreditarse como directora o actriz.

relieve en su última trilogía, el *Ciclo de las resurrecciones*. La familia aparece ya unida a lo siniestro (*unheimlich*) y lo incestuoso. No obstante, los temas predominantes son la concepción y la maternidad, que dan lugar a imágenes poéticas y procaces. Como se verá, el descrédito de la gestación, que atraviesa toda la obra de Liddell, cobra un protagonismo especial dentro de la muestra aquí analizada, sobre todo, en la tercera parte de la trilogía *El centro del mundo*. En *Leda*, la Incubatriz se refiere así al embarazo (parte segunda, escena XII):

“No puedo. Y es por no poder por lo que lo siento aún más incrustado, como un diente en la encía. Y un martillo que golpea el diente y lo clava, hundiéndolo en la infección. El ruido del martillo clavando. Duro como un diente. No puedo. ¿Sabrán ya que no puedo?”.

La escena en que la protagonista se come unos huevos entronizada en una silla de ruedas sugiere un aborto provocado, y entronca con el mito de Medea o la imagen de *Saturno devorando a un hijo*. La inocencia mancillada o perdida (los ángeles a menudo parecen tratantes o proxenetas) es otro lugar común a tener en cuenta. Como se señalaba en la introducción, si Angélica, al igual que Vitrac u otros autores, tiene en cuenta la infancia, es porque es el tiempo de la debilidad, la indefensión. Las metáforas relacionadas con los cadáveres de los animales (en este caso, los cisnes muertos y las mariposas cazadas) apuntan en esa dirección. Junto con las didascalias (raras en la obra de Liddell) que sugieren localizaciones, llaman la atención otras relativas a acciones, como desmembramientos o autopsias, que problematizan la representación, y recuerdan a las acotaciones imposibles de *Cleansed* (1998), de Sarah Kane.

Dolorosa (1993) es la siguiente obra de Liddell, que se estrena en 1994 en la Sala Mirador. Ningún miembro de los que formaron parte de *Atra Bilis* en *El jardín de las mandrágoras* repite, excepto Carlos Arturo Bolívar. No obstante, se incorpora su pareja sentimental, Gumersindo Puche Esteban, “Sindo” (Villena, Alicante, 1973) que, como ella, había estudiado en la RESAD, donde se tituló en Interpretación y Escritura y Ciencias Teatrales. Sindo (Accésit de narrativa de la Comunidad de Madrid 2005 por

Viena, ¿dónde dices?³⁰⁹) se convierte desde *Dolorosa*, cuyo montaje participa en el II Festival Internacional de Teatro de Barranquilla, Universidad de Antioquia, Casa de Teatro de Medellín, (Colombia), en el compañero inseparable de Angélica Liddell.

Esta pieza apunta ya formas que tienen que ver con las monologías. Incluso las escenas dialogadas parecen basarse en el entrecruzamiento de solos (“diálogo de los monólogos”). Siguiendo la impronta de la Incubatriz, la protagonista responde al tipo de la “puta santa” (el de María Magdalena, pero también el de Jesucristo). Se cita una frase que reaparece en su antepenúltima obra, *Primera Carta de San Pablo a los Corintios*: “Si amara a los que me aman qué mérito tendría”.

Este es solo un ejemplo del pródigo uso de la retórica bíblica. Morir de amor por todos los hombres parece ser el objetivo de La Puta (tal como figura en el *dramatis personae*) que, como la Incubatriz, conecta con una idea de “castidad” opuesta a la del cristianismo. Eros y Tánatos son las dos caras de la misma moneda, y el amor aparece indisolublemente unido a la inmolación y la autodestrucción: “Me regalan cuchillos, tijeras, espadas, cordones de seda, vidrios rotos, serpientes –dice La Puta–. La ofrenda ya me llega a las rodillas. Es imposible entrar en mi alcoba sin herirse con algún filo o veneno”.

El cuerpo, especialmente el de la mujer, se convierte en geografía del dolor (tendencia que alcanza sus últimas cotas en *La casa de la fuerza*), y el verbo trata de recrear la carne zaherida, proponiendo imágenes que, quizá, como reflexionaba Roland Barthes en relación con *Los 120 días de Sodoma*, de Sade, plantean límites a la “figuración”: La Puta se corta los pechos, el Hombre intenta incinerarse junto a ella incendiando sus billetes, etcétera.

Por el personaje de El Hombre, se introduce el tema de la creatividad, que tendrá mayor relevancia en obras posteriores, como *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*. Algunas de sus frases son muy similares a las que la autora vierte en *Llaga de nueve agujeros*: “Estoy condenado a repetir siempre la misma historia” o

³⁰⁹ Cabe citar, además, algunos títulos de piezas teatrales como *Más al norte*, *El Bellotero Carnívoro* y *Mascando Pólvora*.

“soy un estafador que garabatea sus tripas intentando disimular su falta absoluta de talento”. Pero, ante todo, El Hombre representa, dentro de la relación amo-esclavo en rituales que semejan los de *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal, la alteridad. Se trata del cliente-Hombre, caracterizado por la búsqueda de la satisfacción inmediata, “deseoso de pagar para penetrar como una bestia”.

Liddell recibe su primera subvención, una beca para la escritura teatral de la Comunidad de Madrid, en 1994, de la que surge *El amor no se atreve a decir su nombre* (verso de Alfred Douglas, amante de Oscar Wilde, en relación con el amor homosexual). Esta pieza, como las sucesivas, *Suicidio de amor por un difunto desconocido* (1996), que dio lugar, un año más tarde, a una lectura dramatizada en la SGAE de Madrid, dirigida por Ernesto Caballero, y *Morder mucho tiempo tus trenzas: Las condenadas* (1996), estrenada en 2002 en la Sala la Grada de Madrid, en versión de Mateo Feijóo, permanecen inéditas.

La precariedad económica asola a la artista en este período. Atra Bilis carece de fondos para un nuevo montaje, y la pareja Liddell-Puche se traslada a Mallorca con el fin de ganarse la vida como animadores y artesanos. Durante el otoño de 1996 y todo 1997, llevan a cabo espectáculos callejeros en el parque del Retiro de Madrid, *La negrita de cartón* y *La historia de los angelitos*, y se resguardan del frío en el Museo del Prado y los Cines Doré (Filmoteca Española). Hasta 2003, Liddell trabajará en verano en el parque temático Port Aventura. En *La Trilogía de los desechables* (inédita), compuesta por *Menos muertos*, *Ramargo* y *recordada y la voluntad de los insectos*, y *Agua y limonada en el Madison Square Garden* (1997-1999), o en *Mi relación con la comida*, queda constancia de esta crisis:

“Estuve seis años en Port Aventura, haciendo un espectáculo de títeres vestida de china y otro con una faldita hawaiana. Así pagaba el alquiler. Íbamos a salto de mata. Estuve un año en el Retiro contando cuentos y pasando la gorra. Había que levantarse a las siete. Dejábamos todos los trastos puestos, para que no nos los quitaran –las reglas de la calle no son nada románticas– e íbamos al Museo del Prado para estar calentitos viendo cuadros”³¹⁰.

³¹⁰ LIDDELL, Angélica a Juan José Mateo RUIZ-GÁLVEZ. Op. cit.

Con las ganancias obtenidas en *Port Aventura* y el apoyo incondicional de Sindo, Liddell produce la obra de títeres *Frankenstein*, cuyo estreno en 1998 en la Sala Cuarta Pared supone el arraigo de Atra Bilis dentro del circuito alternativo en Madrid. La afinidad con la novela gótica se justifica por una sensibilidad (como vimos en el capítulo anterior) ligada a lo sublime y, según Sontag, a lo camp. Varios de los motivos de Mary Shelley se ponen al servicio de las obsesiones de la autora. En primer lugar, la monstruosidad.

“Frankenstein ha sido una identificación más que una recreación. Me interesa el ser vapuleado y que se siente horrible, y es que en algún momento todos nos sentimos como el monstruo. De los varios temas de la novela ese es el que prefiero.

(...)

Me dejo llevar por ese flujo y me veo monstruosa, me siento horrible; de ahí la identificación con el monstruo, porque no me siento a gusto en el medio que me rodea (...) El monstruo está aprendiendo unos valores humanos, y la paradoja es que él, que es diferente, quiere ser igual. Rebeldía al pacto social”³¹¹.

El original también da pie a hablar de la maternidad (en espejo, la de Mary Shelley/Angélica Liddell y la de Víctor Frankenstein). Aunque se trata de un parto científico (se pone en tela de juicio el propio creacionismo), Angélica exalta el lado carnal de la concepción: el “miedo al cuerpo blando que llora y pide”, y el síndrome abandónico de la creatura, que no encuentra correspondencia en nadie.

Aunque aquí, ganan terreno los personajes y el diálogo, continúa imponiéndose el sonido individual y lírico de la autora, según la noción de “monodrama polifónico” (Sarrazac). Lo mismo se puede decir de *La falsa suicida* (1998), estrenada en el año 2000 también en Cuarta Pared. La crítica de Enrique Centeno, “El teatro de la nada” (*Diario 16*) asesta un duro golpe a Liddell que, a consecuencia, sufre una crisis de vocación y recrudece su opinión acerca de la élite cultural. Centeno la acusa de ignorancia del arte escénico, desacredita su mundo basado en el yo (a pesar de que el

³¹¹ LIDDELL, Angélica. *Frankenstein y La historia es la domadora del sufrimiento: 2006*. Guadalajara: Fuente del Abanico, 2009, p. 10-11.

elemento confesional aún no es evidente) y se ceba con la estética distópica de la obra, sin reparar en su discurso crítico.

La protagonista de *La falsa suicida* se hace llamar Ofelia, aunque, a diferencia del personaje shakespeariano, ella no quiso matarse, sino que fue víctima de un resbalón. Esta Ofelia, que se muestra impudicamente en un *peep show*, se siente viva, tiene apetito y parafrasea a Hamlet (“al convento, al convento”) entre risas. Pero todo cambia cuando su salvador, Horacio, quien amortiguó con su cuerpo la caída, le devuelve con sus reproches a su condición vulnerable y desvalida, sumiéndola en la melancolía. Al igual que el protagonista de *El Gran Ceremonial*, de Arrabal, Horacio es un lisiado caracterizado por la agalmatofilia (del griego “agalma”, estatua, y “philia”, amor), es decir el deseo sexual por las muñecas, parafilia³¹² que tiene que ver con el temor a la mujer. Tomando, a semejanza de Brecht, un referente literario preexistente, Liddell juega a flexibilizarlo, incluso a contrariarlo, invitando a imaginar una Ofelia que no es la de Millais, ni la mujer objeto, ni la muñeca humana que Horacio desea:

“¿Dónde están las niñas doradas? Conservadas en llanto –se pregunta–. Gritando en sus bañeras. ¿Dónde están esas mandíbulas desesperadas? ¿Dónde? ¿Dónde están aquellas niñas románticas, de ojos vesánicos, al pie de la tempestad, dispuestas a ser tragadas por la naturaleza?”.

El diálogo (los llamados “interrogatorios”) recuerda, en esta ocasión, al del Absurdo, que, como ya se vio, es abordado teóricamente por Angélica en “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”, sin renunciar a la voluptuosidad poética. En este sentido, es posible reincidir en el referente de Arrabal (*Fando y Lis*, *El Gran Ceremonial*...). La “verborragia” (denunciada por Enrique Centeno), en tanto que envés del silencio o de la absurdidad del habla, comienza a convertirse en una de las señas de identidad de la autora.

³¹² Además de a Cavanosa, de *El Gran Ceremonial*, este síndrome afecta por igual al protagonista de la película, de José Luis García Berlanga, *Tamaño natural* (1947), con guión del director y Rafael Azcona.



Fotograma de la película *Fando y Lis* (1968), de Alejandro Jodorowsky, basada en la obra homónima de Fernando Arrabal.



La falsa suicida (2000), en la Sala Cuarta Pared.



Ophelia (1894), pintada por John William Waterhouse, y en *La falsa suicida*.

3.2.4. Consolidación: El Tríptico de la aflicción

Liddell ha renegado de todo su trabajo anterior a *El matrimonio Palavrakis* (2000)³¹³. El estreno de esta obra en Teatro Pradillo, en el marco del Festival de Escena Contemporánea 2001, supone el espaldarazo definitivo a su carrera. Desde este momento, ella y Puche empiezan a tener en Atra Bilis (que se constituye finalmente como empresa legal) su principal fuente de ingresos. El *Tríptico de la aflicción*, compuesto por *El matrimonio Palavrakis*, *Once upon a time in West Asphixia* o *Hijos mirando al infierno*, e *Hysterica Passio*, da continuidad a muchas de las obsesiones ya reveladas, aunque introduce algunas novedades. Es posible adelantar que las tres piezas, a semejanza de la filosofía de Schopenhauer, dan idea de una tragedia inmanente. Aunque Elsa y Mateo Palavrakis odian el mundo y son, en parte, antisociales, la ansiedad como *fatum* los lleva a convertirse en padres desesperados e inútiles. Arruinando la felicidad de su hija (que es abusada), Los Palavrakis dan continuidad a su infancia oscura y triste.

No solo la forma recuerda a los cuentos infantiles (sobre todo, la voz de un narrador en tercera persona omnisciente); como en estos, la pureza es destrozada una y otra vez, como simbolizan el maltrato al animal (que ya aparecía en *Leda* y *La falsa suicida*) y a los niños: “Nunca has visto un conejo enterrado porque a los conejos los cortan en trozos y luego se los comen –dice Mateo–. Igual que a los niños (...). Cuando te comes a un conejo es como si te comieras a un niño”. Se traiciona el canon y, asimismo, se impone una antimoraleja unida al infanticidio que, como ya hemos señalado, es para Liddell la “expresión máxima del pesimismo”: como afirma Elsa, “algo tiene que pasar cuando hay tantos seres humanos juntos, y todos destruidos, y todos aniquilados, y todos enfermos”.

A la segunda pieza de la trilogía se adelanta *Haemorroísa* (2001), que merece un inciso por ser una obra donde triunfa la escatología (tanto la de ultratumba, como la excrementicia). La obra tiene como excusa argumental los hábitos fecales de los hermanos Calisto, la “carrera escato-artístico-deportiva” del uno y la “incontinencia

³¹³ La escritura de la primera versión de *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, subtitulada *Apocalipsis con serpiente en siete días*, es anterior a la de *El matrimonio Palavrakis*, pero se abordará posteriormente, teniendo en cuenta la fecha de su escritura final y el estreno, en 2007

fecal del otro”. Las fuentes serían la propia comedia clásica (por ejemplo, Aristófanes); algunos films de culto como *Pink Flamingos* (1972), de John Waters; o *Garganta profunda* (*Deep throat*, 1972), cuya protagonista comparte con los personajes de *Haemorroísa* la particularidad de un clítoris mutante. Pero si hay un referente ineludible, ese es *Ubú*, de Jarry, la obra que se señaló como bastión del espíritu *avant-garde*, la *boutade* y la provocación. La repetición sediciosa de la palabra “mierda” (en *Ubú, merdre*), expresiones infantiloides³¹⁴ e insultos, rivaliza con la erudición: se cita la Tocata y fuga de Johann Sebastian Bach, *Edipo Rey* y a Shakespeare. La pieza termina, como no podía ser de otra manera, poniendo en entredicho la dicotomía entre lo vulgar y lo culto, con los hermanos Calisto afirmando: “En el fondo somos unos clásicos”.

La obra se estrena en el Teatro Pradillo en 2002, con tan solo unos meses de diferencia respecto a *Once upon a time in West Asphixia* (2001): Atra Bilis entra en el vértigo de uno o dos montajes al año. Si el clímax en *El matrimonio Palavrakis* es un infanticidio, el de la segunda obra del *Tríptico de la aflicción* es el parricidio. Las protagonistas, Natacha y Rebeca, son dos lolitas satánicas, dos heroínas sádicas que, en lugar de padecer la acción, la ejecutan siguiendo el modelo de su ídolo, Simón, un preadolescente que se suicidó después de matar a su padre y a su madre. Como en *Historia del ojo*, de Georges Bataille (publicada bajo el pseudónimo Lord Auch, Lord “a la mierda”), el tiempo de la inocencia coincide con el de la perversión. Natacha y Rebeca, que a menudo se expresan como un ser bicéfalo (mediante el recurso a la anáfora y al paralelismo) repiten: “Hay que seguir nuestros impulsos irracionales / antes de que la edad se encargue de frenarnos y asustarnos”. Refiriéndose a *La educación sentimental*, de Flaubert, Bourdieu se refiere a la adolescencia como...

“Ese momento en que aún no se ha entrado en la vida, en el que aún no se han aceptado las reglas del juego social y se persiste por tanto en dar la espalda a la realidad, aferrándose al territorio de la *illusio* (...). Entrar en la vida, como se suele decir, es aceptar entrar en uno u otro de los juegos sociales socialmente reconocidos, e iniciar el compromiso inaugural, económico y psicológico a la

³¹⁴ Como afirma Sánchez, el infantilismo “retoma una línea que habría arrancado con los dadá y los surrealistas, habría tenido continuidad en el neodadaísmo (Manzoni) y el pop (Oldenburg y Warhol) y reaparecido en la obra de artistas como Naumann, Kelley, McCarthy o Blake”. En *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 157.

vez, que implica la participación en los juegos serios que integran el mundo social”³¹⁵.

Adolescentes irredentas, además de “hermosas, inteligentes, libres, sin ningún tipo de conflicto moral”, Natacha y Rebeca no encuentran un referente válido en el mundo adulto, si no es en el manicomio. Su comportamiento, especialmente en lo concerniente a la sexualidad, responde a esa maldad, que tiene que ver con la insatisfacción y al artificio, y un reproche (o venganza) similar al que Kafka dirigía a sus educadores³¹⁶.

“Y tú, cerdo repugnante –le dice Natacha a su profesor–, te dedicas a enseñar a los niños, dices que enseñas, pero sabes muy bien que nadie aprende nada contigo. Tú, y tantos otros como tú, metidos en los colegios, entre los niños, arruinando sus mentes y sus corazones, volviéndoles mezquinos, ignorantes y miserables, convirtiéndoles en un calco de vuestro fracaso, convirtiéndoles en esclavos, negándoles la inteligencia, negándoles la capacidad de ser amados, la capacidad de amar. Cuánto asco me das, profesor”.

La última parte del *Tríptico de la aflicción* vuelve a la forma del cuento infantil: “Os voy a contar un cuento de Navidad”, comienza *Hysterica Passio* (2002). La acción del narrador, Hipólito, de nuevo una venganza contra el mundo adulto, es determinante para la trama. “¿Por qué tuvieron que procrear?”, se pregunta refiriéndose a sus padres, Thora y Senderovich, dos seres obsesionados con la limpieza y el onanismo que, uniéndose en matrimonio, unen sus patologías y, reproduciéndose, las perpetúan. La herida y la enfermedad físicas (el dolor de muelas de Thora, la cara mordida de Senderovich) metaforizan los trastornos más profundos del alma, así como los cadáveres enterrados en el jardín dan cuenta de la hipocresía religiosa. Subvirtiendo el

³¹⁵ Ibid., p. 37-38.

³¹⁶ "Pensándolo bien, he de decir que mi educación me ha hecho daño en no pocos sentidos. (...). No quiero oír ninguna réplica a este reproche, pues ya he oído demasiadas, y como la mayoría de las réplicas han refutado mis argumentos, también a ellas las incluyo en mi reproche y declaro aquí que mi educación y esa refutación me han hecho mucho daño en no pocos sentidos. (...). Lo que quisiera es que el reproche de que han estropeado una parte de mí, una parte grande y hermosa -que a veces se me aparece en sueños como a otros se les aparece su novia muerta-, que sobre todo ese reproche, siempre a punto de convertirse en un sollozo, llegue indemne al más allá, como un reproche honesto, pues de hecho lo es". KAFKA, Franz. *Diarios*. Barcelona: Debolsillo, 2005, p. 32-36.

mito³¹⁷, Hipólito (de *hippos*, caballo, y *lúein*, desatar) mantiene una relación incestuosa con sus tutores y hereda su monstruosidad.

Dejando de lado otros títulos de la época, como *Haemorroísa hasta el Polo Norte o Survivor Killer* (2001), interesa incidir en la coherencia y la unidad del *Tríptico de la aflicción*, con el fin de valorar las similitudes y diferencias para con las obras de la muestra.

- Las tres piezas del tríptico son obras de personaje (personajes monstruosos, e “infinitamente normales”). Todos ellos son víctima de la necrosis de la institución familiar, sinécdoque de la de la humanidad. Como en un espejo deformante de *La Orestía*, los hijos están abocados a perpetuar el orden que les hizo desgraciados, propagando el virus de la tragedia humana, que se expone en la pedofilia, el incesto, el infanticidio o el parricidio. Bajo la presunción de que uno no puede ser justo en un mundo que no lo es (Walter Benjamin), se legitima la destrucción.
- Aunque el espacio siempre es un no-lugar (en el segundo capítulo se aludió a los espacios creados por Kafka, Beckett, Vian... y al ensayo “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”), se aprecian rasgos de la sociedad capitalista tardía (véase el concurso de baile en *El Matrimonio Palavrakis* o la Navidad en *Hysterica Passio*), y se apunta a la distopía (“West Asphixia”).
- Son frecuentes los saltos temporales (hacia delante y hacia atrás). En el caso de *Hysterica passio*, en un ejercicio metapoético, incluso el personaje de Hipólito refiere una elipsis “aterida con vals desgarrador” de tres años. Aun así, y en todos los casos, es posible reconstruir la fábula según una cierta causalidad.
- Drama y narrativa (véase la narradora en *El matrimonio Palavrakis*, los testimonios en *Once upon a time...*, e Hipólito en *Hysterica passio*) aparecen reunidos en lo que Cornago ha denominado “relatos escénicos” o “cuento de terror”³¹⁸. El *conteur* (o narrador) se convierte en un personaje dramático más.

³¹⁷ Tradicionalmente, Hipólito rechaza el amor de su madrastra, Fedra. Pese a ello, es víctima de su padre Teseo que, engañado, lo maldice.

³¹⁸ Cit. en CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Op. cit., p. 315.

La conclusión de *Hysterica passio*, extractada a continuación (donde no ha de pasar desapercibido el uso de la cesura) anunciaba las directrices de la obra por venir. De una parte, las impugnaciones al público, un recurso, como vimos, propio del cómico de variedades o cierta etapa de Brecht³¹⁹, que se normaliza tras ser utilizado, puntualmente, aquí o al final de *La falsa suicida* (“¿y vosotros? ¿Qué miráis? Se ha terminado vuestro tiempo. Se os han acabado las monedas. ¡Fuera! ¡Dejadnos solos!”). Por otra parte, se observa una tendencia, *in crescendo*, a un yo bufón, que pone de relieve las miserias humanas.

“Hipólito.- Acercaos, acercaos,
correctísimos de la tierra,
acercaos a tocar a los monstruos.
Los monstruos extienden las manos para que les toquéis,
para que sintáis algo en vuestras pequeñas vidas.
Tocad a los monstruos porque vosotros no lo sois.
Vosotros sois inocentes.
No os preocupéis, tocad, tocad.
Morirá mucha gente en años venideros,
seremos testigos de crímenes atroces,
pero vosotros,
amantes de la ideología y del orden
vosotros
que os creéis tan lejos de Thora y Senderovich
vosotros
tan buenos
tan limpios
tan sanos
tan cuerdos
vosotros decentes míos,
seguiréis siendo inocentes,

³¹⁹ Es preciso matizar con Lehmann que se narra en una forma que se diferencia del teatro épico, aunque haya similitudes. Se habla de una narración post-épica: “En el contexto de la estética posdramática la tarea del narrador no se debe entender simplemente como recuperación de la función épico-literaria tradicional; su narrar se manifiesta en contacto directo con el público”. En *El teatro posdramático*. Op. cit., p. 193.

seguiréis organizando jodidas cenas de Navidad,
seguiréis comprando casas más y más grandes con el sudor de vuestros trabajos
insulsos,
casas con más habitaciones para seguir engordando a vuestros hijos calvos y
cuellicortos,
esos hijos que son vuestra obesidad mental,
vuestros hijos son tan obesos como vuestras mentes
y vuestras casas perfectamente equipadas
y vuestras putas neveras.

La obesidad,
en vuestros cálidos pisitos exteriores,
rebosa por las ventanas.

¡No os ofendáis, no os ofendáis!

Esto es un circo,

Es todo mentira

Este monólogo es mentira

Los tigres están domesticados

Los payasos están deprimidos

Los domadores son esclavos del empresario.

No os ofendáis.

Esto es un circo.

Mi obligación es que sintáis algo.

Si no sois capaces de sentir miedo con los tigres

Al menos tenéis que sentir miedo de vosotros mismos.

Así es el circo”.

3.2.5. Años de creación compulsiva 1: La exaltación poética del yo

El mismo año en que el Festival Escena Contemporánea dedicaba a Liddell un monográfico (Ciclo Perfil), con la programación de el *Tríptico de la aflicción*, la autora había recibido el I Premio Casa de América de Dramaturgia Innovadora por el

Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción que, presumiblemente, había sido escrito a raíz de un trastorno depresivo. Hasta ahora, como afirma Sánchez, la experiencia biográfica se hacía notar en ideas y temas, pero no se trasladaba directamente. Es con *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* (de ahora en adelante, *Nubila*) cuando se produce la aparición de “Angélica monstrua, y generalmente en forma de monólogo”³²⁰. “¿Yo también puedo ser lenguaje, puedo ser dicha?”, se pregunta la autora en la primera parte, una cascada verbal titulada “¿Cómo explicarle la Pasión anotada de Nubila Wahlheim a un bebé?”, que antecede a una pieza dialogada breve: “La Pasión anotada de Nubila Wahlheim”. Más próxima a los anteriores trabajos, esta segunda parte concede un lugar preponderante a la crueldad animal, sin excluir la zoofilia, como metáfora de la violencia machista. El chovinismo se expresa con una procacidad revisitada en *La casa de la fuerza*; no obstante, en esta ocasión, los hombres (en primer lugar el Hombre 2, y luego el Hombre 1) viven una conversión a partir del diario de Nubila, y a través del travestismo, la figura materna, pero, sobre todo, la conciencia (y la vulnerabilidad) de no ser amados.

La primera parte, casi un manifiesto, merece especial atención por el nuevo lugar concedido al yo y a la autorreflexión acerca de “la angustiada tarea de escribir”. Sintomáticamente, la frase inicial del texto, convertida en himno repetitivo o leitmotiv, es “yo no quería escribir *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*. Siempre quiero escribir otra cosa”. A continuación, sigue una emanación del artículo “Llaga de nueve agujeros”, publicado un año antes, en 2002, donde se desarrolla la insuficiencia o la impotencia de la palabra. Aunque esta cuestión está presente en toda la obra de Liddell (ya en *Leda* se dice “¿por qué escribís versos si no podéis comportaros como vuestros versos?”), se tematiza en *Nubila*, texto metapoético donde la autora cuestiona con Adorno el lugar de la poesía ante el dolor: “¿Qué sentido tiene la creación si no puede acabar con el exterminio?”. Porque no se puede escribir una única frase que transforme el alma de los hombres, el fracaso es seguro: “*LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* –se dice– partió de la derrota, aprender a escribir sin esperanza”.

³²⁰ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Op. cit., p. 315.

Según se explicaba en el epígrafe “El absurdo acto de escribir: La poesía después de Auschwitz y Beckett”, la causa y/o consecuencia del apotegma de Adorno, que permea en el letrismo o el absurdo, es la desintegración del lenguaje por el propio lenguaje. Siguiendo esta línea, *Nubila*, que se autodenomina “papilla nauseabunda de vanguardias trasnochadas”, se autodefine desde el sinsentido: “Nadie pensaría que es una obra”. Solo un texto de *raíces múltiples* (Joyce) puede sobrevenir a la paradoja de escribir *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* a pesar de no querer hacerlo. En este sentido, podríamos decir que todo el conflicto de la primera parte, “parloteo tedioso”, reside, justamente, en la incontinencia: las palabras se identifican con “babas” segregadas como la espuma, el llanto, el vómito o la sangre.

“Cronista de su propia carroña”, Liddell se convierte, según sus propias palabras, en “una asquerosa autora confesional”. Su declaración de ser “más reacia a la ficción o más incapaz de la ficción”, es muy significativa para las obras que siguen, y su definitiva adscripción a la literatura posdramática a partir de *La casa de la fuerza*. Su última publicación, *La novia del sepulturero* es, justamente, un diario, término ya utilizado en relación con *Nubila*. Es el prurito de exhibirse (“y a pesar de todo quiero mostrarla. Quiero mostrar *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*”) lo que conduce al acto comunicacional (la obra fue adaptada y escenificada por Adolfo Simón³²¹ en la Sala Triángulo en 2007).

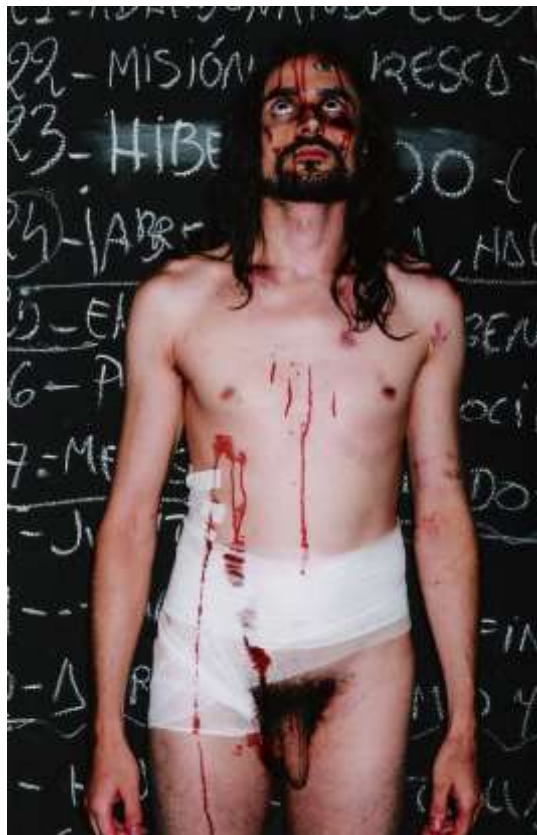
“Ya sé que las exhibiciones del YO son odiosas –se afirma en el texto–, pero cuanto más me exhiba más vulnerable seré, más precaria será mi vida. / Me exhibo, sí, me exhibo. / Me siento porno, me siento puta, muy porno, muy puta”.

Liddell se desnuda, exponiendo sus tumores, en especial, sus obsesiones amorosas (“los que no son amados, los que no son amados, pero era yo la que no era amada”). El impulso no responde únicamente a la perversión de mostrar sus partes íntimas, sino a la convicción de que “solo podemos conocer al ser humano a través del amor”. A consecuencia, se desdibujan las barreras entre lo público y lo privado.

³²¹ Los casos en que un director español diferente a la propia Liddell ha puesto en pie alguno de sus textos son, por el momento, aislados. Además de Fernando Incera, Oscar G. Villegas, Mateo Feijóo o el propio Adolfo Simón, cabe citar la puesta en escena de *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, de Alfonso Ramos, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en 2009; y la propuesta de *Mi relación con la comida* que Esperanza Pedreño ha llevado en 2015 al Teatro Galileo.



La última acción de Günter Brus, titulada *Zerreissprobe* (en español, *Prueba de resistencia*), presentada en Munich en 1970.



Sindo Puche en *Y tu mejor sangría* (2003), de Angélica Liddell.

En su camino hacia una literatura posdramática, no es de extrañar que Liddell experimente con el lenguaje artístico de la acción, aun sin abandonar nunca la palabra poética. *Nubila* deja entrever una crisis en relación con la expresión artística (“gracias a *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* pertenezco a esa plaga insoportable, a la chusma, a los artistas”) que se traduce en el antiarte³²², el cual, como se vio en el capítulo anterior, rechaza el arte como una expresión más de la burguesía y el capitalismo. Así, es natural que la autora indague en lo real, lo vivido, lo experimentado, aun sin abandonar la “exaltación poética del yo” inaugurada con *Nubila*. El arte de la performance, definible como una “intimidad exteriorizada”, permite aunar, asimismo, lo íntimo con lo público. El anhelo expresado en *Nubila* de que “las palabras pudieran cortarse y sangrar” se realiza en acciones como *Lesiones incompatibles con la vida* (2002), *Y tu mejor sangría* (2003) o *Broken Blossoms* (2004), estrenadas respectivamente en La Casa encendida (Escena Contemporánea), el Teatro Pradillo y Casa América. Partiendo de la entrevista concedida a Ana Vidal Egea con ocasión de su tesis doctoral, *Broken Blossoms*³²³ (audiovisual) ironiza sobre los *rankings* de dramaturgos, para incidir en el citado antiarte. “El humanismo es basura. / El arte es basura”.

“Puedo leer la obra de un autor importante y matar a mis semejantes.

Puedo leer la obra de un autor importante y tener hambre hasta morder el brazo de mi hermano.

Puedo leer la obra de un autor importante y no convertirme en un hombre mejor.

Puedo leer la obra de un autor importante y ser un hombre injusto”.

Lesiones incompatibles con la vida parafrasea algunas líneas de *Nubila*³²⁴ anunciadoras del nuevo compromiso con el arte de acción, semejantes a las de algunos de los protagonistas del accionismo vienés, como Günter Brus. Se desarrolla además un

³²² En el monólogo se menciona la obra *Mierda de artista* (1961), por la que el artista Piero Manzoni ponía en entredicho el fetichismo de la mercancía asociado al arte.

³²³ El título es un homenaje a la película de David W. Griffith *Broken Blossoms* (*Lirios rotos*, 1919), que se cita dentro del propio texto.

³²⁴ Dejando de lado las citas de *Nubila*, es posible mencionar otras autorreferencias. No solo el título de la acción recuerda a la expresión “fracturas incompatibles con la alegría” (*Hysterica Passio*), también se retoman muchas de las opiniones sobre la familia vertidas en el *Tríptico de la aflicción*. Asimismo, en el *Ciclo de las resurrecciones* hay ecos de algunas de las máximas que en esta acción hacen pensar en los eslóganes de la teología de la liberación (por ejemplo, “imposible la relación con aquellos que jamás han tenido en su vida conciencia de ruina y de pobreza”).

ritual alrededor de la decisión de no tener hijos. Como afirma Cornago, “el registro ceremonial que adoptan estas acciones se presenta como el complemento antropológico del relato, o dicho de otro modo: el rito hace presente en un aquí y un ahora inmediatos la narración mítica. Mito y rito constituyen las dos caras de una misma realidad, que pasa de la potencia al acto”³²⁵.

“No quiero tener hijos.

Es mi manera de protestar. Mi cuerpo es mi protesta.

Mi cuerpo renuncia a la fertilidad.

Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad, contra la injusticia, contra el linchamiento, contra la guerra.

Mi cuerpo es la crítica y el compromiso con el dolor humano.

Quiero que mi cuerpo sea estéril como mi sufrimiento”.

Tanto en *La casa de la fuerza*, como en algunos episodios de *El centro del mundo*, el cuerpo será la herramienta nemotécnica para reconstruir la Historia. Si Piedad Soláns hablaba de “dramaturgias del exceso” para referirse al accionismo, José Ramón Fernández utiliza la expresión “poética del exceso” para definir algunas obras de su coetánea, que pone todos sus esfuerzos en que la palabra sea orgánicamente sentida y en que el cuerpo enfermo se haga verbo.

3.2.6. Años de creación compulsiva 2: La política de la vida

Aunque los títulos siguientes son de obras dramáticas, continúa en alza la libertad formal de *Nubila* y de las acciones, “arropadas por una sugerente plasticidad escénica y numerosos elementos sonoros”³²⁶. Precisamente, el caldo de cultivo de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) está en una serie de acciones realizadas en las costas de Cádiz y establecimientos VIPS de Madrid, en las cuales se evidencia el racismo y la xenofobia. José Antonio Sánchez describe a un “Sindo Puche,

³²⁵ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Op. cit., p.67.

³²⁶ Ibid., p. 316.

maquillado de negro y solo compensado en su imagen precaria por una camiseta de un club de fútbol, en la que se sintetiza la esperanza de quien asume el riesgo de cruzar al otro lado en busca de lo que la camisa representa”³²⁷.

La nueva trilogía, *Actos de resistencia contra la muerte (Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Y como no se pudo: Blancanieves, y El año de Ricardo)*, implica un giro hacia una temática social por parte de la autora que, habiendo afirmado “no soy tan inteligente, no escribo obras comprometidas, no esgrimo una ideología” (*Nubila*), afilaba los cuchillos contra el “artista-político-comprometido”, sin dejar de imputarse “un individualismo patoso”. Sin embargo, es discutible que, como han afirmado sectores de la crítica, se produzca un salto de lo lírico a lo político. La lírica de *Nubila* y de las acciones permea en este ciclo, junto con la exaltación del yo (aun en connivencia con un *dramatis personae*). Como se afirmaba en el capítulo anterior, el individualismo es a menudo un acto de resistencia frente a la masificación, y una de las claves de la tragedia contemporánea. A la obviedad de la atracción que emana de los actores, “elixir de vida para la realización escénica”, se suma la idea de Lehmann:

“El teatro en sí mismo difícilmente hubiera surgido sin el acto híbrido por el cual un individuo se separó del colectivo y se dirigió hacia lo desconocido, aspirando a una posibilidad impensable (...). No hay teatro sin autodramatización, exageración y *overdressing*, sin el reclamo de atención para un cuerpo particular, su voz, su movimiento, su presencia y aquello que tenga que decir”³²⁸.

Por otra parte, no hay que perder de vista la larga tradición de la escritura autobiográfica en Occidente, géneros tan característicos como las confesiones o las formas de penitencia o examen de conciencia³²⁹. Por su modo de vulnerar el fuerte sentido de la privacidad de las sociedades tradicionales y conservadoras, Liddell supera los planteamientos del teatro social y aborda una problemática “presente cotidianamente

³²⁷ SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 299.

³²⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 436.

³²⁹ Ver CHECA PUERTA, Julio. Op. cit., p. 102.

en los medios, pero cuya realidad estos, por efecto de la brevedad y la repetición, contribuyen a simplificar y apaciguar³³⁰, de manera política.

La temática de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, estrenada en Casa Encendida en 2003, es la inmigración y, en concreto, la total impunidad frente a los millones de africanos que arriesgan la vida en las pateras con el objetivo de llegar a España. Aunque en 2003 ya es rara la semana en que no hay ningún naufragio, solo cuando el número de víctimas en la arena o en las rocas permite hablar de catástrofe, vuelve a las noticias la emigración clandestina, con titulares tan insulsos como “Los problemas de los inmigrantes”. Las preguntas metapoéticas de Liddell (¿cómo empiezo?, ¿cómo seguir?, ¿cómo escapar del tópico piadoso y de la denuncia baba?) pueden resumirse en una sola: ¿cómo superar los lugares comunes de la información y del teatro social?

La opción de la autora tiene que ver, precisamente, con lo antisocial, que se manifiesta en el barbarismo del lenguaje, lleno de expresiones malsonantes; pero también, y sobre todo, en la conversión de la información en horror. Para ello, se sirve de un uso original y crudo de la prosopopeya y de la metáfora, que se hace ver ya en el título. Éste se inspira en las líneas de *Macbeth* en que los caballos de Duncan rompen los establos y huyen, “como si declarasen la guerra al hombre”. “El teatro posdramático –dice Lehmann– llega tan lejos en la negación del antropocentrismo inmanente al drama que sobre el escenario se produce una equiparación entre cuerpos de animales y cuerpos humanos³³¹. El animal, sometido por mandato bíblico (“manden en los peces del mar y en las aves de los cielos y en todo animal que serpea sobre la tierra”), simboliza el lugar del débil, que es también el del niño y la mujer, condenada, asimismo, por la Sagrada Escritura (“con dolor parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará”). Así, las afecciones del sexo femenino se espejan a menudo en el sadismo empleado contra los perros (*El matrimonio Palavrakis, Y como no se pudo: Blancanieves*), las gallinas (*Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*), los caballos (*Yo no soy bonita*), etcétera.

³³⁰ SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 298.

³³¹ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 368.



Miles de arenques muertos en una playa del distrito septentrional de Nordreisa (Noruega).



Acción de Sindó Puche, presentada en el espectáculo *Y si los peces salieron a combatir contra los hombres...* (2003)

“Lo que me preocupa, señor Puta,
es que algún día, señor Puta,
los negros sean algo más que hombres.
Que los negros sean hombres y peces.
Al mismo tiempo hombres y peces.
Porque los peces pueden vengarse sin necesidad de lenguaje, ¿verdad, señor Puta?
Los peces no necesitan el lenguaje, ¿verdad, señor Puta?
Y quién sabe hasta dónde podrían llegar los peces sin necesidad de lenguaje, señor Puta.
Lo que me preocupa, señor Puta,
es que algún día, señor Puta,
los peces tengan forma de negro, señor Puta,
es decir, forma de hombre,
porque los negros también son hombres, ¿verdad?, señor Puta.
Eso ya nadie lo niega, señor Puta.
Habría que civilizar a los peces, señor Puta.
Habría que enseñar a los peces a reconocer la bandera, señor Puta”.

En el anterior extracto se aprecia el uso de la reflectáfora (aquí, entre hombres y peces), que consiste en poner en tensión elementos cuyas similitudes y diferencias son insolubles, suscitando asombro, duda e incertidumbre, así como una apreciación de los matices. En este caso, dicho recurso rige una reflexión sobre el antropocentrismo y el eurocentrismo: el hombre occidental como medida de todas las cosas. Tal como afirma Ramón Grosfoguel, estudioso de los procesos de jerarquización y dominación, el “yo pienso luego existo” (sumado al desprestigio de las epistemologías y cosmologías no-occidentales) desemboca en el “yo someto”, “yo conquisto”. El señor Puta (vocativo) metaforiza precisamente a ese hombre occidental que se cree detentador de la belleza, la justicia y la riqueza: los poderes fácticos, pero también el público:

“¡Vomito en su grasa, señor Puta!
¡Vomito en su pedofilia!
¡En su polla perfumada!

¡Vomito en sus ansias de estrecharle la mano al Presidente,
y de comerse la mierda del culo de la hijas del Presidente!
¡Vomito en su familia ejemplar
y vomito en su descendencia!
¡Vomito en su rectitud
y vomito en su mierda!”

Hay una única voz, la de “La Puta”, que se da a conocer como avatar de la autora en un breve prólogo en que sale a relucir el nombre de “Angélica”. Incluso cuando se hace uso de la tercera persona (y Angélica, / espasmódica Angélica, / una puta hablando con el señor Puta), o si hay un *dramatis personae*, como en *Y como no se pudo: Blancanieves*, hay una visible evolución hacia el impersonaje (Sarrazac). La camaleónica Angélica, personaje transpersonal y transidentitario sufre, al igual que El Desconocido de *Camino de Damasco*, “como si fuera ella sola toda la especie humana”.

Significativamente, el “Soldado” de *Y como no se pudo... Blancanieves* (2004), estrenada en La Fundición (Bilbao), carece de nombre propio, y se designa por el rol que homogeneiza a un colectivo que sirve a algo o a alguien. Como conductor de la historia (“estábamos en ese tiempo en que...”), se halla más cerca del rapsoda (interior y exterior, sufriente y observante) que cualquiera de los narradores del *Tríptico de la aflicción*. Por su parte, *Blancanieves* evoca el arquetipo femenino popularizado por los hermanos Grimm y Walt Disney³³²: la niña hermosa, dócil e inocente, desahuciada por su madrastra (“las guerras son como las madrastras perversas”), sirvienta de enanos y mujer objeto en su ataúd. Dando continuidad al juego manierista de los signos, Liddell articula el mito, en tanto que estructura de comunicación básica que acumula valores culturales y modelos, con referencias históricas recientes, proponiendo una reflectáfora entre los cuentos de hadas y la guerra:

“No va a ser difícil.
Las niñas lo aprendéis todo de los cuentos.
¿Tu padre te ha contado cuentos?”

³³² También en *You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia)*, Liddell sugiere la iconografía de las princesas Disney, aunque travestidas con chupa de cuero.

En los cuentos pasan tantas cosas.
Cosas nauseabundas.
Cosas malas.
En los cuentos siempre hay malos.
Los buenos y los malos.
(...)
Así que no te va a ser difícil matar a nuestros enemigos.
Matar a los malos”.

Y como no se pudo: Blancanieves aborda la violencia física y emocional a la que se ven sometidos los niños en la guerra, estado de excepción en que se generaliza la crueldad. De nuevo hay una simbología animal (se describe el llanto de las fieras del bosque por el sufrimiento de los hombres) en pos de ilustrar el dolor de Blancanieves que, secuestrada y violada, al igual que un ejército de niñas, profiere su deseo de sentirse algo no humano. El paralelismo con el cuento de hadas, subraya la “desventaja” de la mujer en un patriarcado ligado históricamente al militarismo³³³. A semejanza de las artistas de performance (en el capítulo anterior se citó a Abramovic, Pane, Orlan...) o la propia Liddell, que se autolesionan para desmarcarse de la colectivización del género femenino, Blancanieves deforma su rostro para dejar de gustar a los oficiales.

“El cuerpo –como explica Josefina Alcázar en un artículo en que insiste en la alianza entre feminismo y performance– es el lugar donde se ejerce la violencia de la guerra, la violación a las mujeres, la discriminación racial y social, por tanto, es el cuerpo el lugar de resistencia, de transgresión”³³⁴.

En el desenlace, afín a la dialéctica brechtiana, la (anti) heroína hereda la fuerza de sus torturadores (“ahora era tan fuerte que me podían usar como yunque”). Un interrogante queda en el aire: “¿Qué habéis hecho con mi bondad?”

³³³ *Tres guineas*, de Virginia Woolf, publicado en 1938, a la zaga del estallido de la Guerra Civil Española, pone el acento en el carácter masculino de la guerra, juego de hombres.

³³⁴ ALCÁZAR, Josefina. “Performance: Intimidad exteriorizada”, en CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Continta me tienes, 2011, p.165.



Blancanieves (1937) es el primer largometraje de animación producido por Walt Disney, y el primero incluido en el canon de clásicos Disney.



Angélica Liddell en *Y como no se pudo... Blancanieves* (2005).

3.2.7. La llegada de Angélica Liddell al Centro Dramático Nacional: *Mi relación con la comida, Perro muerto en tintorería: Los fuertes y El año de Ricardo*

El boca a boca hizo asistir a Gerardo Vera a uno de los montajes de Liddell. A partir de los primeros encuentros entre el entonces director del Centro Dramático Nacional y Atra Bilis, surge el monólogo *Mi relación con la comida* (2004), Premio SGAE de Teatro. El director del teatro ocupará el lugar del “señor Puta”, receptor interno-ausente al que la autora dirige su ira. Una comida de negocios en un restaurante caro da lugar a una cascada de recuerdos, desde la relación “bruta y elemental” de sus abuelos con la matanza, a los años malvividos en un piso insalubre, pero sobre todo a un discurso materialista y a una crítica cáustica de los factores de desigualdad social (Liddell se refiere a la miseria como al “gran genocidio consentido”). En el punto de mira no solo está el vértice de la pirámide social (el Vaticano, el turismo gastronómico, etc.), sino también la clase media baja (“los pobres odian a aquellos que son todavía más pobres”) y la doble moral (los “burguesitos izquierdosos, derechosos, liberales, todos tan parecidos”), sin eludir su propia responsabilidad:

“Yo merezco el escupitajo del africano.

Yo merezco el odio del africano.

Yo merezco el odio del pobre”.

Como en textos anteriores, el empleo de un abanico de figuras retóricas relacionadas con la repetición (anáfora, epífora, anadiplosis, paralelismo, reduplicación...) enfatizan la función persuasiva del discurso. “Disculpe, ¿le parece un sermón? / ¿Le parece que le estoy soltando un sermón?”, pregunta Liddell a su interlocutor y, por ende, al público. Teniendo en cuenta la dificultad de desarrollar formas adecuadas de un teatro político, Lehmann llama la atención, precisamente, sobre un “retorno tan extendido como cuestionable a una moral inmediata, aparentemente independiente de las ambigüedades del mundo político”³³⁵.

³³⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 433.



Angélica Liddell, Sindo Puche y la perra Lola en *Ping Pang Qiu*.

Con sus próximos títulos (“esa obra que ahora alguien –se dice en *Mi relación con la comida*– ha decidido convertir en obra importante”) Liddell, que en 2005 recibía el Premio Ojo Crítico Segundo Milenio por su trayectoria, era programada en el CDN en 2007. Tanto *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (Premio Notodo del Público al Mejor Espectáculo 2007), cuya primera versión data de 1999, como *El año de Ricardo* (finalista del Premio de Teatro Breve Caja España 2005) que recalaría en el Teatro de los Manantiales (Valencia), La Fundición (Bilbao) y la Cuarta Pared (Madrid) antes de ser programada en el CDN³³⁶, suponen un retorno al teatro dialogado. Si bien, las tendencias acusadas en los epígrafes “Narraturgia”, “Monologías” o “El otro diálogo” son ya condición sine qua non de su poética. Si es que alguna vez lo hizo, Angélica ya no se esconde tras sus personajes, es omnipresente y, en muchos casos, cabe hablar de “monodrama polifónico”. Aunque, desde *El año de Ricardo* abandona la narración (en el sentido de “érase una vez”) y la voz en off, está muy presente la tentación posépica, y todo lo que tiene que ver con una comunicación frontal y directa, y el diálogo interpersonal, limitado a un pequeño círculo de personajes, tiene más que ver con el diálogo filosófico que con el conflicto.

Precisamente, la fuente de la que bebe *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* es a la vez un debate filosófico y un monólogo interior (“hablo conmigo mismo –dice su protagonista– de política, de amor, de arte o de filosofía”). Se trata de la novela *El sobrino de Rameau*, de Denis Diderot, que Liddell examina en el ensayo “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”. Partiendo de esta lectura, la autora confirma su idea de que el artista, como bufón (con su carga de locura, inadaptación y marginación), es el más indicado para hacer notar los huecos del Contrato Social. En coherencia con el animalismo expresado en obras anteriores, en este caso es un animal no humano, el perro llamado Rameau, quien reemplaza al bufón (“un perro cobra más que un puto actor”). Su prólogo-monólogo al estilo del teatro griego y latino (habitual en Liddell) es muy polémico por atacar al Centro Dramático Nacional desde su sede. Con su discurso antiartístico, la autora, apoyándose en la cita de autoridad de Diderot, diferencia arte de cultura, y defiende que “el Arte siempre es el encargado de luchar contra la cultura”³³⁷

³³⁶ Conviene resaltar que la fidelidad (de los autores del teatro alternativo) a unos espacios y a un público con cuya filosofía se sienten identificados, no significa que renuncien a que sus obras se representen en locales mejor dotados o desde los que puedan alcanzar una proyección mayor.

³³⁷ LIDDELL, Angélica. “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”, Op. cit., p. 70.

“Ya era hora
de que alguien trabajara con odio por el teatro
y asco por el teatro
y dolor por el teatro
en un puto Teatro Nacional”.

La obra propone una tintorería, lo que viene siendo un espacio para la limpieza y la higienización (como el Contrato Social) llena de sangre. A partir de uno de los puntos especificados por Jean-Jacques Rousseau en su contrato, “la conservación del Estado es INCOMPATIBLE con la conservación del enemigo, es preciso que uno de los dos perezca”, se genera toda una “cultura del miedo”. Se alude a la “guerra contra el terrorismo” y a la política exterior de Estados Unidos (que también critica *El año de Ricardo*), especialmente en la penúltima escena, “Una mujer musulmana da una lección sobre Europa”, donde una vez más la economía se define como “una de las formas de crimen” y “racismo”.

Pero, sobre todo, cabe destacar los efectos de la cultura del miedo en todo bicho viviente: alrededor de la tintorería, con su creciente preocupación por la seguridad, todos inventan enemigos. Mientras que Octavio, el dueño del establecimiento, alimenta su aprensión con la prensa, el personaje de Lazar, afectado por una de las enfermedades más común del desarrollo, la ansiedad (del latín *anxietas*, angustia), se pregunta: “Si estamos tan seguros, ¿por qué vigilamos tanto?”. La paranoia es expansiva: “Hay que empezar a desconfiar de la gente que está aquí para ayudarnos”. A cargo de Combeferre, que es maestro de ceremonias de *Perro muerto en tintorería*, y un trasunto de los narradores anteriores, se revela aquello que no pasa desapercibido para ningún artista de acción: que el poder solo nos protege como fuerzas productivas.

“La existencia humana tiene un valor industrial.
Buscan vuestra fuerza, utilidad, docilidad...
Buscan eso en un cuerpo
que no es más que asiento de necesidades y deseos.
Sois hombres económicos.
Muñecos políticos.

Cuerpos dóciles.

Vuestro cuerpo es un simple objeto de intervención política.

Segunda parte.

Para que el cuerpo sea productivo debe estar sometido.

Son necesarios la vigilancia y el control”.

Ahora bien, como informa el perro, asesinado a manos de Octavio por miedo, tanto el Contrato Social, como la vigilancia y el control, y también el *conatus*³³⁸ (puesto en tela de juicio por la autoagresividad del personaje de Hadewijch, la profesora) son impotentes frente al enemigo interno, porque “ante la inmundicia de los deseos humanos / se tambalea cualquier tipo de orden social”. Del mismo modo que en la teodicea³³⁹ Dios cohabita con el mal, la Ilustración convive con la barbarie y la seguridad con la guerra. Sintomáticamente, los dos personajes femeninos son una profesora (Hadewijch) y una prostituta (Getsemaní): “Una maestra es la civilización, / pero una puta lo es más”. La prostitución aparece recurrentemente en los textos de Liddell (*Leda*, *La Dolorosa*, *La falsa suicida*, etcétera) que, como Jean-Luc Godard, cineasta al que cita a menudo, la utiliza también como metáfora de un sistema en que el privilegio de unos pocos se basa en la explotación del resto, lo que obliga a venderse con la mente, con el espíritu, etcétera³⁴⁰. La reflexión sobre el arte y el artista, que es con la cultura del miedo el objeto de la obra, discurre en estos términos:

“Depender del poder me obliga a cuestionar el poder.

(...)

Si me expulsan, paso hambre.

³³⁸ Spinoza utiliza este término para referirse al esfuerzo de perseverar en la existencia: “Cada cosa se esfuerza cuanto está a su alcance por permanecer en su ser”.

³³⁹ Pongamos por ejemplo el ensayo del pensador Gottfried Leibniz, *Teodicea*, donde se justifica la existencia de Dios, con su visión del hombre, del mal y del mundo.

³⁴⁰ Godard ha abordado el tema de la prostitución con explicitud al menos en *Vivir su vida*, *Dos o tres cosas que sé de ella* (1966) y en un sketch llamado *L’an 2.000 en L’Amour á travers les Ages*. Más allá de eso, en *El desprecio*, aparece un escritor que prostituye su talento y, en *Una mujer casada*, el matrimonio aparece como un tipo de concubinato legalizado. El cineasta ha declarado: “En estos momentos, todo el área alrededor de París está siendo reorganizada. A gran escala, la región se está transformando, y lo que me preocupa es que realmente se va convirtiendo en un gran burdel. Uno encuentra ahí todas las cosas que caracterizan al prostíbulo: los habitantes son obedientes y dóciles, y se venden a sí mismos. Si yo he filmado a una prostituta, es porque quería reflejarlo; quiero decir, podía haber filmado a un trabajador o a un técnico que, las tres cuartas partes de su tiempo, no se comportan, grosso modo, de forma muy distinta”. ROUD, Richard. *Godard* (traducción propia). Londres: Thames & Hudson, 1970, p. 116.

Si soy admitido, me encuentro expuesto al desprecio, a la humillación y al escarnio”.

Liddell encuentra así legitimación para guerrear contra el público (“el público es hipócrita. / El público es cultura. / La cultura es hipócrita”), porque lo considera “el encargado de preservar lo comúnmente establecido, la opinión general, el discurso oficial, el estado de las cosas”³⁴¹. Como Marquerie, ella piensa que el verdadero espectáculo está en el patio de butacas y que el bufón es solo un espejo de la deformidad de la audiencia. Así, el protagonista de *El año de Ricardo*, tercera y última parte de *Actos de resistencia contra la muerte*, es un deforme. Como antes hiciera con Frankenstein, Ofelia o Blancanieves, Liddell se sirve de la carga simbólica que arrostra previamente un personaje para “invertirla”. Según Reza Abdoh, la iconoclasia pasa hoy por “romper los iconos, romper los mitos, para que haya una posibilidad de renovación”³⁴². La maldad abyecta de la que Shakespeare proveyó al monarca, aquí “bufón satanizado”, se confronta con la “banalidad del mal” de los espectadores, votantes (“analfabetos morales”). El Ricardo de Liddell, a diferencia del histórico, es “demócrata”, y ejerce la violencia mediante “equilibrios políticos” y “negociaciones diplomáticas”, llegando a ser nombrado Honoris Causa: “Una vez que el pueblo nos elija no nos podrán llamar asesinos”.

El monólogo de Ricardo (interrumpido, excepcionalmente, por las intervenciones de los espectros de algunos niños), de una retórica deslumbrante (comparable a la del personaje shakespeariano³⁴³) es el equivalente al subtexto de un mitin electoral. Se justifica, de este modo, la ruptura de la cuarta pared, que se generaliza, pese a la existencia de un receptor interno: Catesby. Liddell dibuja a un personaje sumamente autoconsciente, que puede tiranizar al pueblo porque conoce la “situación emocional de las masas”, de las que han sacado provecho todas las formas totalitarias, incluyendo el capitalismo. La estrategia de Ricardo se funda, en primer lugar, en la ignorancia (“la mayoría logra vivir sin hacerse una sola pregunta sobre la

³⁴¹ LIDDELL, Angélica. “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”, Op. cit., p. 68.

³⁴² Cit. en SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 135.

³⁴³ La prosopopeya y la metáfora, características de la poética de Shakespeare, enaltecen el discurso que Liddell (lectora del dramaturgo inglés) pone en boca de Ricardo. Por poner solo algún ejemplo, cabe citar las imágenes que el mandatario emplea para describirse a sí mismo: “Mis propios vestidos tienen horror de mí”, “mi alma tiene asco de mi vida”, “mi soledad es gótica”.

condición humana”), que tiene su manifestación en el patriotismo (duramente criticado en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*) inflamado por los campeones deportivos. Otro factor de su éxito es la codicia de una clase media conservadora, preocupada únicamente por proteger sus ganancias. Ricardo admite que “la política se ha quedado impotente frente a la economía”; no obstante, también prevalece lo peor de la ideología: “¡Por supuesto que puedo matar en nombre de la ideología!”. Mediante la figura del “tirano”, Liddell revisita otro tema que había aparecido en *Mi relación con la comida*, y que cobrará especial relieve en *La casa de la fuerza y El centro del mundo: la memoria histórica*.

“Haga lo que haga siempre buscarán mi parte humana.

No somos ni del todo buenos ni del todo malos.

Gracias a eso, hoy en día, no se puede juzgar a los genocidas.

No son del todo buenos ni del todo malos”.

Siguiendo con la costumbre de contrastar el mito con realidades históricas, la autora hace leer a Ricardo el poema de Primo Levi “Si esto es un hombre”. Hay alusiones a la 2ª Guerra Mundial (“seis millones de esqueletos en mitad de Europa”), pero también a Mussolini, Tito, Franco³⁴⁴ y Castro. Como se dijo en el capítulo anterior, recreando los planteamientos de Benjamin, Lyotard y Vattimo, entre otros, también la Historia (“historia de los vencedores”) es una narración. Así, la obra finaliza con un Ricardo decidido a jubilarse para dedicarse a esa misma cultura cuyas estrategias discursivas cuestiona Angélica Liddell.

3.2.8. Lo personal es político. La escena europea

Ya en *El año de Ricardo*, Angélica implantaba la idea, definitiva para su poética posterior, de que lo político está estrechamente unido a las zonas íntimas y reservadas. Ricardo, deseoso de que su sufrimiento privado cause un sufrimiento

³⁴⁴ En *Mi relación con la comida*, Liddell se refería a “esa guerra que duró casi cincuenta años, /y cuyos criminales no fueron juzgados ni condenados, /cuando todavía estaban en edad para ser juzgados y condenados, / una vez muerto el asesino. / España es mentira. / Y a esto le llaman *remover viejos odios*”.

general, afirma: “No sabe hasta qué punto están relacionados mi ser privado y mi ser público”. En una nueva acción, *Boxeo para células y planetas* (2006), sobre el miedo a la vejez y la muerte (“el suicidio celular”), Liddell trasladaba sus intuiciones a un personaje ficticio, Pascal Kahn, en cuyos materiales (objetos, trabajos plásticos, apuntes) se basaba la performance: “Se consideraba capaz de expresar lo privado y lo público con los mismos términos. Sospechaba que en la paradoja residía la solución a algún problema importante”.

Buena parte del teatro contemporáneo se caracteriza por este diálogo entre política y ontología, entre lo social y lo íntimo, entre ser-conjunto o ser-con. Entre otras muchas fuentes³⁴⁵ (como puede verse, la escritura de Liddell es particularmente intertextual), *Boxeo para células y planetas* cita *Del sentimiento trágico de la vida* (“Unamuno se refiere constantemente al hombre de carne y hueso oponiéndolo de algún modo al hombre colectivo, el hombre Humanidad”) para apoyar el individualismo de Pascal/Angélica:

“Pascal se preguntaba ‘¿Cómo era posible tener al mismo tiempo sentimientos particulares y sentimientos colectivos? ¿Cómo era posible comportarse a veces como un hombre y otras veces como la humanidad? Cuando nos indignaba la pobreza éramos humanidad, sin embargo cuando el enfermero extraía nuestra sangre con una jeringuilla para analizarla éramos hombres de carne, hombres hueso”’.

La autora termina de fraguar su hipótesis a este respecto en *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2007), Accésit del Premio Lope de Vega. Tomando el ejemplo de la corresponsalía de guerra, Liddell se pregunta, como hizo en *Actos de resistencia contra la muerte*, por las virtudes del arte frente a la información/comunicación, poniendo el acento en la subjetividad y en la intimidad, ya que la tarea del dramaturgo no es convertirse en historiador, sino en agente de la verdad poética. Su punto de vista se identifica en el personaje de Agnes:

³⁴⁵ Solo en el texto de esta acción concurren menciones mitológicas (Pigmalión), filosóficas y literarias (William Blake, Spinoza, Freud, Unamuno, Thomas Mann), musicales (Haydn, Jacqueline du Pré, *La Traviata*), cinematográficas (*Peep-tv-show*, *Viridiana*), pictóricas, etcétera.

“Me hacía falta este fracaso,
esta clase de fracaso sentimental,
estrictamente sentimental,
para reconciliarme con lo íntimo,
lo íntimo,
con lo interno,
después de haber sido tan externa,
después de la ira social,
después del trabajo social,
lo colectivo, lo colectivo,
tú también sabes lo que es la ira social,
el amor por la humanidad,
ese maldito complejo de Cristo.

(...)

De alguna manera es necesario sentir
que alguien a quien amamos no nos ama,
alguien físico,
sexual,
no a la humanidad,
sino a alguien que te haga sufrir de verdad,
sexualmente,
un sufrimiento que se retraiga en el yo,
sin tener en cuenta a la humanidad,
¿entiendes lo de retraerse en el yo?”.

Con esta reflexión, Liddell parece adscribirse definitivamente a una corriente de la mitología individual (cuyos antecedentes se han rastreado en el capítulo anterior en Strindberg. y los fenómenos de autoescenificación y autoconstrucción en la vanguardia y la posvanguardia). A partir de *La casa de la fuerza* (y las acciones que la preceden), la autora se sumerge, ya sin retorno, en lo confesional, a la vez que en la deconstrucción. *Belgrado* es quizás, por el contrario, su obra más “redonda” y/o clásica. Liddell consigue sintetizar todas sus preocupaciones políticas (la memoria histórica, la banalidad del mal y la colonialidad) y privadas (la familia, la maternidad, la violencia

contra la mujer y la sexualidad –Eros y Tánato–) en una trama de una causalidad irreprochable, donde, pese a la tendencia al monólogo, se impone el placer intelectual del diálogo dialéctico.

Excepcionalmente, el argumento se desarrolla en un contexto concreto: Belgrado, los días posteriores a la muerte de Milosevic. Hasta ahora los espacios podían considerarse ubicuos y, por ende, inexistentes: por ejemplo, el decorado apocalíptico del *Tríptico de la aflicción* (West Asphixia), la habitación azul en que una didascalia situaba la primera parte de *Nubila*, o su gallinero, el barco de *Y los peces salieron a combatir con los hombres*, o la tintorería de *Perro muerto*. Como se veía en el ensayo de 2005 “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”, la sustitución del espacio por la metáfora de la nada, era paralela a la instauración de un tiempo ceremonial.

Sin embargo, *Belgrado* continúa y anticipa algunas señas de identidad de la autora. Cabe señalar que cada escena viene precedida por un título, como en *Hysterica Passio*, en *Y como no se pudo: Blancanieves* o en *Perro muerto en tintorería*. Este recurso se convierte, casi, en imprescindible cuando solo la parataxis determina la concatenación de los cuadros. También hay que aludir a la cesura que, en el caso de *Belgrado*, sugiere una auténtica partitura rítmica. Pero sobre todo, como ya se señalaba, son determinantes algunas ideas relativas a la “responsabilidad mesiánica del escritor”. La autora reflexiona sobre la parcialidad occidental, ostensible en los tribunales internacionales y la política exterior, pero también en esa “intelectualidad europea que lee a Kafka y habla del comunismo en las cafeterías”.

“¿Sabes lo que creo,
lo que creo de vosotros, los europeos responsables?
Que os dedicáis al dolor humano,
a la compasión y todo eso,
que os enfangáis en los jodidos conflictos internacionales,
para poder identificar el asco que sentís por vosotros mismos.
¿Me entiendes? El asco, el asco...
Queréis identificaros con la puta catástrofe.

Queréis identificar vuestra podredumbre interior.

(...)

Cuando juzgamos creemos que perfeccionamos

nuestro espíritu de bestia, ¿verdad?

Juzgamos a los demás para perfeccionarnos

a nosotros mismos”.

Las decisiones que Liddell toma respecto a su discurso artístico tienen que ver con las del personaje de Agnes que, por una parte, afirma que “la única representación posible del dolor es el informe puro. / El resto es espectáculo” (en *Y los peces salieron...* se listaban naufragios y cifras de desaparecidos, y en *Yo no soy bonita* y *La casa de la fuerza*, mujeres víctimas de la violencia). Por otra parte, la nueva vocación de Agnes de escribir *El joven Werther*³⁴⁶ va más allá de un compromiso con la intimidad. Retomando una línea implantada en *Nubila*, la autora hace exclamar al personaje:

“¡Quiero amar! ¡Quiero amar!

¡Y que no me amen!

Quiero que un genocidio me parezca trivial

comparado con mi dolor”.

El epicentro de las obras venideras será, como se anuncia en *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, “Amor y política. / Amor y política. / ¡Siempre amor y política!”. Cabe pensar que la fijación de Liddell por el tema amoroso³⁴⁷, su erotomanía³⁴⁸, está relacionada con la ruptura con Puche³⁴⁹ en 2008, y el tormentoso *affaire* con el performer David Fernández (que deja su huella en *Anfaegtelse*, *Venecia* y *La casa de la fuerza*). El lema “lo personal es político”, título del artículo publicado en

³⁴⁶ *Las desventuras del joven Werther* es una novela epistolar de Johann Wolfgang von Goethe cuyo protagonista, enamorado de Lotte, que está comprometida con otro hombre, termina suicidándose. Hay referencias a esta obra en piezas anteriores, por ejemplo en *Nubila*, cuyo apellido, Wahlheim, es el nombre del pueblo al que Werther se retira, y donde conoce a su amor.

³⁴⁷ También Sade, del que ya se ha hablado a colación de las estéticas negativas, hace del amor romántico el último lugar de encuentro de los seres humanos una vez desechas las grandes unidades sociales de la época clásica y de la Edad Media: la polis, la aldea, la cristiandad, el gremio, el feudo...

³⁴⁸ La “paranoia erótica” es, en la literatura psiquiátrica, un enamoramiento obsesivo. Aunque puede referirse a la creencia ilusoria de ser amado, históricamente también se ha utilizado para referir la práctica del amor físico excesivo y el amor no correspondido.

³⁴⁹ Aunque seguiría siendo el productor de Atra Bilis, Puche no volvería a escena hasta *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation* (2011).

1969 por la activista feminista Carol Hanisch, llamaba la atención sobre la raíz social de problemas que, como los amorosos, son aparentemente individuales y particulares. La lectura de *La tercera mujer*, del filósofo y sociólogo francés Gilles Lipovetsky, aportará claves en este mismo sentido para el análisis ulterior. Para lo que sigue, también es definitorio el dilema del personaje de Baltasar, en *Belgrado*, entre la palabra y la acción (personificada en Norman Morrison, que se prendió fuego frente al Pentágono después de enterarse de la masacre en una aldea vietnamita):

“Acaba convencido de que la palabra es acción,
de que el lenguaje es acción,
tal vez llega a la conclusión para no sentirse culpable”.

Explica Josefina Alcázar que “toda experiencia corporal lleva consigo un inevitable aspecto social, y todo compromiso político tiene un ineludible componente corporal”³⁵⁰. Las próximas obras de Liddell se desarrollan en un terreno híbrido, escrutado por Lehmann, entre “representación y presencia, actuación mimética y performance, lo representado y el proceso de representación” del que es pionero el Living Theatre. Además de *La casa de la fuerza*, que se prepara en varias acciones previas y concede especial importancia a la resistencia, *El centro del mundo* hace aparecer el cuerpo “como un espacio-cero de la historia”. Éste se piensa desde la palabra, y viceversa; más que nunca, en la performance autobiográfica, Liddell es una narradora autoescenificándose, *uterus expositus*. Esta elección estilística no implica simplemente contar historias y anécdotas personales sino, como aclara Cornago, usar detalles de la propia vida para iluminar y explorar algo más universal. El yo se convierte en metáfora, en mito y arquetipo, y en un vehículo fundamental para el “diálogo con los muertos”³⁵¹ (los de Ciudad Juárez en *La casa de la fuerza*; los de Ilustración, en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*; los del mundo de la expresión y el comunismo chino, en *Ping Pang Qiu*; los de la matanza de Utoya en *Todo el cielo sobre la tierra*).

³⁵⁰ ALCÁZAR, Josefina. “Performance: Intimidad exteriorizada”, Op. cit., p. 165.

³⁵¹ En el capítulo anterior hablamos de “danzas de muertos o de fantasmas resucitados” a colación de algunas de las obras de Strindberg, para incidir, más tarde, en que, según Sarrazac, todas las formas de polylogo o monodrama polifónico remiten al diálogo pretrágico con los lejanos.

Tras estrenar en el CDN, a Liddell le seguía resultando imposible sobrevivir con Atra Bilis, y se fue a impartir talleres a Sudamérica. Después de recibir el premio teatral Valle-Inclán de *El Cultural de El Mundo* en 2008 por *El año de Ricardo*, el mejor dotado económicamente en España, la siguiente producción grande de Atra Bilis fue, justamente, *La casa de la fuerza* (2009), considerada por muchos una obra de madurez y un verdadero hito en la escena española contemporánea. Con su puesta en escena, y la de *El año de Ricardo*, Liddell saboreó por primera vez el éxito (quince minutos de aplausos) en el 64 Festival de Aviñón, en el que debutó en 2010³⁵². Dos años más tarde, le era otorgado el máximo reconocimiento del Estado, el Premio Nacional de Literatura Dramática.

“Me hizo gracia y lo recibí contenta, como una venganza navajera contra ciertas personas. La paradoja es que, mientras me dedicaban tesis y me daban premios, mis espectáculos no eran programados en ningún teatro”³⁵³.

Finalmente, el León de Plata de la 42 Bienal de Teatro de Venecia, en 2013, premio que no había recibido antes ningún español, por toda su obra, proyectaba definitivamente su carrera en la escena europea. No obstante, cuando, recientemente, Laura Zangarini se dirigía a Liddell como a la más imprevisible, transgresora y potente artista del momento, ella argüía su indiferencia hacia la fama y su solipsismo:

“Lo primero que tengo que decidir por las mañanas desde hace muchos años es si quiero seguir con vida un día más. Si las ganas de ahorcarme no son muy fuertes puedo hacer muchas cosas. Es una buena pregunta para empezar el día, apasionante, ¿no? Muy estimulante. No creo que haya muchas más decisiones que tomar. Aunque mi vida, para los fanáticos de la diversión y las habilidades sociales debe de parecer muy aburrida. No tengo vida social, no tengo amigos, ni marido, ni novio, ni hijos, ni familia, puedo pasar muchos días sin pronunciar

³⁵² El impacto de Liddell en la opinión pública francesa se deja ver en los títulos de la prensa: “Le choc Liddell” (*Le Nouvel Observateur*, Odile Quirot, 13/07/10), “Une Espagnole en colère” (*Le Monde*, Brigitte Salino, 13/07/10), “Angélica Liddell décoiffe la programmation” (*Rue 89*, Jean-Pierre Thibaudat, 20/07/2010), “Avignon découvre le théâtre de la douleur” (*Le Point*, AFP, 11/07/10), “Coups de corps à Avignon” (*Libération*, Marie-Christine Vernay, 13/07/10), “L’ouragan venu d’Espagne” (Jean-Pierre Thibaudat, Rue 89, 26/07/10), “Le beau bordel d’Angélica Liddell” (*Télérama*, Daniel Conrod, 16/07/10), etc..

³⁵³ VICENTE, Alex. Op. cit.

una sola palabra, cuando finalmente escucho mi voz me asombro. Mi vida fuera del trabajo es una basura, y por eso trabajo con la basura que es mi vida. A veces me gusta pensar que mi casa es un convento o algo así, o un asilo para enfermos incurables, eso me tranquiliza, ser una incurable me tranquiliza, de alguna manera le da un sentido a todo este asunto de estar vivo. Me asusta la vida exterior, o me aburre, o me repugna, si abandonas la vida interior y sales al exterior te manchas, las personas llevan una cucharilla de postre clavada en el cerebro, me cansan, las personas me aburren, cuando me dan asco es horrible, otras veces me dan miedo, me aterran, sobre todo las personas a las que admiro, salgo corriendo, así que paso mucho tiempo sola, en los mundos de lo irreal, un poco como Henry Darger, lo que me gustaría sería vestirme de blanco como Emily Dickinson y encerrarme para siempre”³⁵⁴.

Aunque algunas de las producciones subsiguientes contaron con el apoyo del INAEM y los tres títulos de *El centro del mundo* fueron programados en el Festival de Otoño en Primavera (con la complicidad de su director, Ariel Goldenberg), el 14 de diciembre de 2014, coincidiendo con la redacción de la presente tesis, se hacía pública la decisión de Liddell de abandonar la escena española, en un artículo firmado por Alex Vicente en *El País* (que se reproduce, parcialmente, a continuación).

“La directora Angélica Liddell renuncia a la escena española.

La dramaturga, triunfante en París, denuncia el desinterés de las instituciones.

El último espectáculo de Angélica Liddell terminará hoy su paso triunfal por el prestigioso Théâtre de l'Odéon de París. Lo hará tras haber llenado la sala hasta los topes durante doce noches seguidas, con buena parte de la intelectualidad local sentada en el patio de butacas y críticas desbordantes de elogios –‘se le puede reprochar lo que uno quiera y pueda, salvo resultar anodina’, sintetizó *Libération*–, que la habrán terminado por convertir en uno de los platos fuertes del Festival d'Automne.

(...)

³⁵⁴ LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 127.

Pero la obra, una relectura de *La violación de Lucrecia* que ha retitulado *You are my destiny*, no podrá verse en ningún teatro español. Y no por falta de ofertas, sino por voluntad expresa de la directora, harta de los problemas de financiación experimentados y del escaso interés de instituciones y programadores. ‘He llegado al tope de desprecio que uno puede soportar. La omisión deliberada ha sido sistemática. Por primera vez en mi vida, he conocido el respeto estando en el extranjero’, explicaba hace unos días en su hotel parisino. ‘El contraste ha sido brutal y la herida será difícil de curar. Ahora mismo me parece irreversible, porque me siento lesionada’.

(...)

‘Estaba tan acostumbrada a los palos que no podía imaginar una reacción así. No sabía que existía ese respeto’, afirma. ‘No tenía ninguna confianza en vivir de mi trabajo, en estar ante un público que disfrutara así con lo que propongo. Al descubrir esa epifanía y esa comunión, le encontré un sentido al teatro’.

(...)

De momento, España quedará privada de sus puestas en escena. ¿Para siempre? ‘No quiero decir eso, pero ahora no es el momento’, zanja. ‘Tal vez volveré cuando sea vieja’³⁵⁵.

Aunque en “El lugar sin límites” (2015) la artista ha expuesto, en el Teatro Valle-Inclán, una colección de autorretratos fotográficos con poemas, “Via Lucis”, y es posible que, como auguran algunas voces, por ejemplo Ansón, la “vocación galopante” de Liddell se imponga a su decisión, la autora ya ha renunciado a traer *You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia)* al Festival de Otoño a Primavera de Madrid, y no hay señales favorables de que el resto del *Ciclo de las resurrecciones* vaya a verse en España. Rodrigo García, otro “exiliado cultural”, se ha pronunciado al respecto:

“¿Hay en Francia, un país donde las subvenciones abundan, donde ser artista es fácil, creadores que le interesan? La respuesta es: sí, ni la décima parte que en España o en Portugal, donde a los artistas más creativos se les ningunea. ¿Cuándo nos vamos a ocupar de ellos? ¿Cuándo se marchen a vivir a Francia? ¿Qué cojones Francia? Francia dista mucho de ser la panacea. Se trata de un país

³⁵⁵ VICENTE, Alex. Op. cit.

con un sistema de consumo de las artes escénicas muy avanzado, y que no deja de tratar a los artistas como productos muchas veces de usar y tirar. Los artistas fuertes permanecen, Angélica es un ejemplo”³⁵⁶.

³⁵⁶ GARCÍA, Rodrigo a Peío H. RIAÑO. Op. cit.

4. LA CASA DE LA FUERZA

“Al luchar por el reconocimiento de nuevos derechos en relación con el cuerpo (...) las mujeres han politizado los problemas del sexo y otorgado visibilidad pública a los dramas íntimos. Publicitación de lo privado, privatización de lo político: el feminismo ha introducido la ‘guerra política en lo privado... y la guerra sexual en el espacio público’”.
Janine Mossuz-Lavau, *Les Lois de l’amour; Les Politiques de la Sexualité en France*.

“El día en que los hombres y las mujeres se prohíban
a sí mismos sufrir por amor,
ese día no querré pertenecer a lo humano
(y habrá más fusilamientos, penas de muerte, hambre y sed)”.
Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*.

4.1. Introducción

La casa de la fuerza se estrenó el 16 de octubre de 2009, en La Caja Mágica de La Laboral de Gijón. Después de su paso por las Naves del Español³⁵⁷, en el Festival de Otoño, del 5 al 8 de noviembre, obtuvo un gran éxito en el Festival de Aviñón 2010.

El tropo del título se refiere al “gimnasio”, el “lugar destinado a ejercicios gimnásticos” y, en una segunda acepción, el “lugar destinado a la enseñanza pública”. En la nota de prensa³⁵⁸ y en algunas de las entradas de su antiguo blog personal (<http://miputaperrera.blogspot.com>), Liddell reconocía que el punto de partida de la pieza fue su inscripción en un gimnasio, “una sociedad de solitarios, (donde) cada uno se queda a solas con su fuerza y su resistencia”. Se trata, sin embargo, de una primera aproximación, pues el concepto de fuerza tiene múltiples implicaciones en el texto.

³⁵⁷ Cabe mencionar, asimismo, la versión de cámara que se hizo en el 28 de noviembre de 2009 en el Centro Párraga de Murcia.

³⁵⁸ Nota de prensa de *La casa de la fuerza* del XXVI Festival de Otoño, 2009.
<http://www.madrid.org/fo/2009/es/prensa/pdf/casafuerza.pdf> (consulta 27/06/2014).

ANGÉLICA LIDDELL

La casa de la fuerza

Te haré invencible con mi derrota

Anfaegtelse



La uña RoTa

En primer lugar, la fuerza sería la virtud de una persona para superar vicisitudes, “la fuerza que hay que tener para soportar el desamor, la soledad”³⁵⁹. Con este fin, surge la imposición de una disciplina férrea, que tiene que ver con la fuerza de voluntad, incluso con la fuerza de trabajo (Marx alude a la capacidad física y mental para realizar una tarea). Ya en *Leda*, a colación de las mortificaciones, se hablaba de que “el peso es necesario para sentir después la liviandad. Para ascender”.

“Descubrí que la extenuación física me ayudaba a soportar la derrota espiritual. Me agotaba. Eran ejercicios de preparación para la soledad. Eran ejercicios de no sentimientos para aniquilar el exceso de sentimientos”³⁶⁰.

Aunque Liddell siempre ha tenido presente la amenaza que supone el trabajo en términos de alienación, aquí convierte en letanía las palabras de Irina de *Las tres hermanas*, de Chéjov: “Hay que trabajar”.

También se habla de fuerza como poder, y se nombra en varias ocasiones un mundo o comunidad “de los hombres fuertes” para definir un orden marcadamente etnocéntrico y patriarcal. Como explica Gabriel Bello Reguera, el valor de supervivencia que la cultura liberal-conservadora hereda del hobbesianismo, el darwinismo biológico y social, y la sociobiología, es hostil para los “rivales” más débiles. “Ojalá sobrevivan los débiles –exclamará una de las actrices mexicanas de *La casa de la fuerza*–, porque si sobreviven los fuertes estamos perdidos”. Angélica, que ya había hablado del animal, el niño y el extranjero, se fija ahora en la mujer, “empujada, / a lo largo de su vida, / lentamente empujada, / hacia el suburbio sentimental”, como se afirmaba en *Belgrado*. Huelga aclarar que lo femenino no tiene, necesariamente, que coincidir con la mujer: en la obra, asistiremos a la paradoja de un forzudo, Juan Carlos Heredia, El Porrúo, que, siendo capaz de levantar 300 kilos, es emocionalmente frágil.

³⁵⁹ LADRA, David. “Angélica Liddell en el matadero”, en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, 19 de noviembre de 2009. <http://www.artezblai.com/artezblai/la-casa-de-la-fuerza-angelica-liddell-festival-de-otono-2009.html> (consulta 01/07/2014).

³⁶⁰ Nota de prensa de *La casa de la fuerza* del XXVI Festival de Otoño, 2009. Op. cit.

4.1.1. Referentes personales y artísticos

Resulta llamativo que Liddell no hubiese llevado a escena ninguna de las dos obras rigurosamente confesionales de su bibliografía anterior: *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* y *Mi relación con la comida*, con sendos premios. La autora que, después de *Actos de resistencia contra la muerte*, reniega del teatro social, “esa desproporción desmesurada entre la palabra y la acción real”³⁶¹, alcanza con *La casa de la fuerza* un equilibrio entre lo personal y lo político en la línea de la ya citada *poelítica* (Cormann).

El camino había comenzado con una serie de acciones, algunas de las cuales anteceden, directamente, a *La casa de la fuerza*; otras, como *Yo no soy bonita* (2005), *Enero* (2006) o *Ni siquiera el fuego goza de salud* (2007), son anteriores, pero presentan muchas similitudes. En *Yo no soy bonita* está muy presente la violencia cotidiana contra la mujer, implícita en rimas populares, como “Al pasar la barca”, que se relaciona aquí con la pederastia (“las niñas estamos para eso, barquero. / Para el dominio, para el abuso, para el poder”). Del mismo modo que, en *La casa de la fuerza*, la artista se espeja con las víctimas del feminicidio de Ciudad Juárez, aquí lo hace con las menores abusadas: “Observo las fotos de las niñas asesinadas para ver si me parezco en algo”. Una anécdota personal, los tocamientos de un soldado a la edad de nueve años, so pretexto de ayudarlo a subir a un caballo, sirve como detonante. Esta confesión predispone al lector, generando un estado de ánimo, antes de enumerar los casos de menores violadas y asesinadas.

También el texto de *Enero* comienza con una relación, aunque poética, de los casos de violencia de género del primer mes del año 2006. Aportando, como en *La casa de la fuerza*, los nombres de pila de las víctimas (aquí también de los victimarios), y la repetición del estribillo “y un sufrimiento se iba apoyando en otro sufrimiento”, crea un efecto de adición. El maltrato se identifica con el amor tóxico, y todo ello aparece como signo del patriarcado que, también aquí, aparece como “la comunidad de los hombres fuertes”: “La ley de los hombres –afirma Liddell– me hastía tanto como la verdura”.

³⁶¹ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.



Angélica Liddell en *Yo no soy bonita*.



Angélica Liddell en *Gloria in Excelsis* (2014), en el Festival Asti de Teatro.

Liddell se acoge constantemente al mundo animal para crear imágenes sobre las relaciones de dominio. A la luz del diálogo que, en *Yo no soy bonita*, mantiene con el caballo, es posible recordar un incidente de la biografía de Nietzsche, en 1889. En la plaza Carlo Alberto, de Turín, el filósofo encontró a un cochero maltratando a su caballo. Él se abrazó al animal y le susurró palabras al oído y, poco después, perdió la cordura y rompió con la humanidad. Milan Kundera imagina que “Nietzsche fue a pedirle disculpas al caballo por Descartes”. Ver *La insoportable levedad del ser* Tusquets. Barcelona, 1987, p. 296.

La escena II de *Enero* anticipa el final de la obra merecedora del Premio Nacional, que retoma, literalmente, algunas de estas líneas.

“Pongo mi espíritu en la sala de autopsias
para no satisfacer el orgullo de los médicos.
Pongo mi espíritu en la sala de autopsias
porque quiero molestar a la comunidad de los hombres fuertes.
(...)
Y en Febrero copularé con todos mis hijos
para convertirles en hombres débiles.
Daré inicio de este modo a una estirpe de incapaces.
Ninguno de ellos ejercerá más violencia
que la que se emplea para respirar.
Mis hijos redimirán los crímenes de Enero con su impotencia.
(...)
Con mi incesto doy el primer paso
hacia la eliminación de la fuerza.
Y a su vez mis hijos copularán con sus hijos varones,
y los hijos de estos con sus propios hijos,
hasta que los hombres duros hayan alcanzado extenuación suficiente.
(...)
Los hombres duros tienen el poder.
Pero yo, mujer, tengo el asco por los hombres.
Vuestro egoísmo, vuestra ambición, vuestra ruindad y vuestras mentiras,
os harán cada día más fuertes y más vulgares.
Vuestra tiranía es vuestra vulgaridad.
Vuestro rigor, vuestra impiedad, vuestra entereza es vuestra ordinariez.
Sí, yo, mujer, tengo el asco por los hombres”.

La pregunta que se repite en esta acción, ¿Cómo poder seguir siendo una misma después del temblor, la angustia, el dolor?, parece hallar respuesta en *La casa de la fuerza*. Ésta se nutre también de algunos de los elementos de *Ni siquiera el fuego goza*

de salud, donde, como en la acción *Venecia* (2009), la crisis personal se confronta con la crisis internacional:

“Preocuparme tanto por mi vejez en el día en que los noticiarios informan que en Irak van mil muertos en una semana, es obsceno, ya lo sé, el dolor de la humillación pasará y me quedará una firme convicción ideológica, pero ninguna convicción, por permanente que sea, me hará sufrir tanto como el dolor pasajero”.

Aunque el miedo al paso del tiempo es otro de los temas de *La casa de la fuerza*, entre todas las “devociones de mujer” en ella citadas, la principal es el amor. En *La tercera mujer*, Lipovetsky identifica la necesidad de amar más constante y más dependiente como un polo constitutivo de la identidad femenina que, unida a códigos ancestrales, sobrevive a la emancipación. Angélica, que afirma “no soy feminista sino que soy misógina”³⁶², no se perdona a sí misma esa necesidad y/o debilidad incompatible con un sistema de producción que “obliga a economizar las pasiones”: “Me odio a mí misma. Porque soy capaz de dejarme humillar una y otra vez”. En *Ni siquiera el fuego goza de salud*, la autora aporta ejemplos afines a los de Lipovetsky: el lamento de Dido; *La educación sentimental*, de Flaubert; *Las afinidades electivas*, de Goethe... También en esta acción se introduce el concepto de fuerza: “El amor nos proporciona la debilidad suficiente para tener fuerza, para tener la mayor fuerza”. De la astenia surge la autodisciplina, *La casa de la fuerza*:

Antes de abordar las acciones que preceden directamente a *La casa de la fuerza* (se excluirá el encargo *Todo cuanto hace es viento, no desearás a la mujer de tu prójimo*) es necesario tener en cuenta la relación amorosa con el bailarín, violonchelista y performer David Fernández, que no solo sale a relucir en *Anfaegtelse*, *Venecia* y *La casa de la fuerza*, sino que también trasciende en la web de Fernández, donde incluso él se permite la boutade de sacar a subasta unas bragas de Liddell. Todavía en algunas entradas recientes de davidfernandez.org, hay ecos de esta relación³⁶³:

³⁶² Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

³⁶³ Se ha respetado la ortografía original de los *post*, incluyendo las erratas.

“Martes 9 de diciembre de 2014

qué fue lo que me hizo sentir aquel amor indestructible y mastodóntico por angélica? después de pensar estos años en que el tiempo ha transcurrido, me vino a la cabeza el amor-vanidad, catalogado como tal por Stendhal en su insufrible panfleto ‘el amor’.

uno se puede enamorar de otro y estar enamorándose de uno mismo, es decir, estar enamorado de lo que otro dice de nosotros, de cómo nos hace sentir, de la imagen que tenemos de nosotros mismos cuando nos sentimos amados por esa persona.

para un tipo tan inseguro y vanidoso como soy yo... qué efecto causó en mí el que una de las grandes me dijera cada día que escribes como dios, que eres el puto crack? que vas a llegar a donde quieras. que eres uno de los grandes... joder, yo estaba totalmente desbordado por aquello. lo necesitaba. necesitaba sentir esa seguridad. y me costaba mucho ver a la persona que había detrás. Solo veía nuestro juego, nuestros personajes, aquella exposición pública constante desvirtuaba lo razonable.

esta es solo una de las posibilidades, pero nunca me perdonaré haber sido tan niño. de cualquier manera, todo acontecimiento está formado por varias capas, y uno nunca es el más apropiado para pelar-se.

cuanto más tiempo pasa más veo a la persona, y aunque ya de lejos, sé que soy capaz de amar, y que amé, y que cuando yo amo, amo para siempre.

(...)

Jueves 23 de abril de 2015

dejé de leer durante unos años, pero luego el huracán angélica me inculó el virus de las malditas palabras de nuevo, y empecé a leer como un... tarugo”.

Anfaegtelse se estrenó el 13 de septiembre del 2008 en la sala DT de Madrid, dentro de la programación de La Noche en Blanco. Como ya se ha dicho, la palabra danesa “anfaegtelse” refiere “la crisis ante lo inexplicable”. Las reflexiones de Kierkegaard, en *Temor y temblor*, en torno al mandato divino que recibe Abraham, habrían inspirado el ensayo *Abraham y el sacrificio poético*, cuyas ideas se realizan en esta acción. Ésta es un sacrificio no porque, como en *Lesiones incompatibles con la vida*, Liddell se dé cortes, sino porque es un acto de identidad y libertad, en el que, a semejanza del “hombre de fe” o el “héroe”, descritos por Kierkegaard, ella “da el salto del trapecista” con la esperanza de salvar lo que más quiere. Al igual que Abraham sube al monte Moria, Angélica, “alpinista del amor”, sube a la cima: “Y eso es imposible. En la cima te congelas, te comen los buitres o te mueres de hambre (...). En las cimas uno siempre está solo”. La autora culpa de lo desmesurado de su amor a su padre, militar, que era el censor de las cartas de amor de los soldados y, principalmente, al déficit de afecto de su madre (a posteriori, serán abordados los modelos de género en el franquismo).

Como en *La casa de la fuerza*, en las cartas amorosas de David Fernández, citadas en la acción, Eros ya se pone en relación con el peligro: accidentes (“me gustaría morir contigo en un accidente doméstico”); deportes de riesgo (“tengo ganas de hacer algún deporte de riesgo contigo”); armas (“hoy estás lejos por primera vez. Y es como si tuviera una pistola sobre mis gargantas”); inmolaciones (“creo que te respeto bastante. Lo suficiente para quemarme a lo bonzo frente a tu embajada. Mi amor”); atentados (“eres la discoteca en la que me gustaría morir por un atentado de ETA”); y belicosidad (“estamos en una puta guerra y yo soy tu camillero”). También Angélica se apropia del léxico militar y del campo semántico de la violencia para describir sus sentimientos (“hubiéramos ensayado, para no dispararnos el uno al otro, para no hacernos daño, hubiéramos aprendido a disparar a los otros para cuidarnos”). Pero, sobre todo, su discurso trasluce angustia:

“La angustia –sostiene Kierkegaard– es más propia de la mujer que del varón (...). La mujer trata de salir de la angustia buscando un apoyo más allá de sí misma, buscándolo en otro ser humano, concretamente en el varón”³⁶⁴.

³⁶⁴ KIERKEGAARD, Soren. *Sobre el concepto de angustia*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, p. 95.

En la acción hay otros mojones presentes en *La casa de la fuerza*: no solo el concierto italiano de Bach es citado en las didascalias, sino que se habla del compositor alemán equiparándolo a lo sublime. En relación con esto, hay que tener en cuenta que David Fernández dedicó a Angélica una pieza titulada *Bach al desnudo (en el garaje)*³⁶⁵. También en *Anfaegtelse*, se pone en evidencia el paso corrosivo del tiempo a colación de la diferencia de edad de la pareja:

“Si tú y yo nos hubiésemos encontrado entonces, tú con diez años y yo con diecinueve, le hubiésemos robado a la naturaleza todos los animales salvajes y hubiéramos sido felices, inmensamente felices. Pero ahora ya no podemos ser felices juntos. Ahora ya hemos vivido, vivido, vivido demasiado”.

La pieza que Liddell presenta en *La Noche Salvaje* del Festival LP'08 de Barcelona en marzo de 2009, *Venecia*, donde ya se tematiza el duelo amoroso, forma parte de *La casa de la fuerza*, y se abordará en lo sucesivo. Aún hay que mencionar *Te haré invencible con mi derrota*, estrenada en julio de 2009 en Citemor XXXI Festival Montemor-o-Velho, que viene a desarrollar la dedicatoria de *Anfaegtelse*, a David, “vencedor de Goliat”. Comparando a Fernández con el pastor de la tribu de Judá que, con su honda y una piedra, vence al gigante, Liddell incide en su idea de que “cada uno de nosotros ha sido grande a su manera en proporción a la grandeza del objeto de su amor” y “será grande dependiendo de aquel con quien batalló”. Goliat hace invencible a David con su derrota, y es que, como afirma el psicólogo Malcolm Gladwell en su ensayo *David y Goliat. Desvalidos, inadaptados y el arte de luchar contra gigantes*, lo que hace parecer fuerte al coloso es, precisamente, su mayor debilidad.

No hay que olvidar que, en origen, *Te haré invencible con mi derrota*, lleva el subtítulo de *Jackie*, en honor a la violonchelista británica Jacqueline du Pré (1945-1987), que abandonó su carrera musical a los veintiocho años a consecuencia de la esclerosis múltiple.

³⁶⁵ “Toco a Bach todos los días. Como un aficionado en llamas. Su música construye mi soledad. Me brinda la educación que la escuela me ocultó. Me dirige potencialmente hacia algo, hacia la vejez quizás, hacia la muerte. Toco a Bach en un acto de defensa propia, de rebeldía. Y tú papá, mira!: he aprendido a tocar a Bach yo solito. Lo toco como un aficionado pero le amo como un profesional”. (davidfernandez.org).



DentroFunda. El bailarín, músico y performer David Fernández.



Angélica Liddell en *Te haré invencible con mi derrota* (2009), donde homenajea a Jacqueline du Pré.

“Esta obra –dice Cornago– se presenta literalmente como un diálogo con la muerte, con lo que dejó de ser, con Jacqueline du Pré, con los niños muertos en Vietnam, con ella misma deseando la muerte”³⁶⁶.

La mimesis del dolor de Jackie se confunde con el dolor de Liddell, que ahora se pregunta con Job: “¿Por qué nos cargaste de sufrimiento si no nos diste fuerzas para soportarlo?”. Con su referencia a la galopante extinción de Du Pré y, en segundo lugar, al Libro de Job, la autora hace de su conflicto, un conflicto con lo absoluto (“necesito la respuesta de Dios. Necesito pelear con Dios. Necesito los puños de Dios”). Liddell va a incurrir en el teatro de ideas gracias a la angustia personal, del mismo modo que reconstruye un horizonte histórico y político hablando de sí misma.

4.1.2. Referentes sociales y políticos

Los **modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo** son determinantes de acuerdo con la posición de Liddell frente al rol de la mujer en una sociedad que aún no se ha emancipado de la moral católica y su misoginia, tal como se afirma en *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, donde la autora confesaba, por boca de Agnes, su pertenencia a una “familia de barrigas fecundas y sagradas” (madres). Huelga recordar que, durante los cuarenta años de represión política y religiosa, la Iglesia mantuvo un fuerte control de la educación y de la vida moral. El denominado sistema nacional-católico, combinaba elementos del conservadurismo católico con el fascismo. Esta fusión tendrá un claro reflejo en organizaciones como la Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. Creada en 1934, y liderada hasta su desaparición, en 1977, por Pilar Primo de Rivera, estaba encargada de la formación de la mujer española.

El discurso sobre el ideal femenino formaba parte de la idea de regeneración ideológica y moral y de la “restauración del orden”. El propio Franco insistía en “la

³⁶⁶ CORNAGO, Óscar. “Dramaturgias para después de la historia”. Op. cit., p. 281.

reconquista del hogar”³⁶⁷ (la labor diaria, los hijos, la cocina y el ajuar). Como explica María Victoria Martins:

“El cometido social que se le asignó a la mujer fue básicamente el de servir a los demás, sesgando su propia autonomía, su libertad y la posibilidad de un proyecto de vida propio (...). La sumisión, el sacrificio y la abnegación son una constante del discurso de la Sección Femenina”³⁶⁸.

En “Tiempo de Cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo”, Dolores Juliano completa el cuadro:

“Se esperaba que las mujeres casadas tuvieran relaciones sexuales solo con fines reproductivos y como una concesión a los deseos masculinos (estos sí, reconocidos y legitimados). Así, el modelo de ‘buenas mujeres’, que incluía a las madres y a las esposas, era un modelo casi asexuado (...). Cualquier sexualidad femenina era vista como una sexualidad equivocada. No existía ningún modelo legitimado que permitiera a las mujeres desarrollar o manifestar sus impulsos sexuales”³⁶⁹.

Este es el caldo de cultivo de acciones como *Yo no soy bonita*, que Liddell interpreta, en el verano de 2009, en el seno de otro sistema político caracterizado por el machismo: México. “Allí –dice la autora– te sientes pegado a la tierra y vives con otra intensidad, pero a costa de una pobreza y de una violencia generalizadas, o quizás gracias a eso”³⁷⁰. El **feminicidio de Ciudad Juárez**, que salió a la luz a principios de la década de los 90, es uno de los puntos cardinales de *La casa de la fuerza*. Esta ciudad fronteriza con Estados Unidos se convirtió en símbolo de la violencia machista por la generalización de raptos, violaciones y asesinatos de mujeres jóvenes y de origen humilde (sin ningún poder en la sociedad), cuyos restos a veces no se hallaban nunca.

³⁶⁷ “No acabó vuestra labor (...) con la terminación de vuestros trabajos en los ríos y en las aguas heladas, lavando la ropa de nuestros combatientes. Todavía queda más. Os queda, como dijo vuestra delegada, la reconquista del hogar”. *El Pueblo Gallego*, 31/05/1939. Cit. en OSBORNE, Raquel (ed.); et al. *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012, p. 177.

³⁶⁸ MARTÍNS, María Victoria. “Sección femenina: Modelos de mujer durante el franquismo”, en OSBORNE, Raquel (ed.); et al. *Ibid.*, p. 278.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.36.

³⁷⁰ VALLEJO, Javier. “Por las revueltas de Angélica Liddell”. Op. cit.



“Guía de la Buena Esposa” (Economía doméstica para bachillerato y magisterio, Sección Femenina).



Angélica Liddell en *Gloria in Excelsis*.

Las autoridades trataron de minimizar la repercusión de los crímenes acusando a las víctimas de prostitutas y drogadictas; por su parte, la comisión especial encargada de investigar los hechos desde 1993 vio dificultado su trabajo por la falta de medios y apoyo. En *La casa de la fuerza*, Liddell reseña la aparición, en 2001, de ocho cuerpos de mujeres y niñas, en un campo con una fuerte carga simbólica, cerca de la sede del Sindicato de las Trabajadoras, y el hecho de que la organización constituida por familiares y amistades de las jóvenes, Nuestras Hijas de Regreso a Casa³⁷¹, llevó peticiones de denuncia fuera del país, con la intención de esclarecer los casos ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos:

“Las familias que participamos en este movimiento hemos convertido en fuerza nuestro dolor, después de enfrentarnos, además de al brutal asesinato de nuestras hijas, a la ineptitud, la intransigencia, al encubrimiento, a la corrupción, a la más indiferente actitud de funcionarios y autoridades.

Nos resulta complicado expresar con palabras el dolor desgarrador de saber asesinadas en tales circunstancias a nuestras jóvenes hijas, es un inmenso sufrimiento que no se extingue, así como las lágrimas que no podemos evitar cada vez que pensamos en ellas o miramos las cosas que dejaron y sus fotos. Nos angustia y crece nuestro suplicio al imaginar cómo pudieron ser los últimos momentos de nuestras hijas asesinadas a base de torturas.

Es así como iniciamos nuestra organización: volcando esta indignación, este dolor y coraje en una fuerza que nos ha permitido soportar todo el aparato de la burocracia, y poder enfrentar a las dependencias corruptas e ineficaces, funcionarios cómplices y a la impunidad del poder político y económico, buscando además de la justicia que no hemos logrado, disminuir las causas de tantas muertes absurdas como las de nuestras hijas”.

Hoy todas las asociaciones civiles del territorio reconocen y luchan contra los feminicidios. El Plan México, que se llevó a cabo durante los años de la presidencia de Felipe Calderón y George W. Bush en Estados Unidos, solo tuvo como consecuencia la

³⁷¹ Blog de la organización Nuestras Hijas de Regreso a Casa.
<http://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.com.es/p/origen-de-nuestra-organizacion.html> (consulta 05/04/2015).

militarización extrema del estado de Chihuahua, donde el índice de violencia ha aumentado un 200%.

Otra tragedia internacional que coincide, en el tiempo, con la separación de Liddell y David Fernández, y que permea en *Venecia* y, por añadidura, en *La casa de la fuerza* es la intervención israelí más sangrienta desde 1967, **la operación “plomo fundido”**. Las hostilidades comenzaban tres días después de la tregua de Hamas e Israel en la franja de Gaza, el 21 de diciembre de 2008, cuando grupos armados palestinos lanzaron cohetes y proyectiles contra el sur de Israel. El 27 del mismo mes, se produjo el primer ataque aéreo de Israel que, en días sucesivos, bombardeó la Universidad islámica, el Ministerio del Interior, el campo de refugiados de Jabalia, etc. El 3 de enero de 2009, comenzó la incursión terrestre que, el tercer día, se cobró la vida de veintiocho civiles, trece de ellos niños; y el cuarto, cuarenta y dos en la escuela de la ONU del campamento de refugiados de Jabalia (a lo largo de la operación, habrá hasta cuatro ataques contra objetivos de la Organización de las Naciones Unidas). El día 9, la ONU, que denunciará que Israel podría haber cometido crímenes de guerra, adopta la resolución 1860 por la que insta, sin éxito, a Israel y a Hamás a firmar un alto el fuego. El 15 de enero, el Ejército de Israel entra por primera vez en la capital, matando al ministro de Interior de Hamás en un bombardeo a un edificio de tres plantas. También se bombardean la sede de UNRWA, un hospital de la media luna roja, y un centro de prensa. Cinco días después, Israel inicia la retirada de su ejército, coincidiendo con el día de la toma de posesión de Obama como presidente. El balance de la operación fue de mil trescientos palestinos muertos, un tercio de ellos, niños; trece soldados israelíes, cinco por fuego amigo; y cuatro civiles.

4.2. Estructura narrativa

Para entrar en materia, se presenta la dificultad de cómo abordar un texto extenso, originalmente dividido en solo tres partes. Con el objetivo de discernir bloques funcionales para el análisis, se localizarán divisiones, más allá de los epígrafes/didascalias que aporta la autora (diferenciados en mayúsculas), atendiendo,

no solo a lo que se cuenta, sino a cómo se expone. Con Deleuze y Guattari, sería más pertinente hablar de mesetas, que de escenas o cuadros, pues estas unidades se comunican unas con otras y es posible una multiplicidad de combinaciones.

PRIMERA PARTE (p. 41-51).

i. LA NIÑA DICE (p. 41).

Previamente, se ha citado a Bourdieu para definir la pubertad como “ese momento en que aún no se ha entrado en la vida ni aceptado las reglas del juego social”. Ya en el *Tríptico de la aflicción*, se atribuía al prepúber, aún no iniciado en el compromiso económico y psicológico, la cualidad de la lucidez. Pero la infancia, como en *Y como no se pudo: Blancanieves*, es también el lugar del débil, del abuso, de la indefensión. La frase que dice la niña en esta apertura, “no hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que los otros preparan para nosotros”, expone esta dicotomía. Por una parte, da idea de fragilidad; por otra, se trata de una premonición.

ii. EL CORRIDO DE CHIHUAHUA, canción (p.41).

Exaltación folclórica y patrioter de uno de los estados de México, localizado al norte de la república. Se canta a la tierra, el sol, la plata, etcétera.

iii. Confesiones (p. 41-44).

Las actrices cuentan, en primera persona, experiencias relacionadas con la violencia de género.

- a. *Getse*. En un monólogo, la intérprete explica que, tras plantear a su pareja la posibilidad de separarse, recibió una “hostia”: “Te merecías esa y cien más por lo que has hecho”. Destacan algunas consideraciones sobre la educación emocional (especialmente femenina) que caracteriza a las víctimas del maltrato: “Tantas y tantas veces en que se confunden respeto y sumisión”. Se impone el acto de voluntad de “dejar de amar”, y el sentimiento de duelo: “Y me asusté y fue por esa frase que yo decidí dejar de amar, dejar de amar por

una decisión, obligarme y hacerme daño un día detrás de otro día, silenciar mi propio corazón”.

- b. *Lola*. Este caso ahonda en la correspondencia entre Eros y Tánatos, muy extendida en la obra de Liddell (*La Dolorosa, La falsa suicida, Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción...*). La confesante admite una pulsión autodestructiva (“voy a salir a la calle a matarme un poquito”) y un vacío emocional (“yo no sé por qué hago estas cosas, quizás porque necesito que me pasen cosas fuertes que me hagan sentirme viva, porque a veces me aburre la vida y me cansa y me aburre y me cansa, me cansa la vida”). Describe la agresión sexual de un desconocido con el que se acostó y, en consecuencia, una sensación de vulnerabilidad (“me siento muy pequeña”, “como si estuvieran pisando algo muy frágil”) que invita a establecer un paralelismo con la niña. Después hay una reflexión acerca de las motivaciones que la llevan a tener relaciones de riesgo: “Es jodido estar sola, es jodido estar sola, necesito AMAR”.
 - c. *Angélica*. Aunque su intervención comienza en primera persona (“Yo por dentro estallo. / Yo por dentro me miro y tengo 20 años”), expresando cierto desconcierto ante el paso del tiempo, pronto pasa a la segunda persona del plural. La frase, “viviréis, follaréis, moriréis”, formulada como un mandamiento, recuerda a la prescripción del Génesis, “sean fecundos y multiplíquense”, pero también a las funciones de los organismos vivos, “nacer, crecer, reproducirse y morir”. Se expresa además cierto sentimiento de lo trágico (y de lo sublime), relacionado con la pequeñez del hombre frente a la naturaleza y su inexorabilidad: “A la lluvia no le conmueven vuestras jodidas alegrías, ni vuestras jodidas fatigas, ni vuestros jodidos dolores”. A diferencia de las anteriores confesiones, este breve apunte se expresa con cesura y un lenguaje más poético.
- iv. El duelo: “La Tequilera”, canción, y diálogo con los mariachis (p. 44-45).

- a. *LA TEQUILERA*. Esta canción es el clamor de una mujer que se embriaga para mitigar el dolor por una traición amorosa. El alcoholismo ya había aparecido antes, como paliativo y escapismo, por ejemplo en *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*: “Somos deliberadamente alcohólicos solo para poner un poco de orden en nuestra desgracia”. Por otra parte, en la entrevista concedida a Vallejo el día después del estreno de *La casa de la fuerza*, la autora declaraba: “Cada vez que alzamos una cerveza, estamos levantando nuestras vidas”³⁷².

La letra de “La Tequilera” también introduce de nuevo la resignación como pilar de la educación sentimental de la mujer (“ay, por ese querer, pues qué le voy a hacer, / aunque me haya traicionado no lo puedo aborrecer”), aun con color local (“como buena mexicana sufriré el dolo tranquila”). El dolor es nombrado como sino: “El destino me lo dio para siempre padecer”.

- b. *Diálogo con los mariachis*. Una didascalia menciona la presencia de los mariachis, que interpretan las canciones. Ellos entablan una conversación breve con Angélica, a la que preguntan cuánto perdió. Ella responde con un “todo”, para luego expresar su tristeza hiperbólicamente, como en el punto iii.c. apoyándose en fenómenos naturales para crear imágenes. Se repite: “El sol se pone tres o cuatro veces al día”. La ausencia de luz se relaciona con la tristeza, que es el sujeto de la prosopopeya de la última línea: “Así es imposible que la tristeza descanse”.

- v. La impunidad de la violencia: “El preso número 9”, canción; y *Fingers* de James Toback (p. 45-47).

- a. *EL PRESO NÚMERO 9*. La canción es el discurso de un condenado a pena de muerte, que se enorgullece de haber asesinado a su mujer y al amigo desleal (“los maté sí señor / y si vuelvo a nacer / yo los vuelvo a matar”), y se propone ir a buscarlos a la eternidad para que los juzgue Dios. En estilo indirecto, se absuelve al preso (“el preso número nueve era un hombre muy cabal”).

³⁷² VALLEJO, Javier. “Por las revueltas de Angélica Liddell”. Op. cit.

- b. *Fingers*. Getse describe algunas secuencias del film de James Toback, donde el protagonista, un “matón”, tras herir a un hombre, interpreta a Bach al piano (como pudiera hacer David Fernández). La idea de que la alta cultura no está reñida con la falta de humanidad (el nazismo es un ejemplo) ya había aparecido en la obra de Liddell, que interviene, con Lola, citando réplicas violentas de Al Pacino y Harry el Sucio: “Para que recuerdes mi nombre el resto de tu vida, tendré que levantarte inmediatamente la tapa de los sesos” o “disparar no es malo, siempre y cuando mates al tipo que se lo merece”.
- vi. El amor no correspondido y el deseo de morir: canciones “Por un amor”, “La muerte” y “Sin sangre en las venas” (p. 47-51).
- a. “*POR UN AMOR*”. Angélica pide esta canción a los mariachis. Como “La Tequilera”, ésta habla en primera persona de un desengaño amoroso, e introduce el deseo de morir: “Esta vida es mejor que se acabe, no es para mí”.
- b. *El amor no correspondido*. Algunas de las imágenes hiperbólicas de la letra de la anterior canción (“he llorado gotitas de sangre del corazón”) anticipan las intervenciones posteriores de las tres actrices, donde el recurso a la exageración, de nuevo a partir de comparaciones y símiles con la naturaleza, expresa un gran desgarró: “Y mi tristeza es tan grande que puedo darle sombra a un bosque”, dice Lola; “y mi dolor tan fuerte como una frontera”, añade Getse.
- Angélica introduce un estribillo que se repetirá en el desenlace, casi una antinomia: “Amar tanto para morir tan solos”. Getse profiere una frase, “cuando crees que has encontrado algún alivio, el infierno da un paso”, muy próxima a las declaraciones de Liddell a Vallejo: “Busqué la felicidad sin imaginar que estaba preparándome el infierno”³⁷³.
- c. “*LA MUERTE*”. Esta es una canción en la cual la muerte se convierte en una entidad antropomórfica (ejercicio común a numerosas culturas). Hay que

³⁷³ *Ibidem*.

recordar el Día de los Muertos de México y la popularidad de “Catrina”, una calavera que se viste con diferentes atuendos. Precisamente, la voz de la canción se refiere a la muerte como “pelona” y reclama su beso: “No le temo a la muerte. / Más le temo a la vida. / ¡Cómo cuesta morirse / cuando el alma anda herida”. Como ya se ha visto, Liddell seguirá frecuentando el tema del suicidio hasta su última publicación, *La novia del sepulturero*.

- d. “*SIN SANGRE EN LAS VENAS*”. Aunque el título de esta tercera canción podría referirse asimismo a la muerte, el tema aborda la indemnidad de un sujeto (“el amo del mundo”, “el rey de la vida”) que busca el amor con una y otra.

SEGUNDA PARTE (p. 52-97).

- i. Venecia (p.52-62).

- a. *Monólogo introductorio*. Aunque, en este caso, el monólogo no viene precedido por el nombre de Angélica, es posible identificarla como emisora, no solo por la acción homónima que protagonizó en Barcelona en 2009, sino por los datos biográficos que aporta el texto. Éste recoge su experiencia en la ciudad italiana, a la que viaja una semana después de haber roto su relación con Sindo Puche (“me había separado definitivamente del único hombre que me ha querido en la vida. / Después de quince años...”), y haber vivido el idilio con David Fernández, rozando el *amor fou*: “Cuando digo enamorarme digo amar. / Estar dispuesta a darlo todo. / A dar tu vida. / A renunciar a tu propia vida para darle todo al otro”.

Liddell cuenta cómo empezó a “automutilarse”: “Yo empecé a cortarme el cuerpo para que él lo viera. / Y esa es la verdadera razón por la que me corto el cuerpo, por amor”. Es posible establecer un paralelismo con la confesión de Lola (primera parte iii.b.) a razón de una pulsión autodestructiva. Las siguientes líneas, donde Liddell se refiere al maltrato psicológico que sufrió (“empezó a darme hostias. / No eran hostias físicas, pero eran cosas que

dolían mucho, mucho, mucho”) remiten, también, por la repetición de la palabra “hostia”, a la confesión de Getse (primera parte, iii.a.).

Se describe un proceso de degradación y de baja autoestima: “Y cuando ya te sientes como la basura o peor que la basura, / entonces lo empiezas a aguantar todo, absolutamente todo. / Empiezas a creerte que eres una basura de verdad”. La personificación “la basura no puede protestar / la basura no puede quejarse” subraya la denigración. La dependencia emocional se muestra como el envés de una relación tóxica.

Liddell introduce unas primeras pinceladas de política, aludiendo a la “operación plomo fundido”. Sin solución de continuidad, incurre en lo anecdótico: un mensaje de texto dirigido a David Fernández con la traducción del nombre de su postre favorito, “tiramisú significa ‘levántame’”, que obtiene una respuesta humillante. La autora dice haber estado dos años deprimida y, por último, presenta el diario que hizo en la habitación de hotel de Venecia.

- b. *Diario*. Bajo la acotación “TEXTO DEL VÍDEO” y el título ‘VENECIA’. VIVIENDO CON MIEDO, aparecen fechados diferentes acontecimientos entre el 2 y el 9 de enero. Los datos del conflicto palestino y las experiencias personales se alternan, a su vez, con digresiones o apartes que la autora diferencia con la tipografía. Ante los datos de las bajas (“Caos en Gaza / 130 Niños heridos”), los apartes (“y a mí me daba igual”) denotan su culpabilidad por estar ensimismada. No obstante, el sangriento ataque israelí va cobrando protagonismo.

El titular “las encuestas electorales en Israel premian el uso de la fuerza” entronca con el título de la obra. La autora se apropia del léxico del conflicto armado para referir su lucha interna, por ejemplo expresiones como “el día de la ira” o “la asesina de Dios”. Nuevamente, lo anecdótico se hibrida con lo ideológico. Además de protestar porque se han llevado los cuadros de Bellini³⁷⁴ a Roma, Liddell describe una pequeña acción consistente en

³⁷⁴ Bellini, Giovanni (Venecia hacia 1443-1516) fue descrito por Durero como el mejor pintor de su época y es uno de los paisajistas italianos más importantes del Prerrenacimiento. Paulatinamente, en su obra, el color va ganando terreno al contorno.

exponer sobre la mesa de un restaurante *kosher*³⁷⁵ la portada de *El País* con el titular “Israel mata a 30 refugiados en una escuela de la ONU”.

Hay una nueva reflectáfora, a raíz de la comparación de su viaje con *La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann, llevada al cine por Luciano Visconti. Liddell repite insistentemente este título y cita los fragmentos relativos a la muerte del protagonista, Gustav Von Aschenbach. El compositor alemán va a Venecia buscando reposo psicossomático, pero allí desarrolla un amor platónico hacia un adolescente, alimentado por la nostalgia de la juventud y el miedo a la muerte.

Conforme se avanza hacia el final del diario (“fin del viaje”), se recrudecen los sentimientos en forma de elocuentes imágenes: “La soledad es un escándalo” y “cuando me arranques el corazón hazte un cenicero con él”.

- c. *Nisi Dominus*. Tras alcanzar un clímax emocional, Liddell presenta al violonchelista, Pau, que también la acompañó en la acción *Venecia*. Se introduce la pieza *Nisi Dominus*, del compositor veneciano Vivaldi. Produciendo un choque entre alta y baja cultura, se rebautiza el tema con la expresión “me cago en la puta estoy a punto de llorar”. A continuación, en el texto, se transcriben los versos (“CUM DEDERIT”) de la obra de Vivaldi.
- ii. Resiliencia: la fuerza y el cybersexo; canciones de La Oreja de Van Gogh; y la ira (p. 62-74).
 - a. *La fuerza y el cybersexo*. El discurso de Liddell, próximo aquí al *stream of consciousness*, se caracteriza por sus múltiples digresiones. Primeramente, da a conocer dos vías por las que combate la depresión: el gimnasio, también denominado “la casa de la fuerza”, y el cybersexo.

“Y me puse a currar cuatro horas seguidas en el gimnasio
y solo encontraba alivio en la casa de la fuerza
en el ejercicio de la fuerza.

³⁷⁵ La *cashrut*, conocido también por su pronunciación en yidish, kósher, son los preceptos de la religión judía (extraídos del Levítico) sobre los alimentos que es correcto que los practicantes ingieran.

Y solo después de dos horas empezaba a desaparecer
la angustia”.

Es llamativa la repetición de la conjunción “y” (polisíndeton) y de la palabra “fuerza” (epífora), asimismo, la cesura refuerza los núcleos de sentido. El concepto “fuerza”, al que se adecúa el lenguaje, muy vehemente, entra en contradicción con la vulnerabilidad que sugiere Liddell (“me calaba la gorra azul hasta los ojos / para que nadie me viera llorar”). La oposición entre alta y baja cultura es retomada cuando se pone en relación el culto al cuerpo con Bach (cuya música acompaña el entrenamiento) y se establece una imagen a partir de la heroína de Betulia, Judith³⁷⁶.

Acto seguido, son descritas ciertas prácticas cybersexuales: “Les decía, no me enseñes la cara, hijo de puta, no me enseñes la cara. / Enséñame solo la polla. / Y yo no les enseñaba la cara”. Este dato es relevante por la importancia que el pensamiento ético (especialmente, Emmanuel Lévinas) concede al rostro como indicador de mi responsabilidad con el otro. También aquí funciona la repetición, creando un efecto aditivo, que incide en la sumisión:

“Me pedían que me metiera el dedo en el culo.

Y yo lo hacía.

Me pedían que me metiera el dedo en el coño.

Y yo lo hacía.

Me pedían que me pellizcara los pezones.

Y yo lo hacía.

Me pedían que me masturbara.

Y yo lo hacía”.

Un interlineado mayor indica una inflexión. En las siguientes líneas, Liddell se autoanaliza atribuyendo estas prácticas sexuales a un déficit afectivo:

³⁷⁶ El personaje bíblico es conocido por haber seducido a Holofernes, general del ejército asirio, que había invadido su ciudad, Betulia. La Biblia cuenta cómo, una vez hubo acudido a su tienda para cenar, Judith emborrachó a Holofernes y le cortó la cabeza. La escena de la decapitación ha sido plasmada por múltiples pintores.

“Cuando no tienes amor verdadero / cualquier gilipollez / la experimentas como un sucedáneo del amor”. Otro factor es el miedo a envejecer. Si en el bloque iii.c., de la primera parte, Angélica afirmaba “yo por dentro me miro y tengo 20 años”, aquí manifiesta que su imagen mental no se corresponde con su imagen física: “Además, ya no tengo 20 años, / ni un buen culito, / ni unas buenas tetas. / Ojalá tuviera 20 años menos, me cago en la puta. / Ojalá tuviera 20 años menos. / Así podría empezar de nuevo. / Así podría salir a la calle a buscar el verdadero amor / Podría largarme a México a buscar el verdadero amor”. México irá adquiriendo protagonismo paulatinamente, como utopía, en el sentido original de no-lugar.

Al también utópico “amor verdadero”, se opone la definición “el amor es recibir hostias”. La expresión malsonante, “hostia” evoca la confesión de Getse en la primera parte (iii.a.) y la parte de *Venecia* en que Liddell se refiere al maltrato psicológico. La iteración de este término (“y después de la primera hostia te dan la segunda hostia. / Y después la tercera hostia”) tiene un efecto violento y acumulativo: “Ahora ya soy demasiado vieja incluso para recibir una buena hostia”.

Si anteriormente se llamó la atención sobre un tropo que comparaba el corazón con un cenicero, en este caso la confianza se expresa con la imagen de echar “el corazón a freír en una sartén”. Es significativo que, aun hablando de sí misma, Liddell utiliza a menudo la segunda persona del singular, fomentando la empatía del lector/espectador.

El tándem de amor y política sigue activo, así como el sentimiento de culpa asociado a la indolencia (en relación con la actualidad y con sus seres próximos):

“Y el telediario de la noche me la suda.

Y Obama me la suda.

Y los palestinos me la sudan.

Y los judíos me la sudan”.

Si, a colación del ejercicio de todo tipo de prácticas sexuales por Internet, Liddell había afirmado “yo era una puta gratuita”, ahora expresa en

subjuntivo su deseo de ser una prostituta para coger y contagiar enfermedades. Retoma, asimismo, la cronofobia como uno de los factores desencadenantes de estas prácticas: “Y cuando cierro la webcam me quedo a solas con el paso del tiempo. / Y siento un profundo dolor por el paso del tiempo. / Y siento miedo / Terror”.

Se insiste en que los únicos paliativos son los “ejercicios de no sentimientos y de no inteligencia”, y en la futilidad del intelecto o los méritos, citando algunos de los datos de su currículum. La disyuntiva radical que plantea, “si no puedo ser amada, / puta o muerte”, incurre una vez más en la cópula de Eros y Tánatos. El léxico del final es rico en quimeras, mitad política y mitad amor, como “bolchevique del coño” o “revolución sexual”.

b. CANCIONES DE LA OREJA DE VAN GOGH.

Dando continuidad al contraste entre lo culto y lo vulgar, Liddell introduce dos canciones del grupo La Oreja de Van Gogh: “Y ahora vamos a escuchar una canción pop. / Ni Bach, ni Vivaldi ni hostias”.

La letra de *Muñeca de trapo* habla, en primera persona, de la dificultad de expresar los sentimientos. A través de la comparación (“como esos cuadros que aún están por colgar, / como el mantel de la cena de ayer”) la estrofa inicial se refiere a la tarea no resuelta de declararse. La segunda estrofa brinda imágenes sobre la frustración inherente al mutismo (“lo nunca dicho se disuelve en un té”). Por último, el estribillo expresa el deseo desmedido de comunicar (“me abrazaría al diablo sin dudar / por ver tu cara al escucharme hablar”).

La segunda canción, *Dulce locura*, incide en la temática amorosa. La primera, la segunda y la última estrofa son una sucesión de metáforas que dicen poner en venta proyecciones (no realizadas) de una relación: “Vendo el inventario de recuerdos de la historia / más bonita que en la vida escuché”. El estribillo (de nuevo, en primera persona) revela que el sujeto ha sido abandonado (“entiendo que te fueras”). Su estado actual se equipara a una “condena”, a falta de las cualidades del amado (“tu dulce locura”).

- c. *La ira*. Este nuevo monólogo de Angélica da protagonismo a la ira y las ganas de matar... De nuevo, la cesura fuerza la ubicación de los núcleos semánticos al final de la línea, potenciándolos. Si hasta ahora ha tenido protagonismo el dolor emocional, ahora entra en juego otra de las fases características del duelo, el enfado: “Reclamo mi derecho a la ira”, “mi furia es legítima”, “cuando la felicidad ha sido masacrada, el odio se convierte en justicia”, “me gustaría matar”. En consonancia, se formulan hipotéticas acciones destructivas (“he buscado piedras para descalabrar pájaros”, “me gustaría ser un apache / y destrozar un piano a flechazos”).

Además, como si la ira revirtiera en ella misma, hay imágenes sobre su presumible erosión: “Al fin y al cabo estoy en el punto de mira de la extinción, / como los indios. / Soy una tierra de indios”. La autora se compara con un cadáver: “Dicen que ver pasar a un difunto trae buena suerte. / ¡Qué bonito! / Todos los que me han visto pasar hoy van a ser felices, muy felices”.

La composición de Vivaldi, *Nisi Dominus*, que antecedió a esta meseta, la cierra, convirtiéndose en leitmotiv.

- iii. El macho: “Ejercicios de felicidad para hijos de puta”; “Rata de dos patas”, canción; y “Textos de amor a un muñeco de plastilina” (p.74-93).

- a. EJERCICIOS DE FELICIDAD PARA HIJOS DE PUTA. Lola, Angélica y Getse, por este orden, asumen la voz del macho, dirigiéndose a una mujer en segunda persona. Las tres intervenciones tienen unidad y versan sobre el “amor del lobo por las ovejas”. Podríamos decir, interviniendo la conocida locución de Plauto, popularizada por Hobbes (“*homo homini lupus*”), que el hombre es un lobo para la mujer.

En el texto de Lola, el lenguaje se pliega a la violencia (sexual): “Te meteré el brazo por el culo. / Trituraré a polvos tu puto culo muerto / con mi brazo”. Lo grotesco (en el sentido de lo extravagante, pero también de lo grosero) se pone al servicio de la descripción de prácticas sádicas que incurren en la búsqueda del placer personal (que ya caracterizaba al “Hombre” de *Dolorosa*).

La frase del texto de Angélica, “chupa el agujero de mi egoísmo”, sintetiza el parlamento anterior. La felicidad individual, que se identifica con los valores de la publicidad (el optimismo, el entusiasmo, la ambición) e, invirtiendo la convención, con el color rosa (“brazo rosa”, “frase rosa”, “mierda rosa”, “cuartel rosa”), pasa por encima del dolor ajeno. La indolencia se expresa, en el caso de Angélica, con la repetición de la expresión “te jodes” en respuesta a una serie de preguntas retóricas:

“¿Querías verme infeliz?

Te jodes. Soy feliz.

¿Querías verme llorar en los bosques?

Te jodes.

Yo entro en los bosques para quemar los bosques.

¿Querías verme triste?

Te jodes.

Orino gasolina encima de la tristeza.

¿Querías verme sufrir por amor?

Te jodes. No amo. No sufro”.

El hombre hace que la mujer se sienta descartable (“te dejaré tirada como una colilla”, “salgo corriendo cuando quiero”, “no quiero obstáculos en mi camino”). Se describe un “amor líquido” (Bauman), en que las relaciones son instantáneas. El discurso de Getse acerca de un “liberalismo económico-sexual” no solo es afín al del amor líquido, sino similar, en su formulación, al de Erich Fromm sobre la desintegración del amor en la sociedad contemporánea (*El arte de amar*). Por otra parte, la equivalencia entre el amado huidizo y Dios, “siempre presente y siempre ausente”, anticipa algunas de las ideas desarrolladas en el *Ciclo de las resurrecciones* (ver anexo 10.3):

“Si estuvieras casada con Dios,

¿le pedirías abrazos a Dios?

No.

Te conformarías con ser llamada la esposa de Dios.

Pues esto es igual.

Yo soy Dios”.

La melancolía amorosa parece patrimonio exclusivo de la mujer (recuérdese la tesis de *La tercera mujer*). El hombre le reprocha su autocompasión (llorar, querer morirse...), desmereciendo el sufrimiento particular frente a lo sublime (el cielo azul, Bach, la poesía de flores y de pájaros), y lo pragmático (el trabajo, Hacienda, bases cotizadas, etcétera), pero, sobre todo, frente al sufrimiento corporal y aquel que afecta al colectivo. La dicotomía individuo y sociedad, que profundiza en la de lo personal y lo político, adquiere protagonismo en la intervención de Getse:

“Sólo piensas en ti misma.

No piensas en la humanidad.

La gente que sufre es egoísta joder.

La gente que sufre es egocéntrica joder.

(...)

Solo piensas en ti, joder.

No piensas en los negros, joder.

No piensas en la humanidad, joder”.

La jerarquía del hombre entra en conflicto con la tesis de Dostoyevsky de que “toda la sabiduría del mundo es insuficiente para pagar las lágrimas de los niños”. En general, en Europa, lo singular siempre ha sido rechazado como fuente de pensamiento. Así, el hombre opone al dolor de la mujer el de las víctimas de Ciudad Juárez:

“Yo defiando a las mujeres muertas, joder.

Yo soy un buen tío, joder.

No soy un puto machista, joder.

(...)

No te han violado en Ciudad Juárez.

Entonces confórmate.

Para sufrir te tienen que violar o disparar,

así, en plan humanidad.

Además,

una puta mejicana no sufre por amor”.

Una contrarréplica de Angélica, que trae de nuevo a primer plano su crisis personal, pone punto y final a esta tirada de argumentos masculinistas: “Y me la suda poder llamar al psiquiatra a cualquier hora. Yo quiero llamarte a ti a cualquier hora, hijo de puta”.

- b. RATA DE DOS PATAS tiene por letra una serie de insultos dirigidos al causante de un mal de amores. Casi todos los apelativos, como el que da título a la canción, animalizan al varón: “Maldita sabandija”, “alimaña”, “culebra ponzoñosa”, “maldita cucaracha”, etcétera.
- c. TEXTOS DE AMOR A UN MUÑECO DE PLASTILINA. Esta meseta viene a ser la respuesta a “Ejercicios de felicidad para hijos de puta” y recuerda a la dedicatoria de *Anfaegtelse*, en que David Hernández era comparado al héroe bíblico que venció a Goliat. Getse, Lola y Angélica dirigen breves panegíricos, en segunda persona del singular, a un hombre heroificado. De acuerdo con estas líneas de Getse, la expresión “muñeco de plastilina” podría hacer referencia a la blandura del vencedor del gigante.

“Tienes la fragilidad de los héroes.

Cuanto más le temes a la muerte mejor luchas”.

Mientras Getse dice no tener la certeza de odiar, Lola afirma: “Te voy a querer siempre, cabrón”. En su caso, hay una exaltación de la fuerza y la belleza físicas (hombros, deltoides, bíceps, abdominales). Por su parte, Angélica establece una correspondencia entre la fuerza del amado y el equilibrio del cosmos. Por contraste con la agresividad verbal del apartado

“Ejercicios de felicidad para hijos de puta”, destaca el lirismo propio de cierto tipo de poesía amorosa: “Cuando te quedas a solas con tu fuerza eres precioso” o “caminas de una manera que hasta el trigo pierde la paz”.

iv. LAS TRES HERMANAS (p. 94-97).

Bajo este título, se versiona un diálogo de Olga, Masha e Irina, *Las tres hermanas*, de Chéjov. Liddell toma las réplicas de la primera escena del acto I y la segunda y la tercera del acto III. Se establece un paralelismo entre estos personajes y Getse, Lola y Angélica. La afirmación de Olga, “estoy vieja, vieja, fea, estoy vieja”, evoca el lamento anterior de la autora por no tener unos años menos “ni un buen culo ni unas buenas tetas”; y la idea de casarse sin amor remite al citado “liberalismo económico-sexual”.

Aunque Irina insiste en la necesidad de trabajar (los ejemplos del obrero que pica piedras y el buey o el caballo, hacen pensar en la fuerza tal como la ejerce Liddell), termina por admitir que no le gusta su trabajo y, sucumbir al tedio. Por su parte, Masha, que trata de encontrar sentido a la vida, confiesa su amor por un hombre.

En todos los casos, se impone el deseo de ir a México (en reemplazo de la utopía del original, Moscú). Recuérdese que, en esta segunda parte, Angélica ya había barajado la posibilidad de “largarse a México a buscar el verdadero amor”. No obstante, Irina estalla, diciendo que la vida se escapa y no volverá y que nunca irán a México. No hay posibilidad de ir a Moscú ni, en su defecto, a México, porque estos destinos son, en última instancia, proyecciones del amor y la felicidad.

TERCERA PARTE (p. 98-127).

i. Violencia en Chihuahua: “A chismearle a tu madre”, canción; y mujeres mexicanas (p. 98-103).

a. *A CHISMEARLE A TU MADRE*. La letra de esta canción recoge las imprecaciones de un hombre que dice haber perdido la paciencia con su

mujer. Después de amenazas veladas (“te calmas o voy a calmarte”), baraja la violencia física: “Todo aquel que pega a una dama, / la verdad que me parece inaudito, / los trancazos son para los burros, / pero tú me los pides a gritos, / y si pierdo mujer los estribos, / vas a ver que te llueve bonito”.

- b. *Mujeres mexicanas*. Diálogo de Perla, Cynthia y María, que se espejan, como es natural, con Angélica, Getse y Lola, y las tres hermanas Prozórov. El registro de esta conversación, a diferencia del de los anteriores diálogos, es naturalista y contiene giros del español hablado en México. El asunto es la violencia naturalizada en su estado, que más allá de los narcotraficantes, se ha extendido incluso a las canciones y juegos infantiles. Perla y Cynthia cuentan anécdotas personales incidiendo en el azar (estar, o no, en el lugar equivocado) y la peligrosidad.

Después de que María cite la inferioridad de condiciones de las mujeres (“como mujer no puedes evitar sentirte mucho más vulnerable y desprotegida”), surge el tema de la violencia machista: el feminicidio de Ciudad Juárez. Las víctimas son chicas jóvenes, o menores, que tienen que ir a trabajar a la maquila (empresas donde se produce a bajo costo). Refiriéndose a la necesidad de estas chicas de ganarse un jornal, aun a costa de arriesgar la vida, Cynthia parafrasea a Irina: “Hay que trabajar”.

Las tres se muestran consternadas por la impunidad: “Y a pesar de todo parece que no pasa nada, la vida sigue, se sigue celebrando, gritando ¡viva México!”. Es inevitable recordar la canción “El corrido de Chihuahua” que, al comienzo de *La casa de la fuerza*, cantaba al estado mexicano, ahora desmitificado: “Este México está colorido por fuera y podrido por dentro, este México apesta” y “México lindo y qué herido”.

- ii. Canciones de amor (o debilidad): “Song to the siren”; “Ne me quitte pas”; “Love me tender”; y María y el violonchelista (p. 104-109).

- a. *SONG TO THE SIREN*. En esta canción se habla de un idilio como espejismo. La metáfora de la sirena sirve para introducir la desilusión: un

canto atrayente, “navega hasta mí, navega hasta mí, deja que te envuelva”, que, finalmente deja al enamorado “roto y sin amor, contra las rocas”.

- b. *NE ME QUITTE PAS*. En esta célebre *chanson*, la imploración “no me abandones” convive con promesas de una nueva felicidad. La última estrofa, sin embargo, da protagonismo al sometimiento y la humillación: “No me dejes. / No voy a llorar más. / No voy a hablar más. / Me esconderé allá / a mirarte / bailar y sonreír / y a escucharte / cantar y después reír. / Déjame ser / la sombra de tu sombra / la sombra de tu mano / la sombra de tu perro”.
 - c. *LOVE ME TENDER*. Por último, el tema de Elvis Presley, que dice “ámame tiernamente”, es una declaración de amor eterno, y compromiso, sensible y romántica.
 - d. *María y el violonchelista*. El comentario que la mexicana dirige a Pau hace apología de la ternura, y supone una contradicción a la ley de la supervivencia (o del más fuerte): “Ojalá sobrevivan los débiles, porque si sobreviven los fuertes estamos perdidos”.
- iii. Femicidio en Chihuahua: “El caso de Paulina”; “El campo del algodonero”; “Lista de crímenes de ciudad Juárez que Cynthia leyó en su cocina” (p. 110-117).
- a. *EL CASO DE PAULINA*. Se poetiza el informe del rapto, la violación y el asesinato de una joven de dieciséis años, en tercera persona, introduciendo algunos estribillos: “Paulina escribió el número de la matrícula del coche en su brazo, tal vez presintiendo su muerte”, “pudieron haber decidido no asesinarla / sin embargo optaron por asesinarla”. Mediante el polisíndeton, se subraya el ensañamiento:

“Y fue raptada
y fue violada
y fue golpeada
y fue arrollada por el coche donde fue violada

y fue asesinada
para finalmente dejar su cuerpo tirado en un camino de tierra por la carretera
de Aldama”.

Un pleonasma, “la humanidad de Paulina”, incide, asimismo, en la brutalidad de los agresores: “...Las llantas que destrozaron su cuerpo. / Firmes y sin arrepentimiento. / Una línea recta constante, / no curveada o interrumpida, / sobre la humanidad de Paulina”. Por último, algunos detalles íntimos sobre la víctima rompen la letanía propia del informe policial, evitando que el genérico “mexicana asesinada” se imponga sobre la identidad de Paulina:

“Paulina Elisabeth Luján Morales tenía 16 años,
quería aprender idiomas y ser azafata para viajar por el mundo,
antes de ser violada y asesinada el 12 de marzo de 2008
escribió en su MetroFlog,
entre flores y mariposas rosas,
que no le gustaban las mentiras y que era de Chihuahua,
y que tenía 16 años”.

- b. EL CAMPO DEL ALGODONERO. Como en un movimiento de *zoom out*, pasamos del caso de Paulina al de ocho mujeres halladas muertas en el susodicho campo y, de ahí, a un crimen contra los Derechos Humanos. Como en “El caso de Paulina”, la retórica ayuda a “vivificar” la información. Hay un leitmotiv, “algunas mujeres tenían las manos atadas con las cintas de sus zapatos”, y metáforas que plasman la crudeza: “De las ocho muertas que alguien escupió en el descampado...”. Con los datos sobre el juicio de México ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos y el Centro por la Justicia y el Derecho Internacional, se incide en la impunidad de los agresores y, más allá de eso, en una muerte hermenéutica después de la muerte física (Benjamin): “Las mujeres en México son víctimas hasta después de muertas”.

c. LISTA DE CRÍMENES DE CIUDAD JUÁREZ QUE CYNTHIA LEYÓ EN SU COCINA. Se enumeran los casos de once mujeres asesinadas. Se aporta su nombre, edad, algunos datos circunstanciales, la manera en que fueron asesinadas (mutilaciones, apuñalamientos, estrangulamientos, quemas) y el lugar donde fueron encontrados sus restos. De nuevo, la conjunción “y” genera una idea de adición imparable.

iv. PONGO MI ESPÍRITU (p. 118-122).

En primera persona (“pongo mi espíritu en la sala de autopsias”), Angélica emite un manifiesto de mujer airada. Aunque este texto tiene su semilla en *Enero*, aquí se incide especialmente en la desobediencia. Como se verá en las conclusiones, la emancipación del imaginario colectivo en relación con la mujer y su visibilidad pública es ya un acto de desobediencia *per se* (Angélica alude a una “venganza femenina” para con la “comunidad de los hombres fuertes”). La venganza y la desobediencia se hacen verbo (“jamás volveré a emplear palabras indoloras”). Hermann Cohen decía que el sufrimiento es el principio de individuación y que no se pueden separar el pensar del pesar. Precisamente, a partir de su desconsuelo, la dramaturga expresa su compromiso con los débiles: “Los que se afligen”, “los que se sientan culpables”, “los que pidan perdón”, “los dementes”, “los débiles”, en una retahíla que recuerda a las bienaventuranzas.

Liddell, que en muchas ocasiones ha manifestado su decisión de no tener hijos, profetiza una estirpe de hijos con los que desafiar al orden imperante: “Mis hijos serán hombres buenos que no sirvan para nada”. En segunda persona del plural, con aire mesiánico (ya se vio la influencia de las Sagradas Escrituras), se dirige a los “hombres fuertes”, advirtiéndoles de que todo el dolor que han causado les será devuelto “con la rabia de una tormenta”. Se hace equivaler el derrumbe del sistema a la derrota del patriarcado: “Si nos ponemos de parte del viento arrancaremos las carreteras para hacer desaparecer las direcciones”.

v. Epifanía: “Las tres hermanas, último acto”; “Si me das a elegir”, canción; y “Textos para un forzado” (p. 123-127).

El desenlace de la obra, a semejanza del de la tragedia clásica, da lugar a la esperanza. Una frase de Anaïs Nin, “mi poder es femenino; exige combatir pero

no vencer”³⁷⁷, sirve para caracterizar el rol mitológico asumido por Angélica, que ya se ha comparado al de Antígona.

- a. *LAS TRES HERMANAS, ÚLTIMO ACTO*. Se reescribe, ligeramente, el final de la obra de Chéjov. Masha se muestra más positiva que en el original: “Nos hemos quedado solas y empezamos la vida de nuevo”. Angélica magnifica el “hay que trabajar”, de Irina, convirtiéndolo en mantra: “Yo estaré trabajando, trabajando, trabajando...”. Del original, también toma las palabras referidas a la posibilidad de que ella y sus hermanas sean compensadas por la memoria: “Llegará un día en el que todo el mundo sepa por qué sucedió todo esto... Por qué pasamos tantos sufrimientos”. No obstante, la autora convierte a Olga en postora del olvido: “Pasará el tiempo y nosotras desapareceremos para siempre. Nos olvidarán. Olvidarán nuestras caras, nuestras voces, ni siquiera sabrán cuántas hermanas éramos”. Las últimas palabras son idénticas en ambas fuentes: “¡Si se pudiera saber! ¡Si se pudiera saber!”. Detrás de todo error de consecuencias trágicas se halla la ignorancia, y la tragedia es la realización del aforismo “conócete a ti mismo”.
- b. *SI ME DAS A ELEGIR*. Mediante esta canción, casi un avatar de la Carta de San Pablo a los Corintios, Angélica se reafirma en su amor, y lo prioriza ante todas las cosas.
- c. *TEXTOS PARA UN FORZUDO*. Lola y Getse hacen hincapié en una suerte de “resistencia amorosa”: “Incluso con la cabeza cortada te dedicaré mi último pensamiento la próxima vez que muera”, “después de haberte conocido estoy preparada para el fin del mundo”, “te echo tanto de menos que aunque alguien se detuviera enfrente de mí y me hiciera señales, yo no distinguiría nada, nada. Pensaría en ti y pensaría en ti”. No obstante, se sigue empleando el campo semántico de la fuerza (palabras como “guerra”, “batalla”, “lanza”, o “carro de combate”) para abordar las relaciones

³⁷⁷ NIN, Anaïs. *Incesto. Diario amoroso 1932-1934*. Madrid: Siruela: 2008, p. 18.

sentimentales. La única réplica de Angélica, y la penúltima de la obra, en alusión al suicidio, es, sin duda, la más derrotista:

“Un hombre solo necesita fuerza para comprar un clavo y un trozo de cuerda. Si es capaz de salir a la calle a comprar esas dos cosas ya puede ahorcarse. Esa es la base de toda esperanza”.

Es significativo que un forzudo asuma al final el lugar que la niña ocupó al principio, dotando de circularidad a la obra. Al admitir su vulnerabilidad (“¡amar tanto para morir tan solos!”), el campeón de la disciplina *Strongman*, sinécdoque de la “comunidad de los hombres fuertes”, concede la razón a las profecías formuladas en la meseta anterior, resumidas, aquí, por Getse: “Conseguiremos arrancarle lágrimas al hierro”.

4.3. *La casa de la fuerza* en relación con la literatura posdramática

4.3.1. Factores de ordenación en ausencia de una estructura espacial y temporal

La idea de valorar estos textos, que no responden a una idea normativizada de drama, desde una perspectiva dramática, como ya se dijo, parte de la imposibilidad de realizar un análisis tradicional. A este respecto, la disolución de la categoría espacio-temporal, según anticipaba “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”, es más que un indicio. No se trata solo de un “acto beligerante”, como señala la dramaturga, sino de todo un síntoma. “El escenario (para *La casa de la fuerza* y la trilogía *El centro del mundo*) es el único lugar posible”, y los espacios apuntados por la palabra no sugieren “escenografías verbales”, sino, más bien, no-lugares (Augé), espacios sin identidad relacional ni histórica, por oposición a los

“lugares antropológicos”, no practicables por el acto ni el verbo, que se han multiplicado en la modernidad.

Es sintomático que, en los casos analizados, Liddell aparece como “viajera”. En la segunda parte de *La casa de la fuerza*, Venecia es el destino electo para estar envuelta en su individualidad. Paulatinamente (por ejemplo, en *Ping Pang Qiu* o *Todo el cielo sobre la tierra*), Angélica, reactivará y se apropiará de los lugares que visita, más que como voyeur, como caminante errante o practicadora de la ciudad. No obstante, en *Venecia*, descartando la “intervención” en el restaurante *kosher*, donde Liddell expone una primera plana con la tragedia causada por la “operación plomo fundido”, tiene peso un lugar de tránsito como es la habitación del hotel. Cabe recordar la definición del gimnasio, como no-lugar, que ella misma aporta: “Una sociedad de solitarios, (donde) cada uno se queda a solas con su fuerza y su resistencia”. El televisor del hotel, con la actualidad sobre Gaza, e Internet, donde Liddell se relaciona con desconocidos sin rostro, son la consumación de un espacio tan global como volátil. La Red, como “matriz que conecta y desconecta a la vez”, donde “las conexiones son relaciones virtuales”³⁷⁸ es la realización del mundo líquido que aborrece todo lo sólido y durable.

Otra tipología de no-lugar sería el citado Campo Algodonero, al igual que “las afueras de la ciudad”, “las periferias”, “terrenos baldíos”, caminos de tierra y basureros clandestinos, donde aparecen los cuerpos, a veces inidentificables, de las víctimas del feminicidio de Chihuahua. Es representativo que México se constituya en utopía en la obra, como el Moscú de *Las tres hermanas*, por contraste con la realidad. La utopía, ese lugar que no existe en el momento de su formulación, como la isla de Tomás Moro y la comunidad ficticia que la habita, nace, como afirma Borrás Castanyer, “de una insatisfacción colectiva y necesita del consentimiento colectivo para dejar de ser tentativa utópica”; el mayor peligro “es convertirse en puro gesto de consuelo, en idealización del futuro”³⁷⁹.

³⁷⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 12-13.

³⁷⁹ BORRÁS, Laura (ed.); et al. *Utopías del relato escénico*. Madrid: Fundación Autor, 1999, p. 12.



“Tal vez la vida en los hoteles ha transformado mi manera de escribir. No lo sé. Lo provisional... No lo sé (...). Sin esas habitaciones, hay textos que jamás hubieran existido, incluso obras enteras. *Venecia*, por ejemplo” (*Proyecto Escritorio. Del lugar donde se escribe*. <http://proyectoescritoriojesusortega.blogspot.com.es/2012/03/angelica-liddell.html>)

Texto y fotos: Angélica Liddell.

Al igual que el espacio se disuelve en no lugares y utopías, haciendo imposible la reconstrucción de un mapa, el tiempo se licúa y sería inútil (salvo en el caso de *Venecia*, que transcurre en la primera semana de enero de 2009) tratar de aproximar un tiempo diegético o argumental. La única referencia, son los dos años de depresión a los que Liddell alude: “Y han sido dos años de mi vida, dos años / levantándome sola, humillada, sin ganas de hacer nada”. Lo fundamental es la tematización del paso del tiempo: la cronofobia, que ya aparecía en *Boxeo para células y planetas*, aquí manifiesta en los comentarios acerca de la pérdida de la juventud y la referencia a *Muerte en Venecia*. Asimismo el tiempo escénico, cinco horas y media, da lugar a una experiencia de la duración y de la dilatación³⁸⁰. La paradoja resultante es un tiempo pesado, pero fugaz, y, consecuentemente, la ansiedad. “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”, hablaba, precisamente de la sustitución del tiempo por la metáfora de la nada, citando las palabras de Vladimir (*Esperando a Godot*): “Así matamos el tiempo”.

A falta de un tiempo teleológico lineal (se trata, más bien, de un tiempo ceremonial), podríamos hablar de caos. No obstante, Liddell afirma organizar el caos en la sala de ensayos³⁸¹. La pregunta es cuáles son los factores de organización, en ausencia de una estructura temporal y espacial, en una obra susceptible de ser considerada, como ya se ha dicho, un “monstruo dramático”. Citando el epílogo de Cornago a *La casa de la fuerza*, cabe definir la pieza, como tantas otras obras posdramáticas, como un ensamblaje o “revista” de “materiales de desecho”, “fragmentos y trozos”: “Textualidades prestadas”, “voces” y “canciones”³⁸². Ahora bien, quizá una de las singularidades del teatro de Liddell reside en la manera en que la parataxis busca choques o entrechoques.

Si el criterio asociativo parece estar detrás de la elección de los temas (la vulnerabilidad, el duelo, la ley patriarcal, la violencia de género, la venganza femenina...), en lo formal se impone el contraste. Llama la atención, la alternancia entre

³⁸⁰ A menudo, como dice Lehmann, el teatro posdramático trabaja contra el bombardeo de los signos en el capitalismo clásico, en el que el tiempo perdido es el tiempo ajeno a la producción, la acumulación y el ahorro.

³⁸¹ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

³⁸² LIDDELL, Angélica. *La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota y Anfaegtelse*. Segovia: La Uña Rota, 2011, p.135.

palabra dicha y cantada (basta fijarse en las mesetas i., ii. y iii. de la primera parte o la bisagra entre la segunda y la tercera, es decir, el paso de “Las tres hermanas” a la canción “A chismearle a tu madre”). A veces, contra todo pronóstico, no se introduce una, sino dos canciones (así, al final de la primera parte, con “La muerte” y “Sin sangre en las venas”, o el momento de la Oreja de Van Gogh). También se alternan el monólogo, que predomina sobre todo en la segunda parte, y el diálogo (aunque se trate de “un diálogo otro”). Asimismo, el lenguaje oscila, entre lo vulgar y lo culto, y lo nuevo y lo viejo, véase cuando a los “Textos de amor a un muñeco de plastilina” se yuxtapone una versión Chéjov. El contraste entre el humor y el dramatismo también se pone al servicio de la composición. Por último, y aunque la palabra poética actúa como aglutinante, es posible distinguir diferentes grados de iconicidad, del registro documental a una indisimulada estilización.

4.3.2. Monodrama y coralidad

Aunque *La casa de la fuerza* no sea estrictamente un monólogo, como *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim* y *Extinción, Lesiones incompatibles con la vida* o *Mi relación con la comida*, todas ellas relacionadas con el poema épico, es posible hablar, retomando algunos de los conceptos del segundo capítulo, de Angélica rapsoda, y de “polylogo” o “monodrama polifónico”. Aquí, más que en las obras anteriores, según señala en su tesis Eguía Armenteros, un análisis de personajes rige un análisis biográfico e ideológico de la propia Liddell. Se trata de una mujer en cinco cuerpos, en un mundo, como diría Deleuze, “de individuaciones impersonales, y de singularidades preindividuales”³⁸³. El dramaturgo y ensayista Jean-Christophe Bailly (*Le retour du mythe ou le travail de l'origine*) se refiere al teatro como “una voz que se divide en muchas voces y se pone en el espacio, la escena”.

Si bien después de *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, Liddell, que ha expresado sus reticencias a trabajar en grupo, llevó a escena varias obras en solitario, en

³⁸³ Cit. en SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (traducción propia). Op. cit., p. 232.

La casa de la fuerza vuelve a rodearse de otros actores y, sobre todo, actrices, que figuran en el texto con sus nombres propios: Lola, Getsemaní, Cynthia, Perla, María... Por este y otros indicios, en la línea del Living Theatre, parece que el intérprete se compromete a mantener su identidad, renunciar a cierta actuación ficcional, y exhibir aspectos de su vida privada. Cabe hablar, con Rodrigo García, de personas: “Los nombres que hay junto a cada frase –dice el dramaturgo en la introducción a *Notas de cocina*– corresponden al actor para el que estoy trabajando, en quien pienso cuando escribo el texto, es decir: no son personajes, sino personas”. Si este es un factor para hablar de “impersonaje” (Sarrazac), otro sería la presencia fantasmal del coro, una tensión entre totalidad e individualidad, ya que, sobre todo, las voces de Angélica, Getse y Lola, como las de *Las tres hermanas*, se expresan, a intervalos, como una forma unitaria, cercana al oratorio:

“ANGÉLICA: Y me gustaría ser superior a una condena.

LOLA: Y mi tristeza es tan grande que puedo darle sombra a un bosque.

GETSE: Y mi dolor tan fuerte como una frontera.

ANGÉLICA: ¡Amar tanto para morir tan solos, amar tanto para morir tan solos, amar tanto para morir tan solos...!

GETSE: Cuando crees que has encontrado algún alivio, el infierno da un paso”.

En este fragmento, como en “Ejercicios de felicidad para hijos de puta”, “Textos de amor a un muñeco de plastilina”, “Textos para un forzado” y, en menor medida, en el diálogo entre las tres mexicanas, es posible ver un avatar, no solo de *Las tres hermanas*, sino de *Las Troyanas* o *Las Bacantes*. La “obra de conversación” de Chéjov ya hacía convivir lo coral con el aislamiento de cada locutor. Este “diálogo de los monólogos”, donde los monólogos se travisten en réplicas, caracteriza a la meseta iii. de la primera parte, en que Getse, Lola y Angélica disponen de un turno de palabra singular para su confesión. Se trata de un diálogo de los lejanos en el que es la confrontación, la orquestación y el frotamiento de las palabras solitarias lo que produce un dialogismo a la altura de la época: “El diálogo se desplaza del intercambio en el presente hacia la coexistencia de soliloquios consagrados a la retrospectión, a la rememoración, a la reviviscencia”³⁸⁴. Con ocasión de las confesiones, salta a la vista esa

³⁸⁴ Ibid., 250.

“comunidad de interioridades”. Como dice Bauman, la confesión, es decir, “la sinceridad” y el “entregarse sin reserva”, se convierte en la única defensa humana contra la soledad y en la única posibilidad de tramar una comunidad imaginada:

“La única manera de incluir ‘desconocidos’ en ese ‘nosotros’ era adjudicándoles el lugar de potenciales socios de los ritos confesionales, destinados a revelar un ‘interior’ similar (y por lo tanto, familiar) cuando se los presionara a revelar sus intimidades”³⁸⁵.

En este caso no solo se representa, según la idea de tragedia de la autora, la angustia privada en un escenario público, sino las angustias privadas (de la mujer). Liddell que, de ordinario, defiende al individuo, al capitán Ahab³⁸⁶, frente a las opiniones generales, reivindica, en *La casa de la fuerza*, una coralidad positiva, en que los personajes hablan en la misma dirección. Incluso cuando ella abandona el colectivo y se precipita en la visibilidad, lo hace, más que como ella misma, como ser humano de la *hybris*: “Posee y despierta en su interior una especie de distancia respecto a sí, una autoelevación que es, paralelamente una elevación por encima de los demás”³⁸⁷. A partir de esta individualidad transindividual se desarrolla una mitología propia en *El centro del mundo*, mientras que el *Ciclo de las resurrecciones* es prácticamente un diario íntimo.

La dramaturga afirma que, “al final, no importa si la obra es confesional o no, lo importante es ese cruce de voluntades entre la obra y el espectador, y la vida del espectador”³⁸⁸. Basta acudir, con Deleuze, a ejemplos como la literatura de Tom Wolfe o Henry Miller para aseverar que “la autobiografía más personal es forzosamente colectiva”³⁸⁹. Cabe recordar el proverbio de Terencio, “hombre soy, nada humano me es ajeno”, que Strindberg resume a “nada es personal”. Las declaraciones de Liddell a este respecto, “cuando hablo de mi despecho en *La casa de la fuerza* no es por narcisismo, sino para acabar hablando de las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez: la

³⁸⁵ BAUMAN, Zygmunt. Op. cit., p.51.

³⁸⁶ El capitán monomaniaco de la novela *Moby-Dick*, de Herman Melville.

³⁸⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Op. cit., p. 346.

³⁸⁸ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

³⁸⁹ DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Op. cit., p. 84.

sensibilidad va siempre de lo personal a lo colectivo”³⁹⁰, recuerdan a las de Miguel Rubio Zapata, del Grupo Cultural Yuyachkani³⁹¹ de Perú:

“Ya no tienes que hablar de los demás para significar la violencia, la pobreza, los grandes problemas del país. Basta que uno mire lo que pasa con cada uno de nosotros. Yo creo, sí, que hay que mirar el entorno, pero mirando también dentro de ti”³⁹².

La tendencia a la frontalidad y la comunicación directa en los soliloquios (véase especialmente la meseta ii. de la segunda parte) no va en detrimento de lo dramático. Recurriendo a la terminología de Sanchis Sinisterra, se puede hablar del “yo escindido”.

“Mediante el recuerdo de un sufrimiento, de las posibilidades desperdiciadas o promesas incumplidas que dormitan en los cuerpos y sus afectos, el yo mira afuera por encima del muro fronterizo de su identidad y se abre, aunque sea de modo inconsciente, a su historia como miembro de una especie, a la conexión con los otros, a la dimensión de responsabilidad que está ligada a su historicidad”³⁹³.

Como dice Agamben (*Lo que queda de Auschwitz*), testimoniar entraña un movimiento vertiginoso, des-subjetivizarse totalmente, devenir mudo, mientras que otra cosa se subjetiviza y habla. El filósofo italiano afirma que “el que testimonia verdaderamente en el hombre es el no-hombre”; en este caso, son las no-mujeres las que toman prestada la voz de la autora. Las operaciones que ella realiza, por cuenta propia o con la ayuda de otros, sobre su alma y su cuerpo, tienen que ver con esa “autoescenificación intencionada y racional de los chamanes”³⁹⁴ que existe también en la práctica social del teatro.

³⁹⁰ VALLEJO, Javier. “Por las revueltas de Angélica Liddell”. Op. cit.

³⁹¹ Yuyachkani es una institución independiente que nació en 1971, con un carácter vanguardista y experimental. Hoy está reconocida como uno de los máximos exponentes del teatro latinoamericano.

³⁹² SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 227.

³⁹³ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Op. cit., p. 335.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 436.

4.3.3. *Memoria passionis*: Documentalismo y el lenguaje de las prácticas corporales

En *La casa de la fuerza*, no solo se da la irrupción de lo real por la eliminación de un espacio/tiempo imaginario, en beneficio de uno real; por la coexistencia de un *ars poética* y un *ars vitae* (cabe hablar, con Michael Kirby, de *simple acting*³⁹⁵, implicación emocional y voluntad de comunicación, y *not-acting*); por las rupturas (títulos, canciones, comentarios diseminados...); y, sobre todo, por ciertos materiales documentales (titulares, imágenes televisivas, testimonios etc.) y “una poética de las listas”, a la que aluden Christilla Vasserot y Anxo Abuín, quien explica que: “Las listas se asientan, naturalmente, en la idea posmoderna de no-relato (...). La atracción por las listas manifiesta la resistencia ante los discursos totalizadores y autoritarios, y la disolución del acontecer dramático, porque la realidad es diversa y caótica y el lenguaje insuficiente para dar cuenta de su diversidad impenetrable”³⁹⁶.

“Y Angelina tenía 16 años y estaba embarazada. Y fue estrangulada con un cordón eléctrico.

Y una mujer de 35 años, con cinco meses de embarazo, fue violada y estrangulada.

Y Verónica fue apuñalada antes de prenderle fuego, y su cuerpo fue encontrado en un basurero clandestino.

Y Mireya de 20 años, fue estrangulada y su cuerpo fue encontrado en un montón de basura.

Y Esmeralda de 13 años fue secuestrada al salir de la secundaria, y fue violada vaginal y analmente, y estrangulada...”.

Ahora bien, el interés por la realidad se expresa, especialmente, en un resurgir del activismo, que, en ocasiones, adopta formas teatrales o performativas. En *La casa de la fuerza*, radicalizando la fórmula del teatro trágico de aprender a través del sufrimiento, Liddell lleva a cabo un verdadero ejercicio de *memoria passionis* (Reyes

³⁹⁵ Al *simple acting*, Kirby opondría el *complex acting*, es decir, cuando se añade un componente de ficción.

³⁹⁶ ABUÍN, Anxo. “Listas y números en el teatro español actual”. en *Ínsula*, nº 823-824, julio-agosto, p.49-50.

Mate) a través del sufrimiento, que ha llevado a Garnier a hablar de “teatro de la pasión”³⁹⁷. El dolor, dice Lehmann, es “el recurso más poderoso de la mnemotécnica”³⁹⁸. No obstante, en este caso, la mimesis se convierte en un problema, puesto que el actor quiere, además de realizar momentos únicos, repetirlos.

Una solución provisoria, citada por Lehmann en *El teatro posdramático* y utilizada por *La casa de la fuerza*, es sacar a la luz “la circunstancia, de otro modo latente, de que el teatro como práctica corporal no solo incluye la representación del dolor, sino también el dolor que experimentan los cuerpos en el trabajo de representar”³⁹⁹. En esta pieza, donde, como ya se ha señalado, se hace una tematización del tiempo y la dilatación, no se podía saber si el agotamiento de las actrices era actuado o real, sin embargo, con toda certeza, su cuerpo era atravesado por el tiempo. “Trabajamos al fallo –declaraba Angélica Liddell–, como los atletas cuando hacen pesas hasta que están a punto de reventar”⁴⁰⁰.

La otra solución, y la más eficaz en relación con la *memoria passionis*, pasa por la palabra: “Cada vez que tomamos la palabra, estamos haciendo pesas; con cada frase, alzamos cien kilos”⁴⁰¹. Liddell aborda la acción por el lenguaje y/o desarrolla un lenguaje de las acciones, próximo al descrito por Piedad Soláns en sus disertaciones sobre el accionismo:

“Un lenguaje que, con el propio tiempo de la acción, con la propia physis del cuerpo, se rompa, explote, se hiera, se coagule, fluya, se paralice o se precipite como una metralla. Un lenguaje que se inserte en ésta, que sea la acción, pero que, finalmente, se sacuda y descubra su carácter conceptual”⁴⁰².

Especialmente, en *La casa de la fuerza*, la palabra metaforiza el cuerpo: “Bíceps, tríceps, deltoides, abdominales”; “acariciar, abrazar, consolar”; “masturbándose, corriéndose”; etc... La sexualización del discurso por parte de Liddell, que dice

³⁹⁷ Emmanuelle Garnier. Op. cit., p.23.

³⁹⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Op. cit., p. 373-374.

³⁹⁹ Ibid., p. 373.

⁴⁰⁰ VALLEJO, Javier. “Por las revueltas de Angélica Liddell”. Op. cit.

⁴⁰¹ Ibídem.

⁴⁰² SOLÁNS, Piedad. Op. cit., p. 9.

“ofreeceré resistencia armada con mi sexo”, es afín a cierto escepticismo respecto a la retórica romántica y sus falsas convenciones. Cabe admitir con Lipovetsky que...

“Para el feminismo contemporáneo, deconstruir la belleza equivale a analizarla como un instrumento de dominio del varón sobre la mujer, un dispositivo político, cuya finalidad consiste en separar a los hombres de las mujeres, a unas razas de otras, y también, a las propias mujeres entre sí”⁴⁰³.

La autora insiste en la idea de la autopsia, el examen analítico minucioso de la anatomía (“despedazad mi pobre anatomía. / Sin brazos y sin piernas mi cuerpo parecerá un cohete”); en el sufrimiento corporal (“una caricia y una hostia”, “enfermedades de puta”, “me corto el cuerpo, por amor”, “te meteré el brazo por el culo”, “me las he follado y luego las he estrangulado”); y extiende el uso de verbos de acción para plasmar el feminicidio: “Raptar”, “atar”, “encerrar”, “violar”, “golpear”, “apuñalar”, “arrancar”, “mutilar”, “estrangular”, “asesinar”, “prender”, “arrojar”, “arrollar”, etcétera.

Cuando la expresión del dolor depende de la palabra, la repetición (en forma de anáfora, epífora, paralelismo, pleonasma y polisíndeton) que ya se definió como contraprogresión o resistencia al flujo dramático, es fundamental.

“ANGÉLICA: Y me gustaría ser superior a una condena.

LOLA: Y mi tristeza es tan grande que puedo darle sombra a un bosque.

GETSE: Y mi dolor tan fuerte como una frontera”.

El discurso bordea lo obsesivo, lo cual no es casual, pues se dice del obseso que es “esclavo, prisionero, condenado a trabajos forzados”, una suerte de “gimnasia psicopática”.

⁴⁰³ LIPOVETSKY, Gilles. *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 138.

4.3.4. Actualización de la tragedia en la época de la transgenericidad y la intertextualidad

A menudo se ha comparado a Liddell con una “bacante moderna” (Julio Enrique Checa) o con una pseudo-sacerdotisa, y ya se ha referido la conexión de ciertas modalidades discursivas con los rituales arcaicos (el ditirambo pre-aristotélico) y el culto a los muertos. Es significativo que la autora nombre como sus fuentes...

“La antigüedad, de la Tragedia Griega, de la Biblia, de Dante y Virgilio. Me siento heredera de toda la literatura donde todavía no se ha asesinado a Dios, por ejemplo la literatura norteamericana, Faulkner, Nathaniel Hawthorne.... Me siento heredera de una literatura donde la espiritualidad, con su cielo y su infierno, sacro o profano, todavía no había desaparecido”⁴⁰⁴.

A causa de la recuperación del ritual y de la forma trágica en la contemporaneidad, Lehmann se preguntaba por las posibilidades de los seres humanos al borde de su domesticación civilizadora. Deleuze aporta una respuesta bergsoniana: “Todo dios es contingente e incluso absurdo, pero tener dioses es natural, necesario y fundado”⁴⁰⁵. Liddell (“si estuvieras casada con Dios, ¿le pedirías abrazos a Dios? No. Te conformarías con ser llamada la esposa de Dios”) realiza la identificación del amor, en tanto que entelequia, con Dios, consumada en *Primera Carta de San Pablo a los corintios (Ciclo de las resurrecciones)*, donde cita a Ingmar Bergman: “La fe es como amar a alguien que está ahí fuera, en las tinieblas, y no aparece por mucho que se le llame”. Su desamor, por tanto, tiene que ver con lo absoluto: “Necesito la respuesta de Dios. Necesito pelear con Dios. Necesito los puños de Dios”, dice en *Te haré invencible con mi derrota*.

La angustia parece el destino de los que buscan una vida elevada, por eso se ha hablado de Liddell como “novia del sufrimiento”. El modelo de la Pasión (recuérdese el concepto de *memoria passionis*) inspira los esquemas de algunas obras de Ibsen, Strindberg o los expresionistas, es anterior al canon aristotélico-hegeliano, y reconocible

⁴⁰⁴ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

⁴⁰⁵ Cit. en BELLO, Gabriel. Op. cit., p- 86.

en el *Fedón*, de Platón. Éste es afín a la definición de tragedia que elabora la autora a partir de la lectura de Steiner, que incide en el descenso hacia uno mismo y la catástrofe vital; además, no sería incompatible con el ensayismo que, según Musil, consiste en...

“Una tentativa de comprender la realidad a partir del yo sometido a la temporalidad y a las circunstancias, pero sin caer por ello en la mediocridad o en el subjetivismo. La confrontación permanente y directa con lo real, resultado de la puesta en cuestión de la realidad aprendida, se hace compatible con la búsqueda del sentido, del lenguaje que haga posible la comunicación, de la racionalidad constructiva”⁴⁰⁶.

La actualización de la forma trágica en Liddell, en la órbita del ensayismo, admite un grado importante de transgenericidad. Su teatro se caracteriza por una compleja interacción entre textos, ideologías y tradiciones. Solo hay que fijarse en el juego intertextual de *La casa de la fuerza*, donde, sobre todo, destaca la relectura de *Las tres hermanas*.

“Chéjov me ha ayudado: ‘Hay que trabajar’, repite Irina en *Las tres hermanas*, porque siente que la vida se le pasa, como a Olga, la mayor, que jamás irá a Moscú, porque Moscú no existe. Cuando grita: ‘Vámonos a Moscú’, está diciendo en realidad: ‘Nunca escaparemos del tedio’”⁴⁰⁷.

Liddell revisita este y otros relatos clásicos o significantes, convirtiéndose en su ventrilocua, y proporcionándoles otros espacio de resonancia. Las hermanas Prozórov se ponen en espejo con esas mujeres al borde de un precipicio social (Perla, Cynthia y María) y personal (Angélica, Lola y Getse). Otras citas y referencias (*Fingers*, *Muerte en Venecia*, Bellini, Woody Allen, Harvey Keitel, Al Pacino, La Oreja de Van Gogh...) se reconocen como frases en un ritmo o elementos de collage, tentativas que, asimismo, Lehmann juzga de posdramáticas. A la heteroglosia, se suma la poliglosia, es decir, los textos multilingües (eslóganes como “*Breaking news!!!*”, “*Love is dead. La vida is dead*

⁴⁰⁶ Cit. en SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 407.

⁴⁰⁷ VALLEJO, Javier. “Por las revueltas de Angélica Liddell”. Op. cit.

El arte is dead”, letras de canciones anglosajonas o francesas y mexicanismos) que contribuyen a crear una identidad desterritorializada, nómada.

4.4. Conclusiones

Podría decirse que *La casa de la fuerza* es, prácticamente, el anverso de la última parte de la *Orestía*, *Las Euménides*, donde múltiples estudiosos han visto el ocaso de la ginococracia, representada por las Furias, y la victoria del patriarcado, por la imposición de Atenea y Apolo, que legitiman el matricidio de Orestes. Pese a las declaraciones de Liddell, “yo solo me rebelo contra lo matriarcal”, “no tengo ninguna intención de revisar la historia ni la memoria desde el punto de vista femenino, no solamente no soy feminista sino que soy misógina”⁴⁰⁸, varios motivos legitiman esta idea.

En la obra, los sujetos masculinos citados están connotados peyorativamente como “tipos duros”; Woody Allen es nombrado como “un judío en Venecia” en el contexto de la “operación Plomo Fundido”. Lo mismo puede decirse de los personajes ausentes, como “un hombre al que amaba muchísimo”, “un tío al que no conozco” o el propio David Fernández, al que Liddell se refiere en la segunda parte como el “hijo de la gran puta” que te quita la alegría, que te quita las ganas de vivir, que te da la hostia definitiva. Especialmente en “Ejercicios de felicidad para hijos de puta” y en “Pongo mi espíritu”, la autora infama a “la comunidad/el mundo de los hombres fuertes”. El panegírico, en el iii.c. de la segunda parte, es insuficiente como contraargumento, ya que el mismo título, “Textos de amor a un muñeco de plastilina”, nos hace pensar en un “gigante de barro”. Los violadores y asesinos de Chihuahua son el mayor exponente de un sistema discriminatorio, donde persisten los estereotipos de género. Los varones considerados positivamente son, solamente, Sindo, “el único hombre que me ha querido en la vida”, y el forzado, que hace pensar en el género como construcción social y cultural.

⁴⁰⁸ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.



El campo algodonero de Ciudad Juárez, donde fueron encontrados los restos mortales de varias mujeres.



La casa de la fuerza. Foto: Julio Calvo.

La casa de la fuerza se rebela contra la dicotomía hombre público/mujer privada. Liddell no solo exhibe su dolor con el objetivo de salir fortalecida. Como ya se ha dicho, éste se convierte en un recurso mnemotécnico que permite dar sentido a lo que la cultura dominante, fundamentalmente amnésica, ha privado de contenido: las víctimas. El recurso a la *memoria passionis* las hace significativas y las rescata de la muerte hermenéutica, que “sepulta a las personas en las cenizas de su nada” (Baltasar Gracián). “Las mujeres de México –afirma Liddell– son víctimas hasta después de muertas”.

Estos argumentos no pretenden, ni mucho menos, vincular la obra de Liddell a “una escritura de género”. No obstante, autodescribiéndose como “monstruo de amor” (en *Anfaegtelse*) ella misma se sitúa con *La tercera mujer*, caracterizada por su adhesión privilegiada al ideal amoroso, pese a la revolución sexual y al empuje de las aspiraciones igualitarias. Aún en una de las últimas obras de Liddell, *Tandy* (tercera parte del *Ciclo de las resurrecciones*) se puede leer:

“Tandy es lo único que le da sentido a la existencia, el amor. ¿Pero qué pasaría si una mujer llega a ser Tandy? El mundo convertiría a Tandy en una enferma mental. Los asesinos de las pasiones encerrarían a Tandy en un manicomio. Le llaman síndrome de Clerambault, o erotomanía. Para mí significa estar enamorada. De manera que Tandy acabaría sus días internada en un asilo, muerta de amor, o convertida en una mesías de los indigentes del amor, puesto que debe de tener fuerza suficiente para ser amada, como una especie de puta”.

Como sugiere este extracto, la mujer, con sus quejas sobre el mal de amores y las retahílas de recriminaciones a los hombres, habría sido asimilada como una criatura caótica e irracional. Esta es una idea que se suscribe en “Ejercicios de felicidad para hijos de puta”:

“Porque por mi culpa sufren las mujeres.
O se internan en los manicomios.
O comen puñados de arsénico.
O llaman a su psiquiatra por las noches”.

Ocasionalmente, la autora se ha reprochado a sí misma su inquietud romántica, por ejemplo en *Anfaegtelse*, atribuyéndola a una carencia afectiva. Podría verse en el amor un factor de alienación, una “colonización interior” (Ti-Grace Atkinson llegaba a declarar que “el amor es la reacción de la víctima a una violación”). Sin embargo, *La casa de la fuerza* rebate el correlato negativo del amor en femenino (en el que inciden tantas fuentes de la literatura y el arte universales). Si “lo personal es político”, la “reinención del amor” tendría consecuencias sobre las relaciones de dominio y, por ende, sobre el poder falocrático. Interrogándose sobre los crímenes de Chihuahua, Perla se pregunta “quién puede ser capaz de hacer algo así”, y ella misma se responde que “alguien que no se ha enamorado nunca”. *El teatro posdramático* incide en esta cuestión:

“El Eros no produjo la liberación social esperada, sino que inscribió al sexo en la maquinaria del mundo mercantil, aquietando y contentando sus supuestas necesidades, hasta apaciguarlas (...) Retorno a la metáfora del mundo como hospital y manicomio sin futuro, para el cual no parece haber ninguna alternativa más que la retirada, igualmente catastrófica, en un aislamiento solipsista”⁴⁰⁹.

Por más que el discurso de Liddell pueda parecer airado o violento, hay una tentativa de convertir el amor en “sede privilegiada desde la que desmontar el pensamiento occidental” (Antònia Cabanilles). Las siguientes páginas seguirán arriesgando respuestas a la cuestión de si no son, precisamente, los procesos de impredecibilidad ligados al amor y la sexualidad femenina poderosos disolventes de categorías bien asentadas en la dramaturgia tradicional.

⁴⁰⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Op. cit., p. 376.

5. MALDITO SEA EL HOMBRE QUE CONFÍA EN EL HOMBRE: UN PROJET D'ALPHABÉTISATION

“En un perdido rincón del universo, desparramado relucientemente entre los innumerables sistemas solares, había una vez un planeta en donde animales inteligentes descubrieron el conocer. Este fue el minuto más altanero y mentiroso de la “historia del mundo”, pero solo duró un minuto. Después de algunos suspiros de la naturaleza, el planeta se agarró y sus animales inteligentes tuvieron que morir”.
Friedrich Nietzsche, *Sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral*.

“El oscurecimiento del mundo hace racional la irracionalidad del arte”.
Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*.

5.1. Introducción

La primera parte de la trilogía *El centro del mundo*, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation* (de ahora en adelante, *Maldito sea el hombre*), es una coproducción con el Festival de Otoño en Primavera y el Festival de Aviñón, donde Liddell sentó precedente con *La casa de la fuerza*. Su estreno absoluto tuvo lugar en las Naves del Español, Matadero Madrid, el 19 de mayo de 2011, cuatro días después del Movimiento 15-M o Movimiento de los Indignados. Es destacable, en relación con la trayectoria de Atra Bilis, que Sindo Puche vuelve a escena bajo el pseudónimo Johannes de Silentio (el mismo que empleó Kierkegaard para *Temor y temblor*).

El título procede del segundo libro profético de la Biblia, el Libro de Jeremías. En él se narra cómo las falsedades y rebeldías del pueblo de Judá han enojado a Jehová, que acusa a sus súbditos de haber contaminado la tierra con su maldad y pone en boca del profeta Jeremías la amenaza de “reducir a Jerusalén a un montón de ruinas,

morada de chacales; y convertir las ciudades de Judá en desolación en que no quede morador”.

No es de extrañar que Liddell, que en *La casa de la fuerza* sostenía que “somos malvados por naturaleza”, se fije en este texto, donde previniendo a Jeremías contra la perversidad de sus semejantes (“son hijos ignorantes y no son entendidos; sabios para hacer el mal, pero hacer el bien no supieron”), Jehová le anima a desconfiar. Antes del versículo 17,5, “maldito sea el hombre que confía en el hombre”, hay múltiples advertencias en este sentido en el capítulo 9:

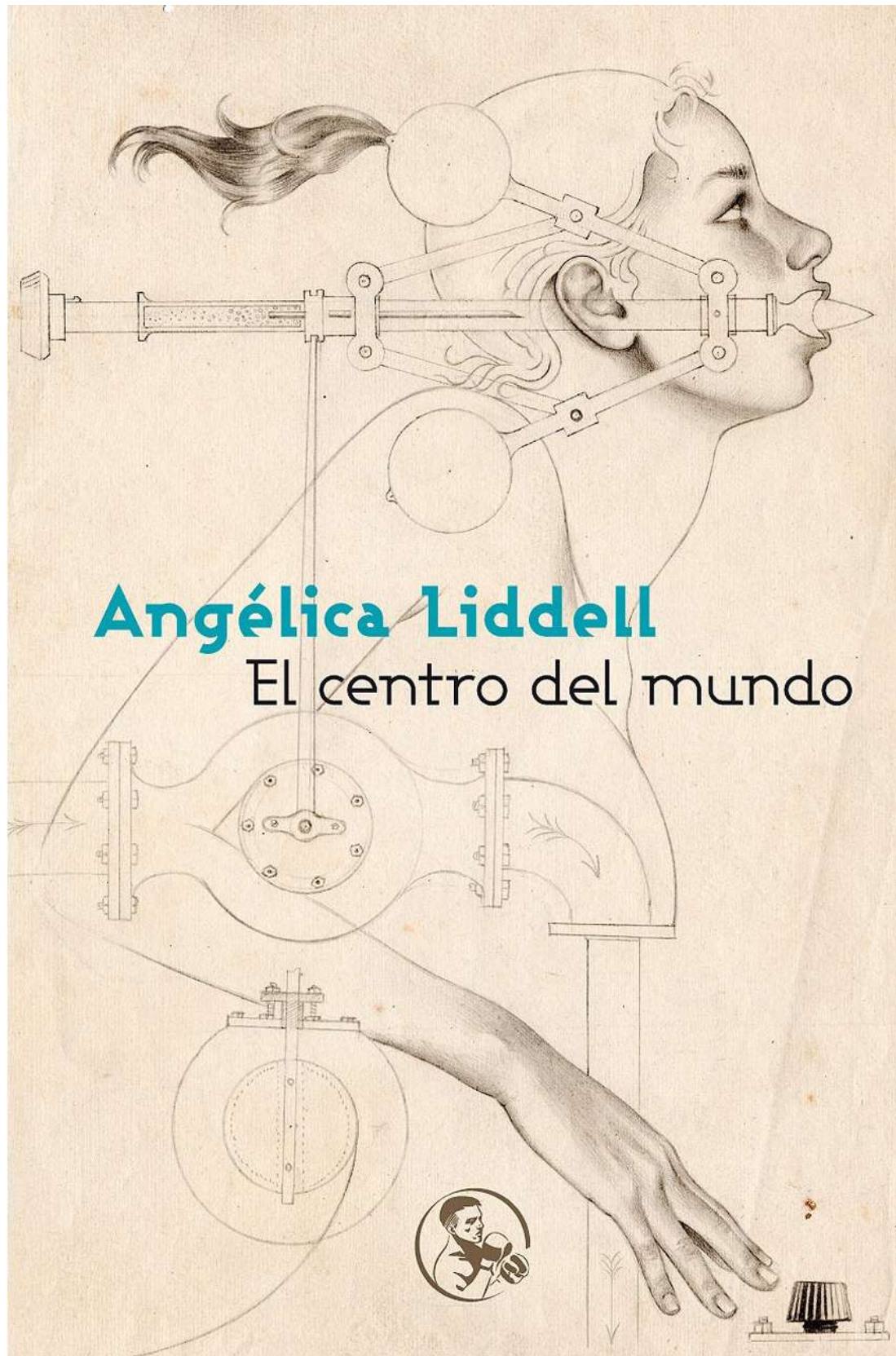
“9,4 Guárdese cada uno de su compañero, y en ningún hermano tenga confianza; porque todo hermano engaña con falacia, y todo compañero anda calumniando.

9,5 Y cada uno engaña a su compañero, y ninguno habla verdad; acostumbraron su lengua a hablar mentira, se ocupan de actuar perversamente.

9,6 Su morada está en medio del engaño; por muy engañadores no quisieron conocerme, dice Jehová”.

En la Biblia hay muchas líneas semejantes. Por poner solo algún ejemplo, cabe citar los Salmos (146,3), “no confiéis en los príncipes, ni en hijo de hombre, porque no hay en él salvación”, o el Libro de Miqueas (7,5 y 7,6), que Liddell parece parafrasear al levantar sospechas contra la familia: “No creáis en amigo, ni confiéis en príncipe; de la que duerme a tu lado cuídate, no abras tu boca. Porque el hijo deshonra al padre, la hija se levanta contra la madre, la nuera contra su suegra, y los enemigos del hombre son los de su casa”. Como recuerda Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, la desconfianza se convierte en un elemento constitutivo del puritanismo⁴¹⁰. Weber cita textos de Baxter, apologista del *ethos burgués*, que recomienda una profunda desconfianza hacia el amigo más cercano, y de Bayly, que aconseja “imaginar cada mañana al salir de casa que uno va a un bosque silvestre lleno de peligros”. Su recordatorio de que este sentimiento determina, en muchos casos, “un tipo de vida semejante al de los anacoretas” es significativo para lo que sigue.

⁴¹⁰ Ver WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Istmo, 1998 (Colección Fundamentos nº 135), p. 164-165.



El subtítulo de la obra, “un projet d’alphabétisation” se debe, en parte, a un factor coyuntural, que es el aprendizaje de la lengua francesa por parte de Liddell (“de repente me vi con cuarenta y tres años, sentada en un pupitre, repitiendo las letras del alfabeto como una niña”, “repetía *la table est á côté de la fénètre*”). Pero, sobre todo, tiene que ver con “el poder de la palabra”. Platón se pregunta en *Crátilo* “qué poder tienen para nosotros los nombres”, y él mismo se responde: “Quien sabe los nombres sabe las cosas”⁴¹¹. Como explica Rafael Fauquié⁴¹², para los griegos, *onoma* (nombre) se relacionaba con *nomos* que significaba principio, organización, verdad... La correspondencia de los hombres y el mundo pasa siempre por la mediación de la palabra, y lo que no se nombra es ignorado.

Así, no es casual que la estructura de la pieza se asemeje, en términos generales, a la de una cartilla, el texto destinado a la enseñanza basado en la presentación de palabras sencillas. En la nota de prensa de la obra, la autora afirma: “Has empezado tu propio proceso de alfabetización basado en la desconfianza. Por azar, esta necesidad de renombrar el mundo desde el odio y la desconfianza, coincidió con el aprendizaje de un nuevo idioma”⁴¹³. Así, los veinticinco vocablos escogidos para su cartilla, en desorden alfabético, constituyen un principio y una organización concretos, una cosmovisión:

Argent: dinero.

Bande: banda.

Comédie: comedia.

Douleur: dolor.

Enfant: niño.

France: Francia.

Graisse: grasa.

Haine: odio.

Idéologie: ideología.

Juillet: julio.

⁴¹¹ Cit. en FAUQUIÉ, Rafael. “El poder de la palabra”, en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá*, 1993, tomo XLVIII. p. 408. Disponible en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_002_173_0.pdf (consulta 24/05/2015).

⁴¹² *Ibid.*, 407.

⁴¹³ Nota de prensa de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d’alphabétisation* del XXVIII Festival de Otoño en primavera, 2011. <http://www.madrid.org/fo/2011/es/prensa/pdf/maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre.pdf> (consulta 28/06/2014).

Karaoke.

Loup: lobo.

Méfiance: desconfianza.

Naître: nacer.

Ombre: sombra.

Piano: piano.

Question: pregunta.

Rage: rabia.

Société: sociedad.

Table: mesa.

Utopie: utopía.

Vie: vida.

Wittgenstein.

XY⁴¹⁴

Zidane.

Siendo que la autora escoge precisamente el idioma francés, y atiende en la obra al basamento ideológico de la Ilustración, también se pone de relieve el uso de la lingüística (y, por ende, de la alfabetización) como arma de dominio. Muchos filósofos han señalado la existencia de una violencia inherente al logos occidental; entre ellos, Reyes Mate habla de la voluntad de imponer a la realidad la comprensión que hacemos de ella: “Nos inventamos nombres y queremos que las cosas respondan al nombre que nosotros arbitrariamente les imponemos, y eso es hacer violencia hacia la cosa”⁴¹⁵. En los antecedentes y a posteriori, se ampliará la información sobre lo que ha dado en llamarse colonialismo epistemológico, y que tiene que ver con el supremacismo europeo, que Liddell personifica en el “pequeño-intelectual-burgués-europeo-responsable dedicado a la cultura”.

⁴¹⁴ Cromosoma del sexo masculino.

⁴¹⁵ MATE, Reyes a Berta ARES. “Reyes Mate: ‘Existe un deber de memoria, porque al conocimiento se le escapa mucha realidad’”. *Revista de Letras*, 21 julio 2011. <http://revistadeletras.net/reyes-mate-existe-un-deber-de-memoria-porque-al-conocimiento-se-le-escapa-mucha-realidad/> (consulta 06/06/2015).



Mariya Germanova en el film *Anna Karénina* (1914), de Vladimir Gardin. La heroína decide suicidarse arrojándose a las vías del tren.



Angélica Liddell en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation*. La palabra francesa *salope*, en el cartel, se traduce por “zorra” o “puta”.

5.1.1. Referentes personales y artísticos

“La primera vez que escuché esta cita del Libro de Jeremías –escribe la autora– fue en una película de Pasolini, hace mucho tiempo. Entonces todavía me quedaban demasiados rastros de inocencia como para asumirla. Después de los últimos cuatro años, esta cita se ha convertido en mi única guía. Como dice Anna Karénina, ‘ni el paso de los siglos podría devolverme la inocencia de entonces’, luego, ya estoy maldita”⁴¹⁶.

Muchos han visto en *Maldito sea el hombre* una consecuencia directa de *La casa de la fuerza*: después del desamor queda la desconfianza. Liddell, que ha declarado querer contar historias de amor, pero acabar siempre hablando de odio⁴¹⁷, es vista por David Ladra “como una **Anna Karénina**”⁴¹⁸. Ella misma cita la novela de León Tolstói en la nota de prensa, por lo que, entre otras razones, no es descabellado, establecer un paralelismo con la protagonista de la narración en que el escritor ruso plasmó un mundo social de falsedad, mentira y ambición. Las palabras de la heroína también recuerdan al versículo del Libro de Jeremías:

“Todos nos detestamos los unos a los otros. Yo la aborrezco, ella me aborrece. Así va el mundo (...). ¿Para qué esas iglesias, esas campanadas, esas mentiras? Para disimular que nos odiamos los unos a los otros, como esos cocheros que se insultan. Iashvín, tiene razón al decir: ‘Ese quiere mi camisa y yo la suya’”⁴¹⁹.

La obra y la novela hablan asimismo de la fatalidad del tránsito de la infancia a la edad adulta, y la pérdida de la inocencia. En el caso de Anna, el matrimonio, la bajeza de su marido, ha aniquilado parte de lo auténtico y de lo hermoso. Así, no es de extrañar que convierta el amor por Vronski en la única finalidad de su vida. Por su

⁴¹⁶ Nota de prensa de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d’alphabétisation* del XXVIII Festival de Otoño en primavera, 2011. Op. cit.

⁴¹⁷ LIDDELL, Angélica a Isabel NAVARRO, “Angélica Liddell: ‘Quiero contar historias de amor, pero acabo hablando de lo que odio’”, en *Mujerhoy.com*, 2 febrero 2013. <http://www.mujerhoy.com/hoy/mujeres-hoy/angelica-liddell-quiero-contar-711916012013.html> (consulta 05/02/15).

⁴¹⁸ LADRA, David. “Los restos del naufragio”, en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, 30 mayo 2011. <http://www.artezblai.com/artezblai/maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre-un-projet-daalphabetisationangelica-liddelfestival-de-otono-en-primavera.html> (consulta 04/05/2015).

⁴¹⁹ TOLSTOI, Lev Nikolaevich. *Anna Karénina*. Madrid: Cátedra, 2001, p.929-930.

parte, Liddell habla de la necesidad de amar y de ser amados pese a la desconfianza⁴²⁰, sin dejar de afirmar que el amor “es lo único que le da sentido a la existencia” (*Tandy*). Anna rompe moralmente con la sociedad que la ha repudiado, y está dispuesta a vivir en el campo, a solas con Vronski, pero él es más débil y capitula ante la vida mundana. La dramaturga se identifica con Karénina por su amargo desencanto:

“Ya no hay opción, ya no tienes fuerzas. ‘Ya no espero ni deseo nada’, dice Anna Karénina. Cuando alguien te da un pedazo de pan ya no sabes comerlo. Te has olvidado de comer pan. Ahora das dentelladas a diestro y siniestro, a cualquiera que se acerque, al aire. Y sientes una profunda repugnancia por lo humano. Anna ‘lanzaba miradas de aversión a los que iban y venían, pues todos le parecían odiosos’ (...). No es otra cosa que la expresión del amargo desencanto al que nos conduce la existencia, una demolición del fingimiento en que se apoyan las relaciones humanas”⁴²¹.

Cabe trazar un paralelismo con otro de los protagonistas de la novela, Lievin, en el que muchos estudiosos han visto un trasunto de Tolstói. Sus angustiosas dudas sobre la cultura y su divorcio con la sociedad, también son familiares para Angélica, que se describe en las entrevistas solitaria y huraña:

“Hice un trabajo en la escuela con un título en gigante que decía ‘Soledad’. Es decir, que no es que yo ahora me haya vuelto una nihilista porque está de moda. El nihilismo es una tara que se lleva en la piel”⁴²².

La propensión al nihilismo se explicita en *Maldito sea el hombre*, donde se hace “elogio de la soledad como estrategia de supervivencia frente a los estafadores de sentimientos, los sacamantecas, los depredadores”⁴²³, bordeando la sociopatía y la misantropía. Hay que citar, una vez más, la influencia de **Schopenhauer** (1788-1860), cuyo **pesimismo filosófico** ha sido atribuido, frecuentemente, a carencias emocionales,

⁴²⁰ “Uno siempre se vuelve desconfiado con razón, a pedradas, a hostias, como los perros. Lo peor de todo es que uno sigue necesitando amar y ser amado”. Nota de prensa de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d’alphabétisation* del XXVIII Festival de Otoño en primavera, 2011. Op. cit.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² LIDDELL, Angélica a Isabel NAVARRO. Op. cit.

⁴²³ Nota de prensa de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d’alphabétisation* del XXVIII Festival de Otoño en primavera, 2011. Op. cit.

defendiendo que no es posible tratar sus ideas al margen de su personalidad, marcada por la relación traumática con los padres, la pugna entre la pulsión sexual y el espíritu, o las depresiones. Schopenhauer se apartó de la sociedad, manteniendo amistades solo en dosis homeopáticas, para evitar la amenaza de aquellos seres a los que consideraba meros vehículos de la voluntad o, como diría Liddell, “sacamantecas avariciosos”, “solitarios aterrorizados”.

Pero hay que tener ciertas prevenciones a la hora de hablar de pesimismo. Schopenhauer tenía una relación entrañable con su perro Atman y supo gozar de la música y el arte. Nietzsche escribe: “Me pregunto de paso si un negador de Dios y del universo que toca la flauta tiene de verdad derecho a llamarse pesimista”⁴²⁴. Por su parte, Liddell hará de un lobo su confidente en *Maldito sea el hombre*, e identificará la música de Schubert con lo bueno y lo bello. La autora utiliza casi como sinónimos ética y estética, mística, sentido del mundo y (en el *Ciclo de las Resurrecciones*) Dios. Esto, a imagen y semejanza, de un atento lector de Schopenhauer, Kierkegaard y Tolstoi: **Ludwig Wittgenstein** (1889-1951).

También Wittgenstein tuvo problemas de relación, como maestro de escuela y con sus camaradas de guerra, elegía con cuidado a sus pocos amigos y no le gustaba el roce con la masa. Su compleja personalidad fluctuaba entre su peculiar entusiasmo por la vida y la misantropía: “Aunque vivo entre gentes amables (¿o precisamente por eso?) –escribía–, me siento continuamente molestado por ellas –aunque no me molesten de hecho– & no puedo concentrarme”⁴²⁵. Asimismo, conoció la vida en soledad, en la campiña, donde se convirtió en leyenda por haber amansado a una gran cantidad de pájaros. Se puede decir que evitaba conocer gente, pero que necesitaba y buscaba amistades. Aunque la obra ofrece cuantiosas citas del filósofo austríaco bajo el epígrafe, “COMME WITTGENSTEIN”, este párrafo extraído de *Aforismos sobre cultura y valor* deja ver la proximidad de su pensamiento para con la obra:

⁴²⁴ Cit. en SOLÉ, Joan. *Schopenhauer. El pesimismo se hace filosofía*. Valencia: Batiscafo, 2015, p. 53.

⁴²⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Movimientos del pensar. Diarios 1930-1932/1936-1937*. Valencia: Pre-Textos, 2004, p. 41.

“Todo hombre (o la mayoría de ellos) desconfía, y quizás más de sus parientes que de cualquier otro. ¿Tiene base esta desconfianza? Sí y no. Se pueden dar bases para ella, pero no son constrictivas. ¿Por qué no va a volverse de pronto un hombre mucho más desconfiado ante los otros? ¿Por qué no mucho más reservado? ¿O más vacío de amor? ¿No les pasa esto a los hombres en el curso normal? ¿Dónde está aquí el límite entre querer y poder? ¿No quiero ya comunicarme con nadie o no puedo hacerlo? Cuando hay tantas cosas que pueden perder su atractivo, ¿por qué no todo? Si el hombre se siente, en la vida normal, derrotado, ¿por qué no va a sentirse –y quizá repentinamente– mucho más derrotado? Y mucho menos accesible”⁴²⁶.

La solución está en el yo *desmundanizado*.

“En la civilización de la gran ciudad –escribirá asimismo Wittgenstein– el espíritu solo puede retirarse a un rincón. Pero no por ello es algo así como atávico & superfluo, sino que se cierne sobre las cenizas de la cultura como testigo (eterno) –casi como vengador de la divinidad–”⁴²⁷.

En el caso de estos pensadores, como en el de Liddell, el nihilismo, que no acepta ningún principio como artículo de fe ni ninguna autoridad, se convertirá en un eficaz antídoto frente a los discursos (ya sean filosóficos, políticos o de otro tipo) que se adueñan de las conciencias.

5.1.2. Referentes sociales y políticos

Empezando por sí misma, “puta Angélica”, que con ironía, se define “malísima, muy mala persona”, y dice no tener “ninguna intención de perfección moral ni de virtud”⁴²⁸, la autora expone en *Maldito sea el hombre* su propia brutalidad, la de sus

⁴²⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aforismo. Cultura y valor*. Madrid: Espasa Calpe, 1995 (Colección Austral), p. 108.

⁴²⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Movimientos del pensar. Diarios 1930-1932/1936-1937*. Op. cit. p. 41.

⁴²⁸ LIDDELL, Angélica a Isabel NAVARRO. Op. cit.

semejantes y, por ende, la del Estado. Porque el individuo es el átomo de sentido de las relaciones políticas, su desconfianza es extrapolable a ese cuerpo social artificial. Es sintomático que Thomas Hobbes, considerado padre de la **filosofía política moderna**, hiciera suya la locución “el hombre es un lobo para el hombre”, incidiendo en que el ser humano es egoísta por la supervivencia, la conservación, la proyección...

Según el *Tratado político* de Baruch Spinoza, los hombres cederían su derecho natural y renunciarían a la violencia de sus apetitos por el beneficio del poder de todos los hombres reunidos, es decir, la seguridad del Estado. Pero, para Liddell, a pesar del pacto o contrato, seguimos siendo los mismos solitarios guerreros aislados. “¿No debería proporcionarnos el Estado el verdadero sentido de la justicia y la equidad, una interpretación correcta de los hechos y demoler los estereotipos en los que se apoya la intolerancia y la indiferencia?”, se decía en *Mi relación con la comida. Maldito sea el hombre* ya no deja lugar a dudas: el llamado Estado de derecho sería un avatar más de “la guerra de todos contra todos”:

“Podemos ser perfectamente una sociedad de malvados
con derechos.
Eso es Francia.
Eso es el Estado.
Eso es el Progreso.
Una sociedad de personas despreciables con derechos”.

La República Francesa es el lugar escogido por la autora “para odiar el mundo”⁴²⁹, como sinécdoque del proyecto de civilización occidental y la teología encubierta bajo la filosofía ilustrada: una “racionalidad que en sí misma aspira a algo irracional”⁴³⁰. La llamada irracionalista de Liddell se alza contra **el ingenuo optimismo de la Ilustración**, porque el optimismo es inmoral en un mundo tan sufriente como el nuestro, pero sobre todo, porque éste, como se ha sugerido en líneas anteriores, se ha traducido en una estrategia de dominación. En la obra hay ecos de la colonización de

⁴²⁹ Nota de prensa de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d’alphabétisation* del XXVIII Festival de Otoño en primavera, 2011. Op. cit.

⁴³⁰ CORNAGO, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Op. cit., p. 226.

Argelia (“hijos de hijos de argelinos colonizados”) e, indirectamente, de los altercados de Francia en 2005, u otros disturbios en Occidente a consecuencia de la violencia racista de la policía (la naturaleza misma del Estado es la de ser un Estado policial) y, más allá de eso, de la frustración social: guetos de gente nacida en Europa y, no obstante, considerados europeos de origen extranjero, de segunda o infra-europeos. “Para ser francés hay que pasarlas putas”, se afirma en *Maldito sea el hombre*.

En una ponencia realizada el 11 de septiembre de 2010, *El racismo, una pasión que viene de arriba*⁴³¹, el filósofo Jacques Rancière hace advertencias sobre un “racismo de Estado”, “racismo frío”, “racismo intelectual” o “de izquierdas”, que da a las leyes discriminatorias y formas de estigmatización una coartada antirracista, basada en las ideas de universalidad ciudadana y de igualdad ante la ley. “Los bellos discursos sobre laicidad y universalidad” a los que se refiere Rancière son herederos de las investigaciones y escritos de exploradores y antropólogos que recorrieron los territorios extra-europeos desde el siglo XVIII, y que, esgrimiendo la supremacía de su pensamiento, dieron comienzo al etnocentrismo de nuestras ciencias sociales y al ya citado colonialismo epistemológico. Liddell, que ya en *El año de Ricardo* escribía “menos mal que en nombre de la integración / encubrimos nuevas formas de colonialismo”, dice en *Maldito sea el hombre*: “Acabarás imponiendo tu honestidad a hostias. / Las mayores barbaries se han cometido en nombre de / la honradez”.

Los hechos del **15M** que, coinciden en el tiempo con el estreno de la pieza, inevitablemente, la resignifican. La crítica de Vallejo comentaba: “Tras los aplausos finales, un grito repentino proclamaba ‘¡todos a la Puerta del Sol!’”⁴³². También la reseña de David Ladra en *Artez*, titulada “Los restos del naufragio”⁴³³, realizaba una lectura paralela, hablando del talante “sugestivamente romántico” de la acampada, atribuible a Liddell, cuya pieza puede definirse, asimismo, como discurso antihegemónico y, utilizando las palabras con que Ladra refiere el Movimiento de los Indignados, “barricada de airados sentimientos”.

⁴³¹ RANCIÈRE, Jacques. “El racismo, una pasión que viene de arriba”. *El Viejo Topo*, diciembre de 2010, nº 275. <http://www.elviejotopo.com/web/revistas.php?numRevista=275> (consulta 30/05/2015).

⁴³² VALLEJO, Javier. “Angélica o la cabeza en el vientre”, en *El País*, 22 mayo 2011.

http://elpais.com/diario/2011/05/22/madrid/1306063459_850215.html (consulta 25/05/2015).

⁴³³ LADRA, David. “Los restos del naufragio”. Op. cit.



“Cadáveres tendidos de *fellaghas*”, en la Guerra de Argelia. Foto: Arthur Smet.



Esculturas de Enrique Marty cedidas por la Deweer Gallery de Otegem (Bélgica) para *Maldito sea el hombre*. Liddell había colaborado anteriormente con el artista en *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*.

5.2. Estructura narrativa

Maldito sea el hombre está dividida en dos grandes partes. Hay además veinticinco subdivisiones a partir del alfabeto y el citado glosario, veinte en la primera parte y cinco en la segunda. Estos apartados tienen una extensión muy variable, desde una sola línea a unas cuantas páginas, como “W COMME WITTGENSTEIN”, desglosado, a su vez, en veinticinco divisiones numeradas, que se alternan con letras de canciones. Más allá de las marcas, y como ya se hizo en *La casa de la fuerza*, se distinguirán mesetas agrupando significados relacionados por un alto índice de inseparabilidad. De nuevo, se transcriben en mayúsculas los epígrafes y didascalias de la fuente original.

PRIMERA PARTE (p. 13-38).

- i. Muerte del niño bajo las convenciones impuestas (p. 13-15).
 - a. *POURQUOI TU VIS. JEANETTE. CRÍA CUERVOS* (CANCIÓN). Este tema de la cantante hispano-inglesa Jeanette, con letra de José Luis Perales, se dio a conocer como parte de la banda sonora de la película *Cría Cuervos* (1976), de Carlos Saura. Se trata de un himno a la inocencia perdida de “la pequeña de grandes ojos abiertos sobre el infinito”, ahora prisionera del mundo adulto. La letra se transcribe en francés y español. En ella, destaca el uso de la segunda persona para referirse a uno mismo. Se formulan preguntas retóricas existenciales, como “por qué vives, y adónde vas”, y el deseo de restituir las ilusiones y la luminosidad perdidas: “Vivir en colores”.
 - b. *E COMME ENFANT: NIÑO*. Liddell retoma una sentencia de *Lesiones incompatibles con la vida*: “No he conocido a ningún niño que se convirtiera en un buen adulto”. Esta es una idea latente en muchas de sus obras, entre otras, *Once upon a time in West Asphixia*, donde se exalta la moral del adolescente irredento, o *Y como no se pudrió: Blancanieves*, cuya protagonista se pregunta “¿qué habéis hecho con mi bondad?”. La represión

del yo niño, como se ha visto, es un tema también frecuentado por otros abanderados de la anarquía poética, Baudelaire, Breton, Artaud, Vitrac o Schehadé, afirmador de que “la infancia es la patria del hombre”.

- c. P COMME PIANO: PIANO. La música clásica ya había gozado de protagonismo en *Venecia* y *La casa de la fuerza* como exploración de lo sublime, lo que nos excede y sobrepasa. El hombre, en sí mismo, se convierte en un impedimento para la experiencia estética. La sentencia de Liddell, “prefiero que un piano suene solo a que lo toque cualquier gilipollas o cualquier hijo de puta” recuerda al título de Rodrigo García: *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*. “Solo un hombre bueno podría tocar a Schubert”, se afirma en *Maldito sea el hombre*, pero si, como antes se dijo, no hay ningún niño que se haya convertido en un buen adulto, “tocar a Schubert no forma parte de lo posible”. La dramaturga lo expresa con un pleonasma hecho antítesis: “Ni siquiera Schubert podría tocar a Schubert”. Hay que recordar, para contextualizar la imprecación de Liddell, que David Fernández era, entre otras cosas, pianista:

“¡No pongas tus sucias manos sobre Schubert!
Solo un hombre bueno podría tocar a Schubert.
Y tú, tú, tú, tú,
tú no eres bueno.
Tú no te has convertido en un buen adulto”.

Finalmente se generaliza, diciendo que “los pianos están tan fatigados por nuestra inmundicia / que no podemos tocar a Schubert sin ensuciarlo. / Si todos supiéramos lo que es el bien, tocaríamos el piano igual que se respira”. Con la prosopopeya “los pianos están tan fatigados”, se descubre una fisonomía latente en el objeto que va a estar muy presente en la obra.

- ii. El mercantilismo como fundamento de las relaciones (p.15-23).

- a. A COMME ARGENT: DINERO. En esta meseta se introduce uno de los conceptos fundamentales de la obra: la decepción, que es a *Maldito sea el hombre* lo que la soledad a *La casa de la fuerza*. Liddell expresa cómo, a consecuencia de una humillación, una ofensa, un cruce con la persona equivocada, ya no confía en “la humanidad” ni en las relaciones que no sean mercantiles (es posible evocar la relación entre *dealer* y cliente de *La soledad de los campos de algodón*, de Bernard-Marie Koltès).

La autora pone por ejemplo su relación con los tenderos del comercio chino: “Es mejor no saber hasta qué punto la persona que te vende el pan cada mañana / es una persona despreciable”. El adjetivo “despreciable”, que se repite hasta nueve veces a lo largo del monólogo, viene subrayado por una epífora.

Como se trata de un parlamento en la línea del “yo escindido” o del *stream of consciousness*, Liddell, en estilo directo, da argumentos a favor de la filantropía (“y tú dirás, ‘pero hay que respetar al ser humano’, ‘existen las excepciones’, ‘ejemplos de grandeza humana’”) emulando a lo que ella denomina el “pequeño-intelectual-burgués-europeo-responsable dedicado a la cultura”. Tras tachar de ingenuos estos razonamientos, achaca su misantropía a “haber amado mucho, haber confiado mucho, y haber llorado mucho”. Parece parafrasear a Séneca: “Me vuelvo más avaro, más ambicioso, más sensual, aún más cruel y más inhumano, porque estuve entre los hombres”, diciendo: “Uno se convierte en una persona despreciable a fuerza de conocer a gente despreciable”.

Por último, se nombra a sí misma objeto de aversión (“yo también soy una persona despreciable, / la más despreciable”). Su deseo de alejarse y aislarse recuerda a la apología schopenhaueriana de la soledad.

- b. Q COMME QUESTION: PREGUNTA. Poniendo nuevo énfasis en la “transparencia” de las relaciones mercantiles y, no sin cierta ironía, Liddell desprecia las preguntas esenciales y afirma que “la pregunta fundamental es ¿qué quieres? / ¿Qué cojones quieres?”. Frases como “es necesario haber llorado mucho para llegar hasta aquí” se convierten en leitmotiv.

- c. G COMME GRAISSE: GRASA. En *La casa de la fuerza*, la confianza ya había sido traicionada: “Y el tipo que te vuelve a decir te amo, confía en mí, confía en mí, no tengas miedo, / y tú confías, confías / y echas el corazón a freír en la sartén. / Y ese es el hijo de la gran puta que te da la hostia definitiva”. A consecuencia, en *Maldito sea el hombre*, se realiza la presunción de Octavio en *Perro muerto en tintorería*: “Hay que empezar a desconfiar de la gente que está aquí para ayudarnos”. De ahí, el imperativo del Libro de Jeremías y sus distintas reelaboraciones: “Del que te dice que te quiere, desconfía”. Como en la *Ética demostrada según el orden geométrico*, de Spinoza, Liddell pretende racionalizar las relaciones en función de si éstas aumentan o disminuyen nuestra potencia, o grasa:

“Cuando alguien te diga que te quiere,
calcula primero la cantidad de grasa útil que posees.
Piensa en el beneficio que esa persona puede
extraer de ti,
calcula la cantidad de jabón que puede fabricar
con tu grasa.
Hay gente que solo te dice te quiero
cuando puede obtener algo de grasa a cambio”.

La autora sostiene que la mayor parte de las relaciones se basan en el terror a la soledad (“el miedo a la soledad construye relaciones / verdaderamente sólidas”); o bien, en el interés (ya en *La casa de la fuerza* se hablaba de un “liberalismo económico-sexual”). El argumento es extrapolable al conjunto social, de manera que se puede afirmar que “el mundo es una organización de mentiras recompensadas”.

- d. XY COMME CHROMOSOMES. FEMME ET HOMME: CROMOSOMAS: MUJER Y HOMBRE. Bajo este epígrafe se incluye la canción *Todo tiene su fin* de Medina Azahara, originalmente de Los Módulos. Como la letra de *Pourquoi tu vis*, ésta refiere una pérdida: “Siento que ya llega la hora, / que dentro de un momento / te alejarás al fin”.

Confluyen sentimientos de tristeza, autocompasión y resignación: “Todo tiene su fin”.

- e. B COMME BANDE: BANDA. Pese a la misantropía expresada en párrafos anteriores, Liddell busca el oxímoron, “una banda de solitarios”, y habla de un “nosotros”. Jugando, como tantas otras veces, con figuras asociadas a la reiteración, se refiere a una “banda de heridos”, “banda de criminales” (oponiendo la honestidad de la criminalidad a la deshonestidad de la inocencia) o a una banda terrorista que mate malvados, y se pegue un tiro delante del presidente de Francia, cuna de la razón ilustrada.

iii. Contra el tratado político (p. 23-27).

- a. F COMME FRANCE: FRANCIA. Algunas de las ideas de esta meseta recuerdan la afirmación unamuniana de que “África empieza en los Pirineos”: “Siempre me ha llamado la atención que los españoles / quisieran ser el sur de Francia y no el norte de África”. La autora atribuye este deseo a los “pequeños intelectuales pequeños burgueses españoles”. Reflexiona que, de haber sido el norte de África, ahora seríamos “completamente franceses”, como hijos de argelinos colonizados o de inmigrantes. Su postulado revierte en una crítica, paralela a la de Rancière, a los prejuicios y discriminaciones sociales en el seno de un Estado que se pretende racional y universalista:

“...seríamos franceses, completamente franceses.

Y quemaríamos coches en los barrios como buenos resentidos.

O nos meterían en chirona por trapichear con mierda. Y en chirona seguiríamos trapicheando, jodidos y jodiendo, O trabajaríamos doce horas seguidas haciendo crepes o kebabs o robando carteras a los turistas de París, y por supuesto no escucharíamos a Schubert.

Y nos pasaríamos la vida gritando yo también soy

francés”.

- b. S COMME SOCIÉTÉ: SOCIEDAD. A raíz de la maldad del individuo, átomo del pacto social, se ponen en entredicho los conceptos como sociedad, Estado de derecho y progreso, metaforizados por Francia: “Una sociedad de hijos de puta / con derechos. / Eso es Francia”.
- c. I COMME IDÉOLOGIE: IDEOLOGÍA. Una vez más, Liddell hace apología del individualismo, frente a militantes, afiliados o fundadores, oponiendo “la desesperación humana” y “la protesta individual” a las ideologías o al proyecto del bien común, que sirve, dentro del juego político, para disfrazar los intereses egoístas. En consecuencia, apela, en segunda persona del singular, al presidente de Francia, “campeón de la civilización”:

“Los campeones de la civilización sois expertos
en el disimulo.

Expertos en levantar organizaciones
para disimular la ferocidad humana que es vuestra
propia ferocidad.

Expertos en justificar cualquier acto
para disimular que no existe justificación posible”.

Cabe destacar la fricción que se produce entre un léxico propio de la filosofía política (civilización, idea común, ética y moral, ideología) y otro marcadamente vulgar (masturbar, poner dura, mierda, hostia, etc.).

- d. J COMME JUILLET (14 DE JUILLET): CATORCE DE JULIO. Anteriormente ya se mencionó la inmolación como paradigma de la protesta individual (en *Belgrado*, aparecía el nombre de Norman Morrison). Aquí, al igual que en “B COMME BANDE: BANDA”, Liddell fabula con la posibilidad de pegarse “un tiro precioso” delante de cualquier presidente de Francia. Hay que aclarar que 14 de julio es la fecha del inicio, en 1789, de la

Revolución Francesa, o lo que es lo mismo, la de la toma de la Bastilla y que es el día de la Fiesta de la Federación, fiesta nacional francesa.

iv. El hombre es peor que un lobo para el hombre (p. 28-34).

- a. L COMME LOUP: LOBO. Esta tipología de monólogo, presente también al comienzo de la segunda parte de *La casa de la fuerza*, comienza a convertirse en un lugar común. En esta ocasión, Liddell se explaya contra el estereotipo, ya mencionado, del “pequeño-intelectual-burgués-europeo-responsable dedicado a la cultura”. La repetición aporta comicidad a esta descripción mordaz de “padres de familia, alcohólicos, cocainómanos, glotones, cobardes, chismosos, posibilistas, salvadores de la nada”. Hay una burla, además, del nuevo interés social por la psicología elemental: el tópico de encontrarse a uno mismo.

Desmarcándose de este colectivo, y tal y como indica una de las pocas acotaciones de la pieza, Liddell toma por interlocutor al lobo, aunque un lobo disecado. Se identifica con él, porque, pese a ser considerado un depredador, también en los cuentos, ha sido herido por el hombre.

La herida, el dolor (recuérdese su valoración como “recurso mnemotécnico” en relación con la *memoria passionis*), expresado en elocuentes imágenes, son los únicos métodos de aprendizaje, o desaprendizaje, en *Maldito sea el hombre*, donde se afirma que “solo te encuentras a ti mismo cuando sabes que te vas a quedar solo para siempre”.

El leitmotiv dice que “es necesario haber llorado mucho”, y la propia morfología de este texto parece emular un lagrimeo, por el uso de la enumeración, la repetición, la puntuación y la cesura, en pos de la creación de imágenes fónicas.

“Destruído,

Desesperado.

Humillado.

Llorando como jamás pensaste que podías llorar.

Llorando hasta la inconsciencia.

Llorando hasta la alucinación.

Llorando hasta la ceguera.

Llorando sin parar hasta que ese deseo de matar a otra persona se transforma en odio por ti mismo...”.

La decepción desemboca en el deseo de la desgracia ajena (“¿tú nunca has deseado que alguien se muera?”, “quiero que todos tengan ganas de morir”), aquello que Kant señala como la peor misantropía: “Y ya no quieres volver a cruzarte con nadie que tenga / forma humana, / ni con nadie que defienda lo humano”. El discurso invita a preguntarse, como en el caso de Schopenhauer, que admite haber sido propenso a la comunicación en su juventud, hasta qué punto su soledad es consecuencia de la sociopatía o la sociopatía es consecuencia del fracaso de las relaciones personales:

“Ya ni te acuerdas de cuando eras cariñoso y amable,
de cuando lo dabas todo a cambio de nada,
de cuando eras generoso como un elefante,
de cuando confiabas en la gente como un animal”.

No es extraño que Liddell, que se pregunta, al comienzo de la meseta, cuándo empezaron los niños a comerse a los lobos, y que ha elegido al *canis lupus* como “lector implícito”, recurra a comparaciones con el mundo animal para iluminar valores tradicionalmente vinculados a la humanidad. Se da un nuevo paralelismo con Schopenhauer, que gritaba a su perro “¡pedazo de humano!” cuando se enfadaba con él.

v. Abulia y nihilismo (p. 35-38).

- a. K COMME KARAOKE. Se repite *Pourquoi tu vis*, ahora acompañada de una reflexión donde se impone la abulia. En primera persona del plural, la autora se pregunta por las acciones aventuradas en mesetas anteriores (matar a alguien, pegarse un tiro delante del presidente de Francia...), todas ellas irrealizadas.

- b. *Aforismos*. Apoyándose, como viene haciendo, en el formato de la cartilla, introduce siete términos seguidos de aforismos. Los cuatro primeros (“H COMME HAINE: ODIO”; “O COMME OMBRE: HOMBRE”; “R COMME RAGE: RABIA”; y “D COMME DOULEUR: DOLOR”) continúan la beta abierta por el pesimismo. Destaca el juego basado en la homofonía de *ombre* (“sombra”) y *hombre*, que hace pensar en la inexorabilidad de la angustia humana. Asimismo, llama la atención la inversión del gran mandamiento de la ética deontológica: “Y odiarás a los otros tanto como a ti mismo”.

Los tres aforismos restantes, “C COMME COMÉDIE (COMÉDIE-FRANÇAISE)”, “V, COMME VIE” y “Z, COMME ZIDANE”, introducen cierto distanciamiento y cierta ironía. Liddell, que se ha declarado homérica y madridista, cita las palabras que profirió Zidane, futbolista francés de origen argelino, en el marco del Mundial de 2006, después de haber respondido a una provocación de Materazzi con un cabezazo: “Prefiero morir antes que pedir perdón a un malvado”.

SEGUNDA PARTE (p.39-62).

- i. T COMME TABLE: MESA (p. 39-43).

Este monólogo se dirige, una vez más, contra la institución familiar, como el *Tríptico de la aflicción*, *Belgrado*, etcétera. Dicha institución es metaforizada por “la mesa de bodas”, como mónada del pacto social, “la atrocidad que permite que la comunidad triunfe por encima del dolor individual”.

“Cuando me entero de que se ha matado una familia
en accidente de tráfico, camino a la playa,
camino de una de esas estúpidas minivacaciones
para familias.

Cuando me entero de que se han matado todos,
me alegro.

No puedo evitarlo.

Y pienso: una familia menos.

Una mesa de bodas menos”.

El acto fundacional de la maternidad es insultado al igual que en tantos otros textos. Aquí, mediante una larga enumeración, se pone el acento en la negligencia que supone “entregarle nuestros hijos a los profesores, a los médicos, a los abogados, a los ministros, a los curas...”. Como ya se apuntaba en *Belgrado*, la maternidad y la familia son objeto de sospecha, entre otras cosas, por la importancia que les concede la Iglesia (“hay algo que me da más asco que utilizar la violencia como arma política, / y es utilizar la religión como arma política”).

Se ponen de relieve las contradicciones del núcleo familiar (ocultar la basura y escribir tarjetas por Navidad), insistiendo en la mayor transparencia de las transacciones mercantiles (“prefiero las cosas que se pueden comprar. / He aprendido a respetar solamente el dinero”).

En pos de la persuasión, se emplea un lenguaje malsonante (“me cago en la amistad, me cago en las puestas de sol, me cago en la sonrisa de un niño y me cago en el amor de una madre”), y la segunda persona del singular:

“Si una gran familia

pequeña familia

te invita a sentarte en su mesa de bodas, desconfía.

(...)

Cada invitación les mantiene vivos una semana o algo más, las familias te utilizan, te infectan y luego se deshacen de ti”.

La autora traslada estas mismas reflexiones a la amistad, como si las instituciones que nacieron como antídotos a la familia funcionaran cada vez más como familias de sustitución.

ii. O SOLITUDE, DE PURCELL, canción (p. 43-44).

La canción de Purcell, basada en el poema *La Solitude*, de Antoine Girard de Saint-Amant, exalta las bondades de la soledad, así como del aislamiento dentro de la naturaleza. Sus versos invitan a evocar la vida retirada, eremítica y contemplativa de figuras referenciales para Angélica Liddell, como Emily Dickinson. Lo sublime se hace presente por la recreación en los cielos y montes. En relación con los “montecillos colgantes”, reaparece el tema del suicidio (“cuando el cruel destino persiste / en calamidades que solo ha de sanar la muerte”).

iii. PAINT IT BLACK, canción (p.45-47).

Un sujeto, sin determinar, se presenta como pirómano (una de las causas de este trastorno es la personalidad antisocial), e introduce *Paint it black*, de The Rolling Stones, leyendo una traducción de la letra. Las líneas que dicen “no quiero colores nunca más, quiero que todo se vuelva negro”, entran en contradicción con el anhelo formulado en *Pourquoi tu vis*: “Destrozar por fin el blanco y negro de tu decorado / vivir en colores”. El color negro, al menos en la cultura occidental, evoca la vida interior, la tristeza, el misterio y el mal.

iv. W COMME WITTGENSTEIN (pp. 48-60).

Se enumeran como versículos hasta veinticinco divisiones, con la interrupción de una canción de Roy Orbison. En esta meseta, el mensaje de Liddell se apoya en el diálogo entre las citas de autoridad de Wittgenstein (“Wittgenstein dice”) y un niño de diez años (“y el niño dice”).

- a. *Divisiones 1-3*. Frente a Sócrates y Rousseau, que defienden que el hombre es bueno por naturaleza, Wittgenstein se alinea con los pensadores que consideran que el estado natural es de guerra: “Mira a los hombres: uno es veneno para el otro. La madre para el hijo y a la inversa”. El autor del *Tractatus* considera infectada inclusive la relación maternofilial. Como en *Hysterica Passio*, es precisamente el hijo, aún niño (con su visión libre de

prejuicios), quien lleva la voz cantante⁴³⁴. Unas veces se dirige a sus progenitores en segunda persona del plural; otras, como futuro adulto, utiliza la primera persona, también del plural, incluyéndose. La edad adulta se identifica con la mediocridad, la falta de exigencia y la fatiga y el cuerpo social, en tanto que Estado paternal, con una democracia de infelices.

- b. *Divisiones 4-7*. El niño manifiesta su carácter autodestructivo (“quiero perder toda la sangre que me habéis dado”) y destructivo (“*I destroy, I destroy, I destroy*”), que entronca con la piromanía, ya citada a colación de la presentación de *Paint it black*:

“Ahora quiero prenderle fuego al mundo.

No me gusta Europa.

No me gusta que ya no se vendan pistolas de juguete en Europa”.

Es posible pensar en las aspiraciones del artista Paul Klee, que escribió en sus diarios “quiero ser como un recién nacido, no saber absolutamente nada acerca de Europa; ignorar hechos y modas, ser casi un primitivo”. Wittgenstein también reconoce ese primitivismo en el niño: “Allí dormitan otras fuerzas anímicas, terribles (...), rabia y dolor y deseo de devastación”. Aquí se convierte en portavoz de la hipocresía social: “Ahora que se han retirado los juguetes bélicos / del mercado hay más guerras que nunca”.

- c. *Divisiones 8-11*. A partir de una cita de Wittgenstein sobre las proyecciones que los padres hacen de sus hijos, y dirigiéndose a sus tutores, el niño objeta: “No quiero parecerme a vosotros”. Su sensación de extrañamiento le lleva a preguntarse: “¿De verdad mi cuerpo es humano como el vuestro?” Liberándose de toda filiación, se proclama apátrida.
- d. *Divisiones 12-17*. El niño manifiesta, asimismo, su incomodidad con la lengua materna. Como se dijo en el capítulo consagrado a la literatura

⁴³⁴ Los niños también asumen este papel en “Angelitos”, en *Cenizas Escogidas (obras 1986-2009)*, de Rodrigo García.

posdramática, son muchos los autores que comienzan a escribir intentando “escapar de la casa de las palabras”. El yo niño de Liddell trata de emanciparse por el terrorismo verbal (“¿es que no me entendéis? He tenido que aprender a hablar así para ser libre”), pero no consigue hacerse comprender por los adultos:

“Por mucho que os intente explicar mi angustia,
vuestra cabeza solo admitirá las explicaciones
que estén de acuerdo con el tamaño de vuestra
estupidez”.

El infantilismo sería una forma de desviación social, pero no hay que olvidar que el menor también es “alcantarilla” o “bola” de las miserias del mundo adulto. Se formula un deseo acorde con las últimas líneas de la canción de Jeanette: “Quiero ser el habitante enamorado que no descansa”⁴³⁵.

- e. *IN DREAMS, ROY ORBISON*. En la línea del tema de Jeanette y el de Medina Azahara, *In Dreams* habla de la pérdida de un soñador al despertar:

“Poco antes del amanecer,
despierto y descubro que te has ido.
No puedo evitarlo... no puedo evitar
llorar
al recordarte diciendo adiós”.

- f. *Divisiones 18-19*. Tras una nueva cita de Wittgenstein, “todo hombre desconfía, y quizás más de sus parientes que de cualquier otro”, Liddell pone en boca del niño su tesis:

“La barbarie empieza en la familia.

⁴³⁵ En los *Diarios* de Kafka pueden leerse las siguientes líneas: “Me habría gustado, me habría encantado ser el pequeño habitante de unas ruinas, tostado por el sol, que allí, entre las ruinas, habría brillado para mí desde todos los lados sobre la hiedra tibia, si bien al comienzo yo hubiera estado débil, bajo la presión de mis buenas cualidades, que habrían crecido dentro de mí con el vigor de las malas hierbas”. Op. cit., p. 32.

La barbarie empieza con la civilización”.

Como se dijo en el segundo capítulo, Liddell, que dedica la obra a “hijos sin hijos”, se desmarca, al igual que Kafka, de las generaciones pasadas negándose a ser nuevo origen de generaciones. La idea se expresa aquí, en subjuntivo, como una maldición: “Ojalá llegue el día en que los hombres no sean padres ni hijos”. Al igual que en *Hysterica Passio* o en *La casa de la fuerza* (“Pongo mi espíritu”), el incesto⁴³⁶, prohibido a lo largo de casi toda la historia, metaforiza la destrucción del orden familiar y, en consecuencia, social.

- g. *Divisiones 20-23*. Como en el *Tríptico de la aflicción*, también aquí el menor será, finalmente, al convertirse en adulto, absorbido por el sistema. La pregunta “¿qué habéis hecho con mi bondad?” (*Y como no se pudo: Blancanieves*) tiene su correlato en la confesión del niño: “Ya no soy bueno, padre. / Ya no soy bueno”. Sintiendo integrado en “la mierda de la derrota”, en el fragmento 23, él mismo se incluye en la realidad aborrecida:

“Padre, madre, siento un asco profundo por todos nosotros.

Siento pena por la tierra, por tener que soportar esta carga de indignos”.

Se suscribe la afirmación de Schopenhauer de que “la existencia humana debe ser una especie de error” y su decisión eremítica: “Cualquier persona que se acerca aumenta mi sensación de soledad. / Tengo que hablar con los lobos”.

- h. *Divisiones 24-25*. El niño se dirige al lobo, al igual que Liddell en “L COMME LOUP: LOBO”, donde se implantaba la pregunta “¿cuándo empezaron los niños a comerse a los lobos?”. Pese a reconocer en el animal a un semejante (“tú me haces sentir normal. / Tu violencia siempre me hace sentir bien. / Frente a ti me siento bien”) y llorar su extinción, el niño admite

⁴³⁶ Huelga recordar que las sanciones del incesto a menudo se apoyan en una consideración biológico-genética: cada nueva generación endógama tiene un mayor riesgo de desarrollar problemas a causa de la reducción de la variabilidad genética.

haberlo matado, como Octavio al perro de *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, y habérselo comido. Esta acción, por así decirlo, supone un rito de paso (fatal) a la edad adulta.

v. N COMME NAÎTRE: NACER (p. 60-61).

Liddell encuentra consuelo, frente al hecho de nacer, y vivir “sin cerebro y sin corazón”, en nuestra condición de “seres murientes”.

vi. M COMME MÉFIANCE (p.61).

Liddell cita la sentencia del Libro de Jeremías que da título a la pieza. Seguidamente, estableciendo un paralelismo con el Ave María, introduce una oración propia de las misas negras (en que se parodia o se oficia al revés la misa católica):

“Dios te salve, Angélica.
Llena eres de mierda.
El señor no está contigo.
Maldita tú eres entre todas las mujeres
y maldito sea tu vientre,
puta Angélica.
Madre de nadie
no ruegues por ninguno de esos cabrones
ni ahora
ni en la hora de tu puta muerte”.

La maternidad es desacralizada sirviéndose de la madre de todos los católicos.

vii. U COMME UTOPIE (p. 61-62).

La utopía, sobre la que ya se abundó en el análisis de *La casa de la fuerza*, requeriría hacer tabula rasa, aprendiendo incluso un nuevo alfabeto. En español, y luego en francés, Liddell expresa, en modo desiderativo, una sentencia semejante a la profecía de la división 19: “Que no vuelva a ser concebido un solo niño más sobre la tierra”.

5.3. *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation* en relación con la literatura posdramática

5.3.1. Desorden cerrado y plasticidad del concepto

La afirmación del crítico David Ladra no deja lugar a dudas: “Está todo lo que tiene que estar en un montaje de teatro posdramático”⁴³⁷. No es de extrañar que la desconfianza hacia la Ilustración se traduzca en una fuerza anárquica de dislocación a la que subyace la denuncia del “procedimiento consistente en suponer una armonía racional, en atribuir a la realidad la lógica que el entendimiento introduce en ella y en conceder al entendimiento el poder sobre las cosas que pretende arrogarse”⁴³⁸. En el caso de Nietzsche, esa desconfianza fue el motor para buscar nuevos medios de expresión filosófica y, no en vano, Deleuze afirmaba que su tarea debía “ser proseguida hoy, relacionándola con la renovación de algunas otras artes, como el teatro”⁴³⁹.

Liddell sigue el paradigma fáustico: su inclinación al mundo de las sensaciones llega después de una decepción, por la que se abandona a la libertad del pájaro en la rama. La jaula, como ella bien sabe, comienza por el propio lenguaje: “Tenemos que luchar contra la cárcel del lenguaje”, afirmaba en *Conferencia Wittgenstein*⁴⁴⁰. El filósofo austríaco, citado obstinadamente en la obra, perseguidor de la significación última del lenguaje, afirmaba en *El cuaderno azul*:

“Las palabras tienen el significado que nosotros les hemos dado; y nosotros les damos significados mediante explicaciones. Yo puedo haber dado una definición de una palabra y utilizar la palabra de acuerdo con ella, o quienes me enseñaron el uso de la palabra pueden haberme dado la explicación (...). Una palabra tiene el significado que alguien le ha dado”⁴⁴¹.

⁴³⁷ LADRA, David. “Los restos del naufragio”. Op. cit.

⁴³⁸ ABIRACHED, Robert. Op. cit., p. 232.

⁴³⁹ DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002, p. 18.

⁴⁴⁰ LIDDELL, Angélica. “Conferencia Wittgenstein”, en *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 62.

⁴⁴¹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos, 2009, p. 58.

El proyecto de alfabetización de Liddell tiene que ver, precisamente, con liberar el léxico, reinventarlo. Cabe pensar, por ejemplo, en las connotaciones peyorativas de “mesa”, “sociedad”, “ideología”, y en las positivas de “lobo”, “sombra” o “rabia”. En este sentido, es evocadora la figura de Joseph Beuys (1921-1965), cuyo ejemplo también es iluminador en relación con la simbología del lobo. El artista alemán sostiene que la salida a la crisis del organismo social pasa por la “revolución de los conceptos”, es decir, la transformación consciente y revolucionaria del lenguaje. Su idea de lo plástico comienza en la palabra y, por ende, en el pensamiento: el lenguaje es la verdadera herramienta de la “plástica social”.

El alfabeto y el glosario proporcionan el esquema englobante de *Maldito sea el hombre*. Se refirió la semejanza con una “cartilla”, es decir, los cuadernos que contienen los primeros rudimentos para aprender a leer, pero cabe recordar, con el DRAE, que también se llama cartilla al tratado breve y elemental de algún oficio o arte; al testimonio que se da a los sacerdotes ordenados; a la libreta donde se anotan ciertas vicisitudes que interesan a determinada persona; a una especie de calendario que señala el orden y rito del rezo; y a la cartilla que se da al soldado y en la que constan sus obligaciones y las incidencias de su servicio. Todas estas significaciones son atribuibles a la pieza, inclusive la expresión “cantarle a alguien la cartilla”.

Cuando se habla de esquema englobante, es respecto a la arquitectura externa que contiene al discurso torrencial, un desorden cerrado. Es posible preguntarse el porqué de la división (inhabitual) en dos partes. Por mucho que podamos señalar una mayor incidencia del tema familiar en la segunda parte, y la importancia que ésta concede a “W COMME WITTGENSTEIN”, es inevitable pensar que podría haber una sola parte, tres, o más. La misma contingencia se hace notar en la elección de los términos del glosario, que no atienden a un orden alfabético. La división numérica (del 1 al 25) del citado bloque “W COMME WITTGENSTEIN”, recuerda a la de la Biblia. Aunque hemos situado *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* en la estela de Schopenhauer, Nietzsche y Wittgenstein, Liddell se considera “heredera de la tradición anterior a la muerte de Dios”⁴⁴², lo cual no es descabellado, puesto que en ella hunde sus raíces la anarquía poética.

⁴⁴² Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

Inicialmente, los textos bíblicos, que responden a multiplicidad de formas literarias y estilos, así como lenguas originales, no estaban divididos en capítulos ni versículos; es más, no había separación entre palabras, ni vocales, ni signos de puntuación, ni títulos de cabecera. Fueron los judíos quienes seccionaron el Antiguo Testamento a fin de organizar la lectura y emplearlo en las celebraciones culturales⁴⁴³. Si no fuera por la finalidad de la “celebración”, *Maldito sea el hombre* podría extenderse *ad libitum*. Aboliendo toda idea de continuidad y de jerarquía, esta obra parece basarse en respuestas aditivas a una cuestión, una concatenación (yuxtaposiciones misteriosas) no sujeta a ningún principio de cambio, sino al suyo propio. Se trata de un texto más fragmentario y con mayores resistencias a ser dividido en lexías que *La casa de la fuerza*, en parte, porque, como se verá bajo el siguiente epígrafe, la supremacía de la palabra se impone sobre el personaje.

5.3.2. Figuras arquetípicas: El niño divino y el yo salvaje

En esta obra, desaparece el *dramatis personae*. Ni siquiera, como en *La casa de la fuerza*, figuran los nombres de los actores (Fabián Augusto Gómez, Gumersindo Puche, Lola Giménez, Carmen Menager, etc.). Aunque en la segunda parte, “W COMME WITTGENSTEIN”, hay una serie de réplicas asignadas a un niño (“*Y el niño dice*”), éste no es un personaje. Con Jung, cabe pensar que los arquetipos del niño y el lobo⁴⁴⁴, positivos a diferencia de las figuras de los padres y el presidente de Francia, “campeón de la civilización”, parejo al Señor Puta, son la verdad esencial, el órgano anímico que existe en cada persona.

La imagen del niño divino, huérfano a voluntad, es antigua y universal. A colación de *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, se ahondará en la figura de Peter Pan, que toma la decisión de abandonar a su familia, para no crecer y convertirse en hombre, pero ya se ha hablado, en el segundo capítulo, del poeta como

⁴⁴³ La Ley se dividió en 54 secciones (como semanas tiene el año) llamadas “perashiyot” (divisiones) y se seleccionaron trozos de los profetas o “haftarot”.

⁴⁴⁴ En una obra algo posterior, de otro dramaturgo español contemporáneo, *Autopsia* (2013), de José Manuel Mora, estrenada en la Sala Triángulo dentro de la última edición del Festival Escena Contemporánea, encontrábamos las mismas figuras arquetípicas.

menor de edad en el mundo y de la “mímesis de la regresión” en pos de la mirada crítica del niño y huída de la coacción de la educación. Ya Freud, en *El malestar de la cultura* y en la carta abierta a Albert Einstein “¿Por qué la guerra?”, al proceso de desarrollo de la cultura le debíamos lo mejor que hemos llegado a ser, pero también una buena parte de aquello por lo cual penamos.

El niño, junto con el rapsoda, la oralidad de los orígenes, es el único interlocutor plausible de Wittgenstein (“antes de los trece años ya habré leído a Wittgenstein”) y del lobo que, asimismo, metaforiza el alma selvática del hombre, la violencia primitiva. No obstante, se trata aquí de un lobo disecado, por lo que es posible acogerse a la interpretación de Lehmann que, además de afirmar la recurrente presencia de los animales en el teatro posdramático, ve en el cuerpo mudo una “encarnación del cuerpo humano ofrecido en sacrificio”, y “una dimensión mítica”⁴⁴⁵. En el contexto de *Maldito sea el hombre*, la taxidermia del lobo alude al sacrificio violento del yo salvaje, la naturaleza instintiva, la criatura entregada a la libertad y lo intacto.

Con buen tino, Christilla Vasserot⁴⁴⁶ señalaba un paralelismo entre esta pieza y la acción de Beuys en la Galería Schmela de Dusseldorf, *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965). El lobo hace de receptor interno en “L COMME LOUP: LOBO” y en la división 24 de “W COMME WITTGENSTEIN”; por su parte, Beuys, que aseguraba que los animales están más cerca de lo sagrado, afirmaba que “una liebre puede comprender mucho más que un hombre con su obstinado racionalismo”. En ambos casos, el contacto con el animal guarda relación con lo chamánico:

“Tú eres la liebre, el conejo loco de Lewis Carroll –afirmaba Beuys– que corretea y siempre llega tarde, y me agarro a ti como el que se agarra al cordón umbilical temiendo el tijeretazo definitivo. Tú me unes a la naturaleza, aunque ya estés muerta. O precisamente por eso. Tú, que eres pura energía, que eres (o eras) pura vitalidad, que eres sobrehumana, que estás más cerca de lo divino, de lo sagrado”⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Op. cit., p. 368-369.

⁴⁴⁶ LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Op. cit., p. 8.

⁴⁴⁷ BEUYS, Joseph. “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta”. Disponible en *Con H. Free Blog-Magazine*. <https://magazineconh.wordpress.com/2013/12/26/84/> (consulta 31/08/2015).



Joseph Beuys, *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965).



Angélica Liddell en *Maldito sea el hombre*. Foto: Ricardo Carrillo de Albornoz.

Liddell se identifica con el lobo, porque ambos han sido heridos. A diferencia de la liebre, este animal tiene malísima reputación en los cuentos y en el medio rural, y no hay que obviar que se trata de un signo de lo lunar, lo femenino, lo intuitivo, como subraya Pinkola Estés en *Mujeres que corren con lobos*: “(Los lobos) han sido el blanco de aquellos que no solo quisieran limpiar la selva sino también el territorio salvaje de la psique, sofocando lo instintivo hasta el punto de no dejar ni rastro de él”⁴⁴⁸.

Casuales o no, hay otras semejanzas con el imaginario Beuys. Una de las palabras del glosario es “grasa”, en el sentido de la energía de la vida misma que anima la materia, un elemento al que el artista alemán ha dado un uso plástico en varias de sus acciones. Según ha relatado, la grasa animal fue uno de los remedios que le ayudaron a recobrar el sentido después de estar a punto de morir congelado tras un accidente aéreo en la Segunda Guerra Mundial. Sus salvadores fueron los tártaros de Crimea, un clan nómada ajeno a la guerra. Es significativo que, frente a la sociedad-Estado, “la mesa de bodas”, Liddell solo utilice el plural mayestático para referirse a una “banda” de solitarios y de heridos: ¿un clan? Porque el dolor individual está por encima de la comunidad, “solo un hombre muy infeliz tiene derecho a comprender a otro”.

5.3.3. Estilo figurado posdramático: Alegorías del espacio y del tiempo

Más allá del uso de elementos arquetípicos, el estilo de Liddell es, a menudo, figurado. Cornago advertía un nuevo auge de la alegoría en el contexto de la Modernidad, y afirmaba:

“Bajo la mirada del alegorista todo adquiere la condición de escritura, de lenguaje que debe ser descodificado, proyección enigmática que lo vincula al hermetismo definitivo de los objetos sagrados”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ PINKOLA, Clarissa. *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona: Ediciones B, 2000, p. 8-9.

⁴⁴⁹ CORNAGO, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Op. cit., p. 252.



Me gusta América y a América le gusto yo (1974), también llamada *Coyote*, fue el primer performance realizado por Joseph Beuys en Estados Unidos. Foto: Caroline Tisdall.



Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation.

Foto: Christophe Raynaud de Lage.

Por su parte, Liddell ha escrito en el ensayo “La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe”, donde Vasserot ve un anticipo del lenguaje expresivo de esta obra, que “mediante los objetos aprendemos a pensar. Profundizamos en nuestra necesidad interior”⁴⁵⁰. La dramaturga es, en parte, heredera del trabajo de Tadeusz Kantor sobre la ambigüedad de los objetos, lo que no pasa inadvertido, lingüísticamente, por el recurso ingenioso a la prosopopeya. Así, el supersigno de *Maldito sea el hombre*, el núcleo de toda la alegoría, es el lobo disecado. En “L COMME LOUP: LOBO”, se implanta una incógnita sobre el hombre que lo cazó (“conozco al hombre que te mató. / Y cuando lo vi, pensé que a Dios le habían sobrado / unos despojos, y con ellos había fabricado / a aquel hombre”) que se despeja en la segunda parte (iv.h.), donde el prepúber hecho adulto (“han pasado veinte años”), con el que el lector estaba llamado a identificarse en las páginas de “W COMME WITTGENSTEIN”, se confiesa victimario y víctima:

“El lobo y yo luchamos.
Lo maté y después me lo comí.
Podría pensarse que después de luchar con un lobo
y comérselo, el sufrimiento debería desaparecer.
Podría pensarse que es una experiencia lo
suficientemente intensa para olvidar.
Pero no. No puedes olvidar. No puedes.
Han pasado 20 años.
Desde entonces no he crecido ni un centímetro.
Hablé con el lobo, maté al lobo, me comí al lobo,
¿y qué pasó?
Que lloré.
Lloré”.

El niño llora al ver inerte su parte irracional, la misma a la que canta Jeanette en *Pourquoi tu vis*. Dice Mannoni que “una máscara de lobo no nos asusta de igual modo que un lobo, pero nos asusta de la manera en la que lo hace la imagen del lobo que

⁴⁵⁰ LIDDELL, Angélica. “La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe”. Op. cit., p. 47.

tenemos en nosotros (...), aquello que no confesamos a nadie, que no queremos explorar, que deseamos ocultar, y solo hacemos evidente a través del sacrificio”⁴⁵¹.

No solo el lobo, los espacios aludidos son, asimismo, simbólicos, ruinas en el reino de las cosas, puede afirmarse con Benjamin, que son alegorías en el reino del pensamiento⁴⁵². En Francia Liddell encuentra ese “espacio de tensión moral” y relaciones “altamente belicosas” que describe en “La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe”: “Nos marchamos a Francia –se dice en *Maldito sea el hombre*– y qué hicimos. Lloramos. Eso hicimos. Lloramos”. La autora ha referido una crisis después del éxito de *La casa de la fuerza* en el país que, hoy día, continúa acogiendo su obra con entusiasmo:

“Después de Aviñón, me encerré en casa. No quería ver a nadie y las únicas personas con las que intercambiaba unas frases eran los chinos del comercio de abajo. En ese momento estaba escribiendo *Maldito sea el hombre...*, necesitaba hacer una construcción poética”⁴⁵³.

Del mismo modo que un jardín no es exactamente un jardín en los autos sacramentales, sino el Edén o el paraíso terrenal, la Francia de *Maldito sea el hombre* es la que ha ejercido sobre Europa una verdadera magistratura; el pueblo, supuestamente, más ilustrado; el sueño (o la pesadilla) de Rousseau, padre intelectual de la revolución. Liddell se refiere a esta nación como a una especie de *Erewhon*⁴⁵⁴, un país imaginario, la enésima potencia de la “mesa de bodas”, a partir del que criticar los valores del sistema al cual pertenece. Contrariamente, las referencias a China, que es la cuna de los acróbatas que intervinieron en el montaje de la obra y la protagonista indiscutible en *Ping Pang Qiu*, son siempre “amables”, aunque sin concesiones al exotismo:

“Sí, sí, nos fuimos a Francia.

No a México, no a Cuba, no a la India, no a

⁴⁵¹ LIDDELL, Angélica. “Abraham y el sacrificio dramático”. Op. cit., p. 106-107.

⁴⁵² Cit. en CORNAGO, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Op. cit., p. 252.

⁴⁵³ LIDDELL, Angélica a Isabel NAVARRO. Op. cit.

⁴⁵⁴ *Erewhon* es el título de una novela de Samuel Butler escrita en 1872 que fue publicada, primeramente, en forma anónima. En ella, el protagonista viajaba a un país imaginario, espejo deformante de los valores y costumbres de la Inglaterra victoriana.

Tailandia, no al Vietnam, no al Tíbet.

A Francia.

No íbamos a ser como esos occidentales aventureros,
los polla-aventura o las coño-aventura.

Todos esos que viajan a países lejanos y exóticos para
encontrarse a sí mismos”.

Desmitificando estos destinos, Liddell identifica el desierto con un espacio mental: “Estás sentado en una silla / de la cocina / En tu propia casa. / Sin hambre. / Sin sueño. / Sin sed. / Solo. / Completamente solo. / Más solo que en cualquier desierto de mierda”. No es de extrañar que entre las palabras del glosario figure “utopía”. Al igual que *Erewhon*, anagrama del término inglés *nowhere*, la utopía, como ya se dijo, es un lugar que no existe en el momento de su formulación. Aunque la única opción política que la autora valora es la anarquía, ese NO ESTADO que propone Chomsky, “donde cada individuo es consciente del bien y del mal por sí mismo sin necesidad de ideología ni de partidos” piensa que esta es una utopía, “porque el alma humana no está a la altura del derecho”⁴⁵⁵. Por eso, quizá, el apotegma final de su cartilla es “que no vuelva a ser concebido un niño más sobre la tierra”.

Gracias al mecanismo de la alegoría también es posible abolir el tiempo y recrear su ausencia (los críticos han hablado de “tiempo virtual” respecto a los autos sacramentales de Calderón). Aquí, al igual que en *La casa de la fuerza*, es más pertinente hablar de un tiempo mítico-religioso no medible (al contrario que el tiempo histórico y profano, lineal, no repetible y medible) y cierta circularidad: la citada profecía final (“que no vuelva a ser concebido un niño...”) reenvía al lector/espectador a la primera meseta de la obra, “E COMME ENFANT: NIÑO”, donde se dice que no hay ningún niño que se convierta en un buen adulto. Del mismo modo que se sustrae a la cronología, la obra ignora la duración estándar, mediante aceleraciones fulminantes o ralentizaciones. De ahí que Vallejo observe que “es más adecuado hablar de este espectáculo en términos de energía”, para luego afirmar que “Liddell prefiere sustraerse al ritmo despiadado de nuestra época y dejarlo respirar mediante tiempos mortecinos

⁴⁵⁵ LIDDELL, Angélica a Javier LÓPEZ REJAS. “Angélica Liddell: ‘En estos momentos, la única opción es la anarquía’”, en *El Cultural. El Mundo*, 20 noviembre 2014.
<http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Angelica-Liddell/7078> (consulta: 21/05/2015).

esparcidos aquí y allá”⁴⁵⁶. Cabe hablar de una “estética de la duración”, que tiene uno de sus basamentos en la repetición: por solo poner un ejemplo, en el montaje, suena hasta ocho veces una sonata de Schubert.

5.3.4. Trascendentalismo del lenguaje

En lo que concierne al lenguaje, la repetición tiene interesantes implicaciones en la línea sugerida por Hume: “La repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla”⁴⁵⁷. La repetición puede tener un efecto enfático, como se muestra en iv.g., en la segunda parte: “Repito las cosas dos veces. / Cuando digo la verdad repito las cosas dos veces. / Supongo que necesito que la gente me comprenda. Me comprenda del todo”. Pero es una figura aún más interesante cuando responde a “la diferencia que el espíritu sonsaca a la repetición” (Deleuze), o cuando muestra una “potencia ilimitada de perversión y de subversión” (Derrida). Se trata de rechazar la lectura ingenua, literal, y “rebuscar”:

“Y se hacen viejos hablando del desierto donde se encontraron a sí mismos
y hablando de las pequeñas cosas de la vida, eso es, de las pequeñas cosas de la
vida,
y hablando de comida,
y hablando de comida,
y hablando de comida,
y hablando de comida,
y hablando de comida,
y hablando de comida,
y hablando de culos,
y hablando de trabajo,
y hablando de política,
y hablando de la vida de los otros”.

⁴⁵⁶ VALLEJO, Javier. “Angélica o la cabeza en el vientre”. Op. cit.

⁴⁵⁷ Cit. en MOHAMMADI, Shekoufeh. “Repetición e iconicidad”, en *Discurso visual*, septiembre-diciembre 2011, n° 18. <http://discursovisual.net/dvweb18/entorno/entoshek.htm> (consulta 29/07/2015).

Como se observa en este extracto, la repetición es también un recurso para la ironía. Se trata de ironía, y no tanto de humor, porque la ironía no puede darse en la multitud. Kierkegaard, autor de una tesis *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, cita a Aristóteles, que decía que “el hombre irónico lo hace todo en atención a él mismo”. No es posible una ironía en masa, como mucho el ironista puede reposar su mirada fascinada en almas que se le asemejan (¿la banda?), ya que, per se, esta facultad implica una cultura específica, cierto aislamiento, y es esencialmente antisocial, por lo que tiene de violencia simbólica.

En rechazo de las armonías de la seriedad tradicional, Liddell acude a menudo a un lenguaje malsonante y a los descalificativos: “Mister Happy-Hippy”, “imbécil”, “despreciable” “polla-aventura”, “coño-aventura”... “He tenido que aprender a hablar así –dice el niño– para ser libre”. A menudo, huyendo de la densidad filosófica, la afectación solemne y erudita, la autora convierte lo serio en frívolo. Un ejemplo de cómo fomenta el sentido lúdico es el karaoke (“K COMME KARAOKE”). ¿Cinismo? Más bien se trata de destronar la seriedad fracasada; de eso, y de evitar los riesgos de una identificación absoluta con el sentimiento extremo: “La vida es hermosa. Depende de los hijos de puta que te encuentres”. Pese a lo que pueda parecer, no hay una victoria de la ironía sobre la tragedia, más bien al revés. La risa, como el dolor, es una vía de conocimiento. Si el héroe trágico se caracterizaba por la negativa radical a aceptar este mundo, un rasgo del ironista es la falta de familiaridad, la eterna incomodidad. Por ello, no es de extrañar que Kierkegaard viera en la ironía, no solo una forma de estar en el mundo, sino una misión divina.

Según Vicente Huidobro el poeta estaba capacitado para vislumbrar “un último horizonte de las cosas”. En *Maldito sea el hombre*, el trascendentalismo se expresa, además de en la ironía, en un lenguaje propiamente sapiencial o gnómico, que recuerda, en no pocas ocasiones, a los escritos proféticos o la poesía apocalíptica. La analogía con la Biblia, va más allá del título de la pieza y el esquema englobante y/o desorden cerrado ya referido, y se expresa en aforismos y oráculos que hacen pensar en ceremoniales de conjuro y en el poder mágico de la palabra. En esta línea, es posible citar muchas fórmulas sentenciosas, que encierran un concepto fácilmente recordable gracias a su concisión y elocuencia:

“Del que te dice que te quiere, desconfía”.

“Odiarás a los otros tanto como a ti mismo”.

“Ojalá llegue el día en que los hombres no sean padres ni hijos”,

“Que no vuelva a ser concebido un solo niño más sobre la tierra”.

La ritualización del lenguaje es un elemento idiosincrásico de las paraliturgias que Lehmann observa con frecuencia en el teatro posdramático. En este caso, el objeto de la misa negra es, ya no Dios, sino el poder secularizado que ha ocupado su lugar. Habiendo declarado creer en “los ritos profanos”⁴⁵⁸, la autora traslada el debate sobre la razón al mundo sacro y mítico del rito.

5.4. Conclusiones

Las citadas palabras de Klee, “quiero ser como un recién nacido...” resumen la razón de ser de *Maldito sea el hombre*, donde la negación de la supremacía europea y del progreso social se traduce en cierta estética antirracionalista. Muchos movimientos de la vanguardia fantasearon con recuperar “la libertad en el niño”. Cuando la Societas Raffaello Sanzio afirma que un animal en escena implica “regresar a un estado infantil”, equipara la infancia a “un estar fuera del lenguaje” y a la “tradición del teatro pretrágico”, “olvidada, borrada, reprimida por la cultura occidental”⁴⁵⁹.

En este proyecto de alfabetización, o mejor dicho, de desaprendizaje (decía Paul Valéry que la verdadera educación estriba en desaprender lo aprendido) se puede apreciar el perfume del Art Brut (arte bruto o arte sin refinar). Aunque Jean Dubuffet (1901-1985) acuñó esta expresión para nombrar la obra ajena al arte institucionalizado, de niños, enfermos, presidiarios, etc., también se la apropiaron artistas marginales, con

⁴⁵⁸ LIDDELL, Angélica. *Conferencia Wittgenstein*. Op. cit., p. 64.

⁴⁵⁹ Cit. en SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Op. cit., p. 146.

estados mentales extremos, idiosincrasias particulares o mundos de fantasía relacionados con el primitivismo. La literatura posdramática habría recurrido, como fuente de inspiración, al infantilismo y al primitivismo (el lobo) a fin de cuestionar el modelo dominante. Como Fausto, Liddell prefiere quedarse sola, fiel a su pacto con el diablo, antes de ceder, y someterse a un mundo de pastores y académicos.

La figura de Henry David Thoreau (1817-1862), que también defendía la independencia del individuo frente al Estado, es ilustradora de una posible relación de la disidencia, el aislamiento natural y la soledad, con el monólogo interior, el pensamiento no sistemático y la escritura digresiva. También los estilos de Schopenhauer, Wittgenstein o Cioran, referenciales para Liddell, son inherentes a formas de vida ascéticas, y misantrópicas. La búsqueda de una individualidad no limitada a ninguna norma colectiva, limita, en *Maldito sea el hombre* (véanse especialmente “A COMME ARGENT: DINERO”, “G COMME GRAISSE: GRASA”, y “T COMME TABLE: MESA”) con el egoísmo, pero, finalmente, lo que Liddell pretende, en la línea de los autores citados, es racionalizar su *modus vivendi* para esquivar el sufrimiento relativo a la soledad.

Todo lo que tiene que ver con la mismidad se ve atenuado por la capacidad de la autora de concebir la alteridad (el niño o el lobo) como un yo mismo, es decir, el papel de la intersubjetividad en la constitución de la propia subjetividad. El género teatral, por sí mismo, rige, según afirma Liddell en la entrevista personal, un “cruce de voluntades” con el espectador. Ella se dirige a la multitud para que alguien salga transformado en individuo, y su herramienta “alquímica” es la palabra:

“Quiero –dice la dramaturga– devolver a la palabra la espiritualidad perdida, en detrimento de lo material, de lo práctico, el teatro no tiene mayor función que la de inflamar el sistema nervioso que nos pone en contacto con lo profundo, con la verdad de la condición humana, con el ser primitivo e irracional, que es el que nos define”⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

Como afirma Fauquié, el lenguaje, la sustitución de todas las cosas por medio de las palabras, es el mayor ejemplo de la voluntad ritual del hombre: “Al interpretar la lengua muda de las cosas, el hombre cumple una función divina, prolonga el acto creador de Dios y, solitario, se coloca frente al universo”⁴⁶¹. Él mismo nos recuerda que Wittgenstein, en su *Tractatus lógico filosófico*, sostiene que la única tarea posible para la filosofía contemporánea es el “descubrimiento del mundo desde las palabras que lo dibujan”, ya que la lógica del universo se refleja en los lenguajes humanos y que el universo se reduce “al tamaño de los hombres que lo nombran”⁴⁶². Que nuestro lenguaje es el mundo en el que vivimos, se demuestra en cómo lo azaroso de este tiempo se ha traducido en la aparición de numerosas palabras que nombran la fragilidad, la desarmonía o el absurdo. Frente a los modismos, el vocabulario de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d’alphabétisation* supone un punto de partida para elaborar un lenguaje de la utopía.

⁴⁶¹ FAUQUIÉ, Rafael. Op. cit., p. 409.

⁴⁶² *Ibidem*.

6. PING PANG QIU

“(El orientalismo) tiene menos que ver con Oriente que con ‘nuestro’ mundo”

Edward W. Said, *Orientalismo*.

“Cuando oímos a un chino, nos inclinamos a considerar su lenguaje como un balbuceo inarticulado. Pero quien entiende el chino reconocerá allí el *lenguaje*.

Así, con frecuencia, no puedo reconocer al hombre en el hombre”.

Ludwig Wittgenstein, *Aforismo. Cultura y valor*.

6.1. Introducción

Tras su estreno en Temporada Alta de Gerona, en noviembre de 2012, y su paso por Burgos y Valladolid, *Ping Pang Qiu* se presentó en la Sala Verde de los Teatros del Canal de Madrid, el 14 de febrero de 2013, dentro del Festival de Otoño a Primavera. La nueva producción de Atra Bilis, anunciada como teatro documental, suponía la consolidación del elenco formado por Lola Jiménez, Fabián Augusto Gómez Bohórquez, Sindo Puche y Angélica Liddell.

Esta es la segunda parte de *El centro del mundo*, aun cuando la autora admitía que empezó a trabajar en *Maldito sea el hombre* sin saber que esta trilogía iba a existir. El título del tríptico proviene de la traducción del nombre mandarín China, “imperio del centro”, aunque admite otras connotaciones en relación con la idea de microcosmos: el hombre como resumen completo del universo. La conciencia individual y la autorreflexión van a ser determinantes incluso en el caso del documental.

Fue Schopenhauer, citado profusamente en el análisis anterior, quien escribió en 1814 “el mundo es mi representación y el mundo es simple voluntad”. Wittgenstein iba más allá al afirmar que “hay solo dos divinidades: el mundo y mi yo independiente” y

que mundo y vida son una sola y misma cosa. En el teatro de Liddell el solipsismo alcanza sus últimas consecuencias y el yo jamás deja de ser el centro privilegiado de la experiencia. Independientemente del telón de fondo, México en *La casa de la fuerza*, Francia en *Maldito sea el hombre*, o China, la autora visita una y otra vez las regiones de su mente, construyendo una cosmografía propia.

De este modo, aunque *Ping Pang Qiu* es la obra de *El centro del mundo* donde China (y su historia) adquiere mayor protagonismo, se trata de una “China personal”. La dramaturga va a hablar de su “amor imposible por China”, imposible a consecuencia de los estragos del maoísmo y la Revolución Cultural, obviados en la *Ping Pong Diplomacy*, o lo que es lo mismo, el deshielo de las relaciones entre Estados Unidos y la China comunista en 1972. Precisamente, el deporte nacional de la república, el ping pong, al que alude el título a la pieza, aderezó la entrevista entre Richard Nixon y Mao Zedon, un “ejemplo de hipocresía política, de cómo la diplomacia convive con la barbarie”⁴⁶³.

Liddell encuentra en los severos códigos del tenis de mesa, que convierten a los jugadores en autómatas, una imagen del abatimiento del individuo, a través de la rutina y el sacrificio, en el totalitarismo. No solo se vigilan las ideas de los deportistas, sino que, además, tienen vetadas las relaciones amorosas entre ellos. La máquina lanzabolas metaforiza las consecuencias de la política en el amor y, en general, la represión del mundo de la expresión.

6.1.1. Referentes personales y artísticos

“¿Por qué aprendes chino? ¿Cuál es la verdadera razón por la que aprendes chino?”. La respuesta se formula y responde en *Ping Pang Qiu*: “Cuando nos enamoramos solo podemos elegir entre la disciplina o el castigo. Alejarnos y mantener la disciplina o acercarnos y soportar el castigo”. La disciplina física de *La casa de la*

⁴⁶³ Nota de prensa de *Ping Pang Qiu* del XXX Festival de Otoño a Primavera, 2013. <http://www.madrid.org/fo/2013/es/prensa/pdf/ping-pang-qiu.pdf> (consulta 04/04/2015).

fuerza es reemplazada, en este caso, por otra “tarea colosal”: memorizar los **4.000 caracteres chinos** necesarios para poder leer. En la obra, la autora afirma conocer 1.200, en cuya escritura emplea dos horas diarias. Disciplina y horarios ayudan a superar la desesperanza, pero también influye “el asombro todavía sin mancha hacia lo desconocido”: “Cuando más hastiada estaba de todo aquello que me rodeaba, apareció China con su manera indescifrable de estar en el mundo”⁴⁶⁴.

El inicio de esta fascinación se remonta al encuentro, casi fortuito, con los cinco acróbatas provenientes de Henan que intervenían en el montaje de *Maldito sea el hombre* que, como se vio, contenía ya varias referencias al comercio chino. En la entrevista concedida a Isabel Navarro, Liddell confesaba: “Nos enamoramos de los acróbatas”⁴⁶⁵. A partir de ahí, cabe hablar de una escritura de la indagación, inspirada en los encuentros (la correspondencia con una persona de Shanghai y la relación con una intérprete de música tradicional) y los viajes. En China, comienzan a hacerse visibles lo que la autora llama “las contradicciones en el seno del amor”.

Como se señalaba con anterioridad, sus historias de amor acaban hablando de odio. *Ping Pang Qiu*, donde se dice “solo quería contar una historia de amor (...). Me gustaría desprenderme de una vez por todas de la política”, no es ninguna excepción. “Empecé enamorada –explica la autora–, pero acabé dándome de bruces con todo lo que detestaba de China”⁴⁶⁶. La fascinación inicial se ve oscurecida por las huellas de episodios históricos siniestros. Afirmando “porque amo China, necesitaba hablar de todo aquello que aniquila China”⁴⁶⁷, la dramaturga sortea el orientalismo hueco, para fijarse, a colación de la Revolución Cultural, en el fenómeno global de la represión.

Partiendo de la idea de un amor imposible y del fantasma de China “exterminada hace 40 años”, se establece un paralelismo con el **mito de Orfeo y Eurídice**, narrado en el poema de *Las metamorfosis*, de Ovidio (8 d.C.). Los factores de la alegoría son informados con explicitud en el decurso de la pieza:

⁴⁶⁴ LIDDELL, Angélica a Luisa CASTIÑEIRA. “Entrevista con Angélica Liddell”, en *FOP magazine, la Revista del Festival de Otoño a Primavera*, de octubre de 2013 a junio de 2014, p. 4. <http://www.madrid.org/fo/2013-2014/es/prensa/pdf/FOP-magazine.pdf> (consulta 08/01/2015).

⁴⁶⁵ LIDDELL, Angélica a Isabel NAVARRO. Op. cit.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ Ficha de *Ping Pang Qiu*, del XXX Festival de Otoño a Primavera, del 31 de octubre de 2012 al 9 de junio de 2013. <http://www.madrid.org/fo/2013/es/fichas/ping-pang-qiu.html> (consulta 04/04/2015).



Detalle de *Orfeo y Eurídice* (1893), de Auguste Rodin, en el Metropolitan Museum of Art.



Autorretrato de Angélica Liddell, utilizado para la promoción de *Ping Pang Qiu*.

“Amas tanto a China que intentas arrancarla del reino de las sombras, pero cuando ya estás a punto de llegar al umbral de la vida, giras la cabeza para mirar, para mirar profundamente la belleza contrarrevolucionaria de China, y China desaparece una vez más en el reino de las sombras”.

La autora se interesa por la catábasis, el descenso al infierno, que, en *Anfaegtelse*, se compara al sacrificio de Abraham. No obstante, no hay que olvidar, en una obra consagrada al mundo de la expresión, que, para penetrar con vida en el Hades y detener los tormentos, Orfeo, “padre de los cantos”, se vale de la poesía y de la música. La música siempre se asocia a lo sublime en la obra de Liddell que, en esta ocasión, se fija en la ópera de Orfeo y Eurídice, de Christoph Willibald von Gluck. Ella nos dice: “Allí donde no se necesita la belleza se mata más”, y establece un paralelismo entre la represión del amor de Orfeo y Eurídice (la belleza) y la represión del mundo de la expresión.

La dramaturga habla, en primera persona, de su experiencia de la represión en el panorama cultural español que se describía al comienzo del tercer capítulo, caracterizado por la falta de respeto y la marginalización de las escrituras periféricas y experimentales:

“Cuando tienes que soportar el menosprecio, el ninguneo, el escarnio, la omisión deliberada, la exclusión, la ignorancia y la maledicencia en tu país durante mucho, mucho tiempo, incluso ahora mismo, a pesar de haber recibido el Premio Nacional, porque si no eres de la ‘familia teatral’ los premios no valen nada, a pesar de tener un público fabuloso en Madrid, no puedes evitar una sensación de exilio inexplicable”⁴⁶⁸.

De ahí, quizás, la conexión íntima con el escritor, declarado apátrida, de *El libro de un hombre solo*, novela autobiográfica con la que Ping Pang Qiu establece un diálogo intertextual. Nacido en Ganzhou en 1940, Gao Xingjian nunca dejó de tener problemas por su afición a la escritura. Se exilió a Francia en 1987, un año después de que en China se prohibiera el estreno de sus obras. Tras la matanza de la plaza de

⁴⁶⁸ LIDDELL, Angélica a Luisa CASTIÑEIRA. Op. cit., p. 5.

Tiananmen (a la que se refieren los referentes sociales y políticos) ingresó en el movimiento disidente chino. En su país no solo se prohibió *El libro de un hombre solo*, también se silenció que le había sido concedido el Nobel en el año 2000. Liddell se refiere a este hecho como censura en forma de omisión: “Es infame excluir al artista del derecho al trabajo y condenar al creador y a su público a no encontrarse jamás”⁴⁶⁹.

En *El libro de un hombre solo* encontramos una defensa del valor del pensamiento y la conciencia individuales basada en argumentos similares a los de *Maldito sea el hombre* (recuérdese el epígrafe “I COMME IDÉOLOGIE: IDEOLOGÍA”). Dicha argumentación tiene continuidad en *Ping Pang Qiu*, donde se habla del maoísmo como paradigma de la unión de la corrupción del Estado con la corrupción moral de los individuos: “Los estados totalitarios –afirma Liddell– utilizan la corrupción moral de cada uno de los individuos para conseguir sus objetivos”⁴⁷⁰. Por su parte, el Nobel Gao Xingjian ha seguido denunciando el poder que ejercen las “supersticiones y mentiras modernas”:

“Tenemos una gran riqueza de pensamiento humanista, pero frente a todo esto, ¿qué puede hacer un pobre individuo frágil frente a la sociedad, a la política, a la sociedad de consumo; frente a la degradación de la naturaleza y la condición que nos rodea?”⁴⁷¹.

Casi parafraseando al autor (ni revolucionario, ni héroe, ni mártir, ni contrarrevolucionario), Angélica niega cualquier tipo de lealtad a ningún movimiento, principio o grupo: “Carezco de sentimientos de pertenencia, carezco de ideología, carezco de eslóganes”. El propio título de la trilogía, que en páginas anteriores fue puesto en relación con la autorreflexión, rima con la afirmación de Xingjian de que lo más importante es proteger tu mundo interior. Se citan literalmente las líneas de *El libro de un hombre solo* que dicen que “un hombre sin doctrina se parece más a un hombre”⁴⁷² y las referidas, en el capítulo 39, a la libertad.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 4.

⁴⁷⁰ Ficha de *Ping Pang Qiu*, del XXX Festival de Otoño a Primavera, del 31 de octubre de 2012 al 9 de junio de 2013. Op. cit.

⁴⁷¹ MANRIQUE, Winston. “Gao Xingjian llama a la revolución de la cultura”, en *El País*, 8 abril 2014. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/07/actualidad/1396862228_965003.html (consulta 31/05/2015).

⁴⁷² XINGJIAN, Gao. *El libro de un hombre solo*. Barcelona: Debolsillo, 2012, p. 172.

En el caso de ambos escritores, esta libertad tiene su atalaya en la expresión textual y sexual. Si él habla de “palabras divertidas que, como el esperma que eyaculas, dejan una huella de vida” y de saborear la libertad como el amor físico, ella lo hace de un cuerpo en escena que debe ir “pisando el esperma del loco” y de un agujero del sexo por el que “derramar chorros de libertad”⁴⁷³. Porque el amor también estaba consagrado a la revolución (“las consecuencias de la política en el amor”), lo personal es político.

6.1.2. Referentes sociales y políticos

Xingjian denomina despectivamente “**Revolución Anticultural**” a la campaña de agitación lanzada por Mao Tse-tung, cuyo liderazgo se impuso después de la Larga Marcha de los supervivientes del Ejército Rojo, tras la derrota de 1934. Pero no fue hasta pasada la Segunda Guerra Mundial, en 1949, cuando Mao se hizo con el poder, hasta su muerte, en un régimen comunista de partido único. En la década de los cincuenta, el Gran Timonel impulsó “El Gran Salto Adelante” para acelerar el desarrollo económico mediante la colectivización y el trabajo en masa. En respuesta a los intentos de altos mandos del partido por moderar su poder y poner en marcha políticas más pragmáticas, en 1966 lanzó la llamada “Gran Revolución Cultural Proletaria”, que tenía por finalidad eliminar todos los vestigios burgueses, capitalistas y derechistas.

Los estudiantes insatisfechos se convirtieron en el nuevo frente de Mao. Bajo el lema “¡nadie puede escapar de la dictadura del proletariado!”, las llamadas Guardias Rojas practicaron la denuncia indiscriminada y la violencia contra todo aquel que pudiera ser considerado contrarrevolucionario, aburguesado, revisionista o “tibio”. Además de una depuración de los funcionarios, se llevó a cabo la represión de técnicos, intelectuales, profesionales, y se cometieron toda clase de atropellos contra el arte, la literatura, la música y la cultura: un macartismo al revés. Además de la reeducación por el trabajo forzado (*laogai*), cabe destacar las humillaciones públicas:

⁴⁷³ LIDDELL, Angélica. “Llaga de nueve agujeros”. Op. cit., p. 29.

“Los rebeldes se exponían a la gente. En la cabeza llevaban todo tipo de sombreros de papel, en forma de cucurucho (...) Otros tenían directamente en la cabeza una papelera y en el cuello una pancarta en la que estaba escrito su nombre con tinta negra y tachado en rojo”⁴⁷⁴.

Con el telón de fondo de la Guerra de Vietnam, el maoísmo había sido visto con indulgencia por parte de la izquierda europea (en *Ping Pang Qiu* se cita *La Chinoise*, de Godard). El nombre “Revolución Cultural” provenía de un viejo concepto leninista para la eliminación del analfabetismo y la promoción de la enseñanza de la cultura moderna, en la Unión Soviética de los años veinte y treinta; no obstante, el deterioro de las relaciones entre China y la URSS era inminente al final de los sesenta, y abrió camino a la citada **Ping Pong Diplomacy**.

La masacre de Tiananmen, en 1989, fue la constatación de un régimen represivo más allá del talante de Mao y pese a las reformas de su sucesor, Deng Xiaoping. El detonante fueron las manifestaciones para una apertura democrática, que se iniciaron en el entorno de la famosa plaza de Pekín, tras la muerte de Hu Yaobang, mandatario que había controlado las protestas estudiantiles tres años antes. Algunos testigos históricos, como el fotógrafo Jeff Widener, describen este momento como un gran carnaval, pero la “sensación de esperanza” se esfumó cuando se declaró la ley marcial: la noche del 3 de junio el Ejército Popular de Liberación procedió a la supresión de la movilización por la fuerza, enviando la infantería y los tanques. El resultado fue una masacre, con miles de heridos y cientos de muertos civiles, condenada internacionalmente.

De aquí provienen unas de las imágenes más estremecedoras del siglo XX, integradas en *Ping Pang Qiu*, y popularizadas por el premio World Press Photo, otorgado a Widener, por la fotografía de un rebelde anónimo desarmado que se enfrenta a una hilera de tanques, *El hombre del tanque*.

⁴⁷⁴ XINGJIAN, Gao. Op. cit., p. 206.



El hombre del tanque (1989), de Jeff Widener.



Sindo Puche en Ping Pang Qiu.

Como se dice en la nota de prensa de *Ping Pang Qiu*, Liddell no resucita las cenizas del comunismo porque sí, sino para recordarnos que la expresión está por encima de las ideologías, y que “aun en este mundo que se configura como el mejor de los mundos felices la expresión, la creación y, en definitiva, la cultura continúan marginadas, amenazadas y silenciadas por la incompreensión”. En un artículo reciente, que lleva el irónico titular “Gao Xingjian llama a la revolución de la cultura”⁴⁷⁵, el escritor, pintor, traductor, crítico y director de cine chino instiga a dejar atrás las ideologías del siglo XX: el marxismo, que dio lugar al comunismo y a dos revoluciones; el nacionalismo, que desembocó en el fascismo⁴⁷⁶ y causó las dos grandes guerras... pero también el liberalismo, que nos ha llevado a la situación actual. La ley de mercado que lo invade todo, por mediación de “los Ricados III de la Cultura”, también llamados, en *Ping Pang Qiu*, “porteras caviar” o “emperadores del aire acondicionado”, transforma el arte en un producto de consumo más, silenciando la literatura de pensamiento. Por suerte, como se dice en la obra, “la voluntad de expresión es imparable”.

6.2. Estructura narrativa

A diferencia de las dos piezas anteriores, la segunda parte de *El centro del mundo* ofrece una división en veintisiete mesetas, más o menos independientes, favorable al análisis. Así, en este caso, se atiende al *decoupage* del original, su numeración y títulos. Hay que decir que varias de las mesetas, en concreto, la 1, la 3, la 8, la 10, la 12, la 16, la 18, la 22, la 25 y la 26, son didascalias que sugieren acciones performativas. A éstas, frente a las que describen el resto de acotaciones del texto, se les prevé una entidad propia y una durabilidad mayor. A consecuencia, en alguna ocasión, se hará referencia a datos de la propuesta escénica, si ello favorece la completitud del análisis dramático.

⁴⁷⁵ MANRIQUE, Winston. Op. cit.

⁴⁷⁶ También en *Ping Pang Qiu* se cita el nacional socialismo, que expolió y destruyó, entre otras obras de arte, varios cuadros de Gustav Klimt.

1. THE RED DETACHMENT OF WOMEN. EL DESTACAMENTO ROJO DE MUJERES (p. 65).

The Red Detachment of Women es el título de una de las ocho óperas que dominaron la escena nacional durante la Revolución Cultural, y del ballet con el que Nixon fue agasajado en su visita diplomática a China. Se trata de una adaptación de una película homónima, de 1961, de Jin Xie, basada, a su vez, en la novela de Xin Liang. En ella se narra la liberación de una joven esclavizada por un terrateniente gracias a la revolución. Para entender el “discurso” de la obra, es útil saber que, en la puesta en escena, Lola, caracterizada como una guardia roja (¿la protagonista de *El Destacamento Rojo de Mujeres?*) realiza una secuencia de ejercicios y llora. El llanto, como se explica, a posteriori (meseta 17), podía ser fatal en la China revolucionaria:

“Muchos no pudieron llorar. No pudieron, no pudieron llorar. Los más osados lloraron en secreto. A escondidas. Muchos no pudieron llorar”.

2. CÓMO EXPLICARLE PING PANG QIU A UN PERRO (p. 65-67).

Sindo aporta algunos datos referenciales sobre los objetos en escena: una caja de Coca-Colas (símbolo del *american way of life*); tallarines (un clásico de la comida china); y la mesa de ping pong, cuyas características físicas son descritas con precisión por Fabián. Lola da cuenta del reglamento del deporte e ilustra las posibles infracciones: “No se puede tocar la mesa con ninguna parte del cuerpo, no se puede hacer esto”. Por su parte, Angélica define para un perro conceptos como “enemigo”⁴⁷⁷ o “doctrina”, poniendo de manifiesto su artificiosidad, pues “ni los niños ni los animales –decía Paul Valéry– pueden hacer nada inútil (...), el acto o la cosa del que no se siente la *necesidad inmediata*”⁴⁷⁸. A colación, se cita *El libro de un hombre solo* (capítulo 18):

“Un hombre sin doctrina se parece más a un hombre. Un insecto o una hierba, tampoco tienen, tú eres un ser vivo al que ya no manipula ninguna doctrina...”.

⁴⁷⁷ Su reflexión recuerda a la de Xingjian en el capítulo 10 de su novela: “Había que encontrar enemigos. Sin el pretexto de los enemigos, ¿cómo habrían podido llevar a cabo su dictadura?”. Op. cit., p. 91.

⁴⁷⁸ VALÉRY, Paul. *La idea fija*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004, p. 46.

3. DOS BOCAS ENCIMA DE UN PERRO (p. 67).

Según se explica al final de la obra, el ideograma dos bocas encima de un perro quiere decir “llorar”.

4. LA HISTORIA DE ORFEO Y EURÍDICE (p. 67-68).

Lola le muestra un libro a Fabián donde se narra el mito de Orfeo, que enamora con su voz a Eurídice. Cuando ella muere por la picadura de una serpiente, Orfeo va a buscarla al Hades, y allí persuade a los dioses del inframundo para que se la entreguen. Ellos acceden, con la condición de que la guíe hasta el umbral del reino de las sombras sin mirarla. Lola subraya los elementos del relato que tienen que ver con el arte, la belleza y el amor. Fabián, caracterizado, igual que ella, como un guardia rojo, le pide prestado su libro y le prende fuego. Esta súbita reacción pone en evidencia la brutalidad del exterminio de la cultura, que tiene su reflejo inmediato en las quemaduras colectivas de libros⁴⁷⁹. Se deja ver que la desaparición de un volumen es, asimismo, la de un universo simbólico y que, a veces, solo la oralidad garantiza la pervivencia de los mitos.

5. QUEMA DEL LIBRO DE LAS METAMORFOSIS DE OVIDIO (p. 68-69).

Angélica lee un fragmento de *Las Metamorfosis*, de Ovidio que narra el último adiós de Eurídice. La ninfa se pregunta: “¿Cómo es posible que un amor tan lleno de deseo sea reprendido?”. Una cuestión trasladable al amor por China o por el mundo de la expresión.

6. ORFEO Y EURÍDICE, DE GLUCK “CHE FARÒ SENZA EURIDICE” (p. 69).

Se presenta en italiano y traducida al castellano la parte de la ópera, de Gluck, con libreto de Raniero di Calzabigi, en que Orfeo lamenta la pérdida de Eurídice.

⁴⁷⁹ Además de en la Revolución Cultural, esta práctica ha sido llevada a cabo en la historia reciente por el régimen nazi, la dictadura de Pinochet en Chile, la de Videla en Argentina, el Estado islámico, etcétera.

7. ÍNDICE DEL LIBRO ROJO DE MAO (p. 69-70).

Se leen los contenidos del libro rojo. Destacan, en relación con la temática de *Ping Pang Qiu*, epígrafes como “El imperialismo y todos los reaccionarios son tigres de papel”, “Educación y adiestramiento militar”, “Autoeducación ideológica” y “Disciplina”.

8. REPRODUCCIÓN DE UNA HUMILLACIÓN PÚBLICA (p. 71).

9. UN INTERROGATORIO. UNO (p. 71-74).

En *La falsa suicida* ya aparecía el interrogatorio como una modalidad de diálogo en la que se establece una relación jerárquica. En este contexto, podríamos pensar en las sesiones de autocrítica de la Revolución Cultural; no obstante, las cuestiones que Fabián propone a Liddell son un pretexto para que ésta describa su poética. En primer lugar, nos habla de la “disciplina” que, como en *La casa de la fuerza*, sirve como antídoto al desorden sentimental. Además de unos horarios férreos, la autora se impone “tareas colosales” para mitigar una “desesperanza colosal”. La última es aprender chino, 4.000 caracteres. Liddell justifica que la censura, la violación de los derechos humanos, la tortura y el amor por el dinero queden en un segundo plano en *Ping Pang Qiu*, argumentando que se trata de algo consabido: “En eso estamos todos de acuerdo”. Como en anteriores ocasiones (véase *Maldito sea el hombre*), la dramaturga hace hincapié, no solo en el “hombre de carne y hueso” frente a los “hombres humanidad”, sino en las virtudes del solipsismo y las “dramaturgias del yo”:

“No creo que haga falta hablar de aquello sobre lo que todos estamos de acuerdo. Eso es muy fácil. Nos pasamos la vida hablando de eso para no hablar de nosotros mismos. Es mucho más difícil hablar de la mierda y de la gloria que cada uno llevamos dentro, por separado”.

Como se dijo en el análisis anterior, la introspección no es incompatible con el teatro político, cuya finalidad es transformar a los hombres humanidad en hombres de carne y hueso. El hombre del tanque, el rebelde desconocido al que se aludió en los

antecedentes, sirve como ejemplo. La dramaturga concluye que “la soledad del hombre que está fuera del tanque convierte en individuo al hombre que está dentro, al hombre que representa al Estado”. Como se verá más adelante, la autora, que describe a los rebeldes de la escena de Tiananmen por su piel de jade y la mirada negra, promueve una ética de la alteridad a partir de la belleza. Esta meseta se caracteriza por una prosa clara y precisa, y la plasticidad del lenguaje: hipérboles como “impotencia colosal” o “desesperanza colosal”, e imágenes como “el Estado frente a la soledad es un tigre de papel”.

10. DOS HOMBRES SOLOS EN LA PUERTA DEL CIELO. TIANANMEN. IMÁGENES (p. 74).

La acción que sugiere esta didascalia se refiere, nuevamente, al acontecimiento acaecido durante las protestas de 1989. Se comparan los movimientos del hombre fuera del tanque y del hombre dentro, con un vals, un baile en contra de la masa y el Estado, una historia de amor.

11. UN INTERROGATORIO. DOS (p. 74-84).

Se repite el mismo formato que en la meseta 9. Liddell sigue justificando su poética, y el nexa (idiosincrásico tanto de *La casa de la fuerza* como de *El centro del mundo*) entre amor y política. El resto sería ideología, y la autora ya se posicionó en contra de las doctrinas en *Maldito sea el hombre*. También aquí se establece una diferencia entre ideología y lo que tiene que ver con el “sentido de lo justo y de lo injusto”. Como en los casos anteriores, se opone el dolor privado a los discursos sobre la humanidad:

“Ya he conocido a muchísimos hijos de la grandísima puta con grandísimos discursos, todos esos que repiten social, social”.

El amor por China, que Liddell dice compartir con la actriz Lola Jiménez, es comparable al amor de Orfeo y Eurídice por su imposibilidad, ya que “China es la

destrucción de China”, “China es un fantasma”, y el afecto por ella se traduce en una “impotencia colosal”. La ofensiva del maoísmo a la cultura es extrapolada, en los siguientes párrafos, con lo “que ocurre a diario y en cualquier parte”: “Cuando las cosas se ponen feas somos los primeros en caer. Los payasos. Las cárceles están llenas de payasos”.

Se aportan ejemplos concretos como la destrucción de cuadros de Klimt a manos de los nazis, o el secuestro en la Austria de los ochenta de un libro de Bernhard. Angélica se apoya en su propia experiencia (“veinte años trabajando”) y sus rencillas personales, arremetiendo contra el desprecio al mundo de la expresión. Distingue, básicamente, dos grupos enemigos de la cultura: los “buenistas” (comparados con Heidi y Pedro, campesinas y cabreros) y otro que tiene que ver con la cultura institucional (incluyendo el mercado): los que se pasan la vida “reuniéndose, debatiendo, engordando, diciendo lo que debe ser expresión y lo que no debe ser expresión”. En exclusiva para el estreno de la obra en Madrid, se incluye un texto dedicado a las “porterías caviar”, “todos esos que restan derecho al artista, que ponen todo su empeño en omitir y relativizar su presencia hasta donde llega su parcela de poder”⁴⁸⁰. *La racaille*⁴⁸¹, rebautizada “Ricardo III de la cultura” y “emperadores del aire acondicionado”, se compara al integrismo:

“Estos no aman su trabajo, estos están enamorados de su ignorancia, de su estupidez, de su grosería, de su vulgaridad, de su alcoholismo, y de su puto mando de aire acondicionado”.

Llevando aún más lejos el paralelismo con la Revolución Cultural, “los payasos” son asemejados a los intelectuales y artistas reeducados.

12. LA DANZA DE LOS ESPÍRITUS. ABANICOS (p. 84).

Bajo el epígrafe anterior, después de aludir a todos aquellos que se suicidaron a consecuencia de la Revolución Cultural y los asesinatos encubiertos, Fabián ha

⁴⁸⁰ LIDDELL, Angélica a Luisa CASTIÑEIRA. Op. cit., p. 4.

⁴⁸¹ Término empleado por el escritor Michel Houellebecq, que podría traducirse por “chusma”.

nombrado “La danza de los espíritus bienaventurados”, perteneciente a la ópera *Orfeo y Eurídice*, de Gluck. El abanico, que tiene en China una tradición milenaria, ayuda a tender un puente entre la pieza del compositor alemán y las víctimas de la revolución.

13. UN INTERROGATORIO. TRES (p. 84-87).

Liddell admite las paradojas de su amor (abstracto) por China: “Amar a China es un amor muy difícil”. “Las contradicciones en el seno del amor” tienen un ejemplo concreto en su afecto por un acróbata, Guo, que simpatiza con la figura de Mao. Lola lee un fragmento del capítulo 3 de *El libro de un hombre solo*, de Gao Xingjian, donde son convocadas las dos vías por las que el autor busca su realización individual y la libertad: la literatura y el amor sexual. Angélica subraya la frase “cuando los libros se convertían en frutas prohibidas, lo único peligroso era la sociedad”, y critica la condescendencia de la intelectualidad europea con el maoísmo: “Si Mao hubiera entrado en Francia, hoy, la bellísima París, bellísima, bellísima París, sería una plancha de cemento”, “los franceses tienen preciosas cafeterías y excelentes vinos para defender cualquier cosa”.

14. MAO MAO. CLAUDE CHANNES. A DORMIR (p. 87-89).

Se versiona el tema musical *Mao Mao* de la película *La Chinoise* (1967), de Godard. La letra, traducida al castellano en la edición de La Uña Rota, remite al contexto histórico del film: la Guerra de Vietnam y la sangrienta intervención estadounidense para impedir la unificación comunista. Se trata de un ataque al imperialismo yanqui, a partir de la celebración naif de Mao.

15. UN INTERROGATORIO. CUATRO (p. 89-91).

En esta meseta, se aporta una premisa fundamental, asimismo para *La casa de la fuerza*: “Cuando nos enamoramos solo podemos elegir entre la disciplina o el castigo. Alejarnos y mantener la disciplina. O acercarnos y soportar el castigo”. Amor y disciplina son precisamente los factores por los que, como se apuntaba en el primer interrogatorio, la autora aprende chino. Compara la tarea colosal de escribir cada día,

durante dos horas, caracteres chinos, con la de prostituirse en Shanghai y en Madrid para hombres chinos.

16. ORFEO MIRA A EURÍDICE. ANGÉLICA MIRA A CHINA. EURÍDICE SE CONVIERTE EN PIEDRA. THE RED DETACHMENT OF WOMAN. UN BALLET DE FIGURAS DE PORCELANA (p. 92).

A la reflectáfora basada en Orfeo y Eurídice, se añade otro ingrediente mítico: la mirada que petrifica. También procede de la mitología griega la figura de Medusa, que transformaba a quien la miraba en piedra y, anteriormente, se citó la historia bíblica de la mujer de Lot, convertida en estatua de sal. Ya la meseta 11 se refería a la imposibilidad de mirar a China:

“Sí que me gustaría saber mirar en chino (...) Pero ni siquiera una persona china puede mirar el cielo como una persona china, porque China fue exterminada hace 40 años”.

17. PING PONG DIPLOMACY (p. 92-97).

Con una pregunta retórica, Liddell nos hace pensar en nuestra naturaleza como animales históricos: “¿Quién se atreve a tener menos de mil años?”. Tras aportar algunos datos más bien escuetos sobre la gran época de la Ping-Pong Diplomacy, destaca la elaboración poética de la represión de la Revolución Cultural mediante imágenes (“la guardia roja, en su mayoría adolescentes, caminan sobre los escombros de su propia cultura, y de sus propios corazones”) y repeticiones (“muchos murieron a golpes. Muchos murieron de agotamiento. Muchos se suicidaron. Muchos fueron olvidados en sus destinos...”). Con la anécdota, íntimamente relacionada con “las consecuencias de la política en el amor”, de un hombre chino despreciado por la comunidad por amar a una mujer blanca, se hace un guiño más al autor de *El libro de un hombre solo*, que no disimula su gusto por las mujeres extranjeras y que “combate la violencia del estado con su esperma”. Ciertas afirmaciones son paralelas a las de la meseta “I COMME IDÉOLOGIE: IDEOLOGÍA”, de *Maldito sea el hombre*, por ejemplo, la cita de Céline:

“Cuando a los poderosos de la tierra les da por amarnos es que piensan convertiros en carne de cañón”.

Se advierte el peligro del amor a las masas, al partido y a la revolución. A ellos se opone el amor de un hombre solo y la “indestructible belleza contrarrevolucionaria de China”. Incidiendo en el asunto del exterminio del mundo de la expresión, se defiende que la verdadera aniquilación de lo humano consiste en “dejar a las generaciones venideras sin belleza suficiente para comprender el mundo” y aportando, de nuevo, el ejemplo de la destrucción de los lienzos de Klimt, la conclusión se introduce en forma de estribillo: “Allí donde no se necesita la belleza se mata más”.

18. BAILE EN LA PLAZA DE TIANANMEN (p. 98).

Se retoma el motivo de la revuelta de Tiananmen contra el gobierno comunista. La belleza del baile (anteriormente se mencionó el vals del opositor y el tanque) funciona como elemento antitético de la fuerza bruta y la violencia de Estado. Se penetra así en el objetivo de la obra: “Combatir la represión mediante lo bello”.

19. LA AUSENCIA DE LA BELLEZA. ¿QUÉ HARÉ SIN EURÍDICE? (p. 98-103).

Liddell siempre ha defendido que “lo bueno no es más que lo bello en acción”⁴⁸². En esta meseta, la autora no solo desvela la finalidad de *Ping Pang Qiu*, “equiparar la belleza a la libertad”, si no que insta a imaginar aquello que no está en la obra, haciendo “presente” la ausencia de una mujer china de sesenta y dos años, con cuya música se quería simbolizar la belleza, y que no actuó por miedo a las represalias del Estado. La dramaturga aporta el testimonio de la mujer (el hambre, la humillación, los disparos) y su negativa final a intervenir en el montaje:

“Todo lo que vosotros hacéis en el teatro yo lo sé, es verdad. Pero no puedo hablar mal de China”.

⁴⁸² LIDDELL, Angélica. “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”. Op. cit., p. 70.

Liddell establece una comparación con España: “De Franco solo puede hablarse mal (...). Cuando hace falta hablar mal de España se habla mal de España”, para admitir poco después, no obstante, que “para nosotros es muy fácil hablar de política”. Queda constancia, de este modo, de que la censura del gobierno chino llega incluso hasta una sala de ensayos en Madrid. Se trata de una meseta con un cariz deliberadamente explicativo, donde no solo se enuncia el objetivo de la pieza, sino las eventualidades del proceso, las conclusiones personales y el significado último de la construcción alegórica.

20. GAO XINGJIAN. EL LIBRO DE UN HOMBRE SOLO (p. 103-105).

En la meseta anterior, Angélica ha señalado que Lola le descubrió *El libro de un hombre solo* a la intérprete de música china, un ejercicio de libertad de expresión frente al tabú “no se puede hablar mal de China”. Lola cita extractos de la novela (capítulo 39) que hablan de la libertad. La libertad nunca viene del otro (“no concierne a los demás, no debe reconocerla nadie”). Tiene, además, un derivado en la liberación sexual (“saborea esta libertad como el placer que sientes cuando haces el amor físico con una bella mujer”), incluso en el sufrimiento (“la libertad puede aparecer bajo la forma del dolor y la tristeza, si esos sentimientos no la ahogan”).

21. EL PING PONG ES EL DEPORTE NACIONAL EN CHINA (p. 105).

Se evocan los severos códigos de conducta que pesan sobre los jugadores del tenis de mesa, sugeridos bajo la meseta 2 y, asimismo, aun indirectamente, por las disertaciones en torno a la disciplina en la 9. En este primer interrogatorio se hablaba también de “las consecuencias de la política en el amor”, y se aporta el caso de seis miembros del equipo nacional expulsados por mantener relaciones.

22. CONSOLAR ES ACARICIAR LA NADA. Y LA SOLEDAD DE LA MÁQUINA LANZABOLAS (p. 105).

La prosopopeya “la soledad de la máquina lanzabolas” crea una imagen de la frustración vital de los jugadores amonestados. Por otra parte, el robot lanzapelotas, con

su regulación mecánica, remite a la idea de disciplina y, en última instancia, a la de linchamiento.

23. TALLARINES CHINOS. PERFIDIA. NAT KING KOLE (p. 105-106).

El bolero de Nat King Cole supone una ruptura abrupta con la línea musical y el tono de la obra. Por otra parte, la letra habla de un amor irredento, como el amor “inquebrantable” por China, pese a la perfidia. Nuevamente, como en *La casa de la fuerza*, el sentimiento amoroso incondicional equivale a la insumisión.

24. TALLARINES CHINOS MARÍA ELENA. MARÍA ELENA / 25. TALLARINES CHINOS. SIBONEY / 26. TALLARINES CHINOS. PERFIDIA. DAYS OF BEING WILD. LOVING LESLIE CHEUNG (p.107).

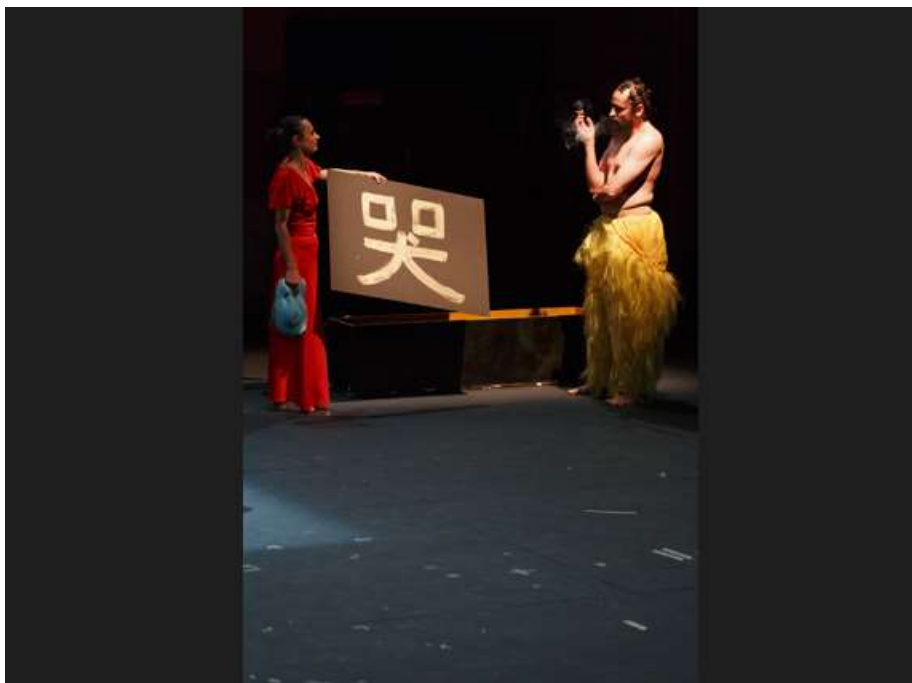
Tanto en la meseta 24, como en las siguientes, se ridiculizan los códigos de conducta con un producto exótico y, a la vez sencillo, como son los tallarines. La comida y la música nos hacen pensar en el efecto transgresor de la fiesta, desde las Grandes Dionisiacas. Los intertextos citados en los títulos comparten, asimismo, este aire rompedor. *Days of Being Wild (Días salvajes, 1990)* es un film de Wong Kar-Wai ambientado en Hong Kong, donde también transcurre parte de *El libro de un hombre solo*, sobre la búsqueda individual a través del erotismo. El personaje protagonista es interpretado por el también hongkonés Leslie Cheung. Conocido, entre otras cosas, por su carrera musical y su papel en *Adiós a mi Concubina*, el actor, una personalidad controvertida entre otras cosas por su bisexualidad declarada, se suicidó en 2003.

27. LLORAR (p. 107).

Liddell explica el significado del carácter implantado en las mesetas 3 y 9: “Son dos bocas sobre un perro y significa llorar”. Se impone así cierta circularidad, por el llanto de Lola en la obertura. De acuerdo con las notas sobre la libertad de la meseta 20, este desenlace exalta, junto al poder revulsivo del amor, el del dolor.



Fotograma de *La Chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard. En la pared se lee “hay que confrontar las ideas vagas con imágenes claras” (traducción propia).



Angélica Liddell y Sindo Puche en *Ping Pang Qiu*: “Son dos bocas sobre un perro y significa llorar”. Foto: Christophe Raynaud De Lage.

6.3. *Ping Pang Qiu* en relación con la literatura posdramática

6.3.1. Una dramaturgia del proceso

En la entrevista personal, la dramaturga confesaba que trabaja con el caos y lo organiza, a posteriori, en la sala de ensayos⁴⁸³. Según se anticipaba en la metodología, es posible afirmar que los cuatro textos de la muestra han sido fijados y formalizados (como letra impresa) después de su puesta en escena. No obstante, de todos ellos, es *Ping Pang Qiu* el que mayormente se revela como una “dramaturgia in situ”. En primer lugar, por su proximidad con la partitura; y en segundo, por la atención preponderante al proceso y/o viaje creativo.

En el capítulo consagrado a la literatura posdramática se introdujo el concepto de partitura, y su influencia en la escritura escénica. Dramaturga-directora-performer, Liddell incluye en esta pieza muchos elementos propios del libreto: no solo los nombres de los actores o referencias a la música escénica (como en los casos anteriores), sino una línea de acciones: por ejemplo, “QUEMA DEL LIBRO DE *LAS METAMORFOSIS* DE OVIDIO”, “REPRODUCCIÓN DE UNA HUMILLACIÓN PÚBLICA” o “LA DANZA DE LOS ESPÍRITUS. ABANICOS”.

Unido a la idea de dramaturgia in situ, el arte *procesual* (*in facendo*) se halla también entre los factores de una *flexinarrativa* (Abuín). Aunque éste tiene su antepasado en el rito, se redefine a partir de Jackson Pollock (1912-1956) y su *action painting*: “El proceso parecía surgir del cuadro mismo. Más que la obra del artista, el espectador contemplaba su elaboración, la distribución de las manchas, cómo de éstas surgían las líneas, cómo se mezclaban los colores y tonos”⁴⁸⁴. Esta consideración es trasladable al tejido textual de *Ping Pang Qiu*, especialmente a la meseta 19, que documenta parte del proceso dramático:

⁴⁸³ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

⁴⁸⁴ CANTOS, Antonio. *La dirección escénica del actor contemporáneo: la técnica de la improvisación creativa y el trabajo colectivo*. Málaga: Dykinson, 2003, p. 808.

“Este era el único momento hermoso de esta obra. Tal vez el único momento que merecía la pena.

En este momento entraba al escenario una mujer china. Interpretaba tres piezas bellísimas de música tradicional china.

(...)

Durante el segundo ensayo ella nos explicó que tenía miedo a ser denunciada al Gobierno chino o a las autoridades chinas por participar en esta obra.

(...)

Recordé que en los primeros ensayos Fabián dijo: ‘China es la cárcel más grande del mundo’”.

(...)

Sin proponérselo se reprodujo la historia de Orfeo y Eurídice con la que comenzamos la obra.

(...)

En este momento, Lola le explicaba a la mujer china quién es Gao Xingjian, y le leyó un fragmento de *El libro de un hombre solo*”.

Como deja ver este extracto, la composición es un proceso abierto a la investigación. Según indican Victoria Pérez Royo y José Antonio Sánchez, la investigación es, en cierta manera, inherente a la práctica artística, “porque todo proceso artístico genuino implica un tránsito hacia lo desconocido o lo nuevo”⁴⁸⁵; no obstante, son pocas las obras que permiten que el proceso y/o la reflexión a él consustancial desborde su concreción. Con *Ping Pang Qiu*, se abre un espacio de búsqueda a partir del asombro y lo indescifrable:

“Fue así como el lugar que nosotros habíamos destinado a la belleza a la música, a la libertad, quedó manchado para siempre por la represión, por el comunismo, y se convirtió en reflejo del miedo, de la infamia y del exterminio brutal del mundo de la expresión”.

La controversia (Liddell habla de las “contradicciones”) es un instrumento fundamental para el arte procesual, al igual que la apertura. No hay una sensación de

⁴⁸⁵ SÁNCHEZ, José Antonio; Victoria PÉREZ ROYO. Op. cit., p. 5.

clausura o totalidad, y si la obra se formaliza lo hace, únicamente, como “momento privilegiado de la experiencia codificada o de experiencia potencial”⁴⁸⁶. La dramaturgia in situ guarda relación con la propia idiosincrasia del documental, definido, en comparación con la ficción, por un menor control sobre la realidad. Las prácticas de lo real en la escena contemporánea, como se insinuó en la caracterización de la literatura posdramática, rigen la disolución de la narración y del historicismo. Al vincularse por primera vez, *motu proprio*, con el género documental, ya apuntado en *La casa de la fuerza* y *Maldito sea el hombre*, Liddell, que prescinde paulatinamente de los personajes y de la trama, se adscribe a la complejidad y a la imprevisibilidad.

6.3.2. La herencia oriental: Montaje intelectual y convención

Diferentes críticas del montaje de *Ping Pang Qiu* llamaban la atención sobre la ausencia de una estructura arborescente. Javier Vallejo (*El País*) habla del “collage de Liddell”; por su parte, José Catalán Deus (*Periodista digital*) se refería a la mezcla de “elementos dispares sin aspirar a la coherencia” y de “diversas piezas informativas sin orden ni concierto”, para concluir que se trata de una “pieza plenamente posmoderna”⁴⁸⁷. Pero fragmentación y parataxis, como se señaló en el epígrafe del primer capítulo destinado a las estrategias discursivas, no quieren decir necesariamente *zapping*.

El criterio compositivo tiene más que ver con el montaje intelectual que, como se vio, no es prerrogativa del cinematógrafo. Precisamente, Eisenstein relacionaba el montaje de atracciones con la escritura ideográfica, el “jeroglífico chino”. Los ejemplos proporcionados en la obra, “aguantar, en chino, significa hasta que el cuchillo llega al corazón” y “son dos bocas encima de un perro y significa llorar”, son ilustrativos de la importancia que tiene la colisión de piezas independientes para hacer surgir una idea. Este es el punto de vista desde el que es preciso interpretar las yuxtaposiciones de

⁴⁸⁶ Ibid., p. 10.

⁴⁸⁷ CATALÁN DEUS, José. “Ping Pang Qiu: Angélica Liddell se hace prochina pero no maoísta”, en *Periodista digital*, 17 febrero 2013. <http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2013/02/17/ping-pang-qui-angelica-lidell-se-hace-prochina-pero-no-maoista-teatro-festival.shtml> (consulta 14/05/2015).

marcos de referencia, como el de la Revolución Cultural y el mito de Orfeo; o bien, el del hombre del tanque y el vals. También la teoría de parada y movimiento, aplicada por Eisenstein al montaje, es iluminadora respecto a la estructura, donde se da la alternancia, como en las piezas anteriores, de monólogo, escenas dialogadas, acciones y entreactos musicales.

Pareciera como si el jeroglífico chino también dejara su impronta en el lenguaje conceptual de la obra, basado en la economía de símbolos, no obstante, polimórficos y multiformes. El ping pong aparece en las mesetas 2, 17, 21 y 22; el libro rojo y/o Mao y/o la Revolución Cultural en la 2, 7, 11, de la 13 a la 15 y la 19; el mito de Orfeo y Eurídice de la 4 a la 6, y en la 12, 16 y 19; la escritura china en la 3, 9, 15 y 27; *El libro de un hombre solo* en la 2, 11 y 20; el hombre del tanque en la 9, 10, 18 y 19; y los tallarines chinos en la 2 y de la 23 a la 26. Según el caso, además, los símbolos pueden tener un significado u otro.

Desde el propio texto se impone la convención, cuyo uso en el teatro oriental atrajo la curiosidad de la vanguardia europea. En *El encantador del jardín de los perales*, Eisenstein se fijaba en las batallas reducidas a movimientos rítmicos sincronizados donde los actores ni se tocaban entre ellos. En *Ping Pang Qiu*, “EL BAILE EN LA PLAZA DE TIANANMEN” (“lo esquiva, baila con él, es casi un vals”) reproduce la escena del hombre del tanque; asimismo, el mundo de la expresión se metaforiza con la orgía a partir de un bolero y unos tallarines.

El montaje y la convención, en pos de un universo simbólico, parecen ir en contra de la lógica informativa que se supone al documental, pero, como ya se expuso en el primer capítulo, Liddell (según ha expresado en textos como “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”) desconfía de la información en tanto que estrategia de poder. A la violencia informativa, opone el conocimiento al que da acceso la violencia poética. De este modo se legitima que, en el teatro, metáfora viviente, aunque sea documental, convivan mito y realidad. La siguiente cita de Xingjian es ilustrativa al respecto:

“Pasolini adaptó al cine una obra de Sade en la que se mostraba el horror del poder político y de la naturaleza humana (...). Aunque todos supieran que no se

trataba de ningún documento real sino de una película, consiguió que el público sintiera que la violencia y el horror, vistos desde fuera, tienen su lado fascinante. Probablemente en eso resida el misterio del arte y de la literatura”⁴⁸⁸.

Liddell lleva a cabo un ejercicio de apropiación en relación con China que desemboca un planteamiento “neomítico” (etiqueta que con frecuencia se ha aplicado al teatro de Robert Wilson), donde motivos recientes (“las porteras caviar”) se conjugan con figuras históricas (el maoísmo y la Revolución Cultural) y literarias (de Ovidio a Xingjian, pasando por Céline, Bernhard o Houellebecq); todo ello, sin ninguna lógica centrípeta. El mito de Orfeo y Eurídice, narrado en la meseta 4, contribuye a una idea de pieza paisaje (Gertrude Stein), pues, tal como explica Thornton Wilder, “un mito no es una historia leída de izquierda a derecha, de principio a fin, sino algo que se tiene a la vista todo el tiempo”⁴⁸⁹. Así, la catábasis narrada por Lola, cuyo lenguaje embellecedor (a semejanza de las *chinoiseries*) se apropia también de los documentos históricos, sirve de esquema englobante según el título de la meseta 16, “ORFEO MIRA A EURÍDICE. ANGÉLICA MIRA A CHINA. EURÍDICE SE CONVIERTE EN PIEDRA”:

“Orfeo va a buscarla y todos los impedimentos que aparecen en el camino desaparecen con la belleza de su canto, porque vuelve a cantar de nuevo por boca del amor. Llega al reino de las sombras, camina delante de ella, y es tanta su desesperación, y tiene tanto deseo de abrazarla, de saber que no es un sueño, de tocarla, que justo cuando él ya está en el umbral de la vida y a ella le falta solo un paso para llegar, él se da la vuelta para mirarla y ella muere”.

6.3.3. Sincretismo del género documental

Por más que Liddell afirme “esta obra no podía ser más que un documental”⁴⁹⁰, el género se ve complicado, no solo por lo que acerca del grado de referencialidad se

⁴⁸⁸ XINGJIAN, Gao. Op. cit., p. 220.

⁴⁸⁹ Cit. en LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 110.

⁴⁹⁰ Ficha de *Ping Pang Qiu*, del XXX Festival de Otoño a Primavera, del 31 de octubre de 2012 al 9 de junio de 2013. Op. cit.

señalaba en los párrafos anteriores, sino porque excede la descripción e interpretación de la cultura china, inclinándose a lo que Bill Nichols, en *La representación de la realidad*, denomina una modalidad documental reflexiva⁴⁹¹. Bien es cierto que, en *Ping Pang Qiu*, hay una serie de textos que dan impresión de objetividad (como el índice del libro rojo o las citas literales de Xingjian) y otros expositivos que, aun estilizados, dan impresión de un juicio bien establecido (así, los referidos a la Revolución Cultural, la Ping-Pong Diplomacy, etc.). Para buena parte del público, éstos serán un factor dominante en su conocimiento de China, lo que implica una responsabilidad. No obstante, lo que hace que la crítica busque denominaciones como “docudrama performático”⁴⁹² para definir la pieza es la preponderancia de la documentación acerca de las propias decisiones poéticas. (1997, 93):

“Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico —explica Nichols—, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico (...). Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no solo en lo que respecta a forma y estilo”⁴⁹³.

Al igual que en obras como *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, *Ping Pang Qiu* introduce un metacomentario por el que la dramaturga justifica su poética, como si se adelantara a posibles objeciones del lector/espectador.

“Hablo de las consecuencias de la política en el amor”.

(...)

“Al principio yo solo quería contar una historia de amor, nada más que una historia de amor. La verdad es que me gustaría desprenderme de una vez por todas de la política. Llevo toda mi vida hablando de política”.

(...)

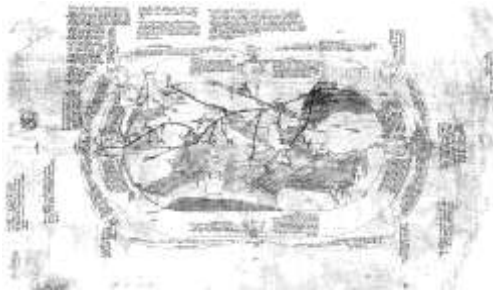
⁴⁹¹ Nichols distingue cuatro modalidades (o tipologías) de documental: expositiva (comentarios clásicos), de observación (que minimiza la presencia del autor), interactiva (con entrevistas o acciones participativas) y reflexiva (donde se dirige la atención a la forma de la obra).

⁴⁹² BARRENA, Begoña. “Angélica Liddell y la China que ya no existe”, en *El País*, 13 febrero 2013. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/13/actualidad/1360758513_658800.html (consulta 06/06/2015).

⁴⁹³ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 93.



Eiji Okada y Emmanuelle Riva en *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais (1959).



Mapa del mundo del siglo XIV,
de Opicinus de Canistris.



Angélica Liddell en *Ping Pang Qiu*. Foto: Christophe Raynaud De Lage.

“No creo que haga falta hablar de aquello sobre lo que todos estamos de acuerdo. Eso es muy fácil. Nos pasamos la vida hablando de eso para no hablar de nosotros mismos. Es mucho más difícil hablar de la mierda y de la gloria que cada uno llevamos dentro, por separado”.

Además de admitir la “guerra política en lo privado... y la guerra sexual en el espacio público”, que se refirió en el capítulo dedicado a *La casa de la fuerza*, Liddell defiende lo confesional, que contribuye aquí al sincretismo del género: “Esta obra no podía ser más que un documental. Que a su vez es un profundo acto de amor”⁴⁹⁴, aclara la autora. El deseo se revela en *Ping Pang Qiu* como el único recurso “pedagógico”. Por este lado, puede establecerse un nexo con el director de cine Alain Resnais (1922-2014), quien después de rodar el documental del exterminio nazi *Noche y niebla* (1955), sin renunciar a la subjetividad ni al lirismo, convirtió un encargo sobre la bomba atómica en una historia de amor. El *metteur en scène* dio, en *Hiroshima, mon amour* (1959), un giro hacia la ficción, basándose en el proceso introspectivo de una extranjera en Japón. Hay, además, una puesta en escena de los lugares, y todo, incluso la tragedia de Hiroshima, se reviste del lirismo del guión de Marguerite Duras, que deja entrever ya alguna de las claves de su novela autobiográfica *El amante*.

El deslizamiento o desdoblamiento del ensayo hacia lo autobiográfico es claro en el caso de *Ping Pang Qiu*. En varias de las obras anteriores revisadas en el segundo capítulo, y en esta muestra, son numerosos los lugares comunes del género autobiográfico. Uno de ellos, también presente en *El libro de un hombre solo*, es la sensación de no encontrar comprensión en el medio y, a consecuencia, el rechazo de la realidad social (véase el “fragmento dedicado a las ‘porteras caviar’, escrito para Madrid”). También es propio del autobiógrafo la adquisición de la letra como renacimiento y posibilidad de una nueva genealogía (donde los lazos de afiliación sustituyen a los de filiación), junto con la búsqueda de un espacio auténtico desde el que expresarse textual y sexualmente⁴⁹⁵, de modo que el presente de la escritura se construye como espacio utópico. Seguramente, Liddell afirmaría con Xingjian que...

⁴⁹⁴ Ficha de *Ping Pang Qiu*, del XXX Festival de Otoño a Primavera, del 31 de octubre de 2012 al 9 de junio de 2013. Op. cit.

⁴⁹⁵ Ver FERNÁNDEZ, James. “La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo”, en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* (Barcelona), nº 125, octubre 1991, p. 54-60.

“Si escribe todavía es para mantener esa especie de deleite personal, un monólogo que le sirve para escucharse y examinarse a sí mismo, al mismo tiempo que le permite saborear las sensaciones que le deja la vida que le queda”⁴⁹⁶.

Sin embargo, y a semejanza de *El libro de un hombre solo*, Ping Pang Qiu se sirve de lo anecdótico para visitar hechos históricos, “estamos atrapados –diría Nichols– entre oscilaciones de lo familiar y lo diferente”⁴⁹⁷. En el caso de ambos, la intimidad se pone al servicio del trazado de una genealogía y de una cartografía. Los mapas del sacerdote italiano Opicinus (1296-1353), donde proyectaba los personajes de su vida y opiniones, son un antecedente de esta muestra de Liddell, determinada por los viajes y los encuentros, un ejercicio de *flâneur*⁴⁹⁸ siglo XXI. Es posible evocar además la *théorie de la dérive* de los situacionistas (técnica de paso rápido a través de ambientes variados, en los que el sujeto se deja llevar por los requerimientos del terreno y los encuentros), así como el lugar privilegiado del viajero en tanto que *narratario*⁴⁹⁹, es decir, “alter ego del espectador”. La validación de la observación y la indagación como herramientas etnográficas, junto con la introspección, entronca con las consideraciones iniciales sobre el título de la trilogía, *El centro del mundo*: la percepción personal o el conocimiento intuitivo como apriorismo (según Schopenhauer, Wittgenstein y otros) de la gran filosofía.

6.3.4. El pseudomonólogo como diálogo intertextual e interdisciplinar

A diferencia de aquellos documentales donde se finge la ausencia del autor, aquí, como se viene diciendo, la subjetividad es un valor. Por ello, no es de extrañar que el formato sea el de una confesión/autoescenificación. Aun cuando Lola, Fabián o Sindo

⁴⁹⁶ XINGJIAN, Gao. Op. cit., p.447.

⁴⁹⁷ NICHOLS, Bill. Op. cit., p. 284.

⁴⁹⁸ Del verbo, *flâner*, que significa vagar, callejear.

⁴⁹⁹ “Figura guía que encarna el status y la función que el Autor implícito asigna a su interlocutor, el Espectador implícito, y que en cierto modo ayuda al Espectador real, a través de la identificación, a recuperar ese lugar y ese rol que el texto ha previsto para él”. CASSETTI, Francesco; y Federico DI CHIO. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 228-229.

están en escena, se hace hincapié en el encuentro entre autora y espectador más que entre actores. De ahí, el reproche de Vallejo: “Podría darle más cancha a sus compañeros de reparto, a menudo meros testigos de su monólogo”⁵⁰⁰. En comparación con *La casa de la fuerza*, donde había confesiones de los otros, lo que se denominó “comunidad de interioridades”, se limita el enfoque participativo, de modo que la tabla de presencias daría una aplastante mayoría a Angélica. La ilusión de coralidad (recuérdese el concepto de individualidad *transindividual*) parece quedar completamente relegada por los discursos inflamatorios.

En la línea sugerida por Vallejo, es posible hablar de formas de “pseudodiálogo” y “pseudomonólogo”. Las mesetas 9, 11, 13 y 15, tituladas “UN INTERROGATORIO. UNO”, “UN INTERROGATORIO. DOS”, “UN INTERROGATORIO. TRES”, “UN INTERROGATORIO. CUATRO”, intercambios verbales sumamente formalizados, son ilustrativas. En ellas, Fabián participa como mentor, provocador o acusador. El formato del interrogatorio, que ya había aparecido en *La falsa suicida*, sugiriendo un diálogo que prohíbe la reciprocidad o la equidad absoluta, vira aquí hacia la entrevista, porque no hay confrontación, sino una relación en la que se busca información para un razonamiento.

FABIÁN: ¿Qué significa Mao?

ANGÉLICA: “Mao” significa pelo. Pelaje de animal.

FABIÁN: ¿Cuántos caracteres conoces?

ANGÉLICA: Unos 1.200.

FABIÁN: ¿Mañana tendrás que volver a escribirlos?

ANGÉLICA: Sí.

FABIÁN: ¿Cuánto tardas?

ANGÉLICA: Dos horas.

FABIÁN: ¿Por qué has dejado escrito ese carácter? ¿Qué significa?

ANGÉLICA: Luego te lo digo.

FABIÁN: ¿Por qué aprendes chino? ¿Cuál es la verdadera razón por la que aprendes chino?

⁵⁰⁰ VALLEJO, Javier. “El libro rojo y el Tao”, en *El País*, 15 febrero 2013.
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/02/15/madrid/1360965257_990417.html (consulta 04/06/2015).

Se puede hablar de “pseudomonólogo”, porque, a simple vista, se trata de una estructura determinada (restrictiva y formal): un diálogo aparente o falso diálogo. En la mayoría de las ocasiones, Fabián solo da el pie y apostilla, favoreciendo la expresión de la interrogada. Liddell se convierte en ventrílocua, cuando a cuestiones telegráficas siguen reflexiones de más de una página (sintomáticamente, las mesetas 17 y 19 se corresponden con monólogos). “Como las meditaciones dirigidas a un público –aclara Nichols–, el pseudomonólogo parece comunicar pensamientos, impresiones, sentimientos y recuerdos del testigo individual directamente al espectador”⁵⁰¹.

FABIÁN: ¿No crees que el maoísmo es un tema viejo, que ya no le interesa a nadie, que está pasado de moda?

ANGÉLICA: No es un tema viejo, hay una foto inmensa de Mao en la plaza de Tiananmen, y colas larguísimas para visitar la momia, la momia, la momia, pero aunque fuera un tema viejo, pasado de moda, el maoísmo simplemente trasladó a las masas una conducta común y corriente, cotidiana, una conducta popular, del pueblo, que ocurre a diario y en cualquier parte, sin necesidad de ideología, y es el desprecio al mundo de la expresión y el regodeo en la ignorancia, en la estupidez y en la brutalidad, las personas cuanto más ignorantes, estúpidas y brutas son, más importantes se sienten, más superioridad moral exhiben, y más desprecian el mundo de la expresión, simplemente por ser expresión.

FABIÁN: Dime algo concreto.

Más que a un interrogatorio, esta forma de discurso jerárquico se asemeja a la entrevista en profundidad al paciente-cliente en el área de la ayuda social o la terapia, que tiene su origen en la práctica religiosa de la confesión. El autor de *El libro de un hombre solo* se dice: “Deberías mirarte a ti mismo con cierta distancia, como un simple individuo, o como un animal dotado de conciencia, un animal acorralado en la jungla humana”⁵⁰². Si en *Maldito sea el hombre*, Liddell hacía de un lobo disecado su confidente, en *Ping Pang Qiu* interviene un perro, cuya presencia se inscribe en la didascalía “CÓMO EXPLICARLE PING PANG QIU A UN PERRO”. Además de introducir un factor de imprevisión en la puesta en escena (por lo incontrolable de sus

⁵⁰¹ NICHOLS, Bill. Op. cit., p. 90.

⁵⁰² XINGJIAN, Gao. Op. cit., p.157.

actos y por la imposibilidad de su transformación en otro), el animal encarna a “un observador que vive al margen de la sociedad”.

“Tú eres un ser vivo al que ya no manipula ninguna doctrina, prefieres ser un observador que vive al margen de la sociedad, que, aunque no pueda evitar tener un punto de vista, una opinión y alguna inclinación, no tiene doctrina”.

En este sentido, su rol no se diferencia en exceso del que actúa el guardia rojo, Fabián, en la meseta 4, o en las citadas 9, 11, 13 y 15. Aunque aquí, como en *La casa de la fuerza*, hay un *dramatis personae* a partir de los nombres del elenco, apenas hay señas de la identidad ni de la privacidad de los actores. El impersonaje limita, en este caso, con la *supermarioneta*, noción con la que Gordon Craig, que se mencionó entre los antecesores de la posdramaticidad, habilita una nueva idea sobre el trabajo del actor, que se desea cercano a las cosas muertas (sombras o espíritus). Su idea del teatro de la muerte, contraria al realismo, presenta afinidades con alguna de las tesis de “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo” sobre un “personaje solo, en la nada”, “la destrucción del personaje”, en pos del “striptease confesional” del autor.

Más que del resto de los actores, el diálogo se alimenta de la intertextualidad (notable en todos y cada uno de los casos analizados). Cabe decir, parafraseando a Bajtín, que para desarrollar su discurso, Liddell encuentra “palabras que ya están ocupadas”. Y quien dice palabras, dice melodías e imágenes (Godard, Wong Kar Wai, Leslie Cheung). Estas otras voces matan su voz y, al mismo tiempo, mueren bajo ella. Al igual que la relación dialógica es con otros textos, la relación de conflicto es con China: “Amar China –se dice en la meseta 13– es un amor muy difícil”. Agujoneada por contradicciones irresolubles, valoraciones positivas (“amo China, amo, amo China”) y negativas (“China es la cárcel más grande del mundo”), más que un lugar, China es un personaje redondo.

De nuevo, en cuanto al espacio y al tiempo, se imponen la desterritorialización y la circularidad. Como se anticipaba en la estructura narrativa, llorar es la acción contrarrevolucionaria sobre la que se llama la atención al comienzo y al final de la

pieza. Podría hablarse de una escena sin fin, basada en la repetición y la diferencia, que une dos polos opuestos: disciplina e indisciplina. A este respecto, es sintomático que, en las escenas finales, tenga lugar una fiesta, ese tiempo separado del tiempo ordinario, a su vez, inspirado en ritmos cíclicos, donde se produce una subversión del orden: el mundo al revés.

Las acciones desinhibidas y anárquicas de esta celebración, opuestas a los “severos códigos de conducta” de los jugadores de ping-pong, tienen que ver con las manifestaciones festivas parateatrales tal como las describe Julio Caro Baroja: “Movimientos desacostumbrados”, “juegos de ritmo violento”, etc. Los tallarines se comen “de esa forma” delante de Mao (mesetas 23 y 26), desconsideradamente, como se come durante el periodo de carnaval, desobedeciendo la abstinencia y el ayuno. Por su carácter lúdico, liminal y liberador, este final nos hace pensar en el *happening* (recuérdese el evento del Black Mountain College en 1952) y en la aseveración situacionista (*De la miseria en el medio estudiantil*) de que “las revoluciones proletarias serán fiestas o no serán”.

6.4. Conclusiones

La modalidad de documental reflexiva que, como se ha dicho, dirige la atención a la propia forma de la obra, presupone la duda epistemológica en relación con un conocimiento hipersituado, apoyado en “un proyecto narrativo de explicación global, proyección teleológica y clausura narrativa” que deja un “espacio escaso o nulo para la anomalía, la diferencia, la alteridad”⁵⁰³. La función de los *grandes récits*, o narrativas de dominio, habría sido entonces legitimar la misión que se impuso el hombre occidental de transformar todo el planeta a su propia imagen, incluyendo Oriente, que no se libra de este proceso de puesta en escena basado en una organización semiológica.

Basándose en las contradicciones en el seno del amor (por China), el discurso de Liddell se desmarca de esta corriente, dando lugar a significados problemáticos, que

⁵⁰³ NICHOLS, Bill. Op. cit., p. 264.

producen incertidumbre e inseguridad. La autora se posiciona con “el maestro ignorante” (Jacques Rancière) esgrimiendo algo parecido “al saber de la ignorancia” o “el azar de los hallazgos”, puesto que, según admite, su permanencia sobre el terreno estudiado es limitada, y solo conoce 1.200 caracteres chinos. Es representativo que, durante el proceso de la obra, esté estudiando mandarín (al igual que durante el de *Maldito sea el hombre*, estudiaba francés), pues como indica Rancière en la secuela de *El maestro ignorante*, *El espectador emancipado*:

“El animal humano aprende todas las cosas tal y como primero ha aprendido la lengua materna, como ha aprendido a aventurarse en la selva de las cosas y de signos que lo rodean, a fin de encontrar su lugar entre los otros humanos: observando y comparando una cosa con otra, un signo con un hecho, un signo con otro signo”⁵⁰⁴.

Liddell comparte con el lector/espectador un *rite de passage* propio, sin pretender, en ningún momento, superar el divorcio geográfico-mental entre Europa y Asia. Muy al contrario, se incide en “el asombro”, “lo desconocido”, “lo indescifrable”, lo que Nichols, en relación con la etnografía, denomina la paradoja o ambivalencia del conocimiento:

“Queremos saber pero no queremos saber absolutamente. Queremos hacer de lo diferente algo conocido, o, mejor dicho, conocer lo diferente. Queremos conocerlo, pero conocerlo como diferencia propiamente dicha, saber que, al considerarlo extraño, sigue eludiendo la comprensión absoluta. La fuerza de motivación de la curiosidad sigue ahí, conservando la novedad de lo que queremos conocer”⁵⁰⁵.

Por ello, la aventura intelectual de *Ping Pang Qiu* no es, *stricto sensu*, documental y analítica, sino testimonial, introspectiva e imaginaria, y nos invita a preguntarnos, con Cornago, “qué tiene que ver la vida personal, íntima de uno, con la historia, con su historia, sus historias”⁵⁰⁶. Liddell da una respuesta en las mesetas 9 y 11,

⁵⁰⁴ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010, p. 16.

⁵⁰⁵ NICHOLS, Bill. Op. cit., p. 284.

⁵⁰⁶ CORNAGO, Óscar. “Dramaturgias para después de la historia”, Op. cit., 279.

contraponiendo lo confesional a la colectivización de los imaginarios (en el comunismo, pero también en el fascismo o en el liberalismo). Reflexividad y concienciación van de la mano, porque, según subraya Nichols, es mediante una conciencia de la forma y la estructura, y de sus efectos, como se pueden crear nuevas formas y estructuras, no solo estéticamente, sino socialmente.

Como en *La casa de la fuerza*, lo personal y lo político están entrelazados, de ahí “las consecuencias de la política en el amor”, o viceversa. A este respecto llama la atención el paralelismo entre escritura china y sexo con chinos en la meseta 15. Superando la división de los discursos de conocimiento (mente) y de sexualidad (cuerpo), y una educación que, ordinariamente, prohíbe el frenesí, la pasión y los modelos de identificación “inadecuados”, se encarece la erotización de la mirada. La equivalencia propuesta por Nichols entre pornografía y etnografía, “la etnografía es una especie de pornografía legitimada, una pornografía del conocimiento, que nos ofrece el placer de entender lo que había parecido incomprensible”⁵⁰⁷, se torna significativa en el caso de *Ping Pang Qiu*. En la meseta 9 se crea una proximidad con el hombre del tanque presuponiendo su belleza: “Me he convertido en una yonqui de esa piel –admite Liddell–. Ya no puedo dejar de mirarla”. No solo se confunden conocimiento y placer, sino una ética de la alteridad asimilable a la que Levinas plantea a partir del rostro del otro⁵⁰⁸.

Xingjian cita a Chéjov, *Tío Vania*: “Todo tiene que ser bello, los hombres, las ropas, el corazón también”. Lo bello, como se argumentó en el espacio dedicado, en el segundo capítulo, a la estética de lo abyecto, asociada a menudo con la responsabilidad moral y la justicia, permite “un estado crítico de confrontación”⁵⁰⁹. Dicha posición es vivamente defendida en la meseta 17, homenaje a *El libro de un hombre solo*, donde se afirma que “allí donde no se necesita belleza se mata más” y se exalta el poder contrarrevolucionario de lo bello. En última instancia, se trata del don del mundo de la expresión para “combatir la represión mediante lo bello”.

⁵⁰⁷ NICHOLS, Bill. Op. cit., p. 267.

⁵⁰⁸ Dice Levinas que “el rostro es una presencia viva, es expresión. La vida de la expresión consiste en deshacer la forma en la que el ente, que se expone como tema, se disimula por ella misma. El rostro habla. La manifestación del rostro es ya discurso. El que se manifiesta (...) deshace en todo momento la forma que ofrece”. Cit. en BELLO, Gabriel. *La construcción del otro*. Oviedo: Ediciones Nobel, 1997, 123.

⁵⁰⁹ LIDDELL, Angélica a Luisa CASTIÑEIRA. Op. cit., p. 5.



Angélica Liddell con uno de los acróbatas chinos en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation*. Foto: Christophe Raynaud de Lage.



Fabián Augusto Gómez y Lola Jiménez, como guardias rojos, en *Ping Pang Qiu*.

Foto: Gerardo Sanz.

Muchos párrafos de *Ping Pang Qiu* (lo mismo que del resto de la muestra) se caracterizan por una búsqueda de la belleza poética. Cabe citar aquellos que describen la historia de Orfeo y Eurídice (4) y la del joven chino enamorado de una blanca (17), que hacen pensar en la delicadeza y volatilidad de la poesía china. Al igual que el documental reflexivo, la poesía nos sitúa en la duda epistemológica, pues elimina las incrustaciones de la costumbre en el lenguaje. Se trata, pues de una vía indiscutible hacia la independencia y la emancipación espiritual. Definida por Hölderlin como “juego peligroso”, rescatada para el teatro por el Simbolismo, hecha cuerpo en las vanguardias, y trasmutada después de Auschwitz, la poesía sigue suponiendo, aun hoy, una objeción de conciencia. Dice la autora, cuya preocupación por la lengua no se agota en Wittgenstein, que “el lenguaje, cuando se convierte en poesía, está para distinguir el bien del mal”⁵¹⁰. En *Ping Pang Qiu*, que se apoya en no pocas ocasiones en alegatos y analogías próximos al eslogan (“el Estado frente a la soledad es un tigre de papel”, “China es un fantasma”, “las cárceles están llenas de payasos”, “la historia es domadora del sufrimiento”, etc.), la belleza aspira al activismo, y la poesía, como en el contexto de la Revolución Cultural, y conforme al neologismo de Cormann, es siempre política.

⁵¹⁰ Cit. en CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Op. cit., p. 324.

7. TODO EL CIELO SOBRE LA TIERRA **(EL SÍNDROME DE WENDY)**

¡Bandido! ¡Gamberro! ¡Ladrón! ¡Bribón!

Sobre la isla vuelan las aves

Alrededor de la isla solo hay agua

¡Bandido! ¡Gamberro! ¡Ladrón! ¡Bribón!

Qué significan esos alaridos

¡Bandido! ¡Gamberro! ¡Ladrón! ¡Bribón!

Es la jauría de la gente decente

A la caza del niño

Había dicho Estoy harto del reformatorio

Y los guardias le rompieron los dientes a golpes de llave

Y lo dejaron tendido en el cemento

¡Bandido! ¡Gamberro! ¡Ladrón! ¡Bribón!

Pero ahora se escapó

Y como animal acorralado

Galopa en la noche.

Jacques Prévert, “La caza del niño” (*Paroles*).

“Es una excelente costumbre que las buenas madres cumplen todas las noches, cuando los niños se quedan dormidos: escudriñan sus mentes (...). Si vosotros, niños, pudierais permanecer despiertos (claro está que no podéis), veríais a vuestra propia madre haciendo esto, y encontraríais muy interesante ver cómo lo hace. Es algo así como arreglar cajones”.

James M. Barrie, *Peter y Wendy*.

7.1. Introducción

La tercera parte de la trilogía *El centro del mundo, Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, coproducida por el Festival de Aviñón, el Teatro del Odeón, el Festival d’Automne à Paris, De Singel Internationale Kunstcampus (Bélgica), Le Parvis Scène Nationale Tarbes-Pyrénées (Francia) y el Ministerio de Cultura de España, se

estrenó en mayo de 2013 en uno de los festivales más importantes del ámbito centroeuropeo, el Wiener Festwochen de Viena.

Aun así, es posible afirmar que la puesta de largo tuvo lugar dos meses más tarde, en un doble programa con *Ping Pang Qiu*, en el Festival de Aviñón, después de que Liddell, que no acababa de sentirse satisfecha con el resultado, hiciese modificaciones en la primera parte. La autora ya había recibido el León de Plata en la Bienal de Venecia por su trayectoria, cuando, en octubre, inauguró con la obra el XXXI Festival de Otoño a Primavera en los Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid.

A colación del título, cabe evocar algunas de las expresiones empleadas por la crítica, como “caerse el cielo encima” o “remover cielo y tierra”⁵¹¹, debido al talante agitador de la pieza. No obstante, esta es una cita literal del texto, referida al sentimiento de reparación y sublimación que experimenta la autora al viajar sola: “Me alivia ser una extranjera”. Dando continuidad a algunas de las experiencias de *Ping Pang Qiu*, y dotando de homogeneidad a la trilogía (apodada China), *Todo el cielo sobre la tierra* se inspira en un viaje a Shanghai y, reseña otro a Seúl para visitar a Mr. Cho Young Wuk⁵¹², compositor de los valeses de la obra.

“En Shanghai siento el alivio de ser extranjera
ininterrumpidamente.
Ser extranjera me ayuda a soportar el sentimiento de no
pertenencia a la vida.
En general, el sentimiento de no pertenencia.
Shanghai podría seguir siendo ese lugar al que acuden los expatriados.
No importa de dónde o de qué huyen.
De sí mismos, tal vez.
Y entonces puedo estar todo el día en la calle,
en Shanghai.
Sintiéndome extranjera.

⁵¹¹ GALLOT, Clémentine. “Angélica Liddell remue ciel et terre” (traducción propia). *M le magazine du Monde*, 8 noviembre 2013. http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/08/angelica-liddell-remue-ciel-et-terre_3509737_3246.html (consulta 02/08/2015).

⁵¹² Famoso por sus composiciones para cine, destacan sobre todo las colaboraciones con el cineasta Park Chan-Wook (*Joint Security Area*, *Old Boy*, *Sympathy for Lady Vengeance*, *Je suis un cyborg*, *Thirst...*)

(...)

Y entonces siento todo el cielo sobre la tierra.

En tu propia ciudad es muy difícil sentir todo el cielo sobre la tierra.

Sensación de que ‘el mundo parece que está recién hecho’ semejante a lo que nos hace sentir el amor”.

Además del título, otras señas de identidad de la obra dejan ver una relación con la literatura de viajes. No es insignificante el paralelismo con el título *El cielo protector*, de Paul Bowles, ni el existente entre las líneas arriba citadas y los tópicos de *Los inocentes en el extranjero*⁵¹³, de Mark Twain. Una de las características del género es el sentimiento de extrañeza y de no correspondencia del viajero (Bowles⁵¹⁴ y Twain dan buen ejemplo): “Tú amas China –afirma, por su parte, Liddell– y China te desprecia”. Este apunte remite directamente al subtítulo de la obra, “el síndrome de Wendy”, que define un cuadro psicológico asociado al miedo al rechazo y al abandono.

Poniendo en relación *La casa de la fuerza* con las obras del tríptico de manera secuencial, es posible reconocer una estrategia señalada por Fabienne Darge (*Le Monde*): “Tratar de amar un país a falta de amar a alguien”⁵¹⁵. Como luego se verá, la palabra Shanghai, además de ser el nombre de la ciudad, también quiere decir “herida”, y es que el reverso de esa primera sensación de alivio inherente al extranjerismo es el sentimiento de soledad (“queremos estar solos pero necesitamos ser amados”) y, asimismo, de abandono (“amar es sentirse abandonado en todo momento”).

7.1.1. Referentes personales y artísticos

El complejo emocional al que hemos aludido, el **síndrome de Wendy**, toma su nombre del personaje femenino principal de la saga *Peter Pan*, creada por el escocés

⁵¹³ El libro da cuenta del viaje emprendido por su autor en 1867 desde Nueva York a Tierra Santa.

⁵¹⁴ Para más información ver CHUKRI, Mohamed. *Paul Bowles, el recluso de Tánger*. Madrid: Cabaret Voltaire, 2012.

⁵¹⁵ DARGE, Fabienne. “Angélica Liddell, une rage inentamée” (traducción propia), en *Le Monde*, 8 julio 2013. http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/08/angelica-liddell-une-rage-inentamee_3443901_3246.html (consulta 02/08/2015).

James M. Barrie (1860-1937). Conviene recordar que, según la fábula original, Peter promete a Wendy ir a buscarla cada año para hacer la limpieza de primavera. Sin embargo, puesto que carece de noción del tiempo y elude cualquier compromiso, vuelve solo a veces, hasta olvidarse y dejar de ir. Wendy padece el síndrome del abandono: sabe que va a ser abandonada, a pesar de lo cual, ama. A partir de estas pautas, la psicología describe un trastorno emocional, más frecuente en mujeres, en el que el miedo al rechazo se traduce en una necesidad absoluta de satisfacer al otro (principalmente la pareja y los hijos), así como Wendy intenta satisfacer los caprichos de los niños perdidos.

“Ser Wendy –se afirma en la pieza– significa tener una atracción no muy sana por los Peter Pan”⁵¹⁶. Previsiblemente, el reverso de una Wendy es un Peter, o lo que es lo mismo, un individuo que no quiere asumir la adultez, y necesita que alguien se responsabilice de lo que él evita. Así pues, el síndrome de Wendy y el nombrado por el psicólogo norteamericano Dan Kiley en *The Peter Pan Syndrome: Men Who Have Never Grown Up* suelen coincidir. En el caso de Liddell, y pese a que ella se nos presenta en *Todo el cielo sobre la tierra* bajo el alias “Wendy”, estos síndromes confluyen, de modo que la dependencia emocional está unida a la pérdida de la juventud.

No es sorprendente que, aquella que con su pseudónimo evoca a *Alicia en el País de las Maravillas* y cuyo imaginario (recuérdese *Y como no se pudo: Blancanieves*) frecuenta la literatura infantil, recaiga en la figura de **Peter Pan**. De facto, el arquetipo del niño divino ya estaba presente en *Maldito sea el hombre*, donde, como en *Lesiones incompatibles con la vida*, se afirmaba: “No conozco a ningún niño que se convirtiera en un buen adulto”. En la misma línea están los prepúber del *Tríptico de la aflicción*: recordemos *Once upon a time in West Asphixia*, titulada *Hijos mirando al infierno*, cuyas protagonistas se inmolaban para no crecer.

“Al principio todos los niños tratan de desaparecer”. Los compañeros de aventuras de Peter Pan son precisamente niños perdidos, que caen de sus cochecitos cuando su niñera no mira. El niño eterno de la obra de teatro *Peter Pan*, estrenada con un

⁵¹⁶ LIDDELL, Angélica a Isabel NAVARRO. Op. cit.

éxito clamoroso en 1904 en el Duke of York's Theatre de Londres⁵¹⁷, dio pie a dos secuelas: *Peter Pan en los jardines de Kensington* (1906) y *Peter y Wendy* (1911). Lo que perdura en el imaginario colectivo⁵¹⁸ es un chico desconocedor de la edad que tiene (“no lo sé, pero soy muy joven”), que nadie podrá atrapar para convertir en mayor.

Anteriormente, se habló de cronofobia en relación con la acción *Boxeo para células y planetas* (2006), y las alusiones a *Muerte en Venecia* en *La casa de la fuerza*. En esta obra, *Peter Pan* no es la única fuente asociada al miedo morboso por la duración. Tal como veremos, se concede un lugar relevante a la película *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the grass*, 1961), de Elia Kazan, que toma su título del poema de William Wordsworth *Oda a la inmortalidad*, citado en la secuencia fílmica que se constituye en leitmotiv de *Todo el cielo sobre la tierra*.

Oda a la inmortalidad.

Aunque el resplandor que
en otro tiempo fue tan brillante
hoy esté por siempre oculto a mis miradas,
Aunque mis ojos ya no
puedan ver ese puro destello
que en mi juventud me deslumbraba,
Aunque nada pueda hacer
volver la hora del esplendor en la hierba,
de la gloria en las flores,
no debemos afligirnos
porque la belleza subsiste siempre en el recuerdo.
En aquella primera
simpatía que habiendo
sido una vez,
habrá de ser por siempre
en los consoladores pensamientos

⁵¹⁷ La obra se repitió en 1905 en Nueva York.

⁵¹⁸ “Peter Pan ha sido un relato, una novela y una obra de teatro, ha sido varias películas y adaptaciones musicales e incluso un síndrome”. CUENCA, Jaime. *Peter Pan disecado. Mutaciones políticas de la edad*. Bilbao: Consonni, 2013, p. 10

que brotaron del humano sufrimiento,
y en la fe que mira a través de la
muerte.
Gracias al corazón humano,
por el cual vivimos,
gracias a sus ternuras, a sus
alegrías y a sus temores, la flor más humilde al florecer,
puede inspirarme ideas que, a menudo,
se muestran demasiado profundas
para las lágrimas.

La película de Kazan proporciona una nueva lectura de este poema del romanticismo inglés, relacionándolo con la necesidad de disfrutar de la juventud, el amor y la belleza (tríada muy valorada en *Todo el cielo sobre la tierra*) antes de que el tiempo se los lleve, según lo que vienen a decir los tópicos literarios *carpe diem* (“toma el día”), y, sobre todo, *collige, virgo, rosas* (“coge, virgen, las rosas”). Contextualizada en los años veinte en Kansas, el argumento se centra en el amor de juventud de Bud (Warren Beatty) y Deanie (Natalie Wood) frustrado por los prejuicios familiares y sociales, que condenan las relaciones extramatrimoniales. La separación aboca a Deanie a la depresión nerviosa y aboca a Bud a una rutina anodina.

En la secuencia que se repite insistentemente en la obra, Deanie analiza en el aula el poema de Wordsworth, mencionando, a pesar de sus verdaderos sentimientos, un estado de madurez exento ya de los ideales de juventud. Muy diferente es la lectura de la dramaturga, que no duda en afirmar que “nos volvemos cada vez más viejos, más repulsivos y deprimentes”⁵¹⁹. El paralelismo que la autora propone entre el personaje de Natalie Wood y Wendy no es rebuscado: ambas se enamoran de lo imposible (su relación, como la que describe *Anfaegtelse*, es incompatible con los vínculos familiares⁵²⁰) y todo promete que se harán mayores, aburridas y tediosas, hasta convertirse en clones de sus madres.

⁵¹⁹ LIDDELL, Angélica a Luisa CASTIÑEIRA. Op. cit., p. 4.

⁵²⁰ Las reglas del juego indican que si se queda a vivir con Peter, Wendy será olvidada por su madre y no volverá a verla; en el caso de Deanie, el film describe una relación paterno-filial tensa, que más allá de la censura del noviazgo con Bud, tiene como consecuencia la represión sexual de la joven.

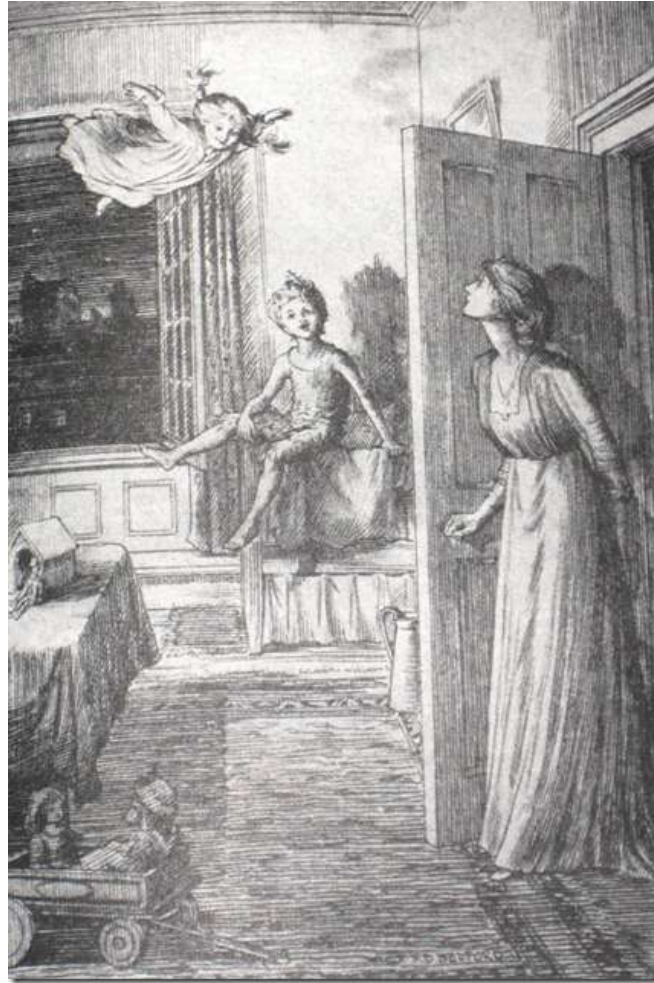


Ilustración de *Peter y Wendy* del artista británico Francis Donkin Bedford, donde Wendy aparece ya convertida en adulta.



Fotograma de *Esplendor en la hierba*. Deanie (Natalie Wood) abraza al hijo de Bud.

“Las madres –afirma Liddell en la obra– convierten a sus hijas en sus gemelas viejas, feas, estúpidas y agotadas”. No solo Barrie describe a Wendy como una de esas niñas que no ven la hora de hacerse madres, sino que la fábula anticipa una espiral: Wendy le prestará a Peter su hija Jane, Jane le prestará su hija Margaret... y así sucesivamente. Muchos estudiosos han considerado que **la madre** es la figura central de la historia⁵²¹, como lo fue en la vida de su autor. Los biógrafos señalan que Barrie creció a la sombra de un hermano fallecido a los catorce años, cuando él tenía cinco. La madre se recluyó durante meses evitando ver a su hijo pequeño y mitificó al difunto que ya no podía crecer. A la luz de estos hechos, cabe recordar que la madre biológica de Peter Pan se ha olvidado de él y lo ha reemplazado.

Con estos antecedentes, no es de extrañar que Peter tenga problemas con el otro sexo. Junto con los chicos del País de Nunca Jamás, él le pide a Wendy que sea su madre, frustrando sus deseos eróticos. Y aunque, conforme al síndrome al que da nombre, ella se muestra comprensiva, ni siquiera eso le garantiza el afecto de Peter, que se debate entre el amor/odio hacia la figura materna (los niños perdidos solo pueden hablar de madres en su ausencia, y el personaje se indigna cuando Wendy le compadece por su orfandad). Liddell le hace decir: “No solo no tengo madre sino que no siento el menor interés de tener una. Son unas personas a las que se les concede una importancia exagerada”.

Si la madre es una figura central en la historia de Barrie, no lo es menos en la mitología del yo o novela familiar de Angélica. El grito matricida que, como un Orestes siglo XXI⁵²², profiere en *Todo el cielo sobre la tierra* (“fuck you mother!”) es el eco atronador de los posicionamientos ya implantados en obras precedentes. Con ocasión del análisis de *La casa de la fuerza* y su punto de vista sobre el feminicidio, nos referimos a los modelos de sexualidad femenina del franquismo. No en vano, la Sección Femenina acuñaba la expresión “ángel del hogar” que, procedente del poema de Coventry Patmore *The Angel in the House* (1854), definía el ideal victoriano de mujer, véase la señora Darling, tutora de Wendy y *mater familias* de *Peter Pan*. La

⁵²¹ La lectura freudiana del relato de Peter Pan, lo concibe como un “psicodrama del inconsciente” centrado en el conflicto edípico.

⁵²² Orestes es el protagonista de *Las coéforas*, segunda tragedia de la trilogía *La Orestíada*, de Esquilo. En ella, con la complicidad de su hermana, mata a su madre, Clitemnestra, vengando la muerte de su padre.

exclamación, en *Maldito sea el hombre* “me cago en el amor de una madre” expresa su rechazo a esta moral no solo por su talante discriminatorio, sino por el poder materno sobre la conducta. Desde su opera prima *Leda*, pasando por *El matrimonio Palavrakis* o *Lesiones incompatibles con la vida* (donde la autora explicita su decisión de no tener hijos), su *Orestía* personal va tomando forma. Pero es quizá en *Belgrado* (2007) donde más y mejor se argumenta la posición radicalizada en *Todo el cielo sobre la tierra*:

“Una mujer no obtiene el respeto de la sociedad católica.

(...)

Tu madre vive según lo católico y lo misógino.

(...)

Una mujer no obtiene el respeto,
hasta que no se convierte en madre.

Tu madre necesitaba ganarse el respeto y se convirtió en madre.

(...)

“Lo católico” exige mamíferas, ¿entiendes?,

La mujer necesita demostrar su condición,
su condición de mamífera para ser respetada,
así que las mujeres tienen hijos
para complacer a “lo católico”,
a lo “misógino”.

Los hijos como galardón,
como insignia al deber cumplido de mamífera.

Las mamíferas se encargan de castigar
a las que hemos decidido no tener hijos.

Te lo aseguro.

Pertenezco a una familia de mamíferas.

Te dejan claro que tú no perteneces al mundo del respeto,
de lo sagrado.

Hablan de sus hijos para no dejarte hablar de nada.

Nada de lo que tú digas tiene importancia
en comparación a sus hijos.

Una mujer debe ser madre

para pertenecer al mundo de lo sagrado.
Procedo de una familia de barrigas fecundas y sagradas,
pero en el fondo están hartas,
hartas de todo,
en el fondo están hartas de todo,
aunque ellas no lo reconozcan,
se defienden de la hartura
restregándote a sus hijos por la cara...
(...)
Solo conozco a madres cansadas,
hartas de todo,
fábricas de resentimiento,
hartas de todo,
hartas de todo,
son madres porque son mamíferas,
sumisas a la fuerza,
o porque no saben ser otra cosa,
solo saben masacrar sus deseos,
viven a gusto en la sumisión,
te desprecian cuando no eres sumisa,
así representan el papel que les corresponde,
según lo católico,
según lo misógino...
La moral católica divide a las mujeres en tres,
paridoras, vírgenes y ramera.
La mujer vive sometida a esas tres categorías.
Tu madre ha vivido sometida a esas tres categorías.

Se ha afirmado que *Peter Pan* es “una respuesta ficticia al descontento y la ansiedad que acompañaban el modelo victoriano de familia”⁵²³. El niño eterno podría suscribir las palabras de la dramaturga, “no estoy hecha para formar familias, ni soportar familias, ni asuntos de familia”, ya comparadas a las del adolescente irredento

⁵²³ CUENCA, Jaime. Op. cit., p. 66.

Kafka en la *Carta al padre*, donde afirmaba que el matrimonio le estaba vedado por ser el terreno más personal de su progenitor⁵²⁴. El Peter Pan original, que escapó de su casa cuando escuchó a sus padres elucubrar sobre su futuro, a diferencia del de Steven Spielberg (*Hook*, 1991), ni se enamora ni se decide a crecer. Su mensaje es el del niño de *Maldito sea el hombre*, u Oscar, el maligno Peter Pan de *El tambor de hojalata*⁵²⁵, es decir, que hemos perdido a los padres como puntos de referencia (se habla de la gran crisis de la figura del padre) y que es preferible detenerse en el umbral del mundo adulto, negando sus reglas. También *Todo el cielo sobre la tierra* nos habla del rechazo radical de lo heredado. Con cuarenta y siete años, Liddell protesta: “Es como si mi madre me hubiera convertido en todo aquello que detesto”, y se reconoce en Wendy, “desarmada y culpable de ser una mujer adulta”, mientras que el ausente, deificado en el *Ciclo de las resurrecciones*, es, por siempre, un niño.

7.1.2. Referentes sociales y políticos

Con motivo de *Todo el cielo sobre la tierra*, *Le Monde* reconoce lo que ya es una seña de identidad de la autora: “El sistema de ecos entre su vida privada y los eventos destacables de la historia”⁵²⁶. En este caso, la efebofilia, entendida como las correspondencias que se establecen entre la juventud y el amor (se habla de la “edad en la que no solo el sexo, sino el amor físico es posible”) encuentra un mojón en la **matanza de Utoya**, el asesinato de 69 jóvenes de dieciséis a veintiséis años, el 22 de julio de 2011, en Noruega.

La misma mañana del día de autos, el homicida, un ultraderechista llamado Anders Behring Breivik, envió un manifiesto sobre “la islamización de Europa

⁵²⁴ “Casarse, fundar una familia, aceptar todos los hijos que vengan, mantenerlos en este mundo inseguro y hasta guiarlos un poco es, estoy convencido, lo máximo que puede conseguir un ser humano. Que aparentemente lo consigan tantos, y tan fácilmente, no es una prueba en contra, pues en primer lugar no son muchos los que realmente lo consiguen, y en segundo lugar, esos no-muchos casi nunca lo *hacen* sino que simplemente es algo que les *sucede*”. KAFKA, Franz. *Carta al padre y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 62.

⁵²⁵ Oscar Matzerath, el personaje principal de la novela del alemán Günter Grass, provoca un accidente para dejar de crecer a la edad de tres años.

⁵²⁶ GALLOT, Clémentine. Op. cit.

Occidental”, donde brindaba algunos detalles de su plan. Aunque, por lo que él denominó la claudicación de los políticos ante la diversidad cultural y el feminismo, situó dos bombas en edificios ministeriales en Oslo, que provocaron ocho víctimas mortales, su principal objetivo fue el campamento de verano de las Juventudes Laboristas, que congregaba a 560 jóvenes. Allí, al grito “¡Vais a morir hoy, marxistas!, Breivik, disfrazado de policía, disparó indiscriminadamente durante más de 45 minutos.

Liddell traza un puente entre la isla Utoya y Never Land (Nunca Jamás), donde habitan los niños perdidos. Barrie sugiere que estos personajes podrían ser niños muertos que Peter enterraba en los jardines de Kensington⁵²⁷, y la idea sigue latente en *Peter y Wendy*: “Cuando los niños morían, Peter Pan los acompañaba parte del camino, para que no tuviesen miedo”⁵²⁸. Incluso en las ocasiones en que Peter se impone como raptor, su presencia sigue estando unida a la muerte: “Cuando parece que (los niños perdidos) están creciendo, lo cual va en contra de las reglas, Peter los reduce”.

Más que eventos históricos, *Todo el cielo sobre la tierra* espeja también fenómenos sociales. La obstinada fijación de Angélica por la juventud (la angustia por el paso del tiempo y la efebología) entronca con **la edad como matriz de figuras políticas** y una evidencia que no ha dejado de crecer: la obstinada voluntad de seguir siendo niños. En su libro *Peter Pan disecado. Mutaciones políticas de la edad*, Jaime Cuenca afirma:

“Los cambios del personaje de Peter Pan dan un buen índice para comprender las violentas transformaciones que ha sufrido la edad desde comienzos del siglo XX. Lejos de ser la medida neutra de un proceso natural y continuo, la edad aparece como un conjunto de significados sociales caracterizados por la discontinuidad y contruidos en buena medida por oposición, que prescriben ciertas formas de vida en común. Aunque estos significados traten de anclarse a menudo en características supuestamente naturales del proceso de

⁵²⁷ Ha llegado tarde más de una vez y, cuando ve que es demasiado tarde, vuelve corriendo a su Nido de Zorzales a por su paleta de remar, cuyo verdadero uso le ha explicado Maimie. Y cava una tumba para el niño y coloca en ella una pequeña lápida en la que graba las iniciales de la pobre criatura. Lo hace sin pérdida de tiempo porque piensa que es lo que harían los chicos de verdad, y a buen seguro que habéis visto las pequeñas lápidas, siempre de dos en dos para que se sientan menos solas. BARRIE, James M. *Peter Pan en los jardines de Kensington*. Madrid: Ediciones Gaviota., 1987, p. 135.

⁵²⁸ BARRIE, James M. *Peter y Wendy*. Madrid: Cátedra, 2011, p. 87.

envejecimiento orgánico, no es difícil observar cuánto deben a la tradición cultural en la que se insertan y al contexto político en que funcionan. No solo no han permanecido invariables a lo largo de la historia, sino que sus transformaciones, y más aún cuando son rápidas y determinantes, aparecen como indicios insustituibles para entender el cambio social”⁵²⁹.

La cita invita a pensar que hoy día la juventud no es ya una condición biológica, sino una definición cultural. Por así decirlo, uno es joven, no en cuanto que tiene una determinada edad, sino porque participa de determinados estilos de consumo y adopta ciertos códigos de vestimenta y de lenguaje. Como indica Francesco M. Cataluccio, estudioso de la literatura y editor de *Peter Pan*, el joven se ha impuesto como paradigma de hombre ideal y, durante este siglo, Peter Pan se ha colado en el alma de muchos: “Son incitados a conservar su juventud, a ‘pensar como jóvenes’, a comportarse y a vestir como adolescentes”⁵³⁰.

La creciente infantilización (algunos psicólogos sugieren que la adolescencia se ha extendido hasta los veinticinco años) no es solo consecuencia del desarrollismo. En el ensayo *Inmadurez. La enfermedad de nuestro tiempo*, Cataluccio señala otros factores menos conocidos y más próximos a la poética de Liddell, como la visión mitificada de la infancia en la religión cristiana del Hijo y la asociación positiva del irracionalismo y la niñez, que ve la madurez como conformismo. *Peter Pan* recuerda que la infancia tiene sus claroscuros: es la edad feliz e inocente, pero también desalmada (el mismo Peter es descrito como narcisista e insolente). Cataluccio describe una enfermedad basada en la irresponsabilidad, el ansia de abandono, la soledad y el narcisismo, y advierte que este mundo de niños perdidos es caldo de cultivo para totalitarismos, donde la rebelión contra el padre es sustituida por la rendición al grupo de coetáneos.

⁵²⁹ CUENCA, Jaime. Op. cit., p. 9.

⁵³⁰ CATALUCCIO, Francesco M. “El drama de la inmadurez”, en BARRIE, James M. *Peter Pan*. Madrid: Siruela, 1999, p. 21.



Fotograma de la secuencia de *Esplendor en la hierba*, leitmotiv de *Todo el cielo sobre la tierra* (el síndrome de Wendy).



Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy). Foto: Nurith Wagner-Strauss.

Liddell se desmarca de esta “enfermedad” (incluso si Eguía Armenteros le atribuye en sus tesis una “inmadurez social crónica”⁵³¹), argumentando en las entrevistas que los que se creen siempre jóvenes “son auténticos imbéciles que envejecen haciendo el ridículo”⁵³², y criticando duramente, en *Todo el cielo sobre la tierra*, a los que se comportan como si tuvieran veinte años “cuando no son más que personas viejas, repulsivas, deprimentes y agotadas, que aniquilan con su fealdad a la auténtica juventud”. No obstante, la autora no se sustrae completamente al narcisismo (“la pérdida de la juventud y de la belleza –declara– nos sitúa más cerca de la exclusión y de la soledad”⁵³³) ni se sobrepone a esa enfermedad crónica relacionada con el peso del tiempo. La **depresión**⁵³⁴, plaga moderna, se deriva del *mal du siècle* romántico y el esplín, que tiene su raíz en el griego “bazo”, considerado en la antigüedad sede fisiológica de la “bilis negra” (de ahí, Atra Bilis). Su sintomatología o, más bien, la del trastorno bipolar, puede leerse en *Todo el cielo sobre la tierra*:

“He aprendido que, a veces, en mitad de la euforia, sin saber por qué, siento un cansancio espantoso. Espantoso. Es un cansancio como nadie puede imaginar. Como si alguien me estuviera asesinando en ese instante. Puedo estar más o menos bien y de repente sentir que alguien me está asesinando”.

La obra equipara este agotamiento a la vejez. Lo viejo es una categoría mental que se emplea como sinónimo de lo agotado, lo enfermo, lo deprimente y lo malo. Aunque el envejecimiento de la especie sea un dato objetivo y un desafío para el siglo XXI, aquí responde a una proyección de la incurable sociopatía de la autora, especialmente visible en *Maldito sea el hombre*. Entre los fundamentos del síndrome de Peter Pan (SPP), Dan Kiley señalaba, precisamente, el doloroso enfrentamiento con el “principio de realidad”. Es la sensación de inadaptación la que provoca a menudo la añoranza de la infancia, como en el caso de Carroll o de Barrie, quien sostenía que “nada de lo que nos ocurre después de los doce años tiene mucha importancia”.

⁵³¹ EGUÍA ARMENTEROS, Jesús. Op. cit., p. 674.

⁵³² LIDDELL, Angélica. a Almudena ÁVALOS; y Francesca RINCIARI. “Soy una hooligan, una salvaje”, en *S Moda. El País*, 27 julio 2013. <http://smoda.elpais.com/articulos/angelica-liddell-en-el-escenario-rompo-el-pacto-de-la-hipocresia/3671> (consulta 03/05/2015).

⁵³³ LIDDELL, Angélica a Luisa CASTIÑEIRA. Op. cit., p. 4.

⁵³⁴ *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, escrita a raíz de un trastorno depresivo, incluía como epílogo la prescripción de un tratamiento psiquiátrico.

Angélica, que en el transcurso de la pieza se reconoce como inadaptada (“¿qué significa todo esto? Significa que soy una inadaptada”) se refugia en una **realidad divergente** a la que accede viajando (“ser extranjera me ayuda a soportar el sentimiento de no pertenencia a la vida”), pero, sobre todo, como los citados autores, rindiendo culto al “maltratado niño-que-hay-en-nosotros”. Ella que declaraba “quiero recuperar la infancia perdida. Me ha llegado la hora de los cuentos”⁵³⁵, da un tono de *fairy play* a esta obra. El proceso de creación rinde culto al niño, así el poeta Leopoldo María Panero, traductor y prologuista de *Peter Pan* para Ediciones Libertarias, afirmaba que el escritor es el único, con el niño y el loco, que tiene acceso a las fuentes “de lo suprarreal, del ello o inconsciente”⁵³⁶. La literatura es una llave para la fuga, para el tránsito entre el mundo real y el imaginario.

“Me gustas. Me gustan las personas que se niegan a comprender el mundo (...). Tú te dedicas a escribir, ¿verdad, Wendy?”, pregunta el personaje de Peter en *Todo el cielo sobre la tierra*. Liddell no solo se refleja en Wendy porque envejece y declina. Como ella, posee las habilidades de coser y narrar, que son una y la misma cosa según la definición de rapsoda aportada por Sarrazac. Contar historias sería la única manera de “volver a esa realidad infantil, realidad grave, heroica, misteriosa, alimentada por discretos detalles y cuyo hechizo queda perturbado por las preguntas de los mayores”⁵³⁷.

7.2. Estructura narrativa

Al igual que *Ping Pang Qiu*, *Todo el cielo sobre la tierra* (el síndrome de *Wendy*) se estructura en epígrafes numerados, doce en total. Aunque se ha tomado como base el *decoupage* original, la prolijidad de algunas mesetas rige el uso de destacados y subdivisiones en pos de una mayor claridad.

⁵³⁵ LIDDELL, Angélica. a Almudena ÁVALOS; y Francesca RINCIARI. Op. cit.

⁵³⁶ PANERO, Leopoldo M. “Prólogo”, en BARRIE, James M. *Peter Pan*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1998, p. 14.

⁵³⁷ COCTEAU, Jean. *Los niños terribles*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 91.

1. SPLENDOR IN THE GRASS, ELIA KAZAN (CLASSROOM SCENE)
(p.111).

Se reproduce, en versión original, parte de la secuencia, donde Deanie, interpelada por su maestra, se emociona al analizar una de las estrofas del poema *Oda a la inmortalidad*. Aunque la joven habla de “encontrar la fuerza” y “olvidar los ideales de juventud” se impone la nostalgia del amor y la belleza evocados por las metáforas “la gloria en las flores” y “el esplendor en la hierba” (recordemos el tópico “collige, virgo, rosas”). Desde el inicio están presentes los ecos de *Maldito sea el hombre* en relación con la muerte del yo niño.

2. UNA NANA PARA WENDY (p. 111-114).

Una didascalía atribuye la nana a un fantasma, sugiriendo ya la estrecha relación de la pieza con el diálogo con los muertos. El fantasma, según la acotación, viene de Utoya, por lo que, al contrario que Wendy, es sempiternamente joven. Como se sabe, la amiga de Peter queda finalmente relegada al espacio doméstico, de ahí la nana, canción que ayuda a conciliar el sueño: “Duerme, Wendy, duerme”.

Aludiendo a la sintomatología del síndrome al que da nombre, Wendy es definida como un “monstruo de amor”, una suerte de vampira o condesa sangrienta (como Bathory), que solo puede aplacar su tedio mediante el horror: “Descansa sobre los ríos de sangre de Utoya”.

El fantasma la compadece (“somos los muertos los que debemos sentir piedad por los vivos”) por estar aún aferrada a lo mundano, el amor no correspondido, el odio y la soledad. Hay una promesa de viaje, o fuga, de Wendy a Shanghai, que equivale al Moscú-México utópico de *La casa de la fuerza* o la China indescifrable en *Ping Pang Qiu*.

Después de una canción en noruego, sobre el amor ultraterreno, el fantasma le dice a Wendy el nombre de las bicicletas más famosas de Shanghai, FOREVER, subrayando el valor de lo intemporal.

3. SPLENDOR IN THE GRASS, ELIA KAZAN (CLASROOM SCENE) (p. 115).

En una suerte de tautología, puesto que la imagen “esplendor en la hierba” se refiere a lo efímero, se muestra el comienzo de la secuencia-leitmotiv de la obra.

4. PETER Y WENDY, DE J. M. BARRIE (p. 115-123).

El diálogo que sigue introduce un nuevo registro en la línea del absurdo, aunque, de nuevo, podríamos afinar más, citando el pánico⁵³⁸, y a Arrabal. La dramaturga hace suyos los personajes de Barrie, así como algunas frases textuales de su obra, y recrea una suerte de primer encuentro de Peter y Wendy, en el que establecen un juego de poder y, como en un vaivén, se intercambian, una y otra vez, los roles de amo y esclavo. Aunque, al comienzo de la escena, Peter está llorando, luego se muestra petulante y superior (“claro que soy insoportable. Soy la juventud y la alegría”, “soy tan maravilloso que hasta el viento de los disparos me hace volar”).

Comparte con el protagonista de Barrie sus sentimientos ambivalentes hacia la maternidad: la rechaza (“las madres son unas canallas, una hijas de puta, unas auténticas canallas”), pero se deja intuir su añoranza. En consecuencia, su relación con Wendy reproduce una relación incestuosa, ya visitada en el *Tríptico de la aflicción*, en *Enero* y en *La casa de la fuerza*. Peter dice: “Tú podrías ser mi madre. Tienes edad suficiente para acostarte con tus propios hijos” y “desprecio a todas las madres excepto a las que se acuestan conmigo”.

No obstante, Peter, que ignora lo que es un beso, vive ajeno a todo vínculo emocional y, por ello, es inmune a las estrategias de Wendy para retenerlo. Si él la quiere por compañera, es, únicamente, porque los niños perdidos se sienten solos sin mujeres y necesitan alguien que se haga cargo de ellos. Trata de seducirla con promesas de aventuras, pero, realmente, parece estar ofreciéndole un remedo de la maternidad: “¿No te gustaría tener a alguien en una cama muy pequeña, para ti sola? Puedes

⁵³⁸ El personaje de Peter Pan, como su nombre indica, tiene múltiples afinidades con el dios Pan.

empezar cosiéndome la ropa. Casi siempre la traigo rota. Sobre todo llevo destrozada la parte de las rodillas”.

Wendy, como el personaje de Deanie en *Esplendor en la hierba*, reprime sus deseos, y renuncia a fugarse con Peter, quizás porque esta fuga supone pasar al otro lado, ya que solo a su muerte los niños perdidos son llevados al País de Nunca Jamás⁵³⁹. Como en la nana de la meseta 2, en la que se decía “cuando quieras acabar con tu propia existencia / solo conseguirás estar viva una noche más”, la muerte se considera un valor. Liddell, valedora de la afirmación “los suicidas... nacidos muertos, no siempre se matan”, convierte a su Peter en un avatar de Jacques Rigaut⁵⁴⁰, “un hombre que viaja con su suicidio en el ojal”. La autora no solo le hace arrugar un papel, tirarlo y exclamar “¡qué trozo de papel tan valiente!”, Peter desprecia la posibilidad de salvar vidas y considera matar: “Con un dedo en los labios y una pistola en la mano soy enormemente feliz”. Wendy, capaz de anticipar que será abandonada (“¿qué haré si me abandonas, Peter?”, “me abandonarás”, “tarde o temprano me cambiarás por otra”), repite su nombre insistentemente para no ser olvidada, según las indicaciones de Peter. Como apunta Cataluccio, la edad feliz es también “desalmada”, y el registro naif de la escena encubre una gran brutalidad.

“Peter: No faltarán mujeres que quieran ser mi madre.

Wendy: Ya he sufrido mucho contigo, Peter.

Peter: Me puedo permitir ser cruel”.

5. SPLENDOR IN THE GRASS, ELIA KAZAN (CLASROOM SCENE)
(p.123-125).

En la meseta 1 se reproducía el final de la secuencia (Denie interpretando la estrofa donde aparece la imagen que da título al film); en la 3, su inicio (la lectura

⁵³⁹ Barrie no solo creció a la sombra de su hermano, muerto a los catorce años. También los niños del matrimonio Llewelyn Davies, de los que él se hizo cargo tras la muerte de sus padres, desaparecieron prematuramente. La pequeña Margaret falleció a los 6 años, y algunos de sus hermanos, incluido el que sirvió de modelo para Peter Pan, se suicidaron en edad adulta.

⁵⁴⁰ Jacques Rigaut (1899-1929) es un poeta francés, frecuentemente asociado al dadaísmo y al surrealismo, que concibió su vida y su breve obra en torno a la preparación del suicidio, valga por ejemplo la *Agencia General del Suicidio*. El escritor Drieu La Rochelle le convirtió en protagonista de dos de sus novelas.

previa de la maestra). En esta ocasión, se muestran estos fragmentos en continuidad y el nexo de unión: tras declamar, Miss Metcalf pregunta a Denie, que, acusando ya los síntomas de la depresión, está despistada. Después de leer por sí misma los versos y comentarlos, se viene abajo y pide permiso para salir.

6. UTOYA. ON WHAT A BRAVE NEW WORLD! (p. 125).

Se aportan datos objetivos acerca de la matanza de Utoya. Aunque, primeramente, el tono es informativo, y se da respuesta al menos a cinco de las seis preguntas del periodismo, Breivik (*Who*) mató a 69 jóvenes (*What*) en la isla de Utoya en Noruega (*Where*) el 22 de julio de 2011 (*When*) haciéndose pasar por un integrante del equipo de seguridad (*How*), evoluciona a lo subjetivo y hacia la poesía. Así, Angélica asocia la juventud de las víctimas a “la edad en la que no solo el sexo, sino el amor físico es posible”, incidiendo en el habitual trinomio de belleza, amor y juventud. Se tiende un puente entre la noticia y la ficción que constituyen la reflectáfora: “15 días después de la matanza de Utoya, Wendy se marchó a Shanghai”.

7. POR QUÉ VINISTE SOLA A SHANGHAI (p. 126-133).

Entre las mesetas 6 y 7 se distingue un nexo cronológico y/o causal, más allá de la citada yuxtaposición, la parataxis o el montaje. La primera pregunta de una entrevista muy similar a las de *Ping Pang Qiu* es “Wendy, ¿Por qué viniste sola a Shanghai?” Aquí, guardando una mayor semejanza con el interrogatorio, se lanzan cuestiones (en mandarín traducidas al castellano) que no obtienen respuesta. Shanghai (personificada) es el interlocutor de Wendy o, más bien, atendiendo a la lógica del pseudomonólogo, una voz interna: la de la herida.

Como se adelantaba en los referentes, Wendy es también el alter ego de Liddell porque es narradora. “¿Has escrito tú todo esto, Wendy?”, la voz habla de la escritura como algo opuesto a la vida que revela la escoria humana: “Tenemos facilidad para ver la peor parte de las personas”⁵⁴¹. Con diversos argumentos, la voz trata de justificar esa

⁵⁴¹ Hay una referencia implícita a la mujer escritora a partir de la frase “uno escribe como cuando cierra la puerta de su habitación, ¿cierto? Tú no eres cómo te ve la gente (...) Te pasas el día fingiendo”. En *Una habitación propia*, Woolf hablaba, precisamente, de la naturaleza feliz e infeliz de la literata.

“peor parte”, el mal o las “sombras sujetas a los pies de los hombres”. Se revisita la idea implantada en *La casa de la fuerza* y la trilogía⁵⁴² de que los “bien pensantes” expían sus miserias amparándose en el horror de lo que consideran el mal absoluto, por ejemplo, los atentados del 11S: “El día que cayeron las torres, ¿no te quedaste esperando al tercer avión? Cuando no le encuentras sentido a la vida lo normal es quedarse esperando al tercer avión”. En el prólogo a la revista *Dinero* y en otros artículos de divulgación, Santiago Alba Rico se refería al “gag” de las Torres Gemelas: las televisiones lo repitieron y lo repiten sin que lleguemos a cansarnos, y lo peligroso es que los supervivientes lo disfrutaron y siguen disfrutando, sintiendo la tentación de verlo una y otra vez⁵⁴³.

Al parecer, asimismo, Wendy fue a Shanghai intentando purgar su culpa (recordemos que en la meseta 2 se dice que “descansa sobre los ríos de sangre de Utoya”). Como la Antígona de Kierkegaard, con la que ya se comparó a Liddell, Wendy tiene por dote un secreto que la condena a la soledad, o bien, a la “separatidad”, según el concepto de Erich Fromm, que la autora acaricia al afirmar que “el objetivo principal desde que nacemos es sexual. Ese es el origen de la tristeza humana”. Fromm se refiere a la angustia de estar separado, sin posibilidad de aferrar a las personas, que solo puede combatirse mediante el amor, es decir, la paradoja de dos seres que se convierten en uno y, no obstante, siguen siendo dos. En consonancia, la voz de Shanghai (o la herida) manifiesta que “lo más terrible de la soledad es que no podemos erradicar el deseo de ser amados. Queremos estar solos pero necesitamos ser amados”. Siguiendo con la lectura comparada con *Antígona*, es posible afirmar, no obstante, que cuando Wendy padece su dolor en soledad, no está sola más que en un sentido figurado: “Su sufrimiento –dice Kierkegaard– es su amor”, y “en el instante del más profundo horror,

⁵⁴² En “Ejercicios de felicidad para hijos de puta” en *La casa de la fuerza*, el mismo hombre que maltrata psicológicamente a la mujer dice defender a la humanidad: “Cuantos más muertos veo, más amo a la humanidad”.

⁵⁴³ “Al ‘gag’ de las Torres Gemelas siguió luego el ‘gag’ de Afganistán, el ‘gag’ de la destrucción de Bagdad, el ‘gag’ de Abu-Ghraib, el ‘gag’ del bombardeo de Beirut, mezclados con otros ‘gags’ menores, como el del tsunami de Indonesia, el terremoto de Pakistán o... el cabezazo de Zidane. Junto a todos ellos, y como su referencia ‘ideal’ o ‘eidética’, tenemos el ‘gag’ cotidiano de esa falsa cosa que llamamos *mercancía*, la cual *se nos aparece* en su novedad estrepitosa, desprovista de historia, fuera de todo relato, agotada en su fulgurante y breve aparición”. Alba Rico se pregunta por las consecuencias que el dominio del gag (frente al relato) tiene para nuestra percepción y para la humanidad. ALBA RICO, Santiago. “Cultura y nihilismo. El ‘gag’ de las torres gemelas”, en *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*, 16 al 22 de junio de 2007, año VI. http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n319_06/319_18.html (consulta 03/06/2015).

se despierta la idea consoladora de que es el estado de pecado⁵⁴⁴ universal el que se manifiesta a través de ella”⁵⁴⁵.

8. LOS DESEOS EN AMHERST (p.133-136).

Amherst es el lugar donde vivió y murió la escritora norteamericana Emily Dickinson, una de las grandes fuentes de inspiración de Liddell⁵⁴⁶. Como homenaje, la autora publicaría uno de sus poemarios bajo el título *Los deseos de Amherst*⁵⁴⁷. Lo que aquí sigue es, precisamente, verso libre, donde la eufonía juega especial relevancia. Reaparece el concepto de la grasa (aquí, aceite o sebo), presente en el epígrafe “G COMME GRAISSE: GRASA” de *Maldito sea el hombre*, como savia o, según Spinoza, potencia. Si el filósofo afirma “nadie sabe lo que puede un cuerpo”, el primer verso de la dramaturga se pregunta: “¿Cuánto aceite puede extraerse de mi cuerpo?”.

En la estrofa inicial, la autora expresa su deseo de licuarse engrasando los pupitres donde los estudiantes (hay que recordar que Amherst es una prestigiosa universidad de Estados Unidos) se acodan. Como en la meseta 2, la nostalgia de la juventud se asocia con la efebofilia, y adquiere un cariz morboso: se habla de “bajos pensamientos” y de “deseos (que) descienden tanto que rozan el infierno”. El sadismo y la crueldad infantiles también se recubren de voluptuosidad:

“Me orinan en las mangas
los chicos de la cara angelical,
solo se divierten si me humillan;

⁵⁴⁴ Más allá del pecado original del Génesis, por el que Adán y Eva ven que están desnudos y tienen vergüenza, sabiéndose diferentes y alejados, para explicar la separatividad conviene recrear el mito del andrógino narrado por Aristófanes en *El Banquete*, de Platón: “el amor de los unos a los otros es connatural a los hombres y reunidor de la antigua naturaleza, y trata de hacer un solo ser de los dos y de curar la naturaleza humana. Cada uno de nosotros, efectivamente, es una contrasena de hombre, como resultado del corte en dos de un solo ser, y presenta una sola cara como los lenguados. De ahí que busque siempre cada uno a su propia contrasena”. ‘PLATÓN’. *El Banquete; Fedón; Fedro*. Barcelona: Editorial Labor, 1994, p. 58-59.

⁵⁴⁵ KIERKEGAARD, Soren. *Antígona*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2003, p. 29-30.

⁵⁴⁶ Del 28 de agosto al 12 de septiembre de 2015, en primicia mundial, Angélica Liddell ha presentado *Esta breve tragedia de la carne* en La Bâtie (Festival de Genève) basada en el mundo de la poeta americana; aproximadamente en las mismas fechas, del 21 de agosto al 27 de septiembre, se podía ver en el Centro de Arte de la LABOR de Gijón la instalación sonora *Emily*.

⁵⁴⁷ Publicado por Ediciones Trashumantes. Valencia, 2008.

soporto mejor sus burlas atroces que el peso de un hombre”.

La estrofa 4 se hace eco de una paradoja, aunque utiliza la metáfora de la niña para expresar la fragilidad, no deja de loar la superioridad juvenil: “Tú eres el golpe, jovencito”. Nuevamente, hay toda una erótica a partir del campo semántico del prepúber: “Eyaculadores inconscientes”, “internado” e “internos”, “genitales blandos”, etc. Se pone en contraste la despreocupación de esta edad temprana con el “internado de angustia” en que se sitúa la autora. Las estrofas que siguen describen, precisamente, el “tedio rutinario”: “Hace un mes que no saco las bolsas de basura, / tal vez el sol también haya desaparecido”. La depresión se relaciona con el anhelo de la juventud, el amor y la belleza: “Si encontrara un cabello más / después de tanto tiempo, / adornaría mis pezones con estrellas”. Podríamos hablar de una reinterpretación del poema *Oda a la inmortalidad*, si no fuese porque Angélica, que exclama “no es fácil ser aceptada por la muerte”, hace un panegírico de la hora final (¿oda a la mortalidad?). Si bien, en ambos casos subyace un deseo de eternidad.

La transición del verso al falso diálogo de Wendy y Peter, que semeja un dueto de música, se produce sin fracturas, gracias a la continuidad del lirismo. La tesis con que Liddell resuelve su relación ambivalente con la muerte, “los suicidas... nacidos muertos, no siempre se matan”, es reformulada por Wendy: “Un elefante con un disparo puede tardar diez días en caer. Yo tardo más en caer que un elefante. Nací con un disparo en la cabeza”. De nuevo es posible traer a colación a aquella cuyo “sufrimiento es su amor”, Antígona, cuando Wendy le dice a Peter: “Estás enamorado de tu sufrimiento”. Aunque bajo el epígrafe 4 los personajes parecían antagónicos, sus argumentos se intercambian en un pseudomonólogo, y cabe hablar de la unión de los contrarios. De facto, la figura predominante es el oxímoron: “¿Por dónde empezamos, por los vivos o por los muertos?”, “Los hay que se conforman con lo posible, a mí ni siquiera me satisface lo imposible”, “Me verás en tus sueños. / ¡No dormiré!”, “Parece que no sucede nada, pero si te acercas verás que todos están disparando”.

9. QUÉ ESTARÍAS DISPUESTO A HACER PARA NO SER ABANDONADO (p.136-140).

Se repite la primera cuestión de la meseta 7: “¿Por qué viniste sola a Shanghai, Wendy? Como en los interrogatorios de *Ping Pang Qiu*, es la autora la que, bajo este alias, responde con un discurso acerca de algunas de las claves del proceso creativo. De su viaje a Shanghai, nace la idea de llevar a escena a una pareja como las que bailan en la calle Nanjing Lu⁵⁴⁸, y agasajarla con los vales compuestos por Mr. Cho, interpretados por una gran orquesta. Asimismo, hay una serie de revelaciones sobre los ejes temáticos de la pieza: “La obra hablará del síndrome de Wendy, o de cómo satisfacer todos tus deseos para que no me abandones”. La necesidad absoluta de complacer al otro justifica el obsequio a la pareja china, comparable, en su “gigantismo”, a los trabajos de *La casa de la fuerza*.

A continuación, se ilustra lo anticipado: siete vales en dos tandas (de cuatro y tres), separadas por una entrevista a la pareja de bailarines, al estilo de las interrupciones del teatro épico. Los títulos de los vales aluden a varios de los lugares comunes de la pieza: “El vals de Nanjing Lu”; “el vals de las bicicletas Forever”, citadas en la meseta 2; “el vals con el que Wendy conoce a Peter”, en alusión a la meseta 4; “el vals del Esplendor en la hierba”, reproducido en las mesetas 1, 3, 5 y 10. Por su parte, las tres restantes hacen referencia al cuadro de síntomas del síndrome: “El vals de las cosas que sería capaz de hacer por ti”, “el vals de la tristeza humana” y “el último vals”. La entrevista-interrupción supone un subepígrafe que lleva el nombre de los bailarines: “ZHANG Y XIE”, ambos septuagenarios. Él es un antiguo trabajador del puerto, y ella una peluquera. Saité, a quien estaba dedicada la primera obra de la trilogía, es la traductora español-mandarín. Destaca la simplicidad de las preguntas (“¿venís de Shanghai?”, “¿cuántos años lleváis bailando?”, “¿por qué te gusta bailar?”) y la concisión de las respuestas, incluso para las cuestiones existenciales. A la pregunta “¿qué harías para no ser abandonado por la persona que amas?”, ambos responden con demostraciones de cariño sencillas: “Le diría estoy muy triste. Lo abrazaría para que se quedara conmigo y con nuestro amor”, responde Xie.

⁵⁴⁸ Ubicada en el centro de Shanghai, se trata de una de las calles de tiendas más transitada del mundo.

10. IN THE GRASS, ELIA KAZAN (CLASROOM SCENE) (pp. 140-141)

Se repite la secuencia, cuyos diálogos se reproducían íntegramente en la meseta 5, editada y/o resumida. El posterior análisis se detendrá en el uso y consecuencias de la iteración.

11. LA ISLA (p. 141-175).

Extenso monólogo, donde, bajo el pseudónimo Wendy, la autora se confiesa y autodiagnostica. Es posible establecer un símil con *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, porque también aquí, a partir de la hipérbole, se describe un “mundo monstruoso de sufrimiento” unido a un trastorno psiquiátrico: “Es una enfermedad. / He aprendido a tratar este asunto como una enfermedad. / He aprendido a ser una enferma”. La sintomatología descrita coincide con la del trastorno bipolar, la alternancia de depresión (“cansancio espantoso”, “ganas de morir”) e hipomanía: “He aprendido a gozar de la euforia tras emerger del hundimiento”.

Por momentos parece que la propia bipolaridad es el vector zigzagueante que redirige el monólogo una y otra vez, proponiendo argumentaciones antitéticas: en unas ocasiones, la patología es atribuida a la naturaleza (“lesiones de nacimiento”, “es como nacer castaña, con los ojos marrones, es como medir 1,60 centímetros. Esas cosas no se pueden cambiar”); en otras, a la educación (“en mi casa ser feliz estaba castigado”); asimismo, se presenta, alternativamente, como una desgracia digna de compasión o un destino excepcional. El trastorno tiene otro reflejo, a nivel formal, en la neurosis de repetición, plasmadora de “una rutina extenuante”, como el castigo de Sísifo, condenado a empujar una piedra enorme cuesta arriba, que siempre rodaba antes de alcanzar la cima⁵⁴⁹.

“Muchos hundimientos.

Muchas resurrecciones.

Muchas explicaciones”.

⁵⁴⁹ Albert Camus vio en el hijo de Eolo un “héroe absurdo” que metaforizaba el esfuerzo inútil e incesante del hombre.

“Esto puede suceder varias veces al mes,
varias veces a la semana
o varias veces al día durante semanas”.

Aparecen rasgos de personalidad antisocial ya observados en *Maldito sea el hombre*. Las crisis de cansancio son atribuidas a “la obligación de estar entre otras personas” y “el inmenso esfuerzo de convivir”. Figuran dos antídotos: el aislamiento y los viajes. El nombre de la meseta, “La isla”, remite, a priori, al síndrome de insularidad (“que prefiero estar sola. Y que nadie me soporta. Y que puedo vivir perfectamente sola sin las personas a las que conozco”). El título “todo el cielo sobre la tierra” aparece a colación de la sensación de alivio y continuidad experimentada en Shanghai. La excepción y la novedad aligeran el tedio inherente a lo viejo y lo gastado.

Se libra, por otra parte, un ataque mordaz contra los sujetos que, obviando el drama de la rutina (la náusea), fingen un “suplemento de dignidad”. Liddell se burla de las derivaciones buenistas de la frase de Rousseau, citada en *Maldito sea el hombre*: “Soy bueno por naturaleza”, y desprecia la autocomplacencia, porque “ninguna desdicha nos libra de ser despreciables”. La propia autora se presenta como objeto de desprecio, desplegando una panorámica social a partir de su microcosmos: “Cada vez que tienes a alguien delante tienes a la humanidad entera”. El denominador común o pegamento es “la escoria”: “Si alguien se dedica a examinar su propia escoria / es normal que le salte a los ojos la escoria de los demás”.

Desmarcándose del nihilismo y sus definiciones reduccionistas (“ningún médico me dijo a los 10 años ‘esta niña es una perfecta nihilista’”), se afirma que “lo extraño es la felicidad”. En consecuencia, son descalificados los salvavidas y los que ejercen cualquier tipo de voluntariado, “profesionales de la piedad”, “santos del mundo moderno”, “catecismo social”; los que ven en sus taras un “suplemento de dignidad”; y los que se acogen al escapismo (pastillas o alcohol) para sobrellevar la rutina: “Estoy cansada de la gente que trabaja, y después de trabajar bebe, y después de beber trabaja, y después de trabajar vuelve a beber, y después de beber vuelve a trabajar”.

Por momentos, el discurso misántropo se asemeja mucho al de los epígrafes “A COMME ARGENT: DINERO” y “T COMME TABLE: MESA” de la primera parte de la trilogía: “Acaso necesito a las personas para no perder el contacto con lo que odio”, “dejan de interesarte las personas y empiezas a interesarte solamente por la descripción de las personas”. Todo colectivo (“grupito”, “manada”, “gente”, “multitud”) adquiere una connotación peyorativa. Se enuncia: “No deja de asombrarme cómo las personas se vuelven obtusas y malas cuando forman cualquier tipo de comunidad (...), debe ser el gregarismo, la sensación de manada, de corporación, de pertenencia”. A este respecto, hay elocuentes imágenes, paralelas a la “mesa de bodas” de *Maldito sea el hombre*, como “casa de la pradera alcohólica universal”. La autora señala un proceso de retroalimentación de esa “multitud grosera y convencional” a través de las celebraciones. En todo el conjunto, la vejez vuelve a ser sinónimo de una fealdad y una maldad grotescamente maquilladas por el infantilismo⁵⁵⁰.

La madre, entrenada en la defensa de la manada y beneficiaria de un “suplemento de dignidad”, se convierte en el epicentro de las críticas: “Son buenas por naturaleza, quieren a todo el mundo, no trabajan por dinero, hacen las cosas por los demás y limpian las letrinas por amor para tener algo que escupir cuando las cosas se ponen feas, ese es su veneno”. Se parodia la frase “Oh mummy, I love you, mummy”, de Deanie en *Esplendor en la hierba*, con un tajante “fuck you mother!”. Es posible pensar en una remodelación de la secuencia del film en que el personaje de Wood, se rebela contra su progenitora durante un baño curativo. La cascada verbal, arenga matricida, se ve interrumpida por el tema folk rock *The House of the Rising Sun*, que describe en primera persona un cuadro familiar deprimente de Nueva Orleans:

“Oh madre, dile a tus hijos,
que no hagan lo que yo he hecho,
gastar sus vidas en pecado y miseria,
en la casa del sol naciente”.

⁵⁵⁰ Cabe recordar la escena final de *Muerte en Venecia*. Más que en la novela en la película se degrada físicamente al personaje de Von Aschenbach en su hora final. Maquillado, el profesor pone en evidencia su decrepitud en la playa.

Liddell toma prestado el vocativo del estribillo para invocar a su propia madre: siempre esa doble circulación entre lo personal (FUCK YOU! MOTHER!), y lo general (FOR ALL YOU MOTHERS!). Porque las madres amasan a sus hijos con lo peor de sí mismas, estos están abocados a “convertirse en tarados, heridos de por vida”. Cabe pensar que la autora hace un guiño a Sylvia Plath⁵⁵¹ cuando habla de la incompatibilidad del ejercicio del pensamiento y la vida familiar: “Metes la cabeza en el horno y dejas a tus hijos vivir en paz”. Aun así, Liddell nombra a unos “hijos de la promesa”, “hijos sin hijos” (a quienes, como se dijo, iba dedicada *Maldito sea el hombre*), susceptibles de ser comparados con los niños perdidos. Además de reafirmarse en su esterilidad vocacional, la autora alardea de conductas que podrían considerarse adolescentes:

“Y te busco, te sigo buscando,
como a los 15 años,
completamente inadaptada,
pegando tus fotos en las paredes,
no los horribles dibujos de mis hijos,
sino tus fotos,
y me siento feliz haciéndolo,
y melancólica”.

Más allá de asumirlo, Liddell apadrina su diagnóstico, en la línea de la *psicologización* descrita por Lipovetsky, en *La era del vacío*. La inadaptación se convierte en una herramienta para diferenciarse de la multitud, la pequeñez y la fealdad (“porque mi método para existir consiste en ser el contrario de todos, no de uno, sino de todos”), y en un arma: “Dadme una silla eléctrica y no moriré. / A algún desprevenido que pase por allí le freirá la corriente. / Hasta ahí llega mi espíritu cuando la fealdad y la pequeñez luchan por aniquilarte”.

La ciclotimia queda plasmada, asimismo, en figuras como la paradoja y la antítesis, “no hay nadie tan alegre como un suicida”, especialmente elocuentes en

⁵⁵¹ Plath (1932-1963) es una de las principales poetas confesionales. A lo largo de su vida sufrió constantes depresiones, posiblemente, a causa de un trastorno bipolar. El 11 de febrero de 1963, tras acostar a sus dos hijos, se suicidó metiendo la cabeza en el horno.

relación con el binomio Eros y Tánatos. Liddell utiliza el amor como revulsivo: “¡Mamá, mamá, mamá! ¡Me doy cuenta de que solo tengo capacidad para amar, mamá!” Pero su amor, como se dejaba ver en *Anfaegtelse*, no es socialmente aceptable, sino desbordado y desbordante; “enfermizo, bestial”; “una capacidad monstruosa. Aberrante”. Heredero del romanticismo, “siempre sexual, mortal”, se ve inflamado por el síndrome abandónico, implantado ya en *La casa de la fuerza*:

“Padezco el síndrome de algunos perros.

El síndrome del abandono.

En cuanto amo me siento abandonada.

El sentimiento de amor y el sentimiento de abandono empiezan al mismo tiempo”.

El perro⁵⁵², aún presente en el *Ciclo de las resurrecciones*, se identifica aquí, por su servidumbre, con Wendy:

“Hay perros que dejan de comer hasta morir.

O hasta que encuentran a otro dueño.

Y la entrega absoluta,

la obsesión por satisfacer todos tus deseos,

unida al terror de que algún día te vayas,

vuelve a empezar, mi dueño”.

Más allá de la servidumbre, el síndrome es asociado a conductas extremas, “comer, beber, tragar cualquier sustancia que salga del cuerpo humano, heces, sangre, orines, ser azotado, insultado”, con las que la autora coquetea a través del cybersexo (ya citado en *La casa de la fuerza*). Como Wendy-vampira-Bathory, Liddell presume de su depravación. Puesto que el único amor que reconoce es el sexual, la empatía también

⁵⁵² En todos los casos analizados, se ha hecho notar la identificación de la autora con los animales. El perro estaba presente, incluso físicamente, en *Ping Pang Qiu*. Cabe recordar que una perra, Nana, cuida de Wendy y sus hermanos. El propio Barrie tenía una amistad entrañable con su san bernardo Porthos. En esto, como en la fijación por la madre, es posible establecer un parentesco entre el autor de *Peter Pan* y Schopenhauer. Las líneas en que Liddell relaciona al can con el síndrome de Wendy convocan estas de *La insoportable levedad del ser*: “Ninguna persona puede otorgarle a otra el don del idilio. Eso solo lo sabe hacer el animal, porque no ha sido expulsado del Paraíso. El amor entre un hombre y un perro es un idilio. En él no hay conflictos, no hay escenas desgarradoras, no hay evolución”. KUNDERA, Milan. Op. cit., p. 304.

posee este cariz: “Cuando pienso en la matanza de Utoya, pienso en todos esos jóvenes a los que yo hubiera amado”.

La rabia cede paso, hacia el final, a una carta de amor, la carta de una Wendy abandonada por la juventud y la belleza, a Peter: “Cada vez que te miro, amor mío, el mundo parece que está recién hecho”. La identificación de Pan con las víctimas de Utoya, “que ya no tienen duración posible”, acaba de perfilarse en una suerte de fantasía erótica mechada por la efebofilia y la necrofilia: “Sus cadáveres estaban llenos de vida y mi cuerpo vivo estaba casi muerto”.

12. EN SHANGHAI. EL CHICO DE LA BICICLETA “FOREVER” (p. 175-176).

Se da continuidad a la fantasía relatada y se recupera el tono lírico de las mesetas 2 y 8. Utoya aparece como utopía:

“Si tú y yo hubiésemos estado juntos en Utoya...
Y hubiésemos llorado juntos en Utoya...
Si nos hubiésemos cogido de las manos para escapar de las balas en Utoya...”.

Liddell/Wendy se dirige en segunda persona a un amado ausente. Extrañada de ser correspondida le presupone una tara o herida. El amado, que se persona es un chico de quince años, se dirige a ella, al igual que Peter, como a una madre incestuosa. No obstante, la superación y sublimación del síndrome se realiza mediante el oxímoron:

“Te voy a tratar como si tuvieras 15 años,
y tú a mí como si fuera un viejo.
Tú como si tuvieras 15 años y yo como si tuviera 50.
Yo he vivido tantas cosas que me he hecho viejo.
Y tú no has vivido.
Porque la vida nos ha llevado hasta esos extremos, en el fondo, soy yo quien se quiere acostar con su propia hija, que eres tú”.

El joven, que tiene una mancha de sangre, es un muerto viviente, “el fantasma que viene de Utoya”. La acotación señala que monta una bicicleta FOREVER, “para siempre”, y todo indica que es el niño divino, sin duración... como el amor sin mácula.

7.3. Análisis de *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de wendy)* en relación con la literatura posdramática

7.3.1. Una mitología individual: Tras la pista del *enfant terrible*

Aunque Angélica se ponga el vestido de Wendy, *Todo el cielo sobre la tierra* es, incontestablemente, una dramaturgia del yo. El psicologismo y el culto a la liberación personal rebasan lo confesional hacia lo inconfesable (o lo que Patrice Pavis contempla dentro de las posibilidades del teatro autobiográfico como “confesión impúdica”). Por otra parte, la univocidad se impone sobre otras formas más promiscuas de monología observadas en los casos anteriores: a saber, el monodrama polifónico o el polylogo. La dramaturga justifica esta elección estilística: “La gente necesita decir qué horror, la gente lleva siglos diciendo qué horror. Dicen qué horror para no hablar de sí mismos”. Aunque junto con los hechos biográficos están los históricos, a estos se les atribuye, también, un significado emocional.

Haciendo balance de la trayectoria de Liddell, se puede ver un paulatino abandono del teatro de personajes. En los casos analizados, se hablaba de actores/personas, alrededor de Angélica; también de esquemas congénitos o arquetipos. De la acumulación de estos factores resulta lo que puede denominarse una mitología individual⁵⁵³, noción que aporta un plus a la de “autoficción” (Dobrovsky), que ha sido empleada, entre otros, por Emmanuelle Garnier, en la literatura académica sobre la autora. La estudiosa francesa afirma:

⁵⁵³ Esta noción se difundió en el vocabulario de la crítica de arte tras ser empleada por Harald Szeemann para designar una sección de la Documenta 5, en 1972. BORJA-VILLEL, Manuel J.; Jean François CHEVRIER; y Élia PIJOLLET. *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Siruela, 2013, p. 47.

“Son muchos los espectadores que al término de sus espectáculos se preguntan si los relatos pretendidamente autobiográficos lo son realmente o, dicho en otros términos, si la actriz, presenta un ‘yo’ auténtico o ficticio (...). En esta dramaturgia en primera persona (Sarrazac), el yo auténtico y el yo representado son indisociables”⁵⁵⁴.

Del mismo modo que había una selección de realidad en los autorretratos fotográficos publicados en el blog “Mi puta perrera”, ya desaparecido, y los de la exposición “Via Lucis” (El lugar sin límites. Dramaturgias en movimiento), los mecanismos y trucos de la memoria y la narrativa son inherentes al relato retrospectivo, de modo que podríamos afirmar que toda autobiografía se vuelve biografía. Pero especialmente aquel ser que se siente mal nacido tratará de rehacerse a partir de hechos escogidos. James Fernández ha observado que:

“Ya que el autobiógrafo es un individuo (auto) con una vida (bio) narrable, resulta imprescindible una descripción de la adquisición de un nombre propio, de una vida propia (...). El hijo pródigo será el gran modelo autobiográfico”⁵⁵⁵.

El relato mítico es parte constructiva de la identidad individual en el caso de Liddell, que se adscribe a esta genealogía de *outsiders*, hijos sin hijos o niños perdidos, otorgando un lugar privilegiado a lo largo de toda su trayectoria, pero especialmente en *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, a la ruptura con la madre⁵⁵⁶. En la meseta 11, hay una desacralización de la maternidad que hace pensar en el mito de Orestes. El chivo expiatorio no es, en sí, su madre, sino la madre como máxima patrocinadora de los valores públicos y sociales en el reino privado del hogar. Toda la obra de Liddell hasta este cénit podría leerse como un combate contra la educación “correctiva”, librado con una sobredosis de sentimiento, desde la “transgresividad radical”.

⁵⁵⁴ GARNIER, Emmanuelle. Op. cit., p.19-21.

⁵⁵⁵ FERNÁNDEZ, James. Op. cit., p. 55.

⁵⁵⁶ Fernández propone algunos ejemplos paralelos: San Agustín se desprende de su madre y emprende el camino hacia Roma, y Sarmiento echa abajo la higuera de su progenitora. Respecto al padre son significativas las letras de Kafka: “(En el quehacer literario) me había alejado un tanto de ti, efectivamente, y por mis propios medios, aunque eso recordase un poco al gusano que, aplastado por detrás de un pisotón, se libera con la parte delantera y reptaba hacia un lado” (...) No era libre o, en el caso más favorable, todavía no lo era. Lo que yo escribía trataba de ti, solo lamentaba allí lo que no podía lamentarme reclinado en tu pecho”. KAFKA, Franz. *Carta al padre y otros escritos*. Op. cit., p. 55-56.



Natalie Wood en *Esplendor en la hierba*.



Angélica Liddell, como una *rock star*, en *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*.

Foto: Nurith Wagner-Strauss.

“Si tuviera que estar pendiente de herir o de no herir –se justifica–, de ofender o de no ofender a las personas que conozco, no podría describir el mundo, no podría hacer bien mi trabajo, no podría pensar”.

Por las conductas extremas y la desviación, la autora trata de recuperar la senda recta y/o “auténtica”. Más que nunca, en *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* se presenta heredera de un romanticismo exacerbado y una saga de malditos (Fabienne Darge la señala “descendiente de toda una línea de artistas españoles sacrílegos, profanadores, bataillianos”⁵⁵⁷). El impulso destructor, en el segundo capítulo atribuido a ciertos movimientos de vanguardia, es atribuible a:

- La hemorragia verbal, la “acumulación esticomítica” (Anxo Abuín) a partir de listas y réplicas breves, y la hipertrofia de las imágenes.
- Las increpaciones en segunda persona y preguntas retóricas: “¿Cuál es tu suplemento de dignidad?”, “¿qué piensas que te hace mejor que los demás?”, “¿cuántas mierdas encubres gracias a tu suplemento de dignidad?”.
- Las descalificaciones y vulgarismos, en la línea del *merdre*, de *Ubú Rey*: “Los cochinos voluntarios”, “métete tu puta vida por el culo”, “*fuck you mother*”, etc.
- La provocación moral: “Frente a la enfermedad, / frente al sufrimiento, / a mí solo me entran unas ganas terribles de masturbarme”.

A menudo, en la meseta 11, una suerte de didascalía exhorta “¡MAYÚSCULAS!”, sugiriendo el subrayado de determinadas líneas, que son, ya de por sí, especialmente enfáticas. Darge se pregunta: “¿Qué cantante de rock sería capaz de esto hoy?”⁵⁵⁸. La comparación es posible a colación del aspecto ultrajante de la autora, que ha llegado a definirse como una *hooligan*, una salvaje; la influencia del espacio sonoro, *The house of the rising sun*, de The Animals; pero también por una característica de algunas realizaciones posdramáticas sobre la que Lehmann llama la atención:

⁵⁵⁷ DARGE, Fabienne. Op. cit.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

“(El micrófono) se maneja al estilo de un cantante de rock, un *showman* o un periodista en una entrevista, y está visible, de modo que se acentúa el hecho de que el actor no se mueve en el espacio de la ficción, sino que habla al público”⁵⁵⁹.

Obviamente, el rock, junto con el 68 o la disipación psicodélica de los hippies, contribuyó al culto al “maltratado niño-que-hay-en-nosotros”, apuntado en *Maldito sea el hombre*, y consumado en *Todo el cielo sobre la tierra*. “Era punki, siniestra, gótica, seguidora de Boy George y me hacía mis guardapolvos, las gorras y las faldas. Así, y con los labios de negro, estuve hasta los veintipocos”⁵⁶⁰, declaraba Angélica, y podría decirse que es esta la adolescente irredenta, o *enfant terrible*, la que aquí se manifiesta:

“Sin embargo, yo me quedo en los dientes del niño
mientras sea niño.
No confío en la sensatez
ni en la experiencia,
prefiero que todo sea breve y brusco,
que me destruya con su sexo irreflexivo y presuroso
cuantas veces desee”.

Más allá de crear una reflectáfora a partir de la saga de *Peter Pan*, la dramaturga se mimetiza con el personaje que, como luego se verá, no solo remite a Dioniso por su apellido, sino por muchos otros atributos. Su presencia es demoníaca y, a menudo, la relación con sus compañeros resulta siniestra; ambiguo sexualmente, casi siempre ha sido representado, en el teatro, por una actriz. En *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, como en la obra de Barrie, el lirismo y la comicidad contrarrestan la crueldad. El humor *hard*, además de ser una “cortesía de la desesperación”, tiene que ver con la transformación por el rebajamiento: “Se trata de dar muerte (rebajar, ridiculizar, injuriar, blasfemar) para insuflar una nueva juventud, para iniciar la renovación”⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 405.

⁵⁶⁰ LIDDELL, Angélica. a Almudena ÁVALOS; y Francesca RINCIARI. Op. cit.

⁵⁶¹ Gilles Lipovetsky. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Barcelon, 1998, p.138-139.

7.3.2. La compulsión de repetición y la espiral viciosa versus el tiempo suspendido

El artículo “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo” iba a ser premonitorio respecto al derrotero seguido a partir de *La casa de la fuerza*, donde no solo se consuma esa desaparición (algo más vaga en la producción anterior) sino que se inicia una escalada a Never Never Land (luego llamada, simplemente, Never Land), la isla de Nunca Jamás o, como diría Panero, la Isla-Que-No-Existe.

En lo que concierne al tiempo es necesario poner en entredicho su objetividad tomando como base los procesos psicológicos y ritmos circadianos de los individuos. Las personas con depresión o trastornos mentales como los aludidos en *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* presentan, además de alteraciones del sueño (“he vuelto a dormir –confiesa Liddell- después de cuatro años de durísimo insomnio”), conceptos erróneos sobre la duración. El más común es la bradipsiquia o enlentecimiento, vivencia del tiempo que también se atribuye a la ancianidad. La expresión “teatro de la lentitud”, acuñada en relación con la poética de Robert Wilson, puede servir para definir algunos momentos de la obra, como por ejemplo el de los siete vales, semejantes a una escultura cinética, en los que al espectador “se le fuerza, se le seduce sensorialmente o se le hipnotiza para que sienta un paso del tiempo extremadamente lento”⁵⁶².

También hay pasajes donde, por el contrario, la mente parece discurrir de modo exaltado, como en las conductas maníacas. Sobre todo abunda la descripción de espirales viciosas y se impone la repetición. En este sentido, cabe destacar la tendencia de la autora a los trópicos, basados, a falta de una continuidad temática, en la reiteración de determinadas obsesiones. Por poner solo algunos ejemplos, es posible citar el síndrome del abandono, la maternidad incestuosa y el cybersexo (*La casa de la fuerza* y *Todo el cielo sobre la tierra*); la desconfianza hacia valores sociales bien asentados y el culto al niño eterno (*Maldito sea el hombre* y *Todo el cielo sobre la tierra*); la chinofilia (*Ping Pang Qiu* y *Todo el cielo sobre la tierra*), etcétera. Los propios textos se articulan

⁵⁶² LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 320.

como palimpsestos y/o tautologías, añadiendo capas de significación, a semejanza de la técnica de la veladura. El recurso al leitmotiv, pongamos por ejemplo las variaciones de la secuencia de *Esplendor en la hierba* en las mesetas 1, 3, 5 y 10, es revelador de esta estrategia compositiva.

No obstante la obsesión de repetición, “más primitiva, elemental e instintiva que el principio de placer al que se sustituye”, se expresa sobre todo al nivel de la propia retórica. En *Más allá del principio de placer*, Freud, fijándose en los juegos infantiles y los traumas, afirmaba que la compulsión de repetición debe atribuirse a lo reprimido inconsciente. *Todo el cielo sobre la tierra* (meseta 4) recrea precisamente a una Wendy que, como la del original, repite su nombre en un esfuerzo huero por fijarse en el recuerdo:

“PETER: Oye, Wendy, siempre que veas que me olvido de ti, repite todo el rato ‘soy Wendy’, y entonces me acordaré.

(...)

WENDY: Soy Wendy, soy Wendy, soy Wendy, soy Wendy, soy Wendy, soy Wendy...”.

Más allá del carácter conservador, Freud ve en la compulsión de repetición un elemento de neurosis y de instinto de muerte (Tánatos). A esta hipótesis se suma la ya mencionada exégesis del mito de Sísifo a cargo de Camus y la acepción de viejo, como rutinario, gastado y deprimente. La repetición que fatiga y retrasa al mundo se expresa en los ejemplos que siguen, donde abunda el uso de determinantes indefinidos para sustantivos abstractos relativos al tiempo y, sobre todo, un repertorio de figuras literarias relacionadas con la iteración (anáfora, epífora, anadiplosis, concatenación, paralelismo, asíndeton y polisíndeton):

“He aprendido a soportar el hundimiento.

He aprendido a gozar de la euforia tras emerger
del hundimiento.

Aunque ese es el estado más peligroso.

(...)

Entonces es cuando más se aprovechan para
abusar de mí,
y abusan.
Abusan,
se exceden,
me aniquilan.
Son unos cerdos,
como cualquier cerdo.
Y entonces vuelve la decepción
y la desconfianza
y el cansancio por todo cuanto conozco
y el hundimiento”.

“Eso no impide que busque la felicidad.
La busco, la busco, muchas veces no la busco.
Muchas veces no.
Muchas veces no tengo fuerzas”.

“Llega un momento en que solo conoces a personas tan viejas como tú. Tan
repulsivas como tú. Tan deprimentes como tú. Tan agotadas como tú”.

“Y estoy cansada de todo cuanto conozco.
Estoy cansada de la gente que trabaja, y después de trabajar bebe, y después de
beber trabaja, y después de trabajar vuelve a beber, y después de beber vuelve a
trabajar, así en una rutina extenuante”.

Estableciendo cierta complicidad con Buñuel, quien afirmaba "odio las celebraciones. Viva el olvido" (*Mi último suspiro*), se sentencia que “las celebraciones aniquilan al enfermo”, dado que, además de forzar la socialización, las festividades y celebraciones están relacionadas en la mayor parte de los casos con la espiral del eterno retorno.

“Si cada uno de los instantes de nuestra vida se va a repetir infinitas veces –dice Kundera–, estamos clavados a la eternidad como Jesucristo a la cruz. La imagen es terrible (...). Ese es el motivo por el cual Nietzsche llamó a la idea del eterno retorno la carga más pesada (*das schwerste Gewicht*)⁵⁶³”.

Consciente de esa carga, la obra de Liddell describe el desenlace de la saga de Barrie en los siguientes términos: “Las madres amasan a sus hijas con lo peor de sí mismas para que vuelva a repetirse la historia. La hija de Wendy, la hija de la hija de Wendy, la hija de la hija de la hija de Wendy, la hija de la hija de la hija de la hija de la hija de Wendy... Así acaba Peter Pan”. No obstante, su poética renuncia al tiempo secuencial que sigue la flecha cronológica (o cronológica inversa). Como se indica en el libro *Formas biográficas. Construcción de la mitología individual*, “la elaboración de un mito personal supone una ruptura del orden cronológico”, pues adquiere mayor relevancia el valor simbólico de los acontecimientos que su encadenamiento en el tiempo. Así, en los casos analizados, a semejanza de los sueños, hay todo tipo de mezclas y saltos, y simultaneidad y secuencialidad no son opuestos.

No es baladí que el mito en que se refleja el anecdotario de la artista en *Todo el cielo sobre la tierra* sea el de Peter Pan, plenamente independiente del transcurso del tiempo. Jaime Cuenca recuerda que...

“Las indicaciones temporales no tienen verdadero sentido en la isla de Nunca Jamás. El método para saber la hora no parece muy operativo: consiste en encontrar al cocodrilo y quedarse cerca de él hasta que suena el reloj que lleva dentro. No sorprende que los niños hayan perdido la cuenta de los días y afirmen que es sábado por la noche cada vez que quieren hacer algo especial”⁵⁶⁴.

Al igual que en *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, “una sucesión de eventos discretos felizmente intuidos en el juego, intensas impresiones pasajeras no vinculadas por la lógica temporal de la causalidad”⁵⁶⁵ reemplazan el flujo continuo de la experiencia; esto justifica que, del mismo modo que la actitud de Peter

⁵⁶³ KUNDERA, Milan. Op. cit., p. 12.

⁵⁶⁴ CUENCA, Jaime. Op. cit., p. 89.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

convierte cualquier cosa en aventura, la performer se quede inmersa en la intensidad de cada acción.

Tanto Peter Pan como Alicia (de *Las aventuras de Alicia*) remiten al tiempo suspendido de la infancia, donde solo existe el aquí y el ahora (presentismo), similar a la vivencia del tiempo de la experiencia estética. En ella, según la expresión de Trías con que se definió lo sublime en el segundo capítulo, se mete en nosotros “lo infinito”: el NEVER (de Never Land) y el FOREVER (de las bicicletas más famosas de Shanghai). Rehuyendo la espiral (vueltas alrededor de un punto alejándose cada vez más de él), del desenlace de *Barrie, Todo el cielo sobre la tierra*, al igual que *La casa de la fuerza* o las dos primeras partes de la trilogía, se sustrae de la duración cerrando un círculo. Es así como la acumulación de eventos adquiere, además de coherencia, cierta monumentalidad, y se pone orden sobre el inconsciente. Si la vida es un instante entre dos eternidades, podríamos decir que el teatro es una eternidad entre dos vidas.

7.3.3. El teatro como isla de realidad divergente: Never Never Land

Puesto que proporciona una suspensión de la vivencia habitual del tiempo, la escena es lo más parecido a ese lugar inexistente, Never Land. Como la autora avanzaba en “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”, “tal vez el escenario de un teatro es el único lugar posible”. Afuera, se impone el sentimiento de desarraigo:

“Será que cada vez estoy más lejos.

Aunque aparentemente siempre estoy en el lugar que me corresponde. Estoy lejos, lejos, lejos...

Lejos, como Shanghai”.

Como paliativo a esta “sensación de no pertenencia”, como se ha dicho, los viajes adquieren importancia desde *La casa de la fuerza*. Pero es sobre todo en *Ping Pang Qiu* (a colación de la cual se citó el *flâneur* y la *théorie de la dérive*, y la digresión

en relación con la literatura de viajes) y en *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* donde Liddell se distingue como viajera, según la definición de *El cielo protector*:

“Mientras el turista se apresura por lo general a regresar a su casa al cabo de algunos meses o semanas, el viajero, que no pertenece más a un lugar que al siguiente, se desplaza con lentitud”⁵⁶⁶.

Esta propensión comienza a hacerse visible no solo en el poliglotismo de las obras (español, inglés, noruego y chino mandarín en *Todo el cielo sobre la tierra*) sino en el exuberante uso de la prosopopeya con el fin de adjudicar una identidad a los lugares: “Tú amas China y China te desprecia”, se dice en la meseta 7, donde también Shanghai, personificada, interroga a la autora. Aunque China es protagonista en la trilogía, Bowles nos recuerda que el viajero no pertenece más a un sitio que a otro. Lo importante es “ser extranjera” gracias a lo que es, según las antropologías occidentales, un afuera lejano, y lo que podría denominarse una cultura “indescifrable”, según el adjetivo empleado en *Ping Pang Qiu*. Hay que tener en cuenta que el hotel, espacio de tránsito, que reaparece después de *La casa de la fuerza* en *Todo el cielo sobre la tierra*, es el decorado efímero preferido por la autora para muchos de sus autorretratos.

En el lado opuesto, se halla el espacio doméstico, vinculado culturalmente a la regencia de la madre. También en el caso de Wendy, la fuga toca a su fin en el hogar: “Wendy, Wendy..., cuando estás durmiendo en esa estúpida cama –inquiérese Peter Pan– podrías estar volando conmigo”. En la entrevista personal, Angélica explicaba que cada etapa supone un viaje, y que “ahora el viaje es puramente espiritual”, más afín, tal vez, a la fuga del niño divino, cuando la realidad no aporta lo necesario; o las coordenadas donde vive Pan, “segunda estrella a la derecha volando hasta el amanecer”. Como en los análisis anteriores, es imprescindible hablar de utopía, pues eso es la ficticia Never Land, un espacio de realidad divergente vinculado al inconsciente infantil:

“La isla estará desierta al principio, pero insensiblemente, y a medida que el niño comienza a acumular observaciones a lo largo de sus lecturas, va

⁵⁶⁶ BOWLES, Paul. *El cielo protector*. Barcelona: RBA, 1992, p. 13.

introduciendo en ella sus seres: fantasmas, animales, susurros, Viernes, sus amiguitos...”⁵⁶⁷.

Como indica Jaime Cuenca, para Wendy su estancia en Nunca Jamás significa “una primera aventura erótica”⁵⁶⁸. Lo mismo podríamos decir en relación con *Alicia y el País de las maravillas* o Dorothy y el arcoíris (*El Mago de Oz*). Como hemos visto, *Todo el cielo sobre la tierra* establece una correspondencia entre Never Land y Utoya (“esa es la diferencia entre una isla inventada y la misma isla hecha realidad”) y, asimismo, convierte la localización noruega en coto erótico. Cómo el lugar de una matanza llega a adquirir un aspecto sensual, se puede explicar desde el concepto de erotismo de Bataille. Liddell, cuya ascendencia batailliana ya fue observada por Darge, suscribiría la idea del orgasmo como *petite mort* y la aprobación de la vida hasta en la muerte. “Refugiada en sus oxímoron”, como ha señalado Gallot⁵⁶⁹, es propensa a convertir la antítesis en pleonasma, por ejemplo: “Amar es sentirse abandonado en todo momento”. Las piruetas cognitivas se agudizan alrededor del binomio Eros y Tánatos: “El verdadero amor es siempre sexual, mortal”, “a menudo confundo las ganas de follar con las ganas de morirme”. La comunión entre la erotomanía de Wendy y la tanatofilia de Peter tiene su máxima expresión en la fantasía relatada al final de la meseta 11 y realizada en la 12:

“Estaba en pie, en el centro de la isla de Utoya, rodeada de cadáveres. Después de matarlos arrancaba los corazones y me los comía, echaba sus cuerpos inertes sobre mi cuerpo, metía un cuchillo dentro de sus carnes, tan suaves, metía y sacaba el cuchillo dulcemente, una y otra vez, escuchando un ruido como de cortar seda, les cortaba los dedos y jugaba con ellos, y todo era precioso, no era repugnante, sino precioso...”.

Es posible concluir, que el “no lugar” (la utopía) o lugar indescifrable por antonomasia, no sería ni China, ni Never Land, ni si quiera la isla de Utoya... sino la muerte (ya evocada en *Ping Pang Qiu* mediante el Hades o la morada de los muertos). Habría que decir, mejor, la *vidamuerte*, apelando, una vez más, a la memoria de

⁵⁶⁷ VANDROMME, Pol. *Los niños en la pantalla*. Madrid: Rialp, 1960, p. 60.

⁵⁶⁸ CUENCA, Jaime. Op. cit., p. 29.

⁵⁶⁹ GALLOT, Clémentine. Op. cit.

Bataille, que explica que la exuberancia extrema de la vida solo puede ser posible en su correlato mortificante: pro-crear es dar vida a la muerte⁵⁷⁰.

La frase de Peter Pan “morir sería una aventura impresionante” resume los objetivos que Liddell revelaba en la entrevista personal: “Estoy trabajando con la inversión del Génesis, para devolver al hombre a las tinieblas, al origen, para que deje de existir incluso la palabra ‘hombre’”⁵⁷¹. Sus actos poéticos se caracterizan por la persecución sistemática de lo imposible (“los hay que se conforman con lo posible, a mí ni siquiera me satisface lo imposible”), Como diría Pope: “Solo es bello lo que no existe”⁵⁷². Pero ya se sabe que “a Tar, a Tar es imposible llegar”⁵⁷³. Afectada por cierto delirio de inmortalidad, el delirio melancólico asociado a las depresiones más graves, Angélica no ha dejado de arrojar mojonos en este sentido: “No es fácil ser aceptada por la muerte”, “un elefante con un disparo puede tardar diez días en caer. Yo tardo más en caer que un elefante”, “los suicidas... nacidos muertos no siempre se matan”. Por el momento, el teatro es lo más parecido a la isla de Never Land a falta de una ventana o espejo. Tomando prestadas las palabras de Paul Éluard, "hay otros mundos pero están en éste", donde cabe matar y morir tantas veces como se desee:

“Siento la misma angustia que el Trigorin de *La Gaviota*, de Chejov, no me basta con desear matar y morir sino que tengo que escribirlo, la vida se convierte en una especie de carnicería de donde extraes los cortes de carne para escribir las obras, no sé, me gustaría matar a alguien y no escribirlo (...). En el teatro soy libre para hacer todo lo que en la vida civil está sometido a la ley, esa es la esencia de la tragedia, la transgresión de la ley, la ley más importante es NO MATARÁS, el origen de la tragedia es un enigma que mediante la transgresión nos conduce irreversiblemente hacia la muerte, prácticamente como en la vida”⁵⁷⁴.

⁵⁷⁰ JIMÉNEZ Marco A.; y Ana M^a VALLE. “Vida y muerte. Erotismo en Georges Bataille”, en *Círculo de Poesía. Revista Electrónica de Literatura*, 1 octubre 2012. <http://circulodepoesia.com/2012/10/vida-y-muerte-erotismo-en-george-bataille/> (consulta: 05/07/2015).

⁵⁷¹ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

⁵⁷² Cit. en SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p.44.

⁵⁷³ “Tar” es como se denomina en *Fando y Lis*, de Arrabal, el país de las quimeras. De él se afirma que “nadie ha llegado nunca y ni piensa llegar”.

⁵⁷⁴ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.



Danza de muertos o fantasmas resucitados en *Todo el cielo sobre la tierra* (el síndrome de Wendy).Foto: Nurith Wagner-Strauss.



Foto: Emile Zeizig.

7.3.4. Diálogo con los muertos

El lugar privilegiado concedido a la violencia primitiva de la muerte en *Todo el cielo sobre la tierra* anticipa ya el giro a lo sagrado consumado en el *Ciclo de las resurrecciones* (ver anexo 10.3.). Tal como afirma la autora:

“Las ceremonias están relacionadas con los acontecimientos fundamentales y violentos del hombre, el nacimiento, el sexo, la muerte... Ese es el motivo por el que Jacques Derrida relaciona la idea de sacrificio con el teatro”⁵⁷⁵.

Más que ninguna otra obra, esta tercera parte de *El centro del mundo* responde a la tipología de “ceremonial siniestro” (José Antonio Sánchez) aludida dentro de las estrategias de la literatura posdramática. Su circularidad sugiere un tiempo sagrado en relación con la tesis de que los muertos “no tienen duración posible, / y por eso son incorruptibles, / libres de toda mancha, / libres del tiempo, / y de las relaciones del tiempo”. De ahí la determinación de la autora: “Si no puedo ser amada por los vivos, me asociaré con los muertos”⁵⁷⁶. En consecuencia, al comienzo de la obra (meseta 2), la creadora se presenta como una criatura sonámbula en estado de vagabundeo mental, un fantasma. Si bien es cierto que antes está la referencia a *Esplendor en la hierba*, no ha de pasar inadvertido que estas son también imágenes en movimiento y voces de personalidades difuntas. La muerte aparece como principio de la acción, catástrofe inaugural. Acto seguido, “UNA NANA PARA WENDY” predispone al lector/espectador a uno de esos sueños de insomnio de los que habla Deleuze a propósito de Kafka. El propio Peter Pan es una figura situada entre la vida y la muerte, la obra de teatro deja ver la impronta de los relatos de fantasmas y la pantomima, y de la *phantasmagoria* o *fantasmagorie*⁵⁷⁷, influyente también para el cine.

Sarrazac habla profusamente sobre la “dramaturgia de la hora final” y el mecanismo de la retrospectiva citando, entre otros, a Claudel, quien afirmaba, a colación de su obra *Juana de Arco en la hoguera* (1935), que el umbral de la muerte es

⁵⁷⁵ LIDDELL, Angélica a Luisa CASTIÑEIRA. Op. cit., p. 5.

⁵⁷⁶ Ficha de *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, del XXXI Festival de Otoño a Primavera, del 4 de octubre de 2012 al 29 de junio de 2014. <http://www.madrid.org/fo/2013-2014/es/fichas/todo-el-cielo-sobre-la-tierra.html> (consulta 15/05/2015).

⁵⁷⁷ La fantasmagoría consistía en un juego de luces y sombras, y lentes de aumento.

el mejor punto de vista para afrontar el paisaje de la vida, ya que la conclusión inminente confiere a los eventos que uno ve desplegarse en su última hora un sentido definitivo. Al igual que *Todo el cielo sobre la tierra*, la pieza inacabada de Strindberg, *La isla de los muertos* (1907), comienza con un difunto que resucita para dar rienda suelta, mediante una suerte de monólogo interior, a las preocupaciones y eventos minúsculos de su vida, y así también procede *Orgía* (1965), de Pasolini.

El propio Strindberg comparaba el desarrollo de sus dramas post-*Infierno* con una agonía, que será la llave, asimismo, de muchas propuestas expresionistas, en las que la dimensión onírica favorece la mirilla del personaje. En ellas, incluso se nos invita a pensar que el mundo de las cosas no está sencillamente muerto, y que espíritus y fantasmas constituyen la materia. Ese mismo contorno enigmático caracteriza en *Todo el cielo sobre la tierra* la instalación/naturaleza muerta que en la escena metaforiza la isla y los dos cocodrilos que, en alusión a *Peter Pan*, la coronan (como el lobo de *Maldito sea el hombre*, cuerpos hechos objeto). Por otra parte, la mirilla de la agonía va a permitir las mismas licencias temporales que los sueños.

“PETER: Me verás en tus sueños.

WENDY: ¡No dormiré!”.

Ante Liddell, al igual que ante los personajes de Strindberg, pongamos por ejemplo el Desconocido de *Camino de Damasco*, se va a desplegar, como un panorama, su propia vida, con el mito como explicación. Es una sonámbula, un ectoplasma... pero además tiene algo de ángel de la historia, según la interpretación de Benjamin (*Sobre el concepto de historia*) del *Angelus Novus*, de Paul Klee. No obstante, este ángel caído sí que puede detener el progreso para despertar/resucitar a los muertos... y lo hace. “La buena literatura –nos dice Reyes Mate– es impensable sin la memoria”⁵⁷⁸. Mientras que Peter se olvida muy deprisa, Wendy/Liddell tiene buena memoria. Conviene recordar que, como se apuntaba páginas atrás, testimonio en griego se dice *martis* (mártir), y la noción de Mate de *memoria passionis*, que se ajusta, a la perfección, a las líneas que siguen:

⁵⁷⁸ MATE, Reyes a Berta ARES. Op. cit.



Angelus Novus (1920). Dibujo a tinta china, tiza y acuarela sobre papel, de Paul Klee. Fue adquirido por el filósofo Walter Benjamin.



Angélica Liddell en *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*.

Foto: Nurith Wagner-Strauss.

“Cuando pienso en la matanza de Utoya, no pienso en el dolor, ni en el horror. Cuando pienso en la matanza de Utoya, pienso en todos esos jóvenes a los que yo hubiera amado”.

De la mano de Barthes, Lehmann nos recuerda la relación original del teatro con el culto a los muertos, retomada en el ámbito posdramático. Tanto él como Sarrazac insisten en la herencia del mimo fúnebre, de los primeros actores que se destacaban del cortejo y, desdoblándose, multiplicándose, representaban el papel de muertos (reviviéndolos y *remuriéndolos*). Formas antiquísimas como el Nô⁵⁷⁹, que incluye la vida humana dentro del mundo de los fantasmas, y la danza macabra o danza de la muerte, surgida probablemente para ahuyentar el miedo a la gran peste del siglo XIV y familiarizarse con el momento final, amplían el repertorio de ejemplos. Ya en el siglo XX, se han visto trasuntos del diálogo de los muertos o con los muertos en el teatro de Jean Genet, Tadeusz Kantor o Heiner Müller. Cada uno a su manera, los ascendientes de Liddell promulgan un tipo de teatro tras la catástrofe (teatro en el cementerio), la *fête* dirigida a los muertos y su hechizo.

En las obras analizadas, los muertos se multiplican: las víctimas del feminicidio de Chihuahua y las de Palestina (*La casa de la fuerza*), la caza del niño divino y el lobo (*Maldito sea el hombre*); los damnificados del mundo de la expresión en general y de la Revolución Cultural China en particular (*Ping Pang Qiu*) y los caídos en Utoya (*Todo el cielo sobre la tierra*). Esta constante no ha pasado desapercibida a ojos de estudiosos como Oscar Cornago, que ve en sus textos “una suerte de después habitado por voces, cuerpos y palabras como supervivientes monstruosos de aquel pasado”⁵⁸⁰. El individualismo narcisista de la autora, que afirma hablar “desde el lugar del fantasma, del muerto en la sala de disección, autopsias”⁵⁸¹, se ve compensado por su faceta como “vidente” y/o *chamana*, en tanto que propicia la aparición física de lo incorpóreo. Podríamos afirmar con Monique Borie, que “la obra de arte no va dirigida a las generaciones futuras. Se ofrece a la innumerable multitud de muertos”⁵⁸².

⁵⁷⁹ Drama lírico tradicional japonés que se remonta al siglo XIV y tuvo su apogeo en el XVII. En 2001, se incluyó en la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco.

⁵⁸⁰ CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Op. cit., p. 62.

⁵⁸¹ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

⁵⁸² Cit. en LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 122.

7.4. Conclusiones

Junto con el síndrome de Wendy y el de Peter Pan, es posible citar el delirio de inmortalidad o síndrome de Cotard. Quienes lo padecen creen estar muertos, aunque en algunos casos se vean también incapaces de morir, como si se hubieran convertido en "almas en pena". En una conferencia en París en 1880, el neurólogo Jules Cotard describió el caso de Mademoiselle X, que negaba la existencia de diversas partes de su anatomía, describiendo casi el cuerpo sin órganos de Artaud. En efecto, las víctimas de este delirio llegan a creer que sus órganos se pudren, que su corazón no late, que sus intestinos no funcionan, que no tienen nervios. Precisamente, Liddell, que se expresa en *Todo el cielo sobre la tierra* contra la senectud, la depauperación y la corrupción, y describe un "cuerpo vivo casi muerto", asevera (como se vio en el análisis de *Maldito sea el hombre*) que "el teatro no tiene mayor función que la de inflamar el sistema nervioso"⁵⁸³.

También hay un teatro que huele a putrefacción y tiene gusanos. Esta obra, entre otras cosas, expresa un rechazo radical de lo heredado, inclusive la herencia teatral. De ahí la "forma teatral polimorfa" y "el discurso fragmentado y caótico"⁵⁸⁴ reconocidos por la crítica. Angélica rapsoda (al igual que Wendy, narradora y zurcidora) compone un "patchwork violento y doloroso" que, sustrayéndose a la teoría conceptual de los géneros, es a la vez "cuento, discurso de viaje, vals o show unipersonal"⁵⁸⁵.

Puede resultar paradójico que su discurso apele constantemente a la belleza, "el determinismo de la belleza"⁵⁸⁶, sin dejar de alejarse del canon. Se impone la pregunta de qué es la belleza en el contexto de las estéticas negativas. Gallot ha dicho en su crítica de *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, que "el poder de la estética es tal que incluso la monstruosidad es bella"⁵⁸⁷. Lo mismo puede decirse del "kitsch asumido"⁵⁸⁸ (¿camp?) al que se refirió el segundo capítulo, y que salta a la vista en las *chinoiseries* y los valeses de la pareja de Shanghai. Con su particular sapiencia, Kundera

⁵⁸³ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

⁵⁸⁴ GALLOT, Clémentine. Op. cit.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ LIDDELL, Angélica a Luisa CASTIÑEIRA. Op. cit., p. 4.

⁵⁸⁷ GALLOT, Clémentine. Op. cit.

⁵⁸⁸ DARGE, Fabienne. Op. cit.

manifiesta que “antes de que se nos olvide, seremos convertidos en kitsch. El kitsch es una estación de paso entre el ser y el olvido”⁵⁸⁹.

La dramaturga asume voluntariamente un lenguaje distinto, deliberadamente provocador, descalificándose mediante todas las transgresiones y rupturas. En la entrevista personal sostenía, además de que el teatro tenía que inflamar el sistema nervioso, que éste debía ponernos “en contacto con lo profundo, con la verdad de la condición humana, con el ser primitivo e irracional, que es el que nos define”. Dicho esto, no es extraño que apele, una vez más, a la subjetividad infantil (el niño divino), pues, como afirma Cuenca, “los niños son tan ‘otros’ a los adultos burgueses, como los ‘salvajes’ de los pueblos colonizados o la ‘chusma’ que conforman las clases bajas”⁵⁹⁰.

En la primera infancia, los deseos biológicos dominan. Podríamos citar *Historia del ojo*, de Bataille, pero también en la saga de *Peter Pan* hay una carga erótica implícita. Cuenca llama la atención sobre el uso de los derivados de “cock” (manera soez de designar al pene en inglés) para describir la arrogancia de Peter: “There never was a cockier boy” (“no hubo nunca un niño más creído”). Por el contrario, en el *Peter Pan* de Walt Disney, de 1953, “el paso ordenado de una infancia asexual a una sexualidad adulta ligada a la reproducción consolida las instituciones sociales y garantiza la felicidad de todos”⁵⁹¹. No es gratuito, ni una mera provocación, que la propuesta de *Todo el cielo sobre la tierra* (además de con *Esplendor en la hierba* y el fantasma) dé comienzo con la masturbación de Liddell. La autoexploración es una experiencia fundamental en la sexualidad de los más jóvenes, o lo que es lo mismo, “de esos ‘otros’ que supuestamente no son capaces de interiorizar la disciplina ‘civilizada’ (o no lo son aún) y se ven sometidos a vigilancia (de los cuerpos y las conductas) por quienes ya la han incorporado”⁵⁹². En *Peter Pan disecado. Mutaciones políticas de la edad*, se describe la cruzada antimasturbatoria iniciada en el siglo XVIII con diversas obras pretendidamente científicas.

⁵⁸⁹ KUNDERA, Milan. Op. cit., p. 283.

⁵⁹⁰ CUENCA, Jaime. Op. cit., p. 77.

⁵⁹¹ Ibid., p. 130.

⁵⁹² Ibid., p. 77.

Los versos de Prévert con los que se abría el capítulo no pueden ser más elocuentes a este respecto. En ellos, se describe la caza del niño que, “harto del reformatorio”, se ha dado a la fuga. Según el poeta, en ella participan no solo “guardias”, sino “turistas”, “rentistas” y “artistas”. Así, la señora Darling advierte el peligro cuando el demonio de Peter o, lo que es lo mismo, la “fantasía desbocada, la privacidad y el exceso”⁵⁹³ hace su aparición en la mente de Wendy.

Cataluccio relaciona el mundo mítico de la infancia con el de los caballeros, y el mismo don Quijote, producto de una época en que “la realidad es un caos en el que cada cual trata de introducir elementos de su cosmos (orden) personal, agarrándose a los sueños y a las fantasías”⁵⁹⁴. Cabe decir con Unamuno (*Del sentimiento trágico de la vida*) que la “triste figura” se torna alegre y admirable por no resignarse al mundo ni a las diferentes explicaciones del mismo y, sobre todo, por agonizar, o lo que es lo mismo, combatir, luchar. Es llamativo que la crítica de *Le Monde* proponga otro referente español en la misma estela: Goya, y *El sueño de la razón produce monstruos*.

Con esta obra, Liddell hace su personal apología de lo dionisiaco (la vida en sus aspectos oscuros, instintivos, irracionales...). Peter Pan, presencia demoníaca, tiene muchos puntos en común con Pan: además de estar vinculado a los bosques y tocar la flauta, en las primeras aproximaciones al personaje, en *El pájaro blanco*, Barrie lo describe montado en una cabra. Ligado estrechamente a Dioniso, él personifica el lado salvaje de la naturaleza y el desenfreno sexual. Adoptándolo, en forma y fondo, *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* suscribe la idea de *El nacimiento de la tragedia*, de Nietzsche, y *Del sentimiento trágico de la vida*, de Unamuno, de que el vitalismo (la afirmación y el placer pánicos) solo puede recuperarse mediante la tragedia, abismo de desesperanza en que fundar la esperanza, pues, como dice la autora, “sin muerte no hay resurrección”⁵⁹⁵. Decía Beckett: “El nacimiento, la muerte, el mismo instante”.

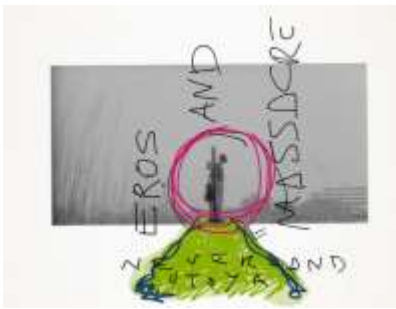
⁵⁹³ Ibid., p. 94-95.

⁵⁹⁴ CATALUCCIO, Francesco M. Op. cit., p. 22.

⁵⁹⁵ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.



Isla de Utoya, situada en el lago Tyrifjorden (provincia de Buskerud, Noruega).



Boceto de *Todo el cielo sobre la tierra*
(*el síndrome de Wendy*).



Foto: Emile Zeizig.

8. CONCLUSIONES

“La poesía me robará mi muerte.

¿Por qué poema pulverizado? Porque al final de su viaje hacia el País, tras la oscuridad prenatal y la dureza terrestre, la finitud del poema es luz, don del ser a la vida”.

René Char, “La biblioteca está incendiada” (*Común presencia*).

Angélica Liddell, “no es el relevo de nadie”⁵⁹⁶, pero el valor de su escritura no reside, ni mucho menos, en el Adanismo (provocador, vacío, a la moda) que le han atribuido círculos críticos con el teatro posdramático. La obra de esta autora, que afirma que “la vanguardia no existe con propósito de vanguardia”⁵⁹⁷, entronca con una larga tradición de escritura para teatro vinculada a la anarquía poética, tal como se ha comprobado.

Ella en ningún momento ha pretendido hacer tábula rasa de la historia de la literatura; muy al contrario, se manifiesta heredera de una corriente arcaica y trascendental. Cornago describe la paradoja de que son las “obras que a menudo parecen ser más ajenas a su período (las que llegan a expresar con un lenguaje diferente la especificidad que define ese momento) las que en ocasiones se muestran más profundamente vinculadas a ese mismo tiempo”⁵⁹⁸.

La **primera hipótesis de trabajo**, la adhesión de *La casa de la fuerza y El centro del mundo* al modelo posdramático, es verificable a partir de las siguientes evidencias:

⁵⁹⁶ Entrevista realizada por correo a Luis María Ansón el 24 de julio de 2015.

⁵⁹⁷ LIDDELL, Angélica a Luisa CASTIÑEIRA. Op. cit., p. 4.

⁵⁹⁸ CORNAGO, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Op. cit., p. 34.

Las cuatro piezas dan cabida al azar, precisamente, gracias a ciertos procedimientos invariables. Cabe hablar de un “desorden cerrado”. En él, los diferentes fragmentos se ensamblan por parataxis, aun basando las yuxtaposiciones en criterios del montaje intelectual (de ahí la afinidad con el “jeroglífico chino” y la “atracción” eisensteiniana), y en principios de la creación musical, como la repetición y la variación. Frente al pastiche o el *zapping*, estas obras semejan la técnica de la veladura, por el palimpsesto de capas de significación.

El “esquema englobante” siempre tiende a la circularidad. De este modo, la acumulación de eventos/ruinas, no solo adquiere coherencia, sino monumentalidad:

- *La casa de la fuerza* establece un nexo entre las palabras de la niña que abre la obra y las del coloso, el campeón de *strongman* Juan Carlos Heredia, que la cierra, vinculando los contrarios “vulnerabilidad” y “fuerza”.
- En *Maldito sea el hombre*, la invocación final, “que no vuelva a ser concebido un niño más sobre la tierra”, reenvía al lector-espectador al primer epígrafe de la obra, “E COMME ENFANT: NIÑO”.
- El desenlace de *Ping Pang Qiu* dirige la atención al ideograma que significa llorar. Cuando la guardia roja (Lola) llora al comienzo de la obra, el espectador aún ignora que se trata de una acción antirrevolucionaria, como la “orgia” final.
- *Todo el cielo sobre la tierra* parece afirmar la idea de Pessoa (*El libro del desasosiego*) de que “podemos morir, si apenas amamos”. En la conclusión, Wendy se libera de la duración gracias al amor. El Amado, herido de bala, es el fantasma de Utoya que cantó, inauguralmente, “UNA NANA PARA WENDY”.

Atendiendo a la línea curva, es posible pensar en una elipse, vertebrada en dos ejes perpendiculares: un semieje menor, que tiene que ver con lo privado, y uno mayor, el de lo público, con dos focos (F_1 y F_2) equidistantes del centro, por un lado el mito y, por otro, la historia moderna.

LA CASA DE LA FUERZA

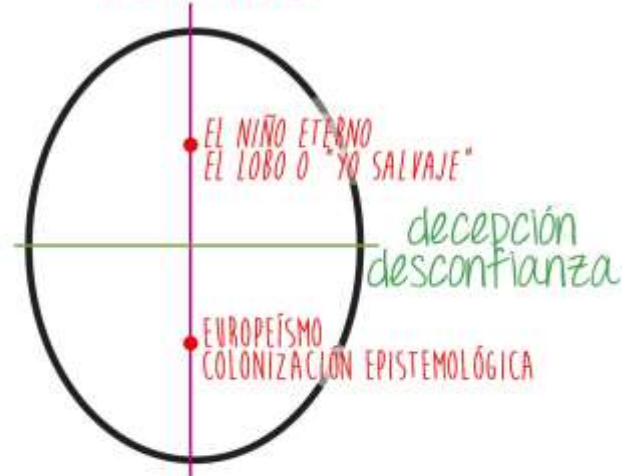
fuerza



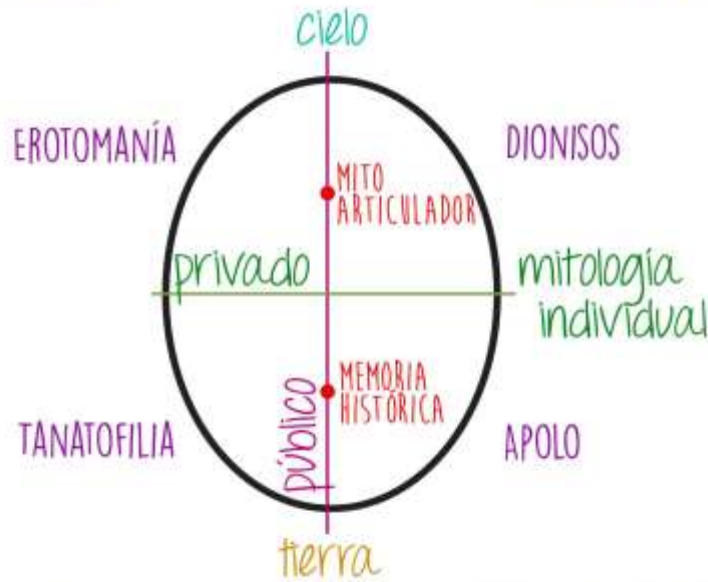
vulnerabilidad

MALDITO SEA EL HOMBRE QUE CONFIA EN EL HOMBRE

animalidad



humanidad



PING PANG QIU

amor



política

TODO EL CIELO SOBRE LA TIERRA

nacimiento



muerte

- *Semieje menor*. A partir de *La casa de la fuerza*, y las acciones que la preceden, es ya indiscutible la filiación de la autora a una “dramaturgia del yo”, de la que se nombró precursor, entre otros, a Strindberg. Cabe hablar de una cosmografía propia y una auto-cirugía, así como de cierta predilección por lo inconfesable, en la línea de la mitología individual. En ella se dan cita sentimientos insuperables de amor, desengaño, soledad, desconfianza, misantropía, etcétera.

- *F₁, semieje mayor*. “Lo que más me angustia –confiesa la autora en la entrevista personal– es la narración, necesito un cuento, casi un *fairy tale*”. Las proyecciones establecidas con el clásico *Tres hermanas* o *Muerte en Venecia* (*La casa de la fuerza*), los arquetipos del niño divino y el lobo (*Maldito sea el hombre*), el mito de Orfeo y Eurídice y *El libro de un hombre solo* (*Ping Pang Qiu*) o la saga de Peter Pan y *Esplendor en la hierba* (*Todo el cielo sobre la tierra*), trascienden el diálogo intertextual. Estos entes culturales se erigen en “estructura esquelética de la fábula” (Romeo Castellucci) o mito articulador, ayudando a restablecer los hechos en su significación verdadera.

- *F₂, semieje mayor*. El documentalismo moderno (el feminicidio de Chihuahua, la operación “plomo fundido”, el europeísmo, la Revolución Cultural china, la matanza de Utoya, etc.) constituiría el segundo foco. Es notable una escritura de la indagación donde historia contemporánea y etnografía (las obras describen viajes a México, Italia, Francia o China) se dan la mano. A las técnicas documentales más difundidas, como el uso de listas, se suma un documentalismo reflexivo, y la evidencia constante de la estrecha relación entre historia y memoria, y entre memoria histórica y memoria encarnada o memoria *passionis*.

La intersección de estos ejes, el personal y el público, se expresa, a nivel discursivo, en el “monodrama polifónico” o “polylogo”, avatar de algunas de las texturas de Chéjov, Maeterlinck o Beckett, y describible, citando a Deleuze, como un mundo “de individuaciones impersonales y de singularidades preindividuales”. Se demuestra cómo la omnipresencia de la voz del rapsoda –Liddell– y la propensión a la monología pueden ponerse al servicio de un teatro del encuentro. Al igual que “por la

anamnesis historiográfica se penetra más hondo en uno mismo”⁵⁹⁹, el “diálogo solitario” es una forma de dialogar con los lejanos o los muertos.

Estas obras pueden definirse como una etnografía del mundo de los espíritus⁶⁰⁰. La propia mimesis tiene que ver con el regreso fantasmal; y Orfeo, al que la autora se compara en *Ping Pang Qiu*, no deja de ser un mimo fúnebre. Angélica penetra en el reino de los muertos, Never Land, con el fin de arrancar de la muerte hermenéutica a las víctimas: las de Gaza y las de la violencia machista en *La casa de la fuerza*; las del maoísmo y las de la represión del mundo de la expresión en *Ping Pang Qiu*; las de la matanza de Utoya en *Todo el cielo sobre la tierra*; y, en otro plano (más simbólico), el niño y el yo salvaje en *Maldito sea el hombre*. Por ello, es susceptible de ser comparada con Antígona, contemporánea de los ausentes.

El diálogo con los lejanos, o bien, esa suerte de etnografía del mundo de los espíritus, requiere de una abstracción espacio-temporal, enunciada en el artículo “Un minuto dura tres campos de exterminio: La desaparición del espacio y del tiempo”. La cronofobia y la topofobia se traducen, respectivamente, en la suspensión del tiempo y en la utopía.

- *Tiempo*. El círculo, que lo devuelve todo al principio, supone una negación de la progresión lineal y teleológica de la historia como narración, y sugiere un tiempo separado del ordinario, mítico religioso, inspirado en ritmos cíclicos. Su clausura y unidad ofrecen, asimismo, una liberación respecto al uróboros, o la espiral del eterno retorno⁶⁰¹. La idea de un No-Tiempo, tiempo detenido en espacio, viene subrayada por el uso de los indefinidos NEVER (Land) y FOREVER (las bicicletas más famosas de Shanghai).

⁵⁹⁹ ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor. S. A., 1991, p. 58.

⁶⁰⁰ El científico, teólogo y filósofo sueco, del siglo XVIII, Emanuel Swedenborg, inaugura esta categoría con su obra *Sobre el cielo y sus maravillas y sobre el infierno*, donde afirma que “con respecto a su interioridad, todo hombre es un espíritu” y que “después de la muerte, el hombre posee todos los sentidos, toda la memoria, pensamiento y afición que tuvo en el mundo”.

⁶⁰¹ Nietzsche, quien llamó a la idea del eterno retorno la carga más pesada (*das schwerste Gewicht*) plantea el caso de que una voz dijera: “Esta vida, tal como la has vivido y estás viviendo, la tendrás que vivir otra vez, otras infinitas veces; y no habrá en ella nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande en tu vida te llegará de nuevo y todo en el mismo orden de sucesión” (...) ¡La pregunta ante todas las cosas!: ‘¿Quieres esto otra vez y aún infinitas veces?’ Pesaría como peso más pesado sobre todos tus actos”. NIETZSCHE, Friedrich. *La Gaya Ciencia*. Madrid: Akal, 2001, p. 250.

- *Espacio*. A resultas de los no lugares (el gimnasio, el hotel, la Red...), codificados en la comunidad ficticia *Erewhon* –de *nowhere*–, y los viajes de un lado para otro, no tanto por amor al destino adonde se va, como por odio al lugar de donde se viene, se busca refugio en la utopía, que, no en vano, es el último concepto del glosario de *Maldito sea el hombre*. A él responden el Moscú-México de *La casa de la fuerza*, la China de *Ping Pang Qiu*, o la isla de *Utoya-Never Land* de *Todo el cielo sobre la tierra*. Su realización solo es posible en la escena, donde se deja de existir en el mundo de todos los días y se penetra en otro transfigurado, el del sacrificio poético.

La negativa a aceptar este mundo, su tiempo, sus prohibiciones y la ley, entronca con la tragedia, cuyo aliento se impone sobre el ensayismo y la compleja interacción de ideologías y tradiciones. El *Ciclo de las resurrecciones* no supone un cambio de tornas, puesto que la obra de Liddell evoluciona, paulatinamente, del juego al ritual, y lo sagrado ya presente en *El centro del mundo* como subversión del cálculo de la razón.

En este sentido, es reconocible una pulsión dionisiaca. Angélica, que se dice “descendiente de las ménades”, es heredera de un romanticismo exacerbado (en las páginas anteriores han sido citados Don Quijote y Fausto⁶⁰²). La arenga de Lehmann, tras preguntarse si “el menosprecio de emociones espontáneas (...), en beneficio de una racionalidad con fines económicos, no nos está conduciendo ya a un desastre”, acerca del “cultivo de los afectos” y “el entrenamiento de una emocionalidad no tutelada por preconsideraciones racionales”⁶⁰³, coincide con la apología de Liddell de una energía originaria y prerracional.

La anterior pulsión se traduce en un activismo y un anarquismo artísticos. La paradoja es que, “la exageración y la provocación –como afirma Mircea Eliade– han cesado desde hace tiempo de perjudicar al artista”⁶⁰⁴. Hace más de diez años, en 2004, Pedro Víllora vaticinaba que el espíritu transgresor de Liddell podía convertirse en moda: “Atrae a los programadores y dispensadores de prebendas y premios, los críticos

⁶⁰² Para más información ver “Conclusión. Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea”, en UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

⁶⁰³ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 448.

⁶⁰⁴ ELIADE, Mircea. Op. cit., p. 80.

caen rendidos ante sus imágenes procaces y crueles, su mundo de perversiones fascina a los espectadores que buscan experiencias dionisiacas”⁶⁰⁵; hoy, es evidente que los comportamientos subversivos de la artista han encontrado un complaciente receptáculo en la producción internacional. Para zafarse de un “servilismo crítico”, la dramaturga ha convertido su protesta en una violencia simbólica hacia los *Grandes Récits*.

Este tipo de violencia reconoce en el lenguaje una herramienta de la plástica social (dice Rodrigo García que “la guerra y la tortura se fabrican primero con el lenguaje”⁶⁰⁶). No es de extrañar que *Maldito sea el hombre* lleve a cabo un proyecto de alfabetización propio, una revolución de los conceptos en contra de la cárcel del lenguaje. Laura Borràs Castanyer señalaba que “hay momentos en la vida en que la cuestión de saber si uno puede pensar de otra manera de cómo piensa y percibir de otra manera de cómo percibe, es indispensable para continuar mirando y reflexionando”⁶⁰⁷.

La de Angélica es una poética de la resistencia o una resistencia de la poética. Su concepto “violencia poética” presenta coincidencias con el supuesto de la *poelítica*: construir “el presente de la escritura como espacio utópico, y una literatura dramática como delincuencia de la poesía”⁶⁰⁸ fuera de los lugares comunes de las representaciones dominantes. La poesía es en estas obras, tal como la entiende Lehmann, una “fisura del proceder logocéntrico”⁶⁰⁹. Porque elimina las incrustaciones de la costumbre, supone una vía a la duda epistemológica, y hacia la independencia y la emancipación espirituales.

Frente al error del *nosotros*, o lo que es lo mismo, “pensar que existe un público”⁶¹⁰, el “hombre en el rebaño” o “individuo balante”, se toma partido por un espectador emancipado (Jacques Rancière), en posesión de “una esfera de elección y de

⁶⁰⁵ VÍLLORA, Pedro. “El dolor de ser Angélica (Liddell)”, en *Acotaciones, revista de investigación teatral* nº 12. Madrid: Fundamentos, 2004. p. 48.

⁶⁰⁶ GARCÍA, Rodrigo a Peío H. RIAÑO. Op. cit.

⁶⁰⁷ BORRÀS, Laura (ed.); et al. Op. cit., p. 6.

⁶⁰⁸ Ver “El dramaturgo y los señores de la guerra”, en CORMANN, Enzo. *¿Para qué sirve el teatro? Artículos y conferencias 1987-2003*. Valencia: Universitat de València, 2007, p. 123.

⁶⁰⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 436.

⁶¹⁰ GARCÍA, Rodrigo a Peío H. RIAÑO. Op. cit.

decisión propias”⁶¹¹, y una experiencia estética privada e íntima (también la tragedia supone la reafirmación del individuo frente a ciertos dioses y horrores anónimos).

Hay un compromiso apasionado con el devenir minoritario (Deleuze y Guattari), las poblaciones coloniales (“argelinos colonizados”), la mujer (“la humanidad de Paulina”), el niño (“hijos sin hijos”) y el animal no humano (“¿cuándo empezaron los niños a comerse a los lobos?”). Especialmente a partir del animal, Liddell elucubra poderosas imágenes sobre el dominio y el antropopsiquismo⁶¹². No obstante, todos estos “colectivos”, indisciplinados, simples o divertidos, en el mejor de los casos, en el discurso social imperante, se emparentan con la tradición predramática, “olvidada, borrada, reprimida por la cultura occidental”.

Dicho todo esto, es comprobable **la segunda hipótesis**, a saber, que el teatro de Liddell, en tanto que espacio para la anomalía y la alteridad, constituye una alternativa frente al “provincialismo cultural patriarcal occidental”⁶¹³. Si contra algunas de sus aseveraciones (“no tengo ninguna intención de revisar la historia ni la memoria desde el punto de vista femenino”⁶¹⁴), es posible sacar esta conclusión, no es tanto por la atención que las obras conceden a la violencia de género, el feminicidio, la maternidad y el síndrome de Wendy, sino por la interacción con las estructuras (masculinas) de conocimiento y símbolos de poder (a menudo inadvertidos, como la propia categoría espacio-temporal). Entre otros ejemplos, cabe citar la subversión de la organización semiológica de Oriente, o la reconceptualización radical de la subjetividad y la política.

Cuando la autora se define misógina bien podría estar, en realidad, demarcándose del lugar asignado a las escrituras de género como dispositivo político

⁶¹¹ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*, Op. cit., p. 153.

⁶¹² Kundera afirma: “En el mismo comienzo del Génesis está escrito que Dios creó al hombre para confiarle el dominio sobre los pájaros, los peces y los animales. Claro que el Génesis fue escrito por un hombre y no por un caballo. No hay seguridad alguna de que Dios haya confiado efectivamente al hombre el dominio de otros seres. Más bien parece que el hombre inventó a Dios para convertir en sagrado el dominio sobre la vaca y el caballo, que había usurpado. Sí, el derecho a matar un ciervo o una vaca es lo único en lo que la humanidad coincide fraternalmente, incluso en medio de las guerras más sangrientas. Ese derecho nos parece evidente porque somos nosotros los que nos encontramos en la cima de esa jerarquía”. KUNDERA, Milan. Op. cit., p. 291-292.

⁶¹³ Sánchez se pregunta, en relación con una de sus últimas obras, *You are my destiny*, del *Ciclo de las resurrecciones*, “por qué la mujer debe aceptar el destino que le impone la moral dominante (un discurso machista y conservador)”. SÁNCHEZ, José Antonio. “La emoción y el trabajo”, en *Parataxis 2.0*, 1 febrero 2015. <https://parataxis20.wordpress.com/> (consulta 25/04/2015).

⁶¹⁴ Entrevista realizada por correo a la autora el 15 de abril de 2015.

dentro de ese mismo orden masculinista, que separa a los hombres de las mujeres y también a las propias mujeres entre sí. No se trata de reincidir en la dualidad sino, al contrario, de superar la violenta fisura entre la razón y el intelecto de lo espiritual, lo emocional y lo social. Así, por más que la autora invoque a “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”, *La casa de la fuerza* y *El centro del mundo* no dejan de establecer cruces cartesianas.

En este sentido, es ampliamente significativo el uso expansivo que Liddell (introvertida y *showoman*, belicosa y sanadora, rockera y mística) hace del oxímoron o la antítesis, como expresión múltiple de lo mismo, véase, por ejemplo, la exuberante unión *vidamuerte*⁶¹⁵. Precisamente, el ovoide, curva cerrada plana, cuyo nombre deriva del parecido con el huevo es, en la tradición filosófica taoísta, original de China, un modelo ideal que representa el Gran Uno antes de la separación del cielo (espíritu) y la tierra (materia). A este modelo cosmológico, que también contempla la cohesión de juventud y longevidad (inmortalidad), parece aludir el nombre de la tercera parte de *El centro del mundo* o trilogía china: *Todo el cielo sobre la tierra*.

Por ende, y pese a la visión catastrofista y escatológica asociada al teatro de la autora, estas obras tienen un valor conciliador y curativo. Hay que recordar que, como afirma en “El ‘fin del mundo’ en el arte moderno” el filósofo e historiador de las religiones Mircea Eliade, prácticamente toda cosmogonía, o recreación de un nuevo universo, viene precedida por un mito del Fin del Mundo, y la regresión al caos, a una especie de *materia prima* o masa confusa primordial (comparable a la destrucción del lenguaje dramático). Leídas en continuidad, *La casa de la fuerza* y *El centro del mundo*, traslucen un proceso de sublimación del dolor: por medio de diversos símbolos, Liddell recobra la conciencia de su identidad después del duelo.

En definitiva, ni el nihilismo (puesto que se trata de un nihilismo activo, que no excluye la afirmación y el placer pánicos), ni la proximidad para con las estéticas negativas, impiden aseverar el sesgo terapéutico de estas obras⁶¹⁶. También la estudiosa

⁶¹⁵ Esta dicotomía se hace presente también en las naturalezas muertas de sus escenografías.

⁶¹⁶ Dicha conclusión se opone radicalmente a la de Eguía Armenteros, que atribuye a la autora, además de un fuerte pesimismo, una solidaridad negativa, aspectos que aquí se consideran, más bien, externos, o superficiales.

Emmanuelle Garnier ha referido “una catarsis personal mediante una vía próxima a la psicoterapia”⁶¹⁷, presentando a la artista como “*chamana* de sí misma”. El estudio preliminar, incide en esta idea, llamando la atención sobre procesos de autoescenificación –similares a los de los chamanes–, rituales arcaicos y *rites de passage* encubiertos, y la profusión de imágenes del mundo animal y los fenómenos naturales; pero, además, invita a pensar en una “terapéutica espiritual de imborrable efecto” (Artaud) que se amplía también al lector y/o espectador.

En esta cura, juega un papel elemental la belleza (“a mí solo me excita la belleza extrema”, exclama la autora en *Todo el cielo sobre la tierra*). Huelga decir que no es el tipo de belleza que teje una cortina de gasa para hacer las cosas más presentables; es la belleza⁶¹⁸, o el activismo de la belleza, que se pone al servicio de un teatro político y ontológico, definible con las palabras de Pope: “Solo es bello lo que no existe”⁶¹⁹. De esto se deduce un “no” imperativo a la realidad: “Los hay que se conforman con lo posible –asevera Liddell–, a mí ni siquiera me satisface lo imposible”.

Sintomáticamente, en el *Ciclo de las resurrecciones*, dicho imposible recibe el nombre de Dios⁶²⁰. Obviamente, es el *Daimon* de un ascetismo laico, una mística salvaje, como la de Nietzsche, Pasolini o Genet, que a menudo ve en la abyección una vía para lo espiritual. Difícil precisar si se trata de Eros o Tánatos: a veces se identifica con “el Amado”, arguyendo que tanto la fe como el amor son retos a la razón y actos de rebeldía individual frente a la economía; pero la relación con la muerte, con la que acaban “casadas” todas nuestras realidades y afecciones, es, igualmente, notable. Tiene algo del dios de Blaise Pascal, Lucien Goldmann y Gustavo Bueno... y de Godot (de *Esperando a Godot*, de Beckett) y, como él, podría ser *god* (dios en inglés), o un ciclista⁶²¹. Su ausencia y silencio son la causa de una fuga a través de la escritura como espacio utópico.

⁶¹⁷ GARNIER, Emmanuelle. Op. cit., p.22.

⁶¹⁸ Véanse los eslóganes de *Ping Pang Qiu* “allí donde no se necesita belleza se mata más”, “combatir la represión mediante lo bello”, etc.

⁶¹⁹ Cit. en Jean-Paul Sartre. Op. cit., p.44.

⁶²⁰ Liddell ha declarado: “Siempre he deseado o necesitado creer en Dios aún a sabiendas de que Dios no existe”. Ver LIDDELL, Angélica a Esther ALVARADO. Op. cit.

⁶²¹ Se ha sugerido la hipótesis de que el título *En attendant Godot* pudiera estar inspirada en el nombre de un ciclista francés, Godot, lento y veterano, que solía llegar el último a la meta.



Portada del *Ciclo de las resurrecciones*, y boceto para *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, donde Angélica retoma la idea del “Dios-araña”, del director sueco Ingmar Bergman.



9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Bibliografía general

9.1.1. Libros

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Traducido por Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994. (Serie: Teoría y práctica del teatro N° 8).

ABUÍN, Ángel. *Escenarios del caos*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.

ABUÍN, Ángel, *El narrador en el teatro*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1997.

ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Traducido por Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2000.

‘ARISTÓTELES’. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 2010.

ARRABAL, Fernando. *Teatro Completo I*. Editado por Francisco Torres Monreal. Madrid: Espasa Calpe y Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla, 1997

ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Traducido por María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975.

ARTAUD, Antonin. *El pesa-nervios*. Traducido por Marcos Ricardo Barnatán. 4ª ed. Madrid: Visor, 2002.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: El suicidado de la sociedad. Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Traducido por Ramón Fort. Madrid: Fundamentos, 1977.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducido por Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 1978.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares: Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Traducido por Margarita M. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1993.

AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*. París: Séguier, 1996.

BARRIE, James M. *Peter Pan*. Traducido por Leopoldo María Panero. Madrid: Ediciones Libertarias, 1998 (Colección Libros de Bolsillo nº 19).

BARRIE, James M. *Peter Pan o el niño que no quería crecer*. Traducido por César Palma. Madrid: Siruela, 1999 (Colección escolar de filosofía; 8).

BARRIE, James M. *Peter Pan en los jardines de Kensington*. Traducido por Úrsula R. Hesles. Madrid: Ediciones Gaviota., 1987.

BARRIE, James M. *Peter y Wendy*. Traducido por Ana Belén Ramos y Javier Fernández. Madrid: Cátedra, 2011.

BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Traducido por Lourdes Ortiz. Barcelona: Nortésur, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Traducido por Luis Martínez Merlo. 9ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Traducido por Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.

BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*. Traducido por Ana M^a Moix 6^a ed. Barcelona: Tusquets, 1988.

BECKETT, Samuel. *El innombrable*. Traducido por Rafael Santos Torroella. 3^a ed. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

BELLO, Gabriel. *La construcción del otro*. Oviedo: Ediciones Nobel, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras, libro 1*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006 (2 vols.).

BERGAMÍN, José. *Obra esencial*. Editado por Nigel Dennis. Madrid: Turner, 2005.

BERNHARD, Thomas. *Ante la jubilación; Minetti; Ritter, Dene, Voss*. Traducido por Miguel Sáenz. Guipúzcoa: Hiru, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Traducido por Cristina de Peretti y Emilio Velasco. Madrid: Trotta, 2005.

BORRRÀS, Laura (ed.); et al. *Utopías del relato escénico*. Madrid: Fundación Autor, 1999.

BORJA-VILLEL, Manuel J.; Jean François CHEVRIER; y Élia PIJOLLET. *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Siruela, 2013.

BOWLES, Paul. *El cielo protector*. Traducido por Aurora Bernárdez. Barcelona: RBA, 1992 (Narrativa Actual).

BRAUN, Edward. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Traducido por Fernando de Toro. 2ª ed. Buenos Aires: Galerna, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Pequeño organón para teatro escrito en 1948*. Traducido por Christa y José María Carandell. Madrid: Don Quijote, 1967.

BRETON, André. *Antología del humor negro*. Traducido por Joaquín Jordá. 7ª ed. Barcelona: Anagrama, 2005 (Compactos).

BRETON, André. *Diccionario del surrealismo*. Traducido por Miguel Torres. Buenos Aires: Losada, 2007.

BURCH, Noël. *Práxis del cine*. Traducido por Ramón Font 9ª ed. Madrid: Fundamentos, 2008.

CANTOS, Antonio. *La dirección escénica del actor contemporáneo: la técnica de la improvisación creativa y el trabajo colectivo*. Málaga: Dykinson, 2003.

CARO BAROJA, Julio. *El carnaval*. 2ª ed. Madrid: Taurus, 1989.

CASETTI, Francesco; y Federico DI CHIO. *Cómo analizar un film*. Traducido por Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1998 (Instrumentos).

CASTELLUCCI, Romeo; y Claudia CASTELLUCCI. *Peregrinos de la materia: teoría y práctica: escritos de la Societas Raffaello Sanzio*. Traducido por Carla Matteini. Madrid Continta Me Tienes, 2013

CHAR, René. *Común presencia* –Edición bilingüe–. Traducido por Alicia Bleiberg. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

CHÉJOV, Antón. *La Gaviota; El Tío Vania; Las tres hermanas; El jardín de los cerezos*. Traducido por Isabel Vicente. Madrid: Cátedra, 1994.

CHUKRI, Mohamed. *Paul Bowles, el recluso de Tánger*. Traducido por Rajae Boumediane El Metni. Madrid: Cabaret Voltaire, 2012.

COCTEAU, Jean. *Los niños terribles*. Traducido por José Ignacio Velázquez. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2005.

CORMANN, Enzo. *¿Para qué sirve el teatro? Artículos y conferencias 1987-2003*. Traducido por Fernando Gómez Grande. Valencia: Universitat de València, 2007.

CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Continta me tienes, 2011.

CORNAGO, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Fundamentos, 2003.

CORNAGO, Óscar (coord.); et al. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos, 2005.

CORNAGO, Óscar. *La Vanguardia Teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor, 2000.

CUENCA, Jaime. *Peter Pan disecado. Mutaciones políticas de la edad*. Bilbao: Consonni, 2013.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducido por José Luis Pardo. 2ª ed. Pretextos: Madrid, 2002.

DIEGO, Estrella de. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011 (El ojo del Tiempo).

DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996 (Argumentos).

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Traducido por María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002.

DELEUZE, Gilles; y Pierre-Félix GUATTARI. *Milmesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. 6ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Cada vez única, el fin del mundo*. Traducido por Manuel Arranz. Valencia: Pre-Textos, 2005.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Traducido por Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989 (Pensamiento crítico / Pensamiento utópico).

DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Traducido por Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Traducido por Dolores María Aguilera. Valencia: Pre-Textos, 2008.

DUROZOI, Gerard. *Artaud, la enajenación y locura*. Traducido por José Salvador Moris. Madrid: Guadarrama, 1975.

ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio*. Traducido por Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. 19ª ed. Barcelona: Gedisa, 1996.

ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Traducido por María Pons. Barcelona: Lumen, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Traducido por Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor. S. A., 1991.

ETXEBARRIA, Lucía; y Sonia NÚÑEZ. *En brazos de la mujer fetiche*. 2ª ed. Ediciones Destino. Barcelona, 2002.

FERNÁNDEZ, José María; y Francisco GONZÁLEZ. *Literatura francesa del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2006.

FEYERABEND, Paul. *¿Por qué no Platón?* Traducido por M^a Asunción Albisu. Madrid: Tecnos, 1985.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducido por Diana González. Madrid: Abada Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

FREUD, Sigmund. *El malestar de la cultura*. Traducido por Luis López-Ballesteros. 11ª ed. Madrid: Alianza, 1984.

FROMM, Erich. *El arte de amar: Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Traducido por Noemi Rosenblatt. 15ª ed. Barcelona: Paidós, 2004.

GARCÍA, Rodrigo. *Barullo*. Segovia: La Uña Rota, 2015.

GARCÍA, Rodrigo. *Cenizas escogidas (obras 1986-2009)*. Segovia: La Uña Rota, 2009.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001.

GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro Inconcluso*. Granada: Universidad de Granada, 1987.

GOLDMANN, Lucien. *El hombre y lo absoluto*. Traducido por Juan Ramón Capella. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986 (2 vols.).

GOLDMANN, Lucien. *El teatro de Jean Genet*. Traducido por Guillermo Sucre. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968.

KAFKA, Franz. *Carta al padre y otros escritos*. Traducido por Carmen Gauger. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

KAFKA, Franz. *Diarios*. Traducido por Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Debolsillo, 2005.

KANDINSKY, Vasili Vasilevich. *De lo espiritual en el arte*. Traducido por Genoveva Dieterich. 5ª ed. Barcelona: Barral - Labor, 1986.

KIERKEGAARD, Soren. *Antígona*. Traducido por Juan Gil-Albert. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2003.

KIERKEGAARD, Soren. *Sobre el concepto de angustia*. Traducido por Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

KUNDERA, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Traducido por Fernando de Valenzuela. 10ª ed. Barcelona: Tusquets, 1987.

LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Traducido por Diana González. Murcia: Cendeac, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducido por Michèle Pendants y Joan Vinyoli. 11ª ed. Barcelona: Anagrama, 1998 (Colección Argumentos).

LIPOVETSKY, Gilles. *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Traducido por Rosa Alapont. 6ª ed. Barcelona: Anagrama, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Traducido por Mariano Antolín Rato. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 1989 (Teorema. Serie mayor).

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Traducido por Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1987.

MAETERLINCK, Maurice. *La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul*. Traducido por Ana González Salvador y María Jesús Pacheco. Madrid: Cátedra, 2000.

MICHAUX, Henri. *Frente a los cerrojos, seguido de Puntos de referencia*. Traducido por Julia Escobar Moreno. Valencia: Pre-Textos, 2000.

MORALES, Rafael. *La presencia del cine en el teatro*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2003.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducido por Josexo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *La Gaya Ciencia*. Traducido por Charo Greco y Ger Groot. Madrid: Akal, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. 4ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

NIN, Anaïs. *Incesto. Diario amoroso 1932-1934*. Traducido por José Luis Fernández-Villanueva. 5ª ed. Madrid: Siruela, 2008.

OSBORNE, Raquel (ed.); et al. *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012.

PARRA, Jaime D. (coord.); et al. *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. Barcelona: Montesinos, 2001 (Literatura y ciencia, 71).

PARRA, Marco Antonio de la. *Cartas a un joven dramaturgo. Sobre creatividad y dramaturgia*. Santiago de Chile, Dolmen Ediciones, 1995.

PASOLINI, Pier Paolo. *Orgía*. Traducido por Carla Matteini. Guipúzcoa: Hiru, 1995.

PAULHAN, Jean. *Las flores de Tarbes o el Terror de las letras*. Traducido por Juan José Álvarez Galán. Madrid: Arena Libros, 2010.

PESSOA, Fernando. *El libro del desasosiego: compuesto por Bernardo Soares, ayudante tenedor de libros en la ciudad de Lisboa*. Traducido por Perfecto E. Cuadrado. Barcelona: Acantilado, 2006.

PINKOLA, Clarissa. *Mujeres que corren con lobos*. Traducido por M^a Antonia Menini. Barcelona: Ediciones B, 2000.

‘PLATÓN’. *El Banquete; Fedón; Fedro*. Traducido por Luis Gil. 3^a ed. Barcelona: Editorial Labor, 1994.

PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. Traducido por Federico Gorbea. Barcelona: Lumen, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23^a ed. Madrid. Real Academia Española, 2014.

ROMERA CASTILLO, José (ed.); et al. *Dramaturgias Femeninas en la Segunda Mitad del Siglo XX. Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor libros/Seliten@t (UNED), 2005.

ROMERA CASTILLO, José (ed.); et al. *Erotismo y Teatro en la Primera Década del Siglo XXI*. Madrid: Visor libros/Seliten@t (UNED), 2012.

ROMERA CASTILLO, José (ed.); et al. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor libros/Seliten@t (UNED), 2006.

ROUD, Richard. *Godard*. Londres: Thames & Hudson, 1970.

SÁDABA, Javier. *Lenguaje, magia y metafísica (El otro Wittgenstein)*. 2ª ed. Madrid: Libertarias, 1992.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. 3ª ed. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

SÁNCHEZ, José Antonio (coord.) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. Traducido por Mª Luisa Fuentes. Madrid: Debate, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. París: Lausanna, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. París: Seuil, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *San Genet, comediante y mártir*. Traducido por Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 2003.

SCHELLING, Friedrich W. J. *Philosophie de la mythologie*. Traducido por Alain Pernet. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 1994.

SOLÁNS, Piedad. *Accionismo Vienés*. 2ª ed. San Sebastián: Nerea, 2007.

SOLÉ, Joan. *Schopenhauer. El pesimismo se hace filosofía*. Valencia: Batiscafo, 2015.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Traducido por Aurelio Major. Barcelona: Círculo de lectores, 2003

SONTAG, Susan. *Estilos radicales*. Traducido por Eduardo Goligorsky. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.

SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950); Tentativa sobre lo trágico*. Traducido por Javier Orduña. Barcelona: Destino, 1994.

TOLSTOI, Lev Nikolaevich. *Anna Karénina*. Traducido por de Leoncio Sureda y Alfredo Santiago. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2001.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

VV.AA. *Sobre la miseria en el medio estudiantil. Opúsculo situacionista*. Barcelona: Anagrama., 1977.

VV.AA. *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

VV.AA. *¿La guerra ha terminado? Arte en un nuevo mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

VV.AA. *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte*. Barcelona: Macba y Actar, 2005.

VV.AA. *La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste 1-6*. Traducido por Luis Navarro. Madrid: Literatura gris, 2001 (vol. 1).

VV.AA. *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación*. Murcia: Cendeac, 2011.

VALÉRY, Paul. *La idea fija*. Traducido por Carmen Santos. 2ª ed. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004 (La Balsa de la Medusa, nº 18).

VANDROMME, Pol. *Los niños en la pantalla*. Traducido por Pilar G. de Enterría. Madrid: Rialp, 1960.

VANEIGEM, Raoul. *Tratado de saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Traducido por Javier Urcanibia. 4ª ed. Anagrama, colección Argumentos. Barcelona, 2008.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. 5ª reimp. Traducido por Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 2007.

WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid: Istmo, 1998 (Colección Fundamentos nº 135).

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aforismo. Cultura y valor*. Traducido por Elsa C. Frost. Madrid: Espasa Calpe, 1995 (Colección Austral).

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Los cuadernos azul y marrón*. Traducido por Francisco García. 5ª ed. Madrid: Tecnos, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Movimientos del pensar. Diarios 1930-1932/1936-1937*. Traducido por Isidoro Reguera Pérez. 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2004

XINGJIAN, Gao. *El libro de un hombre solo*. Traducido por de Xin Fei y José Luis Sánchez. Barcelona: Debolsillo, 2012

9.1.2 Ponencias, entrevistas y artículos

ALBA RICO, Santiago. “Cultura y nihilismo. El ‘gag’ de las torres gemelas”, en *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*, 16 al 22 de junio de 2007, año VI.

http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n319_06/319_18.html (consulta 03/06/2015).

AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es lo contemporáneo?* (traducido por Ariel Pennisi). Disponible en 19 Bienal Arte Paiz. <http://www.medicinayarte.com/img/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf> (consulta 06/06/2015).

BEUYS, Joseph. “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta”. Disponible en *Con H. Free Blog-Magazine*. <https://magazineconh.wordpress.com/2013/12/26/84/> (consulta 31/08/2015).

FAUQUIÉ, Rafael. “El poder de la palabra”, en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá*, 1993, tomo XLVIII. Disponible en Centro Virtual Cervantes http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_002_173_0.pdf (consulta 24/05/2015).

FERNÁNDEZ, James. “La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo”, en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, octubre de 1991, nº 125, p. 54-60.

GARCÍA, Rodrigo a Peío H. RIAÑO. “Rodrigo García: ‘Los políticos españoles han recibido una educación con varicela’”, en *El confidencial*, 9 de mayo de 2015. http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-05-09/rodrigo-garcia-politicos-varicela_790103/ (consulta 05/06/2015).

JIMÉNEZ Marco A.; y Ana M^a VALLE. “Vida y muerte. Erotismo en Georges Bataille”, en *Círculo de Poesía. Revista Electrónica de Literatura*, 1 de octubre de 2012. <http://circulodepoesia.com/2012/10/vida-y-muerte-erotismo-en-george-bataille/> (consulta: 05/07/2015).

LADRA, David. “Notas de lectura de teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann”, en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, noviembre de 2013, n° 345, p. 292-304.

MANRIQUE, Winston. “Gao Xingjian llama a la revolución de la cultura”, en *El País*, 8 de abril de 2014.

http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/07/actualidad/1396862228_965003.html

(consulta 31/05/2015).

MATE, Reyes a Berta ARES. “Reyes Mate: ‘Existe un deber de memoria, porque al conocimiento se le escapa mucha realidad’”, en *Revista de Letras*, 21 de julio de 2011.

[http://revistadeletras.net/reyes-mate-existe-un-deber-de-memoria-porque-al-](http://revistadeletras.net/reyes-mate-existe-un-deber-de-memoria-porque-al-conocimiento-se-le-escapa-mucha-realidad/)

[conocimiento-se-le-escapa-mucha-realidad/](http://revistadeletras.net/reyes-mate-existe-un-deber-de-memoria-porque-al-conocimiento-se-le-escapa-mucha-realidad/) (consulta 06/06/2015).

MOHAMMADI, Shekoufeh. “Repetición e iconicidad”, en *Discurso visual*, septiembre-diciembre de 2011, n° 18. <http://discursovisual.net/dvweb18/entorno/entoshek.htm>

(consulta 29/07/2015).

PARADELA, Nieves. “La escritura de viajes de Juan Goytisolo”, en *Caligrama. Revista Insular de Filología*, 1990, vol. 3.

<http://www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/view/66616> (consulta 17/07/2015).

PÉREZ RASILLA, Eduardo. “La escritura teatral en España”, en *Ínsula*, julio-agosto de 2015, n° 823-824, p. 3-8.

RANCIÈRE, Jacques. “El racismo, una pasión que viene de arriba”. Disponible en *El Viejo Topo*, diciembre de 2010, n° 275.

<http://www.elviejotopo.com/web/revistas.php?numRevista=275> (consulta 30/05/2015).

SÁNCHEZ, José Antonio; y Victoria PÉREZ ROYO. “La investigación en las artes escénicas”, en *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, 2010, n° 13, p. 5-14.

9.2 Bibliografía de Angélica Liddell

Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso. Bilbao: Artezblai, 2008.

Boxeo para células y planetas. Disponible en Artea. Archivo virtual de Artes Escénicas.
http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/242/angelicaliddell_boxeocelulas.pdf

La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota y Anfaegtelse. Segovia: La Uña Rota, 2011.

El centro del mundo (Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation, Ping Pang Qiu y Todo el cielo sobre la tierra –el síndrome de Wendy–) Segovia: La Uña Rota, 2014.

Ciclo de las resurrecciones (Primera carta de San Pablo a los corintios, You are my destiny –lo stupro di Lucrezia–, Tandy, La novia del sepulturero y Salmos). Segovia: La Uña Rota, 2015.

La desobediencia hágase en mi vientre (Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita, Enero y Ni siquiera el fuego goza de salud). Madrid: Producciones SL. (Colección Pliegos de Teatro y Danza, nº 26).

Dolorosa. Disponible en Artea. Archivo Virtual de Artes Escénicas.
http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/174/Angelica%20Liddell-Dolorosa.pdf

La falsa suicida. Disponible en Artea. Archivo Virtual de Artes Escénicas.
http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/175/Angelica%20Liddell-La%20falsa%20suicida.pdf

Frankenstein y La historia es la domadora del sufrimiento: 2006. Guadalajara: Fuente del Abanico, 2009 (Colección poesía).

Haemorroísa, en *Ophelia*, revista de teatro y otras artes, 2001, nº 5, p. 26-33.

Haemorroísa hasta el polo Norte o Haematuria survivor killer, 2001, nº 5, p. 34-43.

Leda. Madrid: Ministerio de Cultura / Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1993.

Mi relación con la comida. Madrid: Fundación Autor, 2005 (Teatroautor, 151).

Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción. Bilbao: Artezblai, 2007.

Perro muerto en tintorería: Los fuertes. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura, 2007.

El sacrificio como acto poético. Madrid: Continta me tienes, 2014.

Te haré invencible con mi derrota. Disponible en Artea. Archivo Virtual de Artes Escénicas.

http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/252/tehareinvencibleconmiderrota.pdf

Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte (Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Y como no se pudo... Blancanieves, El año de Ricardo). Bilbao: Artezblai, 2007.

Tríptico de la aflicción (El matrimonio Palavrakis, Once upon a time in West Asphixia o hijos mirando al infierno e Hysterica Passio), en *Acotaciones, revista de investigación teatral* nº 12, Madrid: Fundamentos, 2004, p. 67-170.

9.3. Bibliografía sobre Angélica Liddell

9.3.1. Artículos en prensa especializada

CHECA PUERTA, Julio. “Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)”, en *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, 2011, Vol. 36, Nº 2, p. 85-112.

GARNIER, Emmanuelle. “Entre autoficción y documental: El teatro-performance de Angélica Liddell”, en *Ínsula*, julio-agosto de 2015, nº 823-824, p.19-24.

LADRA, David. “Angélica Liddell en el matadero”, en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, 19 de noviembre de 2009. <http://www.artezblai.com/artezblai/la-casa-de-la-fuerza-angelica-liddell-festival-de-otono-2009.html> (consulta 01/07/2014).

LADRA, David. “Los restos del naufragio”, en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, 30 de mayo de 2011. <http://www.artezblai.com/artezblai/maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre-un-projet-daalphabetisationangelica-liddelfestival-de-otono-en-primaver.html> (consulta 04/05/2015).

SÁNCHEZ, José Antonio. “La emoción y el trabajo”, en *Parataxis 2.0*, 1 de febrero de 2015. <https://parataxis20.wordpress.com/2015/02/01/la-emocion-y-el-trabajo/> (consulta 25/04/2015).

VÍLLORA, Pedro. “El dolor de ser Angélica (Liddell)”, en *Acotaciones, revista de investigación teatral* nº12. Madrid: Fundamentos, 2004, p. 47-62.

9.3.2. Artículos en prensa generalista

ANSÓN, Luis María. “Angélica Liddell, Esperanza Pedreño”, en *El Cultural. El Mundo*, 1 de mayo de 2015.

http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=36346 (consulta 18/08/2015).

BARRENA, Begoña. “Angélica Liddell y la China que ya no existe”, en *El País*, 13 de febrero de 2013.

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/13/actualidad/1360758513_658800.html
(consulta 06/06/2015).

CATALÁN DEUS, José. “Ping Pang Qiu: Angélica Liddell se hace prochina pero no maoísta”, en *Periodista digital*, 17 de febrero de 2013.

<http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2013/02/17/ping-pang-qi-angelica-lidell-se-hace-prochina-pero-no-maoista-teatro-festival.shtml>
(consulta 14/05/2015).

CENTENO, Enrique. “El magisterio de Artaud”, en *Diario 16*, 3 de junio de 1996, p. 39.

DARGE, Fabienne. “Angélica Liddell, une rage inentamée”, en *Le Monde*, 8 de julio de 2013.

http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/08/angelica-liddell-une-rage-inentamee_3443901_3246.html (consulta 02/08/2015).

FRANCISCO, Itziar de. “Rodrigo y sus hermanos”, en *El Cultural. El Mundo*, 18 de diciembre de 2003.

<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Rodrigo-y-sus-hermanos/8510>
(consulta 12/06/2015).

GALLOT, Clémentine. “Angélica Liddell remue ciel et terre”, en *M le magazine du Monde*, 8 de noviembre de 2013.

http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/08/angelica-liddell-remue-ciel-et-terre_3509737_3246.html (consulta 02/08/2015).

HELIOT, Armelle. “Angélica Liddell s’égare au Théâtre de l’Odéon”, en *Le Figaro*, 4 de diciembre de 2014.

<http://www.lefigaro.fr/theatre/2014/12/04/03003-20141204ARTFIG00331-angelica-liddell-s-egare-au-theatre-de-l-odeon.php> (consulta 12/03/2015).

LUCAS, Antonio. “En primera fila: Angélica Liddell”, en *El Mundo*, 3 de febrero de 2008, p. 52.

MONTERO, Javier. “A partir de ahora”, en *Revista Letras Libres*, marzo de 2008. <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/partir-de-ahora> (consulta 15/09/2015).

VALLEJO, Javier. “Angélica o la cabeza en el vientre”, en *El País*, 22 de mayo de 2011. http://elpais.com/diario/2011/05/22/madrid/1306063459_850215.html (consulta 25/05/2015).

VALLEJO, Javier. “Ingenuidad tenebrosa”, en *El País de las Tentaciones* nº 279. *El País*, 20 de septiembre de 2002, p. 22-23.

VALLEJO, Javier. “El libro rojo y el Tao”, en *El País*, 15 de febrero de 2013. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/02/15/madrid/1360965257_990417.html (consulta 04/06/2015).

VALLEJO, Javier. “Por las revueltas de Angélica Liddell”, en *El País*, 17 de octubre de 2009. http://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359_850215.html (consulta 26/08/2014).

VICENTE, Alex. “La directora Angélica Liddell renuncia a la escena española”, en *El País*, 14 de diciembre de 2014. http://economia.elpais.com/economia/2014/12/13/actualidad/1418480562_341275.html (consulta 16/12/2014).

VÍLLORA, Pedro. “Angélica Liddell vuelve a sorprender”, en *El Mundo*, 7 de febrero de 2007.

http://www.peonesnegros.info/fondodocumental/4%20Registros%20de%20medios%20de%20comunicacion/Periodicos.%20Impreso%20y%20su%20Web/Elmundo.es%20%200%20Web/2007%20Completo/El_Mundo_2/www.elmundo.es/papel/2007/02/07/madrid/2082081.html (consulta 15/09/2015).

9.3.3. Entrevistas

ALVARADO, Esther. “Siempre he deseado o necesitado creer en Dios”, en *El Mundo*. 9 de junio de 2015.

<http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/09/5575f61146163f073c8b45a5.html> (consulta 12/06/2015).

ARTEZ. “Algunas obras me surgen de una intensa necesidad interior de confesar una experiencia personal”, en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, junio de 2008.

<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez134/EntevistaLiddell.htm>
(consulta: 27/07/14).

ÁVALOS, Almudena; y Francesca RINCIARI. “Soy una hooligan, una salvaje”, en *S Moda. El País*. 27 de julio de 2013.

<http://smoda.elpais.com/articulos/angelica-liddell-en-el-escenario-rompo-el-pacto-de-la-hipocresia/3671> (consulta 03/05/2015).

CASTIÑEIRA, Luisa. “Entrevista con Angélica Liddell”, en *FOP magazine, la Revista del Festival de Otoño a Primavera*, de octubre de 2013 a junio de 2014.

<http://www.madrid.org/fo/2014-2015/es/pdf/fop-magazine.pdf> (consulta 08/01/2015).

FRANCISCO, Itziar de. “Mi elección dramática es el dolor humano”, en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, diciembre 2002, nº 296, p. 130-140.

LÓPEZ REJAS, Javier. “En estos momentos, la única opción es la anarquía”, en *El Cultural. El Mundo*, 20 de noviembre de 2014.

<http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Angelica-Liddell/7078>

(consulta 21/05/2015).

LORASQUE, Ángel N. “Angélica Liddell sin vergüenza”, en *La Razón*, 29 de octubre de 2009, p. 9.

MATEO RUIZ-GÁLVEZ, Juan José. “El teatro es lo que me impide pegarme un tiro”, en *El País*, 27 de diciembre de 2007.

http://elpais.com/diario/2007/12/27/ultima/1198710002_850215.html

(consulta 15/09/2015).

NAVARRO, Isabel. “Quiero contar historias de amor, pero acabo hablando de lo que odio”, en *Mujerhoy.com*, 2 de febrero de 2013.

<http://www.mujerhoy.com/hoy/mujeres-hoy/angelica-liddell-quiero-contar-711916012013.html> (consulta: 05/02/15).

OJEDA, Alberto. “Angélica Liddell: ‘Gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo’”, en *El Cultural. El Mundo*, 13 de marzo de 2009.

<http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Angelica-Liddell-Gracias-al-teatro-organizo-el-dolor-y-lo-comprendo/504046> (consulta 19/06/2014).

RUIZ MANTILLA, Jesús. “Es normal estar en el mundo del teatro y detestarlo”, en *El País*, 7 de noviembre de 2010.

http://elpais.com/diario/2010/11/07/eps/1289114813_850215.html

(consulta 01/09/2015).

9.3.4. Tesis doctorales

EGUÍA ARMENTEROS, Jesús. *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, en *Teatr@ Revista de Estudios Culturales*, otoño de 2013, n° 27.

VIDAL EGEA, Ana. *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010. http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA_VIDAL_SOBRE_LIDDELL.pdf
(consulta 20/05/2014).

TOPOLSKA, Ewelina Maria. *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell*. Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.
<http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/133344/emt1de1.pdf?sequence=1>
(consulta 05/09/2015).

9.3.5. Otros: dossieres, notas de prensa, fichas, blogs, etc

Blog personal de David Fernández.
<http://davidfernandez.org/> (consulta 03/04/2012).

Blog de Nuestras Hijas de Regreso a Casa.
<http://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.com.es/p/origen-de-nuestra-organizacion.html> (consulta 05/04/2015).

Ficha de *La casa de la fuerza* del XXVI Festival de Otoño 2009.
<http://www.madrid.org/fo/2009/es/fichas/teatro/casafuerza.html> (consulta 17/02/2015).

Ficha de *Ping Pang Qiu*, del XXX Festival de Otoño a Primavera, del 31 de octubre de 2012 al 9 de junio de 2013.
<http://www.madrid.org/fo/2013/es/fichas/ping-pang-qiu.html> (consulta 04/04/2015).

Ficha de *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, del XXXI Festival de Otoño a Primavera, del 4 de octubre de 2012 al 29 de junio de 2014.
<http://www.madrid.org/fo/2013-2014/es/fichas/todo-el-cielo-sobre-la-tierra.html>
(consulta 15/05/2015).

Nota de prensa de *La casa de la fuerza* del XXVI Festival de Otoño, 2009.
<http://www.madrid.org/fo/2009/es/prensa/pdf/casafuerza.pdf> (consulta 27/06/2014).

Nota de prensa de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation* del XXVIII Festival de Otoño en primavera, 2011.

<http://www.madrid.org/fo/2011/es/prensa/pdf/maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre.pdf> (consulta 28/06/2014).

Nota de prensa de *Ping Pang Qiu* del XXX Festival de Otoño a Primavera, 2013.

<http://www.madrid.org/fo/2013/es/prensa/pdf/ping-pang-qiu.pdf> (consulta 04/04/2015).

10. ANEXOS

10.1. Apéndice documental: Obra y premios obtenidos

Teatro⁶²²

1988. *Greta quiere suicidarse* (texto inédito). VIII Certámenes literarios nacionales “Ciudad de Alcorcón”.
1990. *La condesa y la importancia de las matemáticas* (texto inédito).
1991. *El jardín de las mandrágoras* (texto inédito).
1992. *La cuarta rosa* (texto inédito).
1993. *Leda*.
1993. *La Dolorosa*.
1994. *El amor que no se atreve a decir su nombre* (texto inédito).
1996. *Morder mucho tiempo tus trenzas: Las condenadas*.
1996. *Suicidio de amor por un difunto desconocido*.
1997. *Menos muertos* (texto inédito).
1997. *Frankenstein*.
1997. *La negrita de cartón* (texto inédito).
1997. *La historia de los angelitos* (texto inédito).
1998. *Ramargo y recordada y la voluntad de los insectos* (texto inédito).
1998. *La falsa suicida*.
1999. *Agua y limonada en el Madison Square Garden* (texto inédito).
1999. *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*.
2000. *El Matrimonio Palavrakis*.
2001. *Haemorroísa*.
2001. *Once upon a time in West Asphixia o hijos mirando al infierno*.
2001. *Haemorroísa hasta el Polo Norte o Survivor Killer*.
2002. *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*. I Premio Casa de América / Festival Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora.
2002. *Hysterica Passio*.

⁶²² El orden atiende a la fecha de escritura.

2002. *La Pecatriz* (texto inédito).
2002. *Lesiones Incompatibles con la vida* (acción).
2003. *Y tu mejor sangría* (acción).
2003. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*.
2004. *Y como no se pudo... Blancanieves*.
2004. *Broken Blossom* (acción).
2004. *Mi relación con la comida*. Premio SGAE de Teatro.
2005. *Confesión N° 3* (acción).
2005. *Yo no soy bonita* (acción).
2005. *El año de Ricardo*. Finalista del Premio de Teatro Caja España.
2006. *Boxeo para células y planetas* (acción).
2006. *Enero* (acción).
2007. *Ni siquiera el fuego goza de salud* (acción).
2007. *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*. Accésit del Premio Lope de Vega.
2008. *Anfaegtelse* (acción).
2009. *Venecia* (acción).
2009. *Te haré invencible con mi derrota, Jackie* (acción).
2009. *Todo cuanto hace es viento, no desearás a la mujer de tu prójimo*.
2009. *La casa de la fuerza*. Premio Nacional de Literatura Dramática.
2011. *San Jerónimo* (texto inédito).
2011. *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabetisation*.
2012. *Ping Pang Qiu*.
2013. *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*.
2014. *Primera carta de San Pablo a los corintios*.
2014. *You are my destiny (lo stupro di Lucrezia)*.
2014. *Tandy*.
2015. *Esta breve tragedia de la carne*.
2015. *Misteri e Fuochi sulla Via Francigena*.

Poesía

1997. *Frankenstein y La historia es domadora del sufrimiento*.
2002. *Los deseos en Amherst*.

10.2. ENTREVISTAS

10.2.1. Entrevista a Angélica Liddell

(Realizada por correo el 15 de abril de 2015).

En “Llaga de nueve agujeros”, al igual que en muchas de tus obras, se expresaba una relación ambivalente con la palabra. ¿Ya te has perdonado por escribir?

Con la palabra siempre tengo una relación conflictiva. Por una parte creo que la palabra es insuficiente, pero he ido desarrollando una relación de esclavitud con la palabra, todo tengo que escribirlo, no puedo sentir nada sin que necesite escribirlo, siento la misma angustia que el Trigorin de *La Gaviota*, de Chejov, no me basta con desear matar y morir sino que tengo que escribirlo, la vida se convierte en una especie de carnicería de donde extraes los cortes de carne para escribir las obras, no sé, me gustaría matar a alguien y no escribirlo, realmente me gustaría dejar de escribir, amo a los directores de teatro que prescinden de la palabra, para mí el silencio es un reto, tal vez por eso estoy trabajando con la inversión del Génesis, para devolver al hombre a las tinieblas, al origen, para que deje de existir incluso la palabra "hombre"

Jean Paulhan habló de Terror para referirse a cierto anarquismo poético atemporal ¿De qué tradición literaria (o artística) se siente heredera Angélica Liddell?

De la antigüedad, de la Tragedia Griega, la Biblia, de Dante y Virgilio. Me siento heredera de toda la literatura donde todavía no se ha asesinado a Dios, por ejemplo la literatura norteamericana, Faulkner, Nathaniel Hawthorne.... Me siento heredera de una literatura donde la espiritualidad, con su cielo y su infierno, sacro o profano, todavía no había desaparecido.

¿La escritura es una manera de escapar a la realidad?, ¿de subvertirla?, ¿una venganza, quizás?

Para mí es una venganza. Es una venganza contra la vida porque soy una inútil y porque me detesto a mí misma. Pero sobre todo, (no solo la literatura, también el teatro), sobre todo es transgresión en el sentido de que en el teatro soy libre para hacer todo lo

que en la vida civil está sometido a la ley, esa es la esencia de la tragedia, la transgresión de la ley, la ley más importante es NO MATARÁS, el origen de la tragedia es un enigma que mediante la transgresión nos conduce irreversiblemente hacia la muerte, prácticamente como en la vida.

En una ocasión afirmaste que escribías la misma historia desde cría. Pero has renegado de algunos de tus primeros títulos. ¿En qué momento de tu trayectoria (u obra) sientes ya realizada esa historia?

Hay una tara de nacimiento que me empuja a escribir siempre la misma obra, sin embargo sí he renegado de lo que se llama "teatro político", esa desproporción desmesurada entre la palabra y la acción real, por frustración, por decepción, por hastío, por dolor, cada etapa supone una renuncia y un viaje, y ahora el viaje es puramente espiritual, quiero devolver a la palabra y a la imagen la espiritualidad perdida, en detrimento de lo material, de lo práctico, el teatro no tiene mayor función que la de inflamar el sistema nervioso que nos pone en contacto con lo profundo, con la verdad de la condición humana, con el ser primitivo e irracional, que es el que nos define.

A día de hoy, ¿podrías escribir teatro desde algún lugar que no fuera el confesional? ¿Podemos hablar de autoescenificación?

Lo confesional también está sometido a la composición, más que con lo confesional trabajo con el caos, y lo organizo en la sala de ensayos, al final no importa si la obra es confesional o no, lo importante es ese cruce de voluntades entre la obra y el espectador, y la vida del espectador.

¿La erotomanía es una vía de acceso mejor que las ideas a la sociedad, la política, la Historia?

Es una vía de acceso a las verdaderas emociones, y las emociones conducen al mundo de las ideas.

Más allá de La casa de la fuerza, veo en tu obra un acto de rebeldía contra la organización patriarcal de la memoria. ¿Es así?

Yo solo me rebelo contra lo matriarcal, o tal vez no entiendo que significa organización patriarcal de la memoria. No tengo ninguna intención de revisar la historia

ni la memoria desde el punto de vista femenino, no solamente no soy feminista sino que soy misógina.

¿Por qué, a estas alturas, se sigue limitando lo que debe ser el teatro? ¿Por qué, después del fracaso del proyecto ilustrado, sigue vigente el furor por comprender?

No me interesa en absoluto debatir sobre teatro, sobre lo que debe ser y lo que no debe ser, no hablo de teatro, hago teatro.

Ajena a la inexorabilidad de la causa y el efecto, ¿qué criterio utilizas para la composición de tus obras?

Una vez que he elegido, o se me ha impuesto, la parte del alma humana sobre la que deseo hacer alguna revelación, lo que más me angustia es la narración, necesito un cuento, casi un *fairy tale*, necesito contar una historia. Hasta que no encuentre la historia, el cuento, no descanso, poco importa si utilizo palabras o imágenes, utilizo todo lo que está a mi alcance, la estructura me inquieta menos, no me importa alterar la linealidad siempre que tenga claro, el principio y el final.

En Ping Pang Qiu se dice: “Allí donde no se necesita la belleza se mata más”. Pese a la basura, la escoria, el dolor... siempre me ha parecido que tu obra aspiraba a lo sublime.

No es una aspiración, simplemente busco algo bello, algún instante de belleza mediante el cual podamos experimentar algún tipo de epifanía frente a lo inexplicable.

¿Podemos hablar de “diálogo con los muertos” (Jean Genet) para referirnos a La casa de la fuerza y la trilogía El centro del mundo? Me parece que las cuatro obras tienen relación directa con la memoria de los vencidos.

Mi interlocutor siempre está vivo, soy yo la que hablo desde el lugar del fantasma, del muerto en la sala de disección, autopsias y fantasmas, caos y confusión, sangre y semen...

¿Son conjeturas o la retórica bíblica tiene más que ver con el teatro contemporáneo que Aristóteles?

Pues la verdad no me he planteado lo que es el teatro contemporáneo.

¿Hay menos “Tánatos” en el Ciclo de las resurrecciones?

Sin muerte no hay resurrección.

¿Cómo escapar a esa capacidad neutralizadora del poder que transforma el arte en cultura?

Cuando uno está en una sala de ensayos, y luego te pones en un escenario ante 800 personas, te aseguro que en lo que menos piensas es en "la capacidad neutralizadora del poder que transforma el arte en cultura", habría que ser muy idiota para pensar eso cuando estás en un estado de sensibilidad extrema intentando hacer alguna revelación de la condición humana.

10.2.2. Luis María Ansón

(Realizada por correo el 24 de julio de 2015).

**¿Es Angélica Liddell una rara avis dentro del horizonte cultural nacional?
¿Y del internacional?**

Angélica Liddell es mucho más que una rara avis dentro del horizonte cultural español. Es un caso excepcional de calidad teatral como autora, directora, actriz y escenógrafa. Está considerada como la máxima representante del teatro español en el mundo internacional.

¿Por qué cree usted que, pese a ser una artista multifacética, una verdadera mujer orquesta, se la considera por encima de todo “autora de la palabra”?

Basta leer “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres” para darse cuenta de la altura literaria y de la profundidad de su pensamiento. Envié yo ese trabajo al nieto de Ortega y Gasset diciéndole que su abuelo lo hubiera firmado sin fruncir el ceño.

En años anteriores a 2012, recibieron el Premio Nacional de Literatura Dramática *La colmena científica o el café Negrín*, de José Ramón Fernández y *Aquel aire infinito*, de Lluïsa Cunillé; un año después, en 2013, sería galardonada *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga. Respecto a estos y otros tanto textos, *La casa de la fuerza* es “un drama otro”. ¿Cuáles fueron los criterios del jurado? ¿Fue un fallo unánime o hubo discusión de opiniones?

Angélica Liddell es una extraordinaria escritora y no solo de teatro. En aquel jurado el criterio general era reconocer la significación de Angélica Liddell en la literatura española y de forma muy especial en el teatro. Lo mismo ocurrió cuando se le otorgó el Valle-Inclán, que es el premio de referencia en el teatro español.

¿Podemos hablar a raíz del ejemplo de Liddell de un nuevo teatro literario?

No estoy seguro de dar esa significación al teatro de Angélica Liddell. Estamos ante un teatro, teatro; ante un teatro renovado y profundo pero en la línea del mejor teatro de siempre, desde Esquilo a nuestro Buero Vallejo. Con su teatro, Angélica Liddell ha puesto un espejo delante de la sociedad en la que vivimos y la ha reflejado tal y como es, con sus escasas virtudes y con sus alarmantes egoísmos y abusos.

Se dice que las transformaciones de las formas literarias son, en el fondo, una metáfora de las intelectuales, políticas y sociales. ¿De qué cambios es indicador el éxito de la autora del *Ciclo de las resurrecciones*?

Las diversas generaciones se expresan de forma diferente, unas veces por fractura y otras veces por evolución. Angélica Liddell desde hace muchos años está en la vanguardia de las transformaciones literarias.

Las raíces de su teatro parecen ser profundas, y sus referentes antiguos. ¿Cuáles son las fuentes que usted considera capitales? ¿Alguna autóctona?

A mí me parece que Angélica Liddell conoce a fondo el teatro de la Grecia clásica y es evidente que en ella ha influido el teatro del absurdo y el teatro de la crueldad. En todo caso ha ido más allá de Samuel Beckett, de Bertolt Brecht e incluso de aquel loco lúcido que fue Antonin Artaud.

Muchos habían augurado que el “malditismo” (término, por cierto, recientemente incluido en el DRAE) tenía los días contados. Sin embargo, Liddell parece ser el relevo de neorrománticos y bataillianos, ¿no es así?

A mí me parece que Angélica Liddell no es el relevo de nadie. Tiene una extraordinaria personalidad con no pocos defectos pero con extraordinarias cualidades. Su balance en la vida literaria española e internacional es altamente positivo.

Parecería que hoy día estamos curados de espantos, no obstante prensa y la literatura especializada no han dejado de asociar su nombre a la provocación. ¿Por qué su obra resulta tan transgresora?

Resulta transgresora porque lo es, porque la autora así lo quiere, porque está en contra del orden social reinante, lo mismo el de las dictaduras comunistas que el de las democracias de corte occidental. Me parece que Angélica Liddell no entiende un mundo en el que junto a la opulencia y el derroche se convive con la miseria más absoluta, con la muerte por hambre de muchos millares de personas cada día y con la permanente explotación de las naciones débiles por las que tienen la fuerza.

¿Qué opina de la decisión de la artista (publicada en diciembre de 2014 en *El País*) de abandonar la escena española? ¿Le parecen justificadas sus quejas en relación con el escaso interés de las instituciones?

Es evidente el escaso interés de las instituciones españolas por el teatro y en general por la cultura. Somos la tercera o la cuarta potencia cultural del mundo pero los diversos gobiernos han marginado en gran parte lo que tiene España de más relieve en el concierto internacional. No creo, en todo caso, que la decisión de Angélica Liddell de abandonar la escena española la mantenga mucho tiempo. La autora de *El año de Ricardo* es una tremenda vocación galopante.

10.3. Crítica del *Ciclo de las resurrecciones* publicada en *Primer Acto*

VELASCO, María. “Ciclo de las resurrecciones, de Angélica Liddell”, en *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, I 2015, nº 348, p. 291-293.

en *El mercader de Venecia*, para aludir a esa excelencia o superioridad que, como nos indica, “ninguno de nosotros puede ver, ninguno de nosotros puede definir”, si bien está presente en algunos de los personajes del autor inglés. Asimismo, nos plantea lo que él denomina “el acertijo shakesperiano”: la trinidad entre los conceptos Calidad, Misericordia y Libertad.

Para Brook, teatro y experiencia humana son indisolubles; por lo que comúnmente – aquí y a lo largo de su carrera– recurre a analogías entre ambos para reflexionar sobre el primero. Junto a la noción de *teatro mundi*, hallamos metáforas como el reloj de arena, que distingue el tiempo teatral del cotidiano y que marca, a su vez, el pulso del lenguaje; la enjundia que debe aportar el cocinero-director al hecho teatral; o la metáfora cósmica que define la obra de Shakespeare como sistema planetario. Analogías sencillas de las que el director se sirve para poner en valor la calidad y musicalidad del verso de El Bardo, así como para adentrarnos en el universo de sus propias creaciones.

A través de numerosas anécdotas y razonamientos sobre el proceso de creación y la recepción de sus producciones shakesperianas, –que desbaratan, incluso, las absurdas teorías sobre la legitimidad de los trabajos del poeta inglés por excelencia– se van desgranando toda una serie de hallazgos y consejos de interés para cualquier profesional o estudioso de las artes escénicas. Brook nos recuerda, por ejemplo, cómo la intuición teatral llega mucho más lejos que las ideas; nos advierte de que la creatividad surge del propio trabajo, por lo que los ensayos han de ser procesos de búsqueda y experimentación, sin un resultado impuesto de antemano; nos previene de la necesidad de librarnos de prejuicios para redescubrir los personajes y las obras de Shakespeare; y nos revela la calidad sensorial de la palabra pronunciada, su gravedad y energía física, y la necesidad de que el actor llegue a experimentarla y reproducirla sin lirismo ni engolamientos.

La publicación, que inaugura la recién fundada editorial La Pajarita de Papel, incluye una

serie de aclaraciones a pie de página que facilitan la comprensión al lector no anglófono o poco versado en las obras de El Bardo. Nos obsequia, además, con la palabra poética y lúcida de otro genio teatral, Eusebio Calonge, prologuista de la edición, quien advierte: “esta lectura deja constancia de una larga aventura, y contagia una pasión, la que nos lleva del misterio al milagro, la que cruza del libreto al escenario”. La lectura de *La calidad de la misericordia* parece ralentizar el tiempo e invitarnos a atravesarlo. Nos deja en suspenso entre grano y grano para que observemos el mundo. Extraigamos una mirada nueva.

Ciclo de las resurrecciones, de Angélica Liddell. La Uña rota, 2015.

María Velasco

“Interrogar a Dios mientras corre desnuda”, eso hace Angélica Liddell en las tres obras publicadas en este volumen: *Primera Carta de San Pablo a los Corintios*, *You are my destiny* y *Tandy*. Son las obras que ya no podremos ver en España, después de que la artista haya renunciado a nuestra escena en protesta por las políticas culturales. Cada una de las frases de este ciclo es una genuflexión (un gesto frente a lo invisible), y estigmas las palabras. Predicando en el desierto, Liddell da la razón y se la quita a los que identificaban su retórica con catequesis. ¿Cómo se convierte una blasfema en religiosa?

La resurrección era la única epifanía posible después que el mundo acabase en Venecia y Ciudad Juárez (*La casa de la fuerza*, Premio Nacional de Literatura Dramática, 2012) y en China y en la isla de Utoya (la trilogía de *El centro del mundo*). No es sorprendente que, después de estos movimientos, la obra de Liddell haya entrado en el tiempo de lo sagrado. En su último estreno en Madrid, *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, además de la sacerdotisa de una misa negra (¿rock star?), ya era chamana.

RESEÑAS

El aliento sagrado del *Ciclo de las resurrecciones* no supone, pues, ningún rompimiento. Lo sagrado está presente en toda su producción, que ofrece una alta coherencia y ha sido denominada posdramática, pero también predramática, por su reinención de la tragedia. El amor y la muerte siguen siendo los temas capitales, por no decir los únicos, solo que en lugar de hacer osmosis con la política (y con la memoria), esta vez lo hacen con lo sagrado. Con ello nos referimos a los valores que trascienden al individuo, pero también, según la acepción de Bataille (la que nos permite hablar de mística a colación de Pasolini o San Genet), a lo prohibido, lo violento, lo peligroso, cuyo solo contacto anuncia la destrucción.

Angélica venía acusando una ruptura insuperable con el mundo humano (más allá de la fobia social). En el diario anexo a las tres obras del ciclo, *La novia del sepulturero*, se declara excomulgada de lo real y admite que siempre le han fallado las fuerzas para lo cotidiano: "Hay algo mediocre en lo terreno y maravilloso en lo absoluto". Pero como heroína trágica que es, Angélica no halla refugio ni en el cielo ni en la tierra, y su ansia de absoluto se constituye a menudo en un motivo de desgracia en los desiertos de la realidad: "¿Por qué, Dios mío, / en mi angustia, / mi temor y mi espanto, / te has alejado de mí?"

Como todas las niñas que fueron a colegio de monjas, de pequeña, Angélica quería casarse con Cristo, pero quedó plantada en el altar, porque "el Amado" (siguiendo con la tradición mística de Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz), es ese Dios oculto que describió Lucien Goldmann en *El hombre y lo absoluto. El dios oculto* (1955). Angélica parece conocerla obra del filósofo y sociólogo francés de origen judío rumano. Su Dios, "siempre presente y siempre ausente" es también el de otro ateo, Ingman Bergman. La cita del director sueco al comienzo de *Primera Carta...* es fundamental para interpretar todo el tríptico: "La fe es como amar a alguien que está ahí fuera, en las tinieblas, y no aparece por mucho que se le llame". ¿Cómo sobrellevar esta Pasión (en su



doble acepción, apetito y padecimiento) por un Amado *abseondictus*? Angélica, que reconoce un único mandamiento, "amarás", parece exaltar ese amor-no-correspondido: "¿si amara a los que me aman qué mérito tendría?". Su herejía consiste, en comportarse como si Dios existiera a sabiendas de que no existe, hablar con Él / con el Amado, escribirle (siempre se escribe para amar a alguien) aun a sabiendas de que no es escuchada.

A la luz de *You are my destiny*, la segunda tabla del tríptico, inspirada en la violación de Lucrezia (siempre el mito), podemos replantearnos la pregunta de Ti-Grace Atkinson: "¿El amor es la reacción de la víctima a una violación?". Agotada de esa competición de sepultureros que es el amor romántico, Angélica parece haber hallado consuelo en el hecho de que, de igual manera que los hombres crean a Dios, y no al contrario, ellos recrean al Amado. Es así como a esta creadora integral

le ha sido revelado un amor puro, sensual y sin mácula, pero también la locura mística, el delirio sexual y el abandono salvaje. Su anagnórisis es que "cuando la felicidad desaparece por completo, empieza el éxtasis": como si, de pronto, Job encontrara un placer secreto en sus eccemas y llagas. Angélica, como la Antígona de Kierkegaard, es "novia del sufrimiento". Si el filósofo y teólogo danés identificaba una vida auténtica, elevada y radical, con la desesperación, la autora del *Ciclo de las resurrecciones* se proclama feliz de "haber encontrado una desesperación justa". Algunos de sus "eslóganes" nos recuerdan a la teología de la liberación: "antes que la calma prefiero ser una almohada de brasas"; "yo no vivo, yo ardo"; "deseo arder como las santas"... Sus cenizas están entre las páginas.

Páginas no aptas para las sensibilidades heridas por la cita de Ti-Grace Atkinson ("¿El amor es la reacción a una violación?"). El ciclo levanta las mismas ampollas que *La tercera mujer*, de Lipovetsky, cuya hipótesis es que la necesidad de amar, más dependiente, más devoradora, es un polo constitutivo de la identidad femenina. Podemos hablar de la escritura de Angélica como escritura de género por cuanto la trasciende, desbaratando el lugar que la mentalidad patriarcal (que actualmente ya todos compartimos, hombres, mujeres y niños) le ha asignado dentro de la corrección política: "Mi libertad consiste en nacer de tus costillas, / y en construir mi verja con tus costillas / y haber sido creada para ti / y estar sometida a ti / y temer y temblar / y ser completamente inferior a ti".

La triada, como el diario y los salmos, *Cantos de amor en la Emilia-Romagna* (apéndice), están acrisolados por la confesión y el lenguaje bíblico. El "gorno" (acrónimo de "gore" y "porno") convive en armonía con esta fuente, no solo porque en la Biblia se hayan contabilizado 1.106 versículos que hablan de formas de matar; 515 sobre masacres y asesinatos; 96 sobre sexo: violaciones, maltrato a la mujer, sino porque ella anula la dicotomía de carne y espíritu: "El deseo de la carne era el deseo del

espíritu. / Y el deseo del espíritu era el deseo de la carne". Oponiéndose a la discontinuidad, Angélica usa el oxímoron como pleonasma: "porque la castidad nace del propio deseo", "la muerte viene por un hombre / y por un hombre viene la resurrección". Esta "boda de contrarios" es otro ejercicio más dentro del *crossfit* al que Angélica se entrega como "Cristo idiota" (programa de mano de *El matrimonio Palavrakis*) o "chivo descuartizado" (Claudia Castellucci) al grito de "quiero ser Tandy, quiero ser Tandy", o lo que es lo mismo, "tener la fuerza para ser amada".

Quien no lea *El ciclo de las resurrecciones* nunca sabrá cómo son las caricias de una mujer que ha deseado morir desde su nacimiento.

II Laboratorio de Escritura Teatral. Editorial Fundación SGAE. Colección teatroautor. Textos de Jordi Casanovas, Alberto Conejero, Irma Correa, Denise Despeyroux, Antonio Rojano y Margarita Sánchez, 2014.

Javier Hernando Herráez

La Fundación SGAE publica en un solo volumen las obras escritas por Jordi Casanovas, Alberto Conejero, Irma Correa, Denise Despeyroux, Antonio Rojano y Margarita Sánchez en su II Laboratorio de Escritura Teatral. Alfredo Sanzol les ha acompañado durante su proceso de creación.

Desde hace unos años se vienen otorgando ayudas a dramaturgos para facilitarles la escritura de sus textos: los laboratorios ETC promovidos por la Sala Cuarta Pared, la ayuda para Dramaturgias Actuales del INAEM, las becas de Iberescena o Escritos en la Escena del Centro Dramático Nacional, que desemboca en una puesta en escena (semimontado) de la obra. Con el objetivo de fomentar la escritura teatral y apoyar a los autores dramáticos la Fundación Autor puso en marcha su Laboratorio de Escritura Teatral. Cada dramaturgo recibe 5.500 euros y un autor les orienta durante el

