

TESIS DOCTORAL

**EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL
(1988-2009)**

Autora: **Ana Vidal Egea**
Licenciada en Ciencias de la Información.
Especialidad Periodismo.

Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED)

Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española y

Teoría de la Literatura

Año 2010

TESIS DOCTORAL

EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL
(1988-2009)

Autora: Ana Vidal Egea

Licenciada en Ciencias de la Información.

Especialidad Periodismo cultural.

Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED)

Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española y

Teoría de la Literatura

Año 2010

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura.

Facultad de Filología de la UNED

EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL

(1988-2009)

Ana Vidal Egea

Licenciada en Ciencias de la Información.

Especialidad Periodismo.

Director: **Dr. D. Francisco Gutiérrez Carbajo**

Catedrático de Literatura Española

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional a Distancia el que me animasen, con su buena acogida a mi DEA, a convertir el trabajo realizado en una tesis doctoral.

Por encima de todo quiero destacar la excelente predisposición de mi director de tesis, el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, quien me ha ayudado a esforzarme por ser mejor. A lo largo de todo este tiempo ha mostrado una gran fe en mí. Sin su paciencia y su sensibilidad para comprenderme, este trabajo no habría sido posible.

He de agradecer a la dramaturga Angélica Liddell el que me facilitase su currículum actualizado y sus obras en texto (muchas de las cuales no habían sido editadas) sin las cuales este trabajo hubiese resultado incompleto. Quisiera agradecer también la colaboración de Juan Mayorga en esta tesis.

A mi familia, que siempre me ha apoyado en todo lo que he hecho, especialmente a mi madre (por creer ciegamente en mi, por su mentalidad luchadora y positiva), a mi padre (por ayudarme en todo lo que he necesitado y fomentar mi espíritu crítico) y a mi tío, que me abrió las puertas al mundo de la cultura desde que siendo una niña me leía *La Odisea* junto al mar. A todos mis amigos, que siempre han confiado en mis posibilidades y me han apoyado incondicionalmente, especialmente a Jessica López y a Hernán Miller.

ÍNDICE

1. Introducción.....	10
I.- Investigaciones dirigidas por el Prof. Dr. José Romera Castillo	11
I.1.- Tesis de Doctorado.....	12
I.1.1.- Siglo XIX.....	12
I.1.2.- Siglo XX.....	13
I.2.- Memorias de Investigación	14
I.2.1.- Siglo XIX.....	14
II.- Investigaciones dirigidas por la Dr ^a . Pilar Espín Templado	15
II.1.- Tesis de doctorado (Siglo XIX)	15
II.2.- Memorias de Investigación (Siglos XIX y XX).....	15
III.-Investigaciones dirigidas por el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo	16
III.1.- Tesis de Doctorado (Siglo XX).....	16
III.2.- Memorias de Investigación (Siglo XX).....	16
IV.-Investigaciones dirigidas por la Dr ^a . M ^a . Clementa Millán	16
IV.1.- Memorias de Investigación (Siglo XX, inéditas).....	16
2. Objetivos del estudio.....	17
3. Introducción al teatro de Angélica Liddell.....	20
4. El teatro en los años noventa: la generación Bradomín	31
5. La dramaturgia femenina en España.....	54
5.1 Obstáculos para la mujer dramaturga en España.....	54
5.2 Las precursoras de la dramaturgia femenina en España	64
5.3 Dramaturgia española desde los años ochenta.....	70
5.4 La mujer en los premios teatrales nacionales.....	83

5.5 Instituciones y asociaciones que apoyan la dramaturgia femenina española.....	85
5.6 La dramaturgia femenina en el contexto internacional.....	91
5.7 Tabla comparativa Premios Max.....	94
6. Dificultades en la creación teatral española.....	95
7. Influencias en el teatro de Angélica Liddell.....	103
7.1 Referencias.....	103
7.2 El Happening y el movimiento fluxus.....	108
7.3 El accionismo vienés.....	115
7.4 Stanislavski y Grotowski.....	118
7.5 Teatro In-Yer-Face.....	122
7.6 Poesía. Homenaje a Emily Dickinson.....	128
7.7 El teatro cruento de Artaud.....	144
7.8 La enfermedad que trajo Thomas Bernhard.....	159
7.9 Marina Abramovic.....	173
7.10 Gisele Vienne.....	176
7.11 La influencia que Angélica Liddell ejerce	178
8 Teatro radical: Angélica Liddell, Rodrigo García, Roger Bernat	184
9 Rasgos del teatro de Angélica Liddell.....	193
10 El lenguaje dramático.....	202
11 La perversión.....	219
12 Amor y sexo.....	237
13 Los animales en el teatro de Angélica Liddell.....	251
14 Trayectoria teatral de Angélica Liddell.....	259
14.1 Atra bilis teatro.....	259

14.2 Premios recibidos.....	265
14.3 Obras.....	266
14.4 Publicaciones.....	275
14.5 Primera etapa.....	279
14.6 Segunda etapa: años noventa.....	280
14.7 Tercera etapa: década del 2000.....	282
15 Análisis de las obras teatrales.....	290
15.1 La Dolorosa	300
15.2 Morder mucho tiempo tus trenzas: Las condenadas...	309
15.3 Suicidio de amor por un difunto desconocido	331
15.4 Frankenstein	340
15.5 La falsa suicida	345
15.6 Perro muerto en tintorería. Los fuertes	357
15.7 El matrimonio Palavrakis	374
15.8 Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno	385
15.9 Hystérica Passio.....	393
15.10 <i>Textos para acciones. (Lesiones incompatibles con la vida, Yo no soy bonita, Broken Blossoms)</i>.....	399
15.10.1 Lesiones incompatibles con la vida.....	402
15.10.2 Confesión N° 3. Yo no soy bonita	410
15.10.3 Broken Blossoms.....	425
15.11 Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción	430
15.12 Trilogía <i>Actos de resistencia contra la muerte</i>	439
15.12.1 Y los peces salieron a combatir contra los hombres	442

15.12.2 La manzana o cómo no se pudo	
Blancanieves.....	454
15.12.3 El año de Ricardo	461
15.13 Piezas breves.....	470
15.13.1 Enero	470
15.13.2 La peste del caballo	472
15.14 Boxeo para células y planetas. El miedo a la muerte como origen de la	
melancolía	473
15.15 Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso	482
15.16 Anfaegtelse	499
15.17 Venecia	507
15.18 Te haré invencible con mi derrota.....	509
15.19 Todo cuanto hace es viento.....	512
15.20 La casa de la fuerza.....	514
16 Recepción de las obras.....	529
17 Artículos y conferencias.....	547
18 Angélica Liddell en los seminarios internacionales de SELITEN@T(Centro de	
investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías)	559
19 Conclusiones.	571
20 Anexo 1. Entrevista a Angélica Liddell.....	590
21 Bibliografía.....	597

1. INTRODUCCIÓN

La tesis de doctorado que presentamos a continuación se inserta en el programa “La literatura española en relación con las literaturas europeas”¹, dirigido por el profesor Dr. José Romera Castillo. Este trabajo tiene su origen en una memoria de investigación dirigida por el profesor Dr. D. Francisco Gutiérrez Carbajo bajo el título *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*².

Con la presente tesis doctoral, que conserva el mismo título, la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) se convierte en la primera universidad del mundo que publica una tesis doctoral centrada exclusivamente en esta autora. Con ello nos hemos propuesto brindar una primera referencia para posteriores estudios sobre su obra, dentro de la tradición de investigación pionera de la UNED. Sirva pues esta obra, según creemos, como el mayor y mejor acopio de documentación realizado hasta la fecha acerca del teatro de Angélica Liddell.

Esta tesis se inscribe además en el PROYECTO DE INVESTIGACIÓN: **HISTORIA DEL TEATRO REPRESENTADO EN ESPAÑA**, que ha llevado a cabo investigaciones sobre la actividad escénica en distintos lugares de España (y otros de México e Italia) durante los siglos XIX y XX, fundamentalmente.

Este proyecto, dirigido por el Dr. José Romera Castillo, catedrático de literatura española, se fraguó en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) perteneciente al Instituto de Investigación de la UNED. Dicho Centro prosigue las tareas del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y

¹ Mención de calidad del Ministerio de Educación y Ciencia.

² Memoria de investigación defendida en la UNED en diciembre del 2008.

Nuevas Tecnologías (ISLTYNT), del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED, creado en 1991 por el profesor Romera en Madrid. En este esfuerzo común, el proyecto ha contado con la colaboración de tres Profesores Titulares de Literatura Española: la Dra. Pilar Espín Templado, el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, y la Dra. María Clementa Millán.

Rompiendo la tónica habitual en las investigaciones de este proyecto, no será este un estudio dedicado a una época y espacio determinados, sino a un autor. Consideramos que la repercusión que, en la escena teatral nacional e internacional, han tenido las obras de Angélica Liddell, así lo justifica.

I.- Investigaciones dirigidas por el Dr. José Romera Castillo

I.1.- Tesis de Doctorado

I.1.1.- Siglo XIX

1.- CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia: *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo*

XIX (defendida en la UNED, enero de 1991; publicada en microforma: Madrid: UNED, 1991 y posteriormente como *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*.

Documentos, cartelera y estudio (Albacete: Diputación / Instituto de Estudios

Albacetenses 'Don Juan Manuel', 1999, con prólogo de José Romera). Premio

Extraordinario de Doctorado.

2.- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio: *El teatro y actividades afines*

en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX) (defendida en la UNED, diciembre de 1993;

publicada primeramente en microforma: Madrid: UNED, 1994 y posteriormente como

Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX), Ávila:

Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1998; con prólogo de José Romera Castillo).

3.- SUÁREZ MUÑOZ, Ángel: *La vida escénica en Badajoz 1860-1886* (defendida en la UNED, diciembre de 1994, publicada en microforma: Madrid: UNED, 1995 y posteriormente como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio*, Madrid: Támesis, 1997, Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", n.º. XXVIII).

4.- LÓPEZ CABRERA, María del Mar: *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* (defendida en la UNED, enero de 1995 y publicada en microforma: Madrid: UNED, 1995).

5.- TORRES LARA, Agustina: *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, septiembre de 1996).

6.- RUIBAL OUTES, Tomás: *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, abril de 1997 y publicada en microforma: Madrid: UNED, 1998).

7.- FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía: *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, junio de 1997 y publicada en microforma: Madrid: UNED, 1998 y posteriormente como *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*, León: Universidad, 2000; con prólogo de José Romera Castillo).

8.- OCAMPO VIGO, Eva: *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915* (defendida en la UNED, abril de 2001).

I.1.2.- Siglo XX

9.- REUS BOYD-SWAN, Francisco: *El teatro en Alicante (1900-1910)* (defendida en la UNED, septiembre de 1991. Publicada, primeramente, en microforma: Madrid: UNED, 1992; y posteriormente como *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y*

estudio, Madrid / Londres: Támesis / Generalitat Valenciana, 1994, 438 págs.,

Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", n°. XXIII).

10.- LINARES VALCÁRCEL, Francisco: *La vida escénica en Albacete (1901-1923)*

(defendida en la UNED, diciembre de 1997. Publicada en microforma en Madrid:

UNED, 1998 y posteriormente como *Representaciones teatrales en Albacete 1901-*

1923. Cartelera, compañías y valoración, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses

"Don Juan Manuel" de la Diputación Provincial, 1999, con prólogo de José Romera

Castillo). Premio Extraordinario.

11.- OCHANDO MADRIGAL, Emilia: *La vida escénica en Albacete (1924-1936)*

(defendida en la UNED, febrero de 1998). Publicada en microforma en Madrid: UNED,

1998 y posteriormente como *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-*

1936), Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la

Diputación Provincial, 2000; con prólogo de José Romera Castillo).

12.- CERDA MUÑOS, Alfredo: *La actividad escénica en Guadalajara (México):*

1920-1990 (defendida en la UNED, septiembre de 1999).

13.- GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral: *La vida escénica del teatro español del siglo*

XX en Italia (1960-1998) (defendida en la UNED, diciembre de 2000).

14. GONZÁLEZ-BLANCH ROCA, Paloma: *El teatro en Segovia (1918-1936)*

(defendida en la UNED, noviembre del 2004)

15. ARAGÓN GONZÁLEZ, Irene: *La vida escénica en Alcalá de Henares entre*

1939 y 1982. (defendida en la UNED, noviembre del 2006)

I.2.- Memorias de Investigación (inéditas)

I.2.1.- Siglo XIX

1.- UNED: *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (julio, 1984).

2.- UNED: *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á. Martínez Somalo (octubre,

1988).

3.- UNED: *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (octubre, 1988).

4.- UNED: *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1850-1854)*, de Ana María Grau Gutiérrez (octubre, 1992).

5.- UNED: *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (octubre, 1992).

6.- UNED: *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, de Begoña Alonso Bocos (octubre, 1996).

II.- Investigaciones dirigidas por la Dr^a. Pilar Espín Templado

II.1.- Tesis de doctorado

II.1.1.- Siglo XIX

1.- UNED: *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924*, de Paulino Aparicio Moreno (defendida en la UNED, septiembre, 2000 y publicada en microforma en Madrid: UNED, 2001).

2. UNED: *La España Dramática: colección de obras representadas con aplauso en los Teatros de la Corte (1849-1881)* de M^a del Pilar Martínez Olmo (defendida en la UNED, mayo de 2006)

3. UNED: *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (teatro Principal y teatro Circo Barcelonés)* de Carlos Cervelló Español. (Defendida en la UNED, febrero de 2009)

II.2.- Memorias de Investigación (inéditas)

II.2.1.- Siglo XIX

1.- Universidad de La Rioja (codirección de Miguel Á. Muro): *El teatro en Logroño (1889-1893)*, de Inmaculada Benito Argáiz (1997).

2.- UNED: *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, de Fernando Sánchez

Rebanal (octubre, 1999).

II.2.2.- Siglo XX

3.- UNED: *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (septiembre, 1995).

III.- Investigaciones dirigidas por el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo

III.1.- Tesis de doctorado

III.1.1.- Siglo XX

1. UNED: *Teatro, cine y otros espectáculos en Llanes (Asturias): 1923 a 1938* de Ana Vázquez Honrubia (defendida en la UNED, junio de 2004)

2. UNED: *El teatro de José María Rodríguez Méndez durante la dictadura de Franco* de Jorge Herreros Martínez (defendida en la UNED, junio de 2009)

III.2.- Memorias de Investigación (inéditas)

III.2.1.- Siglo XX

1.- UNED: *Representaciones teatrales y compañías de teatro profesional gallegas en 1993*, de Fernando Dacosta Pérez (septiembre, 1998).

2.- UNED: *Teatro, varietés y cine en Llanes (Asturias): 1923-1931*, de Ana Vázquez Honrubia (octubre, 2001).

IV.- Investigaciones dirigidas por la Dr^a. M^a. Clementa Millán

IV.1.- Memorias de Investigación (inéditas)

IV.1.1.- Siglo XX 1.- UNED: *El teatro en Santander (1910-1912)*, de José Ismael Álvarez Garzón (junio, 1999).

2. OBJETIVOS DEL ESTUDIO

Merecedora de importantes galardones en España y de un notable éxito en el extranjero, la dramaturgia de Angélica Liddell está considerada como una de las más vanguardistas del teatro europeo contemporáneo. Sin embargo, hasta la fecha no se había acometido una investigación seria, completa y documentada sobre su obra, sino mediante artículos parciales.

Este trabajo intentará apoyarse en distintas ramas humanísticas y sociales -tales como la filosofía, la psicología y la historia- teniendo también muy en cuenta la actualidad política y social. Sin este enfoque, la obra de Angélica Liddell perdería gran parte de su sentido, ya que está fuertemente arraigada en los asuntos y problemas presentes. De hecho, para Liddell el teatro es un arma con la que atacar el entorno donde vive, un canal de expresión crítica y de protesta.

Esta tesis se inscribe así en los proyectos de investigación interdisciplinar del catedrático D. José Romera Castillo, con el fin de fomentar el estudio del teatro desde una perspectiva diferente.

En este cometido, he tenido que afrontar una gran carencia de bibliografía. No ignoraba cuando decidí arriesgarme a trabajar con un autora poco estudiada, que esto añadiría complejidad a mi exploración. En ausencia de referencias bibliográficas, he tratado de completar mi mirada sobre Angélica Liddell con un análisis exhaustivo de sus obras. Para ello, me atuve a todo tipo de factores, haciendo un recorrido por los fenómenos culturales que pudieran tener relación con la autora, e incluyendo también las propias declaraciones de la artista.

Pese a estas dificultades y a que la dramaturga es relativamente joven, su dilatada trayectoria profesional me ofreció material suficiente con el que empezar a trabajar. La documentación utilizada ha sido vasta y variada, con la aportación de datos biográficos de la autora e información de primeras fuentes. He recurrido al repositorio bibliográfico del Centro de Investigación Teatral de Madrid y a organismos como el Instituto de la Mujer o Amnistía Internacional, que me ayudaron a contextualizar los temas que Liddell trata en sus obras. También me he servido de referencias extraídas de internet, pues es en la red donde más abunda información sobre la dramaturga. Finalmente, para tener una concepción más completa del trabajo de Liddell, he contactado personalmente con dramaturgos de su generación como Juan Mayorga, a quien he pedido una contribución a este trabajo de investigación.

Mediante esta tesis, nos parece pertinente reivindicar una dramaturgia que -a nuestro juicio- merece más atención en el panorama teatral español. Premiada y valorada tardíamente, durante muchos años Liddell estuvo relegada a salas alternativas de teatro, lo que la convirtió en una desconocida para el gran público. Hoy día, después incluso de haber sido galardonada con el Premio Valle Inclán de Teatro (2008), no se ha cubierto el gran vacío bibliográfico alrededor de su obra. Ciertamente contamos con estudios sobre ella, y que su obra ha sido analizada en revistas especializadas, periódicos, suplementos y libros, pero no se había acometido un trabajo de la envergadura de una tesis.

Quisiéramos que esta tesis doctoral fuera accesible para cualquier persona, sin que ello suponga una pérdida de rigor. Por eso, hemos intentado que cada capítulo sea

lo suficientemente clarificador como para enriquecer el conocimiento que se tiene de la dramaturga en el panorama teatral español. Para ubicar mejor su trayectoria, ha sido necesario compararla con la de artistas de otras disciplinas (literaria, cinematográfica, teatral, musical), que han constituido una referencia clara para la dramaturga y han influido profusamente en su obra. Del mismo modo, se ha analizado cómo la obra de Liddell ha incidido en las generaciones posteriores.

Aspiramos también a que esta investigación integre una mirada completa y *omniabarcante* sobre la autora, cuya dramaturgia sea vista desde diferentes vertientes, contrastada y fundamentada.

Detrás de esta tesis doctoral hay una ardua búsqueda del significado de la obra. Angélica Liddell pasa por ser una dramaturga oscura y compleja. ¿Qué metáforas plantea en sus piezas teatrales?, ¿qué referencias hay que conocer para completar y descifrar su mensaje?, ¿qué reflexiones arroja? Esta tesis es también una guía que trata de orientar al espectador o al lector del teatro de Liddell a través de su intrincada simbología. Facilitar una comprensión mayor de la dramaturga, es también abrir las puertas al estudio de su obra. Angélica Liddell encabeza una nueva corriente de autores teatrales críticos con la sociedad en la que viven, fuertemente implicados en los conflictos reales, que buscan concienciar y dar lucidez a través de sus obras. Ojalá este trabajo abra también las puertas a nuevos proyectos de investigación, que pongan en valor la real incidencia de esta artista en el teatro contemporáneo.

3. INTRODUCCIÓN AL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL

"Soy antisocial, casi sociópata. De haber nacido en Estados Unidos, habría entrado a tiros en un supermercado". (Angélica Liddell. Entrevista con Javier Vallejo. "Por las revueltas de Angélica Liddell. Diario *El País*. 17.10.2009)

Breve nota biográfica

Angélica Catalina González es hoy más conocida por su nombre artístico. Tomó el apellido Liddell de Alicia Liddell, la niña que sirvió de musa al escritor Lewis Carroll (1832-1898) para sus obras *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1871). En realidad, al principio se hizo llamar Angélica Liddell Zoo, fórmula que luego redujo a Angélica Liddell, tal como la conocemos en la actualidad.

Nacida en Figueras, hija de un militar, Angélica Liddell creció en una casa situada junto a un psiquiátrico. Recibió una educación religiosa en colegios de monjas hasta los diecisiete años, cuando se trasladó a Madrid con la intención de estudiar dramaturgia.

Decepcionada por la doctrina que se impartía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), y desencantada especialmente por sus profesores, abandonó la titulación durante el último curso para emprender su carrera profesional. Fue entonces cuando complementó sus estudios de teatro con la licenciatura en psicología.

Cultura y educación están desvinculadas. Mira mis cinco años en Psicología: tiempo perdido. Hay una cultura aventada por los grandes medios y los grandes capitales, que están creando una sociedad a su medida, alienada, masificada y apática: un mercado. Se invierte mucho en homogeneizar las conductas. Por eso reivindico al individuo, al capitán Ahab frente a las opiniones generales. (Angélica Liddell. Entrevista con Javier Vallejo. "Por las revueltas de Angélica Liddell". Diario *El País*. 17.10.2009)

En 1993, Liddell forma la compañía Atra Bilis Teatro junto al actor Gumersindo Puche. Ello lo permite mantener una línea coherente en su trayectoria, sin modificar sus diálogos, temas o puestas en escena (violentas y viscerales). En contrapartida, esta apuesta constante por lo escabroso la relegará, durante muchos años, a actuar únicamente en pequeños teatros alternativos como la Sala Cuarta Pared, la Sala el Canto de la Cabra o la Sala Triángulo.

La autora había emprendido una carrera hacia una cierta reconstrucción del teatro, algo extraordinariamente complejo si consideramos que ejercía ya las funciones de directora, dramaturga y actriz³.

Poco tardó Liddell en padecer el lado más hostil de la escena teatral española. Tras sucesivos fracasos de crítica y taquilla, ni siquiera su licenciatura en Psicología

³ Como la mayoría de sus obras encierran componentes de carácter autobiográfico, Liddell ha preferido interpretar sus propios personajes y prescindir de otros actores.

pudo aliviar su precaria situación económica. Se vio obligada entonces a trabajar en parques temáticos y en diversas actividades que nada tenían que ver con sus estudios.

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. (Angélica Liddell. "El teatro es lo que me impide pegarme un tiro". Diario *El País*. 27.12.2007).

Durante diez años, Angélica Liddell se vio marginada de apoyos institucionales mientras la crítica atacaba sus obras con dureza. Sin esperar subvenciones, la dramaturga continuó trabajando, creyendo en su obra y en la necesidad de seguir haciendo su teatro.

Coetánea de Rodrigo García, muchos se refieren hoy a ella como la versión femenina de éste. Sin embargo, encontramos una diferencia fundamental entre ambos: tras vivir varios años en España, Rodrigo García se trasladó a trabajar fuera, principalmente a Francia; por el contrario, Liddell continuó en el país hasta lograr por fin que se la reconociera.

Tras varios años ejerciendo como dramaturga, directora y actriz, se la empezó a descubrir en el extranjero⁴. En España, en cambio, el momento cumbre de su trayectoria profesional no llegará hasta diciembre del 2007, cuando el director del Centro Dramático Nacional, Gerardo Vera, la invita a estrenar una de sus piezas, *Perro muerto en tintorería, los fuertes*, en el Teatro Valle Inclán de Madrid.

Después de casi veinte años de dedicación, Angélica Liddell veía así reconocida una línea coherente, una forma de hacer teatro que ha acabado imprimiendo un giro rotundo a la escena española.

Del dolor y de la infancia

Siempre ha recordado la autora el ambiente de violencia en el que creció. Asegura que cuando destinaron a su padre a Valencia vivían en una casa dentro de una zona militar donde, con frecuencia, escuchaba frases como: '*¡que le mato!*' o '*¡si viene, le pego un tiro!*' (Entrevista de Liddell para Javier Vallejo, *El País de las Tentaciones* n°279, viernes 20 de septiembre 2002).

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 (Angélica Liddell. "Angélica Liddell vuelve a sorprender". Diario *El Mundo*. 07.02.2007).

⁴ Liddell ha sido invitada a representar sus obras en varios países de Latinoamérica en distintas ocasiones.

Ciertamente hemos de remontarnos a la niñez y adolescencia de Angélica Liddell para conocer el germen de su dolor. Es en la infancia donde hallamos el origen de su rabia, es allí donde da comienzo su rebelión contra la rectitud irracional, y su lucha por cambiar el orden impuesto e injustificado de las cosas.

Mi padre es militar y hemos hecho todo el itinerario: nací en Girona, nos fuimos a Valencia, a Burgos, a Madrid...", dice. "Crecer así es fatal. Vivía en campamentos militares y, en cuanto me establecía, me iba. Era algo delirante. No veía más que gente con uniforme y pistolas. Ese ambiente cuartelario, duro, más o menos violento... ¡vaya sitio para una niña!(Angélica Liddell. "El teatro es lo que me impide pegarme un tiro". Diario *El País*. 27.12.2007).

Tempranamente la dramaturga experimentó el sentimiento de soledad⁵, la rigidez de una estricta educación religiosa en colegios privados, y el desarraigo motivado por los constantes cambios de domicilio y de ciudad.

Un momento particularmente propicio para acabar con todo es la adolescencia. En esa época, mi vida era un desastre debido a los continuos traslados a distintas ciudades que teníamos que hacer a causa del trabajo de mi padre, que era militar. Cuando tenía trece años nos fuimos de Valencia, donde vivíamos en el campo y tenía a mis amigas. Fue una época complicada. Pasé la adolescencia entre médicos. Tuve una úlcera sangrante, algo muy inusual a esa edad, y sufrí una fuerte depresión. Lo recuerdo

⁵ Angelica Liddell es hija única.

como mi etapa más angustiosa y triste. (Angélica Liddell.”A partir de ahora”. Revista *Letras Libres*. Marzo del 2008.pp 68).

El teatro de Angélica Liddell es una representación de ese dolor en todas sus vertientes. Un trabajo de indagación de la realidad actual para denunciar lo más escabroso. Un ajuste de cuentas personal en el que señala, sin ningún tipo de constricción, a los que considera culpables. Experta en el sufrimiento, tal y como se reconoce, afirma:

Tengo inclinación a la melancolía y a detectar la podredumbre. Cuando veo una alfombra persa solo pienso en las dos cucarachas que viven debajo. (Angélica Liddell. “El CDN estrena el último montaje de Angélica Liddell, una función sobre los problemas de un teórico 'mundo perfecto'“.Agencia *Europa Press*. 06.11.2007)

Así sus piezas teatrales se fijan en la memoria como una fotografía del dolor. “Quizás por ser hija única, quizás por determinadas cosas de mi infancia siempre he sido bastante pesimista” (Angélica Liddell, “Angélica y la sombra del caos”. Diario *el Colombiano*, Medellín. 30.6.1995)

Por ese camino, podemos comprender mejor a la dramaturga cuando afirma que su trabajo es mucho más importante que su vida:

Utilizo el teatro para encontrarle un sentido a la vida. Por eso es más importante que la vida. Porque gracias al teatro organizo el dolor, y lo comprendo. (Angélica Liddell. “Gracias al teatro

organizo el dolor y lo comprendo”. *El Cultural* del diario *El Mundo*. 13.03.2009)

Incomodar al espectador

Sostiene Angélica Liddell que el suyo no debe ser un teatro vanguardista, porque versa sobre algo primario: los humanos y sus conflictos. Sin embargo, su obra ha introducido la trasgresión en el teatro español, renovando el panorama dramático contemporáneo de una manera contundente e inequívoca.

Pero transgresión no quiere decir para ella escándalo:

“La trasgresión, no está asociada al escándalo sino a las profundas conmociones del espíritu”. (Angélica Liddell. Entrevista y vídeos festival Citemor 2009. <http://www.teatron.com/rubenramos/blog/2009/08/05/video-extracto-de-la-entrevista-a-angelica-liddell-en-citemor/>).

En sus piezas, Angélica Liddell fuerza al espectador a involucrarse en la acción dramática, y lo enfrenta a una realidad desagradable. Para conseguirlo, promueve situaciones incómodas como forzar al público a sentarse en el suelo, sobre paja o piedras.

Me interesa que el espectador se relacione con el mundo a través del desasosiego. Quiero seducirle así. No es un ataque, sino el afán de que los dos nos entreguemos a una situación de

vulnerabilidad, de máxima exposición, para llegar así a amarnos. Es algo maravilloso que sólo puede lograr el teatro. Dicen que el dolor está sobrevalorado, pero es el humor el que está muy bien pagado. La mayoría de la gente ha tomado la banalidad como motor. Hay una burla constante de lo bello. Y es producto de la deleznable educación actual, del fracaso de los planes de estudio y de los nefastos índices de lectura. Vivimos en el regodeo de la estupidez. (Angélica Liddell. “Vivimos en el regodeo de la estupidez”. Diario *El Mundo*. 03/02/2008)

La cuestión social

Angélica Liddell utiliza el teatro como un arma de reivindicación y crítica. Provocadora y controvertida, empuja al espectador a reaccionar ante los conflictos más graves que se dan en la sociedad actual y no permite que sean eludidos.

Siguiendo la cita de Robert Castells:

La ‘cuestión social’ consistía entonces precisamente en la toma de conciencia de que esa fractura central puesta en escena a través de las descripciones del pauperismo podía llevar a la disociación del conjunto de la sociedad. (Castells: 1997: 325)

El drama pone así voz y cuerpo a las víctimas más marginales de la sociedad, al tiempo que denuncia el alienamiento de una sociedad capitalista y aburguesada. De este modo, el teatro se convierte en el mediador central del cambio social y trata de suscitar reacciones contra las políticas de Estado con las que la autora disiente.

Para lograrlo, sus creaciones han seguido una trayectoria de coherencia textual y estética a lo largo de los años. En este punto, el compromiso con el cambio se traduce en una fe firme en la reinención del teatro:

Pero no por originalidad, sino por un ansia desmedida de libertad respecto al lenguaje. Desprecio esa actitud decimonónica de la escena actual. Esa caspa tan siglo XIX que el teatro español no se ha quitado aún. Algunos, 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. La libertad pasa por asesinar el medio para el que trabajas. El milagro del teatro empieza cuando toda capacidad de análisis queda masacrada frente a un texto y un actor. A mí eso me ha pasado con Pippo Delbono, por ejemplo. (Angélica Liddell. “Vivimos en el regodeo de la estupidez”. Diario *El Mundo*. 03/02/2008)

Si sus obras son violentas, esta violencia nunca es gratuita sino que emana del dolor. Un dolor exhibido sin pudor y que no puede dejar indiferente a nadie. No es de extrañar entonces que su trayectoria teatral, marcada por la agresividad verbal, la oscuridad y la perversión, la haya coronado como una autora maldita⁶.

Su teatro echa mano de todo tipo de estímulos para despertar conciencias, y pone sobre la mesa los problemas más candentes de nuestra sociedad: inmigración, pederastia, abuso del poder, agujeros de la democracia, etc.

⁶ Recientemente ha sido publicado uno de sus textos, “*Perro muerto en tintorería. Los fuertes*” junto con “*El sobrino de Rameau*” de Diderot (Angélica Liddell: 2008).

Liddell promueve la reflexión, no permite espectadores pasivos, ni hace concesiones. Esto le ha granjeado, en la misma medida, adictos a su obra como detractores.

Es necesario señalar que, después de recibir prestigiosos premios nacionales, esta autora ha seguido ridiculizando al sistema y a las élites teatrales. Continúa afirmando abiertamente, sin ningún tipo de reparo, que siente desprecio por la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE) o la RESAD. No tiene ningún miedo, pudor o vergüenza, a decir lo que nadie quiere escuchar. Políticamente incorrecta, demuestra que puede estar en lo más alto sin contravenir sus principios.

Acciones

Además de por su personalísimo modo de abordar una obra teatral, Angélica Liddell destaca por su carácter polifacético. No se limita al teatro; su obra abarca poesía, ensayos y lo que denomina "acciones". Para Angélica Liddell "acciones" son las piezas de teatro de escasa duración que no pueden denominarse obras en el sentido más convencional, que carecen de un comienzo, nudo y desenlace al uso y que exponen una situación concreta con el cometido de conducir al espectador a una reflexión específica.

Como ejemplo podemos mencionar *La desobediencia: tres confesiones* compuesta por tres acciones que representó de manera continua y que en esta ocasión constituían tres actos de desobediencia provocados por experiencias personales frustrantes de la autora. La primera acción, *Lesiones incompatibles con la vida*, era una acción dirigida a explicar una decisión: su renuncia a tener hijos. La segunda acción,

Broken Blossoms, se trata de un audiovisual donde trata de poner en evidencia la importancia o el poder de dramaturgos alabados por crítica y público y cómo ella rechaza este concepto de superioridad. Por último, en la tercera acción, *Yo no soy bonita*, expone el problema de la violencia contra la mujer y cómo por ser una causa de agresión, prefiere renunciar a la belleza.

Lo que la dramaturga considera “acciones” es, en resumen, una elección personal meditada a través de la cual se rebela contra las pautas establecidas socialmente.

4. EL TEATRO EN LOS AÑOS NOVENTA: LA GENERACIÓN BRADOMÍN

La vanguardia teatral empezó a introducirse en España en 1965 y alcanzó su punto culminante a mediados de los años setenta. Fue en este período cuando el teatro español experimentó una renovación absoluta, canalizando movimientos de protesta a través de nuevas perspectivas teóricas que analizaban críticamente la situación social. El texto dejó de ser un mero entretenimiento y pasó a utilizarse como arma arrojadiza. El teatro debía plantear los problemas para solucionar los conflictos reales de la sociedad. Se trató de un cambio funcional donde irrumpieron con fuerza nuevas ideas salieron a relucir las innumerables fisuras que generó la postmodernidad:

Condujo a una interrelación entre los diferentes lenguajes estéticos y culturales, así como a la búsqueda de nuevos procesos de construcción y comunicación de significados y a la reivindicación de un espacio y una función diferente del arte (...)" (Cornago Bernal: 1999: 19).

En una época donde los cambios se iban sucediendo a pasos agigantados, el teatro debía también movilizarse con su tiempo. Ello implicaba renovarse conforme a la demanda social del momento. Y así los directores teatrales empezaron a escribir sus propios textos y a involucrarse al máximo en los montajes que dirigían. Ya no sólo como directores, sino como dramaturgos, hicieron de sus obras creaciones personales.

En 1969, los alumnos de un curso de nueva teoría teatral impartido en el Centro Dramático Madrid 1 (CDM 1), entonces dirigido por José Moleón y Renzo Casali, asistieron al festival de Nancy, en Francia. Fue un acontecimiento determinante porque

alumbró una nueva propuesta teatral que marcaría los años venideros.

Reflejó el nacimiento de un concepto de teatro político a través de formas de expresión menos dialécticas y serenas, a favor de un tratamiento más desgarrado y radical, que apuntaban a la crisis de ideología en el mundo contemporáneo. (Cornago Bernal:1999: 60).

En el panorama nacional irrumpieron nuevas compañías como, por ejemplo, *Els Joglars*. Capitaneados por Boadella, promovían desde los sesenta un teatro fresco, popular, de carácter lúdico, claramente distinto a lo que el público estaba acostumbrado a ver. La escena española se abre así a un público más heterogéneo rompiendo los clichés preexistentes, y el teatro se convierte en una fiesta sensorial que invita al espectador a experimentar con los artistas. Se lucha por la participación del espectador en un espectáculo de índole más realista, donde se reivindica “ (...)la necesidad de salvar la concepción de teatralidad ahogada por la teatrería” (Cornago Bernal:1999: 279).

Ya en los ochenta estos planteamientos empiezan a consolidarse. Surge una nueva generación de autores que buscan la conexión con el público de una manera más directa e individualizada.

El resultado es una generación realista consagrada al reflejo testimonial de los sectores sociales desfavorecidos. Su heterogénea composición aconseja, sin embargo, la adopción de etiquetas-informativas. (Cornago Bernal:2003: 36).

Este flujo de nuevos dramaturgos es lo que se denominó la corriente del “teatro de texto“. Algunos calificaron a estos autores emergentes como “la nueva dramaturgia española” o “la generación alternativa”. Pero ya por aquel entonces otro nombre hizo fortuna: “la generación Bradomín”, por haber sido todos ellos galardonados con este premio⁷.

Entre los ganadores del Premio Bradomín se encontraban escritores que intentarían después hacerse un hueco en la escena española, algunos sin lograrlo: Alfonso Plou, Rafael González, Paco Sanguiró, Rodrigo García, Antonio Onetti, Maxi Rodríguez, Margarita Sánchez, Juan Mayorga, Pablo Ley, Iñigo Reyزابال, Juan García Lanondo, Carmen Delgado, Toni Mescalina, Pilar Ruiz, Yolanda Arrieta y Manuel Veiga, entre muchos otros.

Como quiera que el período que abarcaba a esta nueva generación era demasiado amplio, hubo quien optó por dividirlo en dos bloques. Una primera promoción aglutinaría a todos aquellos dramaturgos que comenzaron a publicar y estrenar en la década de los ochenta: Sergi Belbel, Leopoldo Alas, Eduardo Galán, Rodrigo García, Paloma Pedrero y hasta componer una larga lista de 45 autores. La segunda promoción agruparía a 51 dramaturgos que comenzaron a estrenar a principios de los años noventa. Es en este segundo grupo donde, acompañada entre otros de Juan Mayorga, Yolanda Pallín e Itziar Pascual, encontramos a Angélica Liddell (Puchades: 2004).

Esta segunda promoción no aspira a satisfacer los gustos del público aburguesado que acude a las salas de teatro clásico. Por el contrario, se trata de una

⁷ Convocado por primera vez en 1985 por el Instituto de la Juventud, el Premio Bradomín se dirigía a dramaturgos menores de treinta años.

corriente fresca de creadores que buscan llegar a los espectadores jóvenes e inquietos de las salas alternativas.

La experiencia cultural común de los autores nombrados está marcada por la pérdida de confianza en las utopías políticas, las soluciones totalitarias de los problemas sociales, el conocimiento logocentrista de la realidad, la constitución de sentido coherente, así como en la capacidad del idioma para lograr una reproducción objetiva de la realidad.(Floeck: 2004:47).

En 1992, empezó a dominar el teatro comercial, entendido como el único que conseguía éxitos de taquilla. Compañías privadas como *Dagoll Dagom*, *Els Joglars*, *La cuadrada de Sevilla* y *La Zaranda de Jerez* ofrecen un teatro-espectáculo, cuya carga sorpresiva provenía del dispositivo escenográfico y los modernos sistemas de iluminación. Así arranca una concepción del teatro como negocio empresarial, no muy distinto al que, en el teatro de entretenimiento, desarrollaban Juan José Alonso Millán, Santiago Moncada y Rafael Mendizábal, con sus hilarantes comedias de enredo.

En este contexto, ni siquiera Adolfo Marsillach o Fernando Fernán Gómez tuvieron demasiado éxito. Luchando por una estética más arriesgada, resaltaba el teatro experimental de Francisco Nieva, Antonio Fernández Lera, Lluís Cunillé, Esteve Gasset, Angels Margarit, María Muñoz, Pep Ramis, Sara Molina y, ya por entonces, Rodrigo García. No obstante, al ser menos complacientes con el público, estos autores tenían escaso poder de convocatoria, ya de por sí relegados a salas alternativas dotadas de un máximo de doscientas butacas.

En general, los autores se distinguen por quienes practican un teatro público o quienes lo hacen sin motivos comerciales que condicionen lo más mínimo sus productos (Oliva: 2004:154).

La crisis de público es ya evidente mediados los noventa. Si en el período de 1984 a 1986 el número de espectadores ascendía a los 2.600.000, en el período de 1994 a 1995 descendió a 1.600.000 (Oliva: 2004:198). Apenas se representaban obras de autores vivos, lo que originó una corriente subterránea de dramaturgos que eran más leídos que vistos, por la falta de medios para poder representar sus obras.

Existía una “casi absoluta marginación del autor comprometido en su escritura y en su estética, una difícil subsistencia de quienes incluso logran algún éxito en las carteleras, casi nunca repetible”. (Oliva: 2004: 212)

El Premio María Teresa León, instaurado en 1994 por el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales con el objetivo de premiar a autoras dramáticas, impulsó el teatro español del momento. Pero la economía se había impuesto sobre la imaginación y el teatro sufría una desaparición paulatina. Relegado en los medios de comunicación, mínimamente subvencionado, la escena independiente no disponía de recursos para hacer frente a sus montajes, ni para defender nuevas formas narrativas diferentes a las tradicionales.

Si bien en el período de 1984 a 1986 el número de espectadores ascendía a los 2.600.000, en el período de 1994 a 1995 descendió a 1.600.000. (Oliva: 2004:198).

Apenas se representaban a autores vivos, hubo una corriente de dramaturgos que eran más leídos que vistos, por la falta de medios para poder representar sus obras.

Existía una “casi absoluta marginación del autor comprometido en su escritura y en su estética, una difícil subsistencia de quienes incluso logran algún éxito en las carteleras, casi nunca repetible”. (Oliva: 2004: 212)

Es en ese difícil lapso, entre 1992 y 1996, cuando Angélica Liddell realiza sus primeras incursiones como dramaturga. Su obra se inserta dentro de esta generación de dramaturgos, aunque también se ve influida por el *Teatro antropológico* de finales de los setenta, pues explora la realidad sociocultural y refleja sus reflexiones a través del teatro.

Por una parte se da la pregunta: ¿quién soy yo, como individuo de un determinado tiempo y espacio? Y por otra, la capacidad de intercambiar respuestas profesionales en relación a esa pregunta, con personas extrañas y lejanas en el tiempo y en el espacio (Barba:1988: 140).

Liddell actúa, dirige y escribe. Su lenguaje es intuitivo, visceral, rápido y crítico. No obstante, hay sensibles diferencias entre el teatro antropológico y el de Angélica Liddell. Mientras el primero se caracteriza más por la expresión que por la comunicación, lo fundamental en el teatro de Liddell es el mensaje: el espectador no puede eludirlo, ha de enfrentarse a lo que sucede y soportarlo.

Hay un salto cualitativo. Si antes el teatro podía contemplarse como mera ficción, la autora obliga a su público a una catarsis dolorosa a través de la interacción autor-espectador-actor. Es imposible para el espectador eludir su responsabilidad en lo que ve. Esta es la causa del rechazo que, a menudo, provoca Angélica Liddell en aquel que no quiere ver siendo vidente, que prefiere el entretenimiento para evadirse de aquello a lo que debiera enfrentarse.

Liddell, la Generación Bradomín y otros autores

Enmarcada dentro de la generación Bradomín, Angélica Liddell tiene su propia voz. Aunque su formación es similar a la de la laureada Yolanda Pallín (Madrid, 1967), que obtuvo éxito de crítica y público por *Las manos*⁸, su forma de crear es sustancialmente distinta. Esa diferencia no proviene tanto de la manera en que cada autora expone sus piezas, sino del cometido de aquellas.

Otra dramaturga de su promoción con la que Liddell podría compararse es Itziar Pascual, autora de una edad muy parecida. Sin embargo, ambas llevaron su carrera artística por derroteros muy diferentes. En tanto Pascual compatibiliza la creación teatral con la profesión periodística⁹, Angélica Liddell ha apostado por vivir exclusivamente del teatro.

De Juan Mayorga (Madrid, 1965) la separa totalmente su concepto de lo que debe ser el teatro. Donde Mayorga apuesta por un teatro de la memoria, Liddell aboga

⁸ Pallín se situó como la autora número dieciséis entre los dramaturgos de ambas promociones más editados entre 1981 y el 2000 (Puchades: 2004. tabla núm.4). Hay que destacar su éxito, pese a contar con una producción muchísimo más escasa que la de Liddell.

⁹ Itziar Pascual colabora con el diario *El Mundo* desde hace diecisiete años. Angélica Liddell sólo ha colaborado, y puntualmente, en el periódico *Diagonal*.

por agitar conciencias de la manera más violenta. Podemos decir que, en este sentido, Angélica Liddell practica un “teatro de shock”, considerando éste el único modo de conseguir que los espectadores afronten y asuman los conflictos sociales.

Mayorga ha rebatido esta premisa en varios de sus textos. Alude para ello a Walter Benjamín, quien hablaba del problema de aquellos soldados que al volver de la guerra sustituían su experiencia por el shock.

Buena parte de las películas basadas en efectos especiales no dejan nada en nuestra memoria, aunque tampoco podemos decir que nos aburran. No nos aburren porque nos mantienen constantemente despiertos, excitados, apelando no a nuestra imaginación, ni a nuestra inteligencia –y desde luego mucho menos a nuestra memoria– sino a nuestro sistema nervioso. De algún modo se produce la colonización del teatro por la técnica, que es expresiva de una colonización más general del mundo por la técnica. El hombre se ha entregado a la técnica y el espectador teatral también, de forma que el espectador puede salir de la sala teatral tan pobre en experiencia como entró. No ha ocurrido nada ahí que se fije en su memoria. La tarea fundamental del teatro es construir una experiencia. No puedo hablar de teatro de la experiencia porque eso llevaría a una confusión con la poesía de la experiencia, pero reivindico un teatro que construya experiencia, un teatro en el que esté sucediendo algo a lo que el espectador pueda vincular su propia experiencia y que de algún

modo se produzca el diálogo, frente a otro teatro dominado por el shock. (Juan Mayorga. *Proscritos, La revista*. Año 3. Nº11. Mayo 2004.

Efectivamente, el teatro de Angélica Liddell busca impresionar a los espectadores a través del lenguaje o la puesta en escena. En ocasiones, ella misma llega a autolesionarse. Esto provoca emociones desagradables o reacciones sorprendidas en el público, que queda fuertemente impactado.

A menudo, ese desasosiego o incomodidad es lo que queda en la memoria de muchos espectadores que acuden a ver las obras de Liddell. En segundo plano, olvidado quizás, yace el contenido de la obra, la crítica que se hace a la realidad o las razones por las que Angélica Liddell creó la pieza. A eso se refiere Mayorga cuando sostiene que lo que permanece es la huella del shock, en detrimento de la parte más sustancial de texto.

Otro de los riesgos del teatro de Angélica Liddell, especialmente en sus últimas obras, viene asociado a esto mismo. Si uno sigue fielmente la trayectoria de la dramaturga, encontramos muchas similitudes entre sus representaciones. En consecuencia, el impacto que pretende provocar no se produce ya *como la primera vez*. Podemos concluir que su teatro no debiera estar fundamentado en la provocación. De otro modo, el “Teatro de shock” se malograría y pasaría a convertirse en aquello que para muchos de sus detractores es: un entretenimiento que no deja huella. Hemos contactado personalmente con Juan Mayorga para preguntarle qué opina sobre el teatro de Angélica Liddell. Confiesa su admiración por ella, aunque discrepa con su estilo

dramatúrgico. Humilde, cercano y prudente, Mayorga la sigue respetando pese a que, en su obra audiovisual *Brokem Blossom*, Liddell ironizara públicamente sobre él.

Mayorga muestra, no obstante, sus reticencias al “teatro del yo” que desarrolla su compañera de promoción. Considera que conlleva el riesgo de caer en el narcisismo y que, en realidad, el dramaturgo ya se implica y se expone personalmente siempre que escribe una obra de teatro. Con todo, reconoce que con el paso de los años Liddell ha ido construyendo su propio personaje -lo que corrobora el hecho de que ella misma interprete y dirija sus obras-, manteniendo la nada fácil capacidad de interesar al público.

Conocí a Angélica Liddell hace muchos años, en el taller de dramaturgia de Marco Antonio de la Parra -en el que participó una persona para mí inolvidable que también lo es sin duda para Angélica: Juan Antonio Castillo-. En ese taller, Angélica escribió su obra "Leda". Ya entonces, tanto en su palabra como en su capacidad de construir imágenes escénicas, Angélica era una poeta. Posteriormente he ido observando que muchos de los rasgos, de los temas, de los motivos de su escritura se han ido confirmando y ahondando. También que Angélica escribía y actuaba renunciando cada vez más a personajes interpuestos entre ella y el espectador. Escribir renunciando al personaje -a la máscara- tiene el riesgo, a mi juicio, de conducir al narcisismo y a un teatro-religión en que el espectador es tratado como un fiel llamado a entregarse al oficiante. Sin embargo, Angélica ha

conseguido que cada vez más espectadores se sientan interpelados personalmente -en su imaginación y en su memoria- por las experiencias que ella presenta. En cada espectador en que el encuentro con Angélica se resuelve en experiencia poética, el teatro cumple plenamente su misión. Porque en el teatro lo esencial no es lo que sucede a su creador, sino lo que ocurre al espectador. (Juan Mayorga. Entrevista personal. 23.06.2009)

Con relación a esto encontramos una posible respuesta de Angélica Liddell, concisa y clarificadora, extraída de uno de sus artículos:

Os ruego que seáis benévolos conmigo. Tal vez penséis que hablar de uno mismo es arrogancia. Pero el autorretrato es simplemente el producto de la angustia por la ausencia de un tema. Resuelvo con el yo la carencia de argumento. No me acuséis de narcisismo. (Angélica Liddell. “La historia es la domadora del sufrimiento I”. Periódico *Diagonal*.1.03.2009. N°49)

Más son las diferencias entre Mayorga y Liddell. No podemos obviar que al éxito popular del primero también contribuyen una gran facilidad e intención de socialización, casi inexistente en Liddell. Asimismo, este autor ha potenciado su relación con otros directores teatrales, actores y dramaturgos. Como ejemplo podemos señalar sus colaboraciones con Helena Pimenta en *El chico de la última fila*, o su trabajo como profesor en la RESAD, algo que resultaría inadmisibile para Liddell:

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 Marqueríe, 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 salen 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 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. (Angélica Liddell. Revista *Artez*.Junio 2008).

Sin embargo, es precisamente este carácter íntimo y desgarrador lo que

singulariza las obras de Angélica Liddell y lo que ha alabado la crítica nacional e internacional. Tras el estreno de su obra *La falsa suicida*, Eduardo Haro Tecglen escribió una crítica donde señalaba que Liddell habría de pasar a la historia del teatro por continuar desnuda aún después de la obra, en el momento de saludar al público¹⁰. Al crítico le sorprendió gratamente la transparencia de la artista, su *sin-miedo* al juicio, descubrirla así, en un estado tan sumamente natural, estando al mismo tiempo tan expuesta.

Mas, ¿cuáles son los límites en el teatro de vanguardia? Angélica Liddell aboga por la verdad. Se pierde a veces, como todos, entre lo que es y lo que no, pero se mantiene coherente como pocos.

Desde nuestro punto de vista, el autor con el que mayor analogía puede establecerse al hablar de Angélica Liddell es Rodrigo García, el *enfant terrible* del teatro español. Dice Mateo Feijóo:

Todo el mundo sabe de teatro y quiere hacer teatro. Me molesta. Me molesta que todo el mundo sepa tan poco de teatro e investigue tan poco (...) Tan sólo veo en Madrid, una línea clara y un código de trabajo en Rodrigo García y Angélica Liddell. ¿Quién más? Creo que Madrid necesita un revulsivo muy grande, necesitaría una actividad frenética en la que el teatro estuviera mucho más mezclado con las galerías de arte, con las exposiciones, con la noche. (Mateo Feijoo: 2003:117).

¹⁰ El País, 17 de enero de 2000.

Mucha gente menciona a Rodrigo García y a Angélica Liddell como autores indisolubles, como si no fuera posible hablar del teatro alternativo español sin referirse a ambos. Una muestra de ello es un artículo sobre la muerte de la bailarina y coreógrafa alemana Pina Bausch (1940- 2009), en la que el director Alfredo Sanzol señala:

Me fascinó cómo contaba la crueldad más desgarradora del ser humano a partir de escenas cotidianas. De ahí que Bausch sea también hoy el referente de creadores teatrales como Angélica Liddell y Rodrigo García. (Alfredo Sanzol. “Ella ha sido nuestra madre y estamos solas”. Periódico *Público*. 30.06.2009)

También Ignacio Amestoy, director de la RESAD, reconoce que estos dos dramaturgos son la mejor y más cotizada exportación de teatro español en la actualidad:

Dos casos excepcionales destacan entre los elencos españoles más rompedores con proyección internacional: los dirigidos por el argentino afincado en España, Rodrigo García (Buenos Aires, 1964), con su grupo La Carnicería -Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba (2002)-, y Angélica Liddell (Figueras, 1966), con su Atra Bilis Teatro -Y los peces salieron a combatir contra los hombres (2003)-. Sus trabajos son requeridos por los festivales más radicales de Europa. (Ignacio Amestoy: 2006-2007:629)

No obstante, podemos encontrar diferencias sustanciales entre los dos autores; Rodrigo García trabaja en una compañía, la *Carnicería teatro*, mientras que Liddell no cuenta con un equipo estable de actores en *Atra Bilis teatro*, exceptuando a Gumersindo Puche. En muchas ocasiones, trabaja sola, y en otras va cambiando el reparto en función de las necesidades de cada obra. Incluso en alguna ocasión en la que la dramaturga ha trabajado con otros actores, como en *Perro muerto en tintorería. Los fuertes*, se han producido percances.

Me da mucho miedo trabajar con gente y últimamente nos hemos limitado un poco los dos y me he puesto a hacer monólogos porque me apetecía estar sola. (Entrevista en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. 13.02.2007)

Reacia a las colaboraciones, aunque haya mostrado su admiración hacia muchos artistas, resultaría inimaginable ver a Angélica Liddell trabajar con Cristina Rota, tal como hizo Rodrigo García en la obra *Haberos quedado en casa, ¡capullos!*

Tanto García como Liddell han publicado poesía¹¹. También en eso se parecen. Pero sobre todo, los dos dramaturgos más polémicos de la escena española coinciden fundamentalmente en el desprecio que sienten hacia las tendencias imperantes en la escena teatral. Los dos se nutren de realismo hasta la embriaguez. Por añadidura, la marginación que ambos comparten. García se queja de que no le avalen en España como lo hacen en el resto de países, especialmente en Francia. Igual que las de Angélica

¹¹ Rodrigo García ha publicado el poemario *Carnicero español*. Angélica Liddell ha escrito *Los deseos en Amherst, Frankenstein y la historia es la domadora del sufrimiento:2006*.

Liddell, sus piezas eran ninguneadas hasta hace muy poco por los directores de las grandes salas teatrales españolas; “despreciadas por aquellos que deciden quiénes- qué autores- y cuáles – qué obras- pueden y deben atraer la atención de críticos, estudiantes y lectores” (García de Enterría: 1983:11).

Asimismo, Liddell es una ferviente admiradora de la coreógrafa y bailarina Elena Córdoba, quien a su vez ha trabajado en dos ocasiones con Rodrigo García en la composición de vídeo-arte¹². En su blog personal “Mi puta perrera”, Liddell escribía sobre Elena Córdoba:

Hay que ser valiente, muy valiente para buscar la belleza como la busca esta mujer. Hoy Elena me parecía la mujer más valiente del mundo en mitad de ese fango de banalidad que nos llena de mierda cada vez que pisamos un teatro, ese cieno de cobardes que jamás rozarán lo bello, ni en sus pesadillas, pedazos de tocino que no producirán ni un instante hermoso del mismo modo que jamás lo podrán disfrutar, ridículos, torpes, pobres idiotas que frenan el mundo con su bobería y su incesante regodeo en la trivialidad, que compensan su carencia agrediendo a quien está iluminado. Hay que ser valiente, cojones, para entregarse con esa rotundidad, sencillez y serenidad, al mundo del espíritu. Las obras de Elena ponen a prueba nuestra capacidad de resistencia frente a la piedad.

¹² La primera vez en 1994 con “*Un beso 25 minutos en tu cuello*”, creada por García a partir de una de las obras de la bailarina. La segunda ocasión en “*Estaos quietos hijos de puta*”, obra que crearon conjuntamente en 1996.

(Y por supuesto, no admito comentarios negativos de la gente a la que quiero, jamás, jamás, por eso les quiero, para defenderles como un chaleco antibalas, que se vayan a babear a otro sitio).(Angélica Liddell. 12 de febrero de 2009. URL: www.miputaperrera.blogspot.com)

Como hemos mencionado en reiteradas ocasiones, Angélica Liddell ha estado durante muchos años excluida del teatro público. Aunque en la actualidad su situación ha cambiado, hay que elogiar la función de las salas alternativas como plataforma de los nuevos creadores. Ya en 1994, Alfonso Pindado defendía el valor de las salas alternativas:

Son una realidad necesaria, constante, que aunque ignorada, es inevitable y si hablamos de realidades, hoy podemos afirmar, después de revisar su pasado, que han sido el elemento más dinamizador del teatro en el final de la década de los ochenta y que seguirán siéndolo -si nadie lo remedia- al final del siglo y del milenio. (Pindado: 1994:98).

Una de las salas de teatro alternativo más destacadas de Madrid fue *El canto de la cabra*, cerrada a principios del año 2009. Sus dueños, la pareja formada por Elisa Gálvez y Juan Úbeda, enviaron por correo electrónico una carta de despedida dirigida a medios, amigos y colaboradores, que ilustra muy bien la situación actual del teatro en España.

Cerrar un teatro es algo muy difícil. Haber dedicado dieciocho años a este proyecto y cerrarlo es algo muy difícil. Es increíble que un teatro tan pequeño en una ciudad tan grande haya activado la escena de la manera que lo ha hecho. Es lamentable que un proyecto como éste, cuyo fin era mantener un espacio, un lugar donde la escena contemporánea y la experiencia artística pudieran manifestarse, no haya tenido el apoyo suficiente para crecer. Pero lo más inverosímil y lo más lamentable es que durante todos estos años, un teatro sin dinero para programar con un total de ciento sesenta metros para todo y un aforo para sesenta espectadores, haya sido casi exclusivamente el único espacio para las artes escénicas no convencionales en Madrid. Se ha hablado de nuestro cansancio, de nuestro agotamiento. No es que lo vayamos a desmentir, pero ciertamente no es motivo suficiente, ni mucho menos. Sabemos bien lo que significan estas palabras y no es cansancio ni agotamiento lo que nos ha llevado a tomar esta decisión. Era importante para nosotros anticiparnos a la tragedia. Cerrar el teatro antes de su derrumbe, cerrar el teatro antes de que aquello no tuviera razón de ser. En nuestra última obra estrenada *Trece años sin aceitunas* nos estábamos despidiendo de El Canto de la Cabra como Sala de Teatro. Luego hicimos un epílogo donde hablábamos de las alucinaciones. Después sólo nos quedaba ser consecuentes. Tal vez todo sea eso, otra de nuestras alucinaciones, quién sabe.

Hace unos años escribíamos en el propio programa de la Sala que no teníamos muy claro si nos daban por muertos o nos daban o por culo. Ambas cosas, nos dieron por muertos y nos dieron por culo. Y cuando decimos esto no estamos hablando únicamente de nosotros, estamos hablando de muchos otros, de varias generaciones de artistas ignorados simplemente por nuestra manera de entender el teatro.

Este cierre tiene algo de desesperación, algo de renovación y mucho de: señores de la administración, gestores culturales, consejeros, programadores... hagan su trabajo. Es imposible llevar a cabo políticas culturales en una comunidad ignorando o dando la espalda a la evolución artística que se está desarrollando en esa comunidad. La programación en nuestra sala ha sido excelente, a casi ninguno de ustedes les ha interesado nada.

Ahora la sala ya no importa, no existe, lo importante no es el cierre, hemos hecho en este espacio todo lo que podíamos hacer, lo importante es justamente eso, lo hecho, lo que existe, lo que hemos podido hacer y lo que podría ser posible seguir haciendo si los medios con los que cuenta la administración se dedicaran a ello en lugar de tanta cabalgata nocturna, tantas inauguraciones, tantos canapés y tanto usar la creación contemporánea únicamente como eslogan para “sus” grandes centros.

Seguiremos mostrando nuestro trabajo en otros teatros, en otros espacios, nos gustaría trabajar en Madrid, desarrollar nuestra

obra en Madrid, pero si la cosa no cambia tendremos que continuar buscando otros lugares, tendremos que abandonar la ciudad y tendremos que seguir preguntando ¿por qué?

Con la desaparición de este espacio desaparece para muchos un lugar compartido durante años, noches memorables, noches de calor, emociones a veces rotas, imágenes nunca grabadas y mucho contacto humano. A todos vosotros os queremos decir que nosotros también estamos jodidos con este cierre, y con esta ciudad que odiamos y amamos mucho, y con los reyes magos que ya han sucedido parece ser que de nuevo en el mismo sitio.

Y ahora que todo esto ha terminado... Queremos dar las gracias a todos los que han contribuido a que El Canto de la Cabra haya sido un placer. Este proyecto ha sido para nosotros una fuente continua de conocimiento y sabiduría. Queremos también dar las gracias a las compañías, colectivos, artistas, espacios, teatros, salas, festivales... a todos los que trabajan para que el arte escénico pueda progresar. Tenemos conversaciones a diario con nosotros mismos, conversaciones en las que nos preguntamos como nos encontramos en nuestro estado actual, carentes de Sala, abandonados al azar, pero de momento sólo nos lo preguntamos. Si no pasa nada más que las cuatro notas de prensa y los inevitables rumores y chismes de bar tendremos motivos para saber que el cierre era inevitable y si pasa, bueno, si pasa algo, lo que sea, algo, un movimiento, algo que se detiene, alguien que recapacita, una brecha que se abre, además de

inevitable habrá servido para algo. Elisa Gálvez y Juan Úbeda.

(Correo personal.15 de enero de 2009).

Sobre el desencanto presente en la sociedad española en la vertiente teatral, sobre la crítica situación y los numerosos obstáculos a los que han de enfrentarse las salas de teatro independiente, el profesor e investigador Antonio Ballesteros escribía una revisión crítica sobre la situación de los teatros privados en España:

El desinterés generalizado hacia los nuevos lenguajes por la falta absoluta de apoyos institucionales y de posible exhibición de los trabajos, hacen temer por la supervivencia de las compañías o el mantenimiento de su compromiso por la contemporaneidad. Son muchos los que han optado por hacer concesiones y producir espectáculos más fáciles haciendo uso de lenguajes y formas familiares al público. Y de los que no se rinden, cada vez son más los que optan por trasladarse al extranjero. La situación de marginalidad forzada actúa en detrimento de la calidad.

(Ballesteros:2000:135)

En la corriente del teatro de la provocación encontramos sin duda a Rodrigo García y a Liddell, pero también hemos de mencionar a Calixto Bieito y a Alex Rigola. Aunque éstos sean directores, el trabajo que realizan cuando adaptan obras ajenas es sobresaliente y se caracteriza por su radicalidad¹³.

13 En el ciclo “La alternativa” organizado en 2008 por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, Rigola ponderó la obra de Liddell como la de *la Thomas Bernhard española*:

Aunque es preciso señalar que todos estos creadores tienen como nexo común que realizan apuestas dramáticas de gran riesgo, en las que las grandes pretensiones pueden terminar siendo una gran banalidad:

En el teatro de innovación con eso de que el público no es el elemento esencial para su elaboración, parece servir el vulgar todo vale. Y todo no vale (...) La escena experimental del siglo XXI es menos experimental y más especulativa que la que se abría camino en los ochenta del pasado siglo. (Oliva: 2005: 98/102).

En el ámbito internacional es cada vez más frecuente encontrar también artistas comprometidos con sus ideas, capaces de arriesgarse a manifestarlas sin tapujos, pese a las consecuencias profesionales que esto conlleve. Su forma de comunicarse es mucho más agresiva. Tratan así de concienciar de la gravedad de los hechos que conforman nuestro entorno, en la misma línea que trabaja Angélica Liddell.

Supuso para mi un placer poder asistir a *El año de Ricardo* de Angélica Liddell. Fue como haber descubierto nuestro Bernhard ibérico del siglo XXI. Palabras que se repiten, ordenan y desordenan poéticamente para introducirse en nuestro cerebro y golpearlo a golpe de nuestras vergüenzas. Como si un martillo hecho verbo despertara nuestra cabeza. Evidentemente nos congratuló poder invitar este espectáculo a Barcelona donde por supuesto creó polémica y varias corrientes de opiniones. Como Bernhard en sus tiempos. (Alex Rigola. Web: <http://www.uimp.es/culturales/ciclo-la-alternativa.html>)

Rigola propuso a Angélica Liddell para que representase esa misma obra. No obstante, aunque *El año de Ricardo* se programó para el 13 de agosto del 2008 en el teatro CASYC de Santander, fue finalmente cancelada.

El nombre del provocador Lennie Lee, por ejemplo, empezó a correr de boca en boca por la expectación y controversia que produjo el que el artista acostumbrara a automutilarse en público. Este *performer* norteamericano ha llegado a extremos tales como sacarse sangre en el escenario y, mientras va perdiendo las fuerzas, poner un micrófono para que se escuche su respiración.

Lennie Lee aclara en su página web el propósito de su trabajo:

“I target things that are hidden. I want to confront people with their hidden assumptions in the hope that they will be released from fear.” (Puedo señalar las cosas que están ocultas. Quiero confrontar a la gente con sus suposiciones escondidas con la esperanza de que van a ser liberados del temor)

En todos sus espectáculos, este artista plantea sus cuestionamientos a la sociedad en que vive. Pone en evidencia las irrisorias medidas que adoptan los políticos, las contradicciones religiosas, y frecuenta temas conflictivos que no gozan de la comunión popular: la locura, el suicidio, el incesto... Todo aquello que la masa prefiere eludir.

Para terminar esta introducción, tal vez sea el momento de recordar a Brecht cuando hablaba de las conflictivas relaciones entre sociedad y cultura:

Una sociedad que no es aún verdaderamente una entidad no puede expresarse culturalmente como tal. Se encuentra en la misma situación que muchos artistas que, aunque tienen el deseo y la necesidad de afirmar algo positivo, sólo pueden verdaderamente expresar su propia confusión y tristeza. En

realidad, las expresiones artísticas y culturales más vigorosas de nuestro tiempo se oponen muy a menudo al conformismo tranquilo anhelado por los políticos, los dogmáticos y los teóricos(...). Las afirmaciones auténticas están siempre en oposición al pensamiento oficial y las declaraciones positivas que tanto necesita el mundo suenan inevitablemente a hueco. (Bertolt Brecht:1976: 14).

5. LA DRAMATURGIA FEMENINA EN ESPAÑA

5.1 Obstáculos para la mujer dramaturga en España

La dramaturgia femenina española contemporánea permaneció casi en la invisibilidad a lo largo del siglo XX. Empezó a estar presente en la programación de los teatros a finales de siglo, viviendo una etapa de trasgresión y fuerza a comienzos de este siglo XXI.

Lejos quedaron las representaciones teatrales en las que la mujer estaba interpretada por un hombre caracterizado: ahora las actrices no sólo llenan la cartelera con obras eminentemente femeninas, sino que incluso podemos asistir a una emergencia de dramaturgas-actrices-directoras, que tienen su culminación en Angélica Liddell. Esta nueva corriente, fuerte y poderosa, ha obligado a una revisión crítica de la sociedad. Se ha potenciado la reflexión sobre el papel de la mujer, que aún tiene que defenderse de los residuos de una sociedad patriarcal, marcada aún por los conceptos dictatoriales y machistas que, en comparación con el resto de países europeos, sumieron a la población española en un atraso en sus valores, educación y convicciones.

A través de un teatro donde cada vez hay más cabida para los discursos multidisciplinares, se ponen en evidencia las deficiencias del sistema español que ha imperado a lo largo de las décadas, para reclamar una nueva postura de la mujer. En igualdad de condiciones que el hombre, la mujer se convierte además en uno de los testigos clave del desarrollo y la transformación española. Ha pasado de ser víctima de la marginalidad más absoluta, a subirse a un escenario para mostrar a través de un discurso inteligente el avance capital que se ha producido. La mujer ha sabido esperar el momento apropiado para pronunciarse.

El discurso social de la mujer a través del teatro, a diferencia del de un hombre, puede ahondar con más profundidad en las carencias de una sociedad al haber sido víctimas directas de la marginalidad, del silencio y de la desigualdad de condiciones potenciadas por las directrices de un Estado en el que durante mucho tiempo no tuvieron cabida.

Hoy en día, la interpretación de la mujer es clave para el decurso de la historia. Desde este punto de vista, al arrastrar durante siglos la represión de sus instintos, al haber tenido que contener sus pensamientos y su opinión, la mujer ha desarrollado la capacidad de una reflexión más intensa. Representan a un grupo que no ha podido participar socialmente como causa inmediata a la opresión vivida.

A nivel teatral, la deconstrucción del modelo cultural femenino se produce con la invasión de la mujer en un terreno utilizado tradicionalmente por el poder masculino. (Henríquez-Sanguinetti.
“Modelos culturales en la dramaturgia femenina española

contemporánea”. *Prairie View A&M University centro virtual*
Cervantes AIH. Actas XII. 1995)

El discurso teatral de la mujer se ha desarrollado en dos vertientes: una situándose al mismo nivel que el discurso masculino, partiendo del hecho de la igualdad de género. La otra intentando cambiarlo, rebelándose contra él con el fin de construir un nuevo modelo cultural de la mujer, activo dentro del sistema político. Este nuevo flujo de pensamientos dentro de una sociedad en la que se proclama la libertad de opiniones permite el enriquecimiento de una cultura que en otro tiempo fue lineal y sumamente limitada. Siguiendo a Vjekoslav Mikecin:

Si concebimos la cultura como totalidad de los esfuerzos, de las actividades, de los intentos realizados en los campos del pensamiento, de la imaginación, de la intuición, etc. mediante las cuales un pueblo, o bien un grupo social, aprehende, evalúa y justifica su propia existencia y su progreso, resulta perfectamente comprensible que existan y deban existir culturas diferentes.
(Vjekoslav Mikecin:1984:261)

El teatro en España fue anteriormente asociado a un mundo de ambiente intelectual eminentemente masculino. Sufrió la ausencia de dramaturgas debido al rol estipulado para la mujer en una sociedad retrógrada y dominante donde la educación para las mujeres se limitaba a la enseñanza de las tareas domésticas; actividades como coser y cocinar. El papel desempeñado por las mujeres durante décadas ha sido el de la procreación como principal cometido. Con el tiempo se las alfabetizaba, pero se les

prohibía la libre expresión: todo lo que potenciara el intelecto eran actividades reservadas para los hombres. Incluso aquellas mujeres inteligentes capaces de iniciar una rebelión o enfrentarse al poder no disponían de la habilidad requerida en la herramienta fundamental para ello: saber comunicarse. Ese fue el principal motivo que les impidió desarrollarse artísticamente y dedicarse con plenitud a tareas intelectuales como ser escritoras, poetas o autoras dramáticas. Aunque hubo casos en Europa y América (Elisabeth Browning, Emily Dickinson, Virginia Woold, Mary Shelley, las hermanas Bronte o George Sand), la educación que se implantaba en España no contemplaba ni la más mínima posibilidad de que una mujer pudiese desarrollarse con la preparación suficiente como para asumir un papel importante o determinante dentro de la sociedad. Exceptuando a Ana Diosdado, durante los cuarenta años de dictadura franquista no se conoció ninguna mujer dramaturga. De ahí el rencor de Liddell y su consecuente oposición radical a tener hijos como muestra de un inconformismo llevado a su estado más álgido.

Al hacer recuentos, investigaciones y estadísticas sobre la creación de la época, los historiadores de teatro olvidaban con frecuencia mencionar apartados para referirse a la creación femenina, lo que dificulta ahora su estudio. Incluso en épocas más recientes, muchos estudios no mencionaron la presencia de mujeres dramaturgas, como es el caso de José Luis Alonso de Santos, que escribió junto a Fermín Cabal, el *Teatro español de los 80* (publicado en la editorial Fundamentos). No obstante, a finales de los años ochenta y especialmente durante la década de los noventa, la mención de las dramaturgas y la convocatoria para que éstas participen en lecturas y representaciones empieza a hacerse notable. Especialmente a partir del manual de César Oliva, *El teatro desde 1936*, publicado en 1989, donde empiezan a aparecer nombres femeninos en el

teatro español contemporáneo. Diez años después se había conseguido acabar con todos los prejuicios que se generaban en la sociedad española y las dramaturgas participaban junto con sus compañeros de género masculino en coloquios, estrenando obras de teatro con igualdad de condiciones. En la actualidad, el principal problema al que se enfrentan las dramaturgas españolas es la lucha por defender su obra ante los productores que sólo financian los éxitos comerciales. Ya no interfiere la condición de mujer.

El avance es espectacular; ya en el 2005, año en el que se memoraba el primer aniversario del atentado del 11-M, el gobierno español encargó a once dramaturgos la composición de varias piezas cortas para recoger en un volumen titulado *Once voces contra la barbarie*. De los participantes, más de la mitad eran mujeres: Ana Diosdado, Paloma Pedrero, Laila Ripoll, Yolanda Pallín, Yolanda Dorado, Margarita Reiz

Cuando las mujeres en los siglos XVI y XVII acudían al teatro, debían entrar y salir por una puerta especial ya que la principal estaba destinada al uso únicamente masculino; además se las acomodaba no en asientos normales, sino en lo que se denominaba “cazuela”, una especie de jaula situada en el piso superior del teatro, alejada del escenario y del patio donde se situaban los hombres. La única opción para aquellas mujeres que quisiesen dedicarse a la creación teatral, era seguir el modelo de las dramaturgas y escritoras francesas y británicas quienes publicaban sus textos bajo seudónimos masculinos con el fin de que sus obras no fuesen despreciadas simplemente por el hecho de ser una mujer quien las escribía y de no perder su reputación social. Con la liberación de la mujer en España a raíz de la instauración de la democracia en 1975, encontramos que las dramaturgas españolas ya no resultan un fenómeno anómalo en nuestro país, y empiezan a proliferar sin ser vistas como excepciones.

En España, durante la dictadura franquista se exhortó a que las mujeres ejemplificasen las virtudes extraídas de la religión, propias de siglos pasados, lo que sumió a la sociedad en un atraso considerable de décadas en comparación con el avance que se iba desarrollando en el resto de Europa. Así lo describe Patricia O'Connor en su libro *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción* (1987):

En cuatrocientos años de teatro español documentado anterior al siglo XX, podemos contar a las dramaturgas con los dedos de una mano. De 1900 a 1939, algunas escasas mujeres más consiguieron ver sus obras representadas, y desde la guerra civil el número de mujeres no ha aumentado tan dramáticamente como el número de mujeres novelistas (Patricia O'Connor. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Lecturas. pp 148-149.

URL:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593752020257182976624/210198_0041.pdf).

En nuestro país, la educación femenina inculcaba valores como la modestia o el silencio como signos de buenos modales; era constantemente vigilada y el sobrepasar los límites constituía un castigo. Salvaguardarlos era casi una exigencia para la mujer. Los libros de cabecera que prevalecían inculcando una determinada educación basada en una sociedad patriarcal, machista y retrógrada eran, por ejemplo, *La perfecta casada* (que ha llegado a reeditarse en más de once ocasiones) escrita por Fray Luis de León en 1583:

No ha de ser costosa ni gastadora la perfecta casada, porque no tiene para qué lo sea; porque todos los gastos que hacemos son para proveer o a la necesidad o al deleite; para remediar las faltas naturales con que nacemos, de hambre y desnudez, o para abastecer a los particulares antojos y sabores que nosotros nos hacemos por nuestro vicio. Pues a las mujeres, en lo uno la naturaleza les puso muy grande tasa, y en lo otro las obligó a que ellas mismas se la pusiesen. Que, si decimos verdad y miramos lo natural, las faltas y necesidades de las mujeres son mucho menores que las de los hombres; porque, lo que toca al comer, es poco lo que les basta, por razón de tener menos calor natural, y así es en ellas muy feo ser golosas o comedoras. Y ni más ni menos, cuando toca el vestir, la naturaleza las hizo por una parte ociosas, para que rompiesen poco, y por otra aseadas, para que lo poco les luciese mucho. Y las que piensan que a fuerza de posturas y vestidos han de hacerse hermosas, viven muy engañadas porque la que lo es, revuelta lo es, y la que no, de ninguna manera lo es ni lo parece, y, cuando más se atavía, es más fea. (Fray Luis de León:1980:38)

Más tarde, la censura y la represión, fueron grandes impedimentos que obstaculizaban todo deseo de la mujer de ser partícipe del mundo escénico.

Conocemos las insuficiencias del teatro, el escaso interés que despierta en las masas, las contradicciones que alberga como producto cultural sometido a la ley de la oferta y la demanda, arte capaz de albergar bajo su rótulo los más inocuos pasatiempos conformistas y los análisis más despiadados de una sociedad que no se siente demasiado feliz cuando es analizada de esa manera y que responde con las armas que tiene a mano: indiferencia, censura, crítica destructiva, fracaso comercial. (Griselda Gambaro: 1980:18)

Con el paso de los años apareció la figura aceptada de la mujer actriz aunque representando personajes estereotipados, sin libertad de interpretación. Por lo tanto, las mujeres participaban de la vida teatral de una manera sumamente limitada y controlada por el género masculino situado en la posición de poder. La función creadora como mujer-autora era algo aún impensable, inspiraba desconfianza y miedo por la amenaza que había en ello para una sociedad que no estaba preparada para asumir la fuerza de un nuevo frente que les obligaría a cambiar el orden vigente. Como explicaba Antonio Buero Vallejo en su Nota Previa al libro *Dramaturgas españolas de hoy* de Patricia O'Connor:

Han sido causas sociales y no intrínsecas las que han determinado la minoritaria presencia de la mujer en el campo de la creación y la cultura. (...)La dedicación femenina (y aún feminista) al texto dramático, crece en el mundo,mas, también en España donde cuyas inercias sociales han venido frenando hartas

cosas pero en la que se multiplican los despertares.(O'Connor: 1988: 5).

En 1870, el 91% de la población femenina era analfabeta y la educación de la mujer tenía unos niveles muy precarios en comparación con la de otros países europeos. Esto conducía a la ignorancia y desmotivaba a las mujeres, apartándolas de su deseo por aprender y formar una parte activa de la sociedad. En el caso de las familias más adineradas la educación se limitaba a una cultura del adorno, dando clases a las mujeres en materias como pintura, lengua francesa o música, impidiendo su intervención en la política con materias más prácticas en las que se ligara un conocimiento de la historia.

A finales del siglo XIX , principios del XX, algunas mujeres novelistas como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Concha Espina y Emilia Pardo Bazán, asistían al teatro llegando incluso a hacer algunas representaciones teatrales a menor escala, que no llegaron a trascender. Se trataba de mujeres intelectuales que tenían una reputación consolidada pero cuya mentalidad adelantada para la época era interpretada como una amenaza incómoda para los espectadores, que terminaba por no aprobarlas. Emilia Pardo Bazán (1859-1921) fue fundadora en 1890 de la Revista *Nuevo teatro crítico*, atreviéndose a representar su primera obra teatral *La suerte*, en 1904 y en 1906 *Verdad*, pero ambas obras, esperadas con expectación y estrenadas en su tierra natal, Galicia, no agradaron al público que se sintió incómodo por la temática elegida por una autora feminista y progresista. Unos días después estrenó su obra *Cuesta abajo* en el Teatro Principal de Madrid, pero tampoco tiene éxito ante lo cual Pardo Bazán abandona la dramaturgia dedicándose en el plano teatral únicamente a la crítica. Propulsora del feminismo en España, Emilia Pardo Bazán escribió numerosos artículos y ensayos en

defensa de la mujer, fundando y dirigiendo en 1892 la publicación *La Biblioteca de la mujer*. A Pardo Bazán se le negó en tres ocasiones (1889, 1892 y 1912) la entrada en la Real Academia Española, del mismo modo que fueron rechazadas Concepción Arenal y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Ella siempre afirmó que no fueron aceptadas por ser mujeres. De hecho, la primera mujer en la Real Academia Española fue Carmen Conde en 1979 (noventa años después de que Pardo Bazán formulase su primera petición).

Mientras la educación masculina se inspire en un postulado optimista-la fe en la perfectibilidad humana, la educación femenina derivase del postulado pesimista del supuesto que existe una contradicción palmaria entre la ley moral y la ley intelectual de la mujer. (Emilia Pardo Bazán. *La educación del hombre y de la mujer. Actas del Congreso Hispano-Luso-Americano*. Madrid:1982)

En Cataluña corrieron la misma suerte las autoras Dolors Monserdá, Josepa Rosich, Caterina Albert Capmany, María Aurella y Carme Montoriol.

Sólo cuando las mujeres tuvieron la posibilidad de tomar conciencia de su papel responsable como participantes de la vida pública, de su identidad y de su responsabilidad social, supieron reaccionar para intervenir a su favor, para defender la posición justa que durante tanto tiempo se les había denegado. Muchas mujeres tuvieron la suficiente rapidez como para poder prepararse recuperando el tiempo perdido y actuar a tiempo. Estas mujeres lucharon por acabar con las restricciones que las apartaban de

su intervención en los productos culturales, y en todo tipo de manifestaciones artísticas, autoafirmándose en su expresión contra la sociedad imperante.

La literatura dramática es una actividad que exige un compromiso muy franco y contundente con el medio. Toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento inmediato con la sociedad. La escritura teatral es una escritura agresiva por su misma naturaleza, está hecha para ser llevada a la escena, y la escena tiene, no sólo la falta de pudor de todo arte, sino un subrayado agregado por la corporeidad de los actores, por la confrontación física entre lo que sucede en el escenario y el espectador que escucha y sobre todo "ve." El texto dramático no está pensado para enmohecerse o incluso demorarse en los cajones, exige una confrontación inmediata con el público a través del escenario, a través de la movilización de un equipo. Sólo cuando las mujeres conquistaron un medio social, aunque fuera a medias, aunque todos sus derechos no le fueran reconocidos, pudieron franquear el bloqueo que les impedía escribir para el teatro, y casi paralelamente pudieron llegar a la dirección escénica. (Griselda Gambaro: 1980: 19)

5.2 Las precursoras de la dramaturgia femenina en España

De 1900 a 1936, época en que la que empezaba a normalizarse la alfabetización de la mujer otorgándole una independencia intelectual, los pocos nombres de dramaturgas que se recuerdan fueron Dora Sedano (1902), Julia Maura (1910-1970), Mercedes Ballesteros (1913), Luisa María Linares (1915), María Aurelia Capmany

(1918) entre otras. Pero ninguna de ellas hicieron una aportación que pudiera a pasar a la historia del teatro español. Las dramaturgas no aparecen reflejadas en ninguna de las corrientes de dramaturgos del momento: ni en el grupo de los realistas (Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Jose Martín Recuerda, Laro Olmo y Antonio Gala) ni en el de los autores antirrealistas, representantes del llamado “nuevo teatro español” (Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Luis Riaza, José Ruibal, Romero Esteo, Martínez Mediero...).

Las diferencias generacionales entre las dramaturgas españolas, plantean el conflicto en distintos puntos, al considerarse diversas interpretaciones dependiendo del contexto social del momento y de la ética y estética que propugnara cada una. Durante la posguerra, la puesta en escena de las obras para las mujeres dramaturgas era muy compleja. Únicamente en ocasiones podían hacer obras de teatro, pero la composición debía estar dirigida a niños. En este contexto destacamos a Carmen Conde, quien se vio obligada a utilizar el seudónimo Florentina del Mar, para poder publicar. La censura para las mujeres dramaturgas durante la dictadura franquista era doble, porque a la censura política se sumaba la censura social y moral. La sociedad española del momento no estaba preparada para asumir que la mujer dramaturga, tuviera el derecho de dirigir un equipo de actores o la propia escena teatral.

Reflejando una educación más estricta, ellas son más conservadores ideológicamente, más puritanas lingüísticamente y menos innovadoras técnicamente. Sus obras tienden a enfocar episodios románticamente idealizados y a promocionar valores tradicionales (O'Connor:1997:9-10)

No obstante, sí que resaltamos a una escritora que abrió muchos caminos para la liberación femenina en el plano teatral. María Teresa León (1903 - 1988), de ideología republicana, fue una de las pocas mujeres cuyo trabajo en el teatro se realizó durante el período de la Guerra Civil y el mayor antecedente de la dramaturgia femenina en España. En su autobiografía “Memoria de la melancolía” retrata la amplia galería de personajes a los que conoció durante su vida (Brecht, René Crevel, Margarita Xirgu, Paul Eluard, Max Aub...) con los que pudo contrastar la situación teatral española en comparación con la que se vivía en otros países. María Teresa León lamentaba que el teatro español (marcándose como único objetivo conseguir buenos resultados en la taquilla), se hubiese quedado rezagado por culpa de una burguesía aletargada, sin vivir las renovaciones estéticas que se dieron en el resto de Europa después de la I Guerra Mundial, algo que sigue sucediendo ya en el siglo XXI.

Si la taquilla acusa un estado de corrupción o desmoralización de las costumbres, son los hombres colocados al frente de las responsabilidades teatrales los que deben guiarse por ella para remediarlo. (..)Es un pretexto demasiado cómodo el achacar el estado actual de nuestros escenarios al mal gusto del público. (..) Tanto en tiempo de paz como en tiempo de lucha, y sobre todo en la segunda ha de servir siempre para educar, propagar, adiestrar, distraer, convencer, animar, llevar al espíritu de los hombres ideas nuevas, sentidos diversos de la vida, hacer a los hombres mejores. Para ello el teatro ha de seguir vivo con la vida de su tiempo, buscar afinidades con el teatro antiguo, y para cumplir con nuestro deber estrictamente revolucionario deberíamos evitar que pasasen gato por liebre, llamando teatro a

la basura inmunda, equivocando a los camaradas de buena fe.(María Teresa León. “Gato por liebre”. Revista *El mono azul*. n° 44.diciembre de 1937).

Adelantada a su tiempo, ya en el Diario de Burgos, donde trabajaba de redactora, escribía artículos en defensa de la mujer. Junto a su pareja, el poeta Rafael Alberti, fundó la revista literaria *El mono azul* y la revista *Octubre*, disfrutando de una subvención para estudiar el movimiento teatral europeo, con la que viajaron a Berlín, Dinamarca, Noruega, Bélgica, Holanda y la Unión Soviética. Allí asistieron en 1934 al Primer Congreso de Escritores Soviéticos. María Teresa León trabajó también como secretaria en la *Alianza de escritores antifascistas* y como vicepresidenta en el *Consejo central de teatro*, donde representó obras como actriz, ejerciendo también en ocasiones, de dramaturga y directora teatral al frente de la compañía “Teatro de arte”. Autora de cuentos, ensayos, guiones de cine y novelas, escribió cuatro obras de teatro: *Misericordia*; *Huelga en el puerto* (1933); *La tragedia optimista* (1937) y *La libertad en el tejado* (1989). María Teresa León hace un teatro de urgencia, un servicio de guerra con finalidad pedagógica, tratando de solventar la mediocridad existente.

La Revolución necesitaba del Teatro. Tenían que aliarse a él para propagar la cultura y la gran nueva de la Revolución. Lenin da un decreto, que lleva también la firma de Lunacharski, para nacionalizar los teatros y entregarlos al pueblo. La gran ópera continúa abierta. El pueblo, que jamás había pasado de las rejas de los palacios y de la puerta de los teatros, llena las salas de espectáculos, asombrados de la ficción escénica [...] Maiakovski y los jóvenes revolucionarios escriben, no con mucha fortuna,

para comenzar los tiempos modernos del teatro revolucionario. Se necesita poner el teatro en la hora de la utilidad. Meyerhold se encarga de formar cuadros de verdaderos combatientes teatrales [...] Todos los jóvenes rivalizaron para expresar teatralmente la nueva vida. (Gregorio Torres Negrera. “María Teresa León y la Guerra Civil española” *ADE-Teatro* nº 97, septiembre-octubre 2003).

En los años sesenta, mientras España sufría la opresión y la censura de la dictadura, en Inglaterra y Estados Unidos se vivía el estallido de la dramaturgia femenina; empezaron a aparecer los nombres de Nell Dunn, Caryl Churchill, Shelagh Delaney o Pam Gems.

La literatura dramática de autoría femenina en los años setenta recoge la primera generación de dramaturgas presentes en la transición a la democracia española. Cabe resaltar el trabajo de Ana Diosdado y Lidia Falcón, cuyas líneas teatrales eran totalmente distintas aunque ambas abogaban por enfatizar el cambio de papel de la mujer y deconstruir el modelo femenino vigente hasta el momento.

Ana Diosdado, española-argentina nacida en 1943 en Buenos Aires, escritora, guionista, actriz y dramaturga, fue ahijada de la actriz Margarita Xirgu. Inició su andadura como dramaturga con la representación de su obra *Olvida los tambores* en 1970 (adaptada al cine por el director Rafael Gil en 1975) con la que ganó los premios Mayte y Foro Teatral, consiguiendo el mayor éxito de crítica y público de toda su trayectoria teatral. A partir de este momento, Diosdado se convirtió en la primera dramaturga española presente de manera continua en los escenarios teatrales. A ésta le

seguirían otras obras teatrales: *El okapi* en 1972, *Usted también podrá disfrutar de ella* en 1973, *Los comuneros* en 1974, *Y de cachemira chales* en 1983, *Cuplé* y *Los ochenta son nuestros* en 1988, *Camino de plata* en 1990, *Trescientos veintiuno, trescientos veintidós* y *La importancia de llamarse Wilde* en 1993, *Cristal de Bohemia* en 1996 y *La última aventura* en 1999. Ana Diosdado arremetió con una crítica a la sociedad de la desigualdad pero dejando a un lado su condición de mujer se atuvo a problemas más ligados a la lucha de clases, abordando incluso la drogadicción o la incomunicación familiar. Desde una postura ligada a una educación tradicional, en su obra *Los ochenta son nuestros*, ambientado en la libertad progresista surgida tras la caída del régimen franquista, intenta concienciar a los adultos de que no potencien un comportamiento negativo en la juventud que educan, aludiendo a un excesivo libertinaje que había que controlar, fruto de los desórdenes familiares que se estaban produciendo.

En el polo opuesto se sitúa Lidia Falcón, nacida en 1935, dramaturga y fundadora del Partido feminista español. Fue una defensora acérrima de las libertades de la mujer y víctima de los abusos continuados de un régimen patriarcal, por lo que trata de evitar que las nuevas generaciones consientan la continuación de este sistema. A través del teatro (*¡Parid, parid, malditas!* o *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*), Falcón se dirige a las jóvenes españolas, tratando de explicarles las consecuencias positivas del cambio, de la libertad que ofrece a la mujer la transición. En sus obras presenta a las mujeres una nueva responsabilidad: la de elegir en el nivel político, animándolas a participar activamente en una sociedad que por fin las invita a la intervención. La dramaturga alude a la importancia de una lucha histórica por conseguir los derechos de la mujer, advirtiéndole que es un proceso que en ningún modo se debe dar por terminado. Falcón explica que se debe de conseguir acabar con todos los tipos de

constrimientos sociales aún existentes, haciendo principal hincapié en el derecho al aborto y en el cese del abuso hasta que la justicia social se produzca.

Las jóvenes son las que adoptan el canon del comportamiento femenino promulgado por el poder hegemónico, lo que denota su grado de complicidad con el sistema patriarcal que las subordina.(Henríquez-Sanguinetti: 1995: 6).

5.3 Dramaturgia española desde los años ochenta

Durante la década de los años ochenta España vivió un aperturismo y una liberación que permitió la entrada de muchas dramaturgas al escenario teatral español. Una oleada de escritoras se inscribieron dentro de la denominada corriente de crítica social. Entre estas dramaturgas emergentes, resalta la figura de Carmen Resino (Madrid, 1941), quien tiene en su haber más de veinticinco obras estrenadas. Carmen Resino fundó en 1986 y presidió, la asociación de dramaturgas españolas. A lo largo de toda su trayectoria teatral Resino se ha ganado a la crítica por su constancia, por esforzarse en la lucha para sacar del aislamiento social a las mujeres dramaturgas, venciendo las dificultades hasta lograr un posicionamiento dentro de la cartelera teatral española. Una parte de sus obras, tienen a la mujer como núcleo temático, denunciando su posición desventajada en una sociedad organizada por los hombres. En este sentido cabe destacar las obras: *La nueva historia de la princesa y el dragón* (1989), *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (1992) o la inédita *De película*. Su trayectoria ha sido premiada con la Mención de Honor del Premio Calderón de la Barca por *El Oculito enemigo del profesor Schneider* en 1989; el Premio Ciudad de Alcorcón por *La recepción* en 1992, Mejor

Autor Español de la Boesdaelhoeve de Bruselas, Mención de honor Felipe Trigo, y recientemente, en el 2004, con el Premio Buero Vallejo por *La boda*. También Ha sido finalista en los premios Palencia de Teatro, Lope de Vega, Tirso de Molina, Valladolid, Nadal, Torremozas, Tigre Juan, Nacional de Literatura Dramática.

En ésta época también irrumpe en la escena teatral Concha Romero (Puebla del Río, Sevilla, 1945), quien en 1983 estrena *Un olor a Ambar*. Le seguirían las obras *Las bodas de una princesa*. (1988), *Un maldito beso; Juego de reinas* y *¿Tengo razón o no?*, (las tres escritas en 1989) y *Así aman los dioses* (1991). Concha Romero, remite en sus obras a contextos históricos en los que la posición de la mujer era bastante crítica en comparación con la del hombre, asediada por la dominación masculina, víctima de abusos y de un sistema opresivo que las situaba en una posición de inferioridad. Partiendo de estas situaciones la dramaturga conduce la ficción hasta la época contemporánea en la que se encuentran los espectadores, señalando las injusticias que se siguen cometiendo sobre la mujer en cualquier actividad en la que participa. En sus obras, *Bodas de una princesa*, *Un olor a ámbar* o *Razón de Estado*, los personajes femeninos se rebelan contra su entorno, contra una sociedad retrógrada dominada aún por el hombre, en la que aún imperan unos determinados códigos y valores que subordinan a la mujer. Romero deconstruye esta imagen de mujer resignada y pusilánime, por una en la que la fémina es capaz de enfrentarse al poder, ya tenga como madre a la Reina Isabel (*Razón de Estado*), ya sea una monja (*un Olor a Ambar*) o una mujer que se niega a convertirse en una mera mujer-objeto (*Bodas de una princesa*).

Si bien la obra de Romero se basa más en la presentación de la injusticia y la denuncia de la opresión hacia las mujeres, Paloma Pedrero (Madrid, 1957) va aún más

allá, mostrándole a la mujer la posibilidad de encontrar su identidad con total independencia, haciendo uso de su casi recién estrenada libertad. Paloma Pedrero, trabaja una dramaturgia en la que la mujer es la que opta por su libertad y lucha por ella haciendo que el espíritu libre la caracterice como parte de su personalidad y enfrentándose a un ex torero (para llevar al límite la situación) como encarnación del personaje masculino con valores tradicionales coartadores (*Invierno de luna alegre* por la que obtuvo el Premio Tirso de Molina en 1987). Pedrero crea la figura de una mujer que rompe con los cánones establecidos y en lugar de esperar durante años la llegada del hombre que supuestamente va a amarla, protegerla y cuidarla, decide marcharse sola a recorrer mundo (*Besos de lobo*). Su obra más controvertida fue *La llamada de Lauren* (1985) que se centra en la convivencia de una pareja donde quien debe ahondar en su identidad es el hombre, aturdido por su ambigüedad sexual. A partir de esta primera obra y primer gran éxito escribió a lo largo de los años otros diecinueve textos teatrales. Recientemente, con su obra *La actriz rebelde* estrenada en Madrid en el 2001, la intérprete de la obra (que es un largo monólogo) se dirige directamente al público y pregunta a uno de los espectadores “¿Follas mucho?”, “¿quieres quedar después de la obra para follar?”. Este estilo directo y avasallador, que hace que el público se involucre en la obra, intimidado, marca la nueva dramaturgia femenina, ya impúdica, deslenguada y liberada de todo tipo de clichés. En este sentido el teatro de Pedrero comulga con el de Liddell, quien también en sus obras pregunta directamente al espectador: “¿Hay algún hijo de puta que quiera matarme?” (*Perro muerto en tintorería. Los Fuertes*)

Otra dramaturga destacada en este período es María Manuela Reina Galán (Córdoba, 1958) que recibió en 1983 el premio convocado por la Sociedad General de Autores por su obra teatral *El navegante*, consiguiendo al año siguiente el Premio

Calderón de la Barca por *La libertad esclava*. Otras de sus obras fueron *Alta seducción*, *Un hombre de cinco estrellas*, *La cinta dorada* y *Reflejos con cenizas*. Fue junto a Ana Diosdado, una de las mujeres que más supo mantenerse en la cartelera, si bien sus obras eran bastante comerciales y poco arriesgadas. En el teatro de Manuela de la Reina la figura de la mujer, poco desafiante, aún aparece limitada por el sistema patriarcal imperante, sin rebelarse completamente a él.

Es importante señalar a Yolanda García Serrano (Madrid 1958). Es una actriz, directora de cine y guionista de series televisivas, ganadora de un premio "Goya" al mejor guión por el guión de la serie televisiva "Todos los hombres sois iguales". Se lanzó a la dramaturgia dirigiendo su obra *Lo que ellos ignoran de ellas*. Esta obra tuvo trascendencia en la dramaturgia femenina ya que fue estrenada en New York el 11 de julio del 2008, convirtiéndose en la primera mujer española que dirigía una obra teatral en Estados Unidos.

Una nueva corriente de dramaturgas sale a la luz durante la década de los años noventa, en buena parte auspiciadas por las convocatorias de premios teatrales en los que resultan premiadas. Empiezan a sonar nombres que después se convertirían en piezas clave para comprender la dramaturgia española actual: Lluisa Cunillé, Yolanda Pallín...Todas ellas llevan una carrera de éxito gracias a la cual pueden dedicarse en exclusividad a la dramaturgia. Es la década en nuestro país donde la dramaturgia disfruta del mayor reconocimiento de crítica y público. Poco a poco la mujer ocupa el lugar que le corresponde en la escena teatral española, saliendo de la invisibilidad en la que estaban sumidas, reflejándose sus espectáculos en los medios de comunicación pertinentes.

Lluisa Cunillé (Badalona, 1961) es una autora prolífica de teatro hiperrealista que cuenta en su haber con más de veintidós obras teatrales, entre las que caben destacar *Berna* (1992), *La festa* (1993), *Libración* (1993), *Accident* (1994) y *Privado* (1996), representadas por la compañía teatral valenciano *LaHongaresa*. Concebida por algunos como uno de los valores más sólidos de la nueva dramaturgia surgida a finales de los 80, no se puede hablar de la última dramaturgia sin mencionarla. Cunillé se inició en la dramaturgia a raíz de unos seminarios impartidos en la sala Becket de Barcelona por José Sanchis Sinisterra (1990-92). En su haber cuenta con galardones tan prestigiosos como el accésit al Premio Ignasi Iglésias por *Berna, en 1991*; Premio Calderón de la Barca (1992) por su obra *Rodeo*; premio de la Crítica de Barcelona (1994) con *Libración* y el Premi de les Lletres catalanes (1997). Además, Cunillé es una de las autoras más publicada y representada del momento: *Libración* estuvo presente en el Festival Internacional de Teatro de la Habana y *Rodeo* se ha representado en Buenos Aires y en el Royal Court Theatre de Londres. En sus obras entremezcla el realismo con el absurdo haciendo una caricatura de la sociedad que enfrenta al espectador a modo de crítica reflexiva, buscando el humor en las situaciones más cotidianas donde se desenvuelven después los mayores conflictos.

En este período también resaltan la figuras de Margarita Sánchez Roldán (Madrid, 1962) y especialmente en Cataluña, Beth Escudé (Barcelona 1963), quien empezó su andadura en 1995 con su obra *El destí de les Violetes*, a la que siguieron, *El pensament per enemic* y *Pullus (El color del gos quan fuig)*. Ya en la década del dos mil, estrenó *Loft* y *Cabaret Diaboloic* (en la que también actúa) en el 2004 y *Aurora De Gollada* en el 2006. En este contexto de ebullición, hay que reconocer el trabajo de Mercé Sarrias (Barcelona 1966), dramaturga además de periodista y guionista, quien participa junto a Lluisa Cunillé en los talleres de dramaturgia impartidos por Sanchis

Sinisterra en Barcelona y como ella, emprende una carrera fulgurante como dramaturga. Consiguió en 1996 el Premi Ignasi Iglèsias y el accésit del Maria Teresa León con la obra *Àfrica 30*. Después se estrenarían bajo la dirección de Toni Casares, sus obras *El tren* (1995), *La dona i el detectiu* (2001) y *En defensa dels mosquits albins* (2007). Sarrias alcanzó repercusión internacional en 1999, al realizarse lecturas dramatizadas de su obra *Un aire absent* (1997) en el Exchange Theatre de Manchester.

Al mismo tiempo que despertaba la dramaturgia femenina catalana, en la capital resaltaba la figura de Itziar Pascual (Madrid, 1967), licenciada en periodismo y en la RESAD- Ya en 1995 recibe el Premio Ciudad de Alcorcón por su obra *El domador de sombras*, consiguiendo también el accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1997 por *Las voces de Penélope* y la mención especial del Premio Maria Teresa León para autoras dramáticas por la obra *Blue Montain*. La obra de Itziar Pascual ha sido analizada junto a la de Angélica Liddell, Rodrigo García y Borja Ortiz de Gondra, en el libro de Sussane Hartwig, *La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo* y en otros textos.

Con un despegue similar se sitúa Yolanda Pallín (Madrid 1965), quien irrumpe en el panorama teatral español con todo el potencial de una nueva promesa que con el tiempo acaba asentándose, siendo muchas de sus obras traducidas en Francia. Pallín representa los valores y el estilo de una generación emergente de autoras. Licenciada en Filología Hispánica y Titulada en Interpretación por la RESAD, comienza trabajando como actriz, lanzándose con éxito a la dramaturgia cuando en 1995 obtiene el Premio María Teresa León por *Los restos de la noche*. Su obra *La mirada* recibe el accésit del Marqués de Bradomín; *Los motivos de Anselmo Fuentes*, consigue el Premio Calderón de la Barca en 1996 y *Las manos. Trilogía de la juventud I*, consigue el premio

concedido a autores teatrales en castellano, por la SGAE en el 2002. Se convierte en una de las dramaturgas españolas más galardonadas, al ser también: Finalista del Premio Mayte de Teatro 1999, por *Los motivos de Anselmo Fuentes*; Premio Ojo Crítico de Teatro 1999, junto con José Ramón Fernández y Javier Yagüe, *Las manos* ; Premio Celestina al mejor autor 1999, por *Las manos*; Finalista del Premio MAX al mejor autor 1999, por *Las manos*; Premio al Mejor espectáculo en la Feria de Teatro de Huesca 1999 con *Las manos*; - Finalista del Premio MAX al mejor autor 2000, por *Las manos*; Premio al mejor espectáculo de la temporada 2000-2001 de la crítica Teatral de Valencia con *Las manos* ; Premio MAX al mejor autor 2001, por *Las manos* ; Mejor montaje de Teatro 2001 El País de las Tentaciones por *Imagina* y Finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática por *Imagina*. Muy cercana a la dramaturgia de Angélica Liddell, Yolanda Pallín sustituye el estilo entrecortado del diálogo de las anteriores piezas por el torrente discursivo del monólogo de una mujer en su obra “DNI”, donde muestra las secuelas de una mujer inadaptaada al mundo que la rodea. Pero no sólo encontramos la similitud de ambas dramaturgas en el uso del monólogo en sus piezas, sino también en los temas escogidos como núcleo central de sus obras, donde hay una patente crítica a la sociedad, atendiendo a problemas muy concretos. En una línea muy similar a la de Liddell, Pallín explicaba que quería ser un espejo de lo que ocurre en la calle para que la gente tomase conciencia y se posicionase.

En este contexto de agitación cultural femenina, destaca la escritura de Yolanda Dorado (Córdoba 1969), quien en 1999 consigue el Segundo Premio Arte Joven de la Comunidad de Madrid por su obra *El secreto de las mujeres*, alzándose también como ganadora del Certamen de Teatro Breve *Fundación Ciudad de Requena* por la obra *Positivas* en el 2004 (accésit que recaería en Paloma Pedrero). También cabe mencionar la trayectoria de Laila Ripoll (Madrid, 1964), entre cuyas obras dramáticas destacan

"Atra Bilis", "La Ciudad Sitiada", "Los niños perdidos" o "El día más feliz de nuestra vida". Fundó una compañía teatral, *Micomición*, y dirigió espectáculos teatrales para el Centro Dramático Nacional en el 2006 ("*Barcelona, mapa de sombras*" de Lluïsa Cunillé), la Compañía Nacional de Teatro Clásico ("*Del Rey abajo, ninguno*" de Rojas Zorrilla) y para el Teatro Español ("*Mihura Motel*" de Ignacio García May). Laila Ripoll recibió el Premio Ojo crítico de RNE en el 2002 y el Premio Caja España en 1996.

Con estrenos ya en la década del 2000, encontramos a prometedoras autoras jóvenes como Eva Hibernia y Vanesa Monfort. Eva Hibernia (Rioja, 1973), quien con su obra *El arponero herido por el tiempo*, recibió Accésit Premio Nacional Marqués de Bradomín en 1997 y con *Fuso Negro*, se le concedió el Accésit al Premio de Teatro SGAE en el 2005, se consolida como una prolífica autora y directora de escena. De su misma generación (aunque aún no galardonada en teatro) es Vanesa Montfort (Barcelona 1975) periodista, dramaturga y escritora (ganadora del Premio Joven Ateneo de Sevilla en el 2005 por su obra *El ingrediente Secreto*). Monfort no pasó desapercibida en su forma de concebir el teatro como arma social: ha estrenado las obras *Quijote's Show* (1999), *El Eclipse* (2002), *Paisaje Transportado* (2003) y la obra colectiva *Grita SIDA* (2005), tres de ellas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Su última propuesta escénica *Estábamos destinadas a ser ángeles* fue bajo el encargo de la Comunidad de Madrid y gira en torno al maltrato de la mujer. Su obra *Experiencia de una escritora entre el teatro y la novela*, se estrenó en el Royal Court Theatre de Londres.

Resulta interesante observar que las dramaturgas españolas no son mujeres que vengan específicamente del teatro ni que se dediquen exclusivamente a él. María Teresa

León se licenció en filosofía y letras. Ana Diosdado empezó a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid y además de ser dramaturga, fue actriz, guionista y novelista, llegando a quedar finalista del Premio Planeta a los veinticuatro años con la novela *En cualquier lugar, no importa cuándo*. Lidia Falcón es licenciada en Derecho, Arte Dramático y Periodismo, así como doctora en Filosofía, nombrada doctora honoris causa por la Universidad de Wooster (Ohio); además ha sido fundadora de las revistas *Vindicación Feminista* y *Poder y Libertad* y del *Club Vindicación Feminista*, el *Partido Feminista de España* y la *Confederación de Organizaciones Feministas del Estado Español*. Paloma Pedrero es licenciada en sociología, Yolanda Pallín en Filología Hispánica, Itziar Pascual en ciencias de la información y Carmen Resino es licenciada en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, catedrática de Historia de estudios teatrales por la Universidad de Ginebra, además de poeta (ha quedado finalista del premio Torremozas) y novelista (quedando finalista del Premio Nadal). En este contexto de mujeres polifacéticas con educación y experiencias en distintos campos de formación, encaja la figura de Angélica Liddell, licenciada en psicología, y además de dramaturga, directora y actriz, poeta y cuentista. Podemos concluir que el perfil común de la dramaturga española es el de una mujer con estudios universitarios, procedente de una clase social media-alta, inquieta, constante, concienciada, culta y brillante.

El papel de la mujer en el teatro es, entre otros, cambiar los viejos contenidos y formas, prepararlos para una abertura donde hay cabida para nuevas interpretaciones, que rompen con un teatro creado por hombres, reconduciéndolo a una adaptación de la realidad actual. Podemos afirmar que Angélica Liddell está por primera vez en primera fila de la escena teatral española, algo que durante toda la historia de España ha estado

reservado para dramaturgos, teóricos del teatro y directores de escena. Con la inserción de la mujer en el mercado laboral, emergió un concepto: “el techo de cristal”, referido a los límites invisibles a los que la mujer debe de enfrentarse a la hora de posicionarse socialmente al mismo nivel que un hombre:

Aparece, como un obstáculo invisible en la carrera profesional de las mujeres, que las impide avanzar. Se entiende por techo de cristal aquel conjunto de normas no escritas o cultura empresarial que dificulta a las mujeres acceder a los puestos de alta dirección. Su carácter de invisibilidad viene dado por el hecho de que no existen leyes, ni dispositivos sociales establecidos, ni códigos visibles que impongan a las mujeres semejante limitación, sino que está construido sobre la base de otros rasgos que son difíciles de detectar. (M. Patricia Aragón Sánchez, *El Techo de cristal y las emprendedoras*. Microsoft España. Web del Centro para empresas y Emprendedores. RRHH. URL: http://www.microsoft.com/spain/empresas/rrhh/techo_cristal.msp x. Fecha de consulta 16.04.2009).

El discurso femenino en los años noventa centra su atención en los conflictos que nos rodean (injusticia, brutalidad...), referidos en nuestro país a la violencia de género, dadas las numerosas muertes de mujeres en España a manos de sus parejas o ex parejas. Pero hay cabida también a los de índole internacional: atentados terroristas, invasiones, guerras, masacres, inmigración... Señalando la responsabilidad del poder y el Estado como mediadores de estos problemas, el enemigo común es la violencia de la mano de

dictadores, abusadores, enfermos, imperialistas y fanáticos. Como nexo común las dramaturgas actuales luchan por poner voz a problemas reales vigentes, salen en defensa de los oprimidos y censuran la violencia, completamente involucradas en el escenario político internacional.

Si bien Angélica Liddell construye todas sus obras a partir de un conflicto real vigente (Guerra de Kosovo, Pederastia, maltrato de la mujer...), Paloma Pedrero también hace lo propio. En el año 2005 estrena en Madrid *Ana 11 de marzo*, obra que se representaría en Londres y Nueva York al año siguiente, donde tres mujeres, las tres llamadas Ana, sufren la pérdida de un marido, un hijo y un amante (respectivamente), al morir éste en el atentado del 11-M. Del mismo modo, Laila Ripoll alude en “los niños de la guerra” a todos los que murieron o fueron adoptados durante la guerra civil; Itziar Pascual aborda la guerra de Irak en su pieza *Las hijas del viento*; Lidia Falcón con *Falsas denuncias* hace un retrato real de la injusticia social que vivimos; Mercé Sarrias en *Una lucha personal*, plantea el conflicto de la burocracia; Antonia Bueno trata el tema de la violación en *La niña tumbada*. El teatro español actual como arma de concienciación y lucha para solventar los problemas sociales, tiene una de sus ejemplificaciones más claras en la dramaturga Elena Cánovas (Madrid, 1955). Cánovas es asistente social, diplomada en criminología por la Universidad Complutense, actriz y directora de escena titulada por la RESAD. Utilizó el teatro como mecanismo de reinserción, terapia y reeducación social, fundando en la cárcel de mujeres de Yeserías, la compañía de teatro *Yeses*, cuyas actrices eran las presas. En 1989 obtuvo el accésit del Premio Calderón de la Barca 1989 por su obra *Mal bajío (escenas de una cárcel de mujeres)*, además en 1995 le fue concedida la Medalla al mérito Penitenciario y en 1996 al Grupo *Yeses* el Premio a la compañía de mayor difusión

Angélica Liddell no construye en absoluto una escritura de la mujer, aunque su condición sexual sea un punto de partida y forme parte de su bagaje experimental. Su guerra principal es su lucha consigo misma y secundariamente, como temática notoria en cada una de sus piezas, contra la injusticia en distintos conflictos mundiales. La aparición de los personajes protagonistas femeninos en las obras de Angélica Liddell no aluden directamente a la condición de mujer en general, si no al conflicto interior de la autora, expresado a través de alter-ego o simplemente a través de ella misma, desenmascarada. La dramaturga ha regenerado nuevos conceptos con un estilo muy personal que no deja indiferente a nadie, con una apuesta contundente, inteligente y controvertida con la que ha conseguido hacerse con un lugar en el complejo entramado al que se enfrentaba, llegando a trascender en un contexto internacional. Su preparación radica en una racionalización de la realidad que potencia la reflexión y la acción inmediata, cambiando el concepto de espectador pasivo a responsable de la situación social. La dramaturga supera así las barreras económicas y políticas que se interponen como los mayores obstáculos para la viabilidad del teatro en la actualidad.

La dramaturgia de Angélica Liddell utiliza el cuerpo femenino como un espacio donde alegorizar las negociaciones de la cultura; el lugar de gestación se convierte en el cuerpo del dolor, controlado por la inteligencia. Utiliza mucho las imágenes del exceso, la violencia corporal (flagelaciones, golpes, herirse hasta sangrar) como forma de dar visibilidad a la metafísica del poder. Denuncia así la malversación que el Estado ejerce sobre su cuerpo a través del recurso metafórico de la retórica del poder. La violencia en el teatro de Liddell es un elemento clave e insustituible porque expresa fielmente la lucha, el esfuerzo por lograr la inclusión total de la mujer en el mundo

teatral dominado por los hombres. Los violentos actos preformativos son necesarios para representar el sacrificio de la mujer para lograr el acceso a la pertenencia a un grupo, el de la dramaturgia española financiada por el Estado.

Con Angélica Liddell llega el radicalismo. A través del proceso de aparición de las dramaturgas españolas en la escena teatral muchas han sido las mujeres que han tenido que luchar por lograr un posicionamiento en los escenarios, logrando que la crítica, el público y en conjunto la sociedad conciban la irrupción de la mujer en el panorama teatral como algo normalizado y no como un hecho aislado con su consecuente arrastre de prejuicios.

Angélica Liddell aparece en la escena española en un momento no ya de aperturismo, sino de asentamiento y de consolidación de valores, donde los obstáculos a los que se enfrenta una dramaturga son los mismos a los de un dramaturgo: principalmente la lucha con los productores y las salas teatrales, para conseguir la financiación requerida para llevar a cabo una representación teatral. Liddell puede permitirse el dedicarse a desarrollar un teatro personal y característico de ella, que la hace sobresalir como una de las figuras más atractivas de la escena española. Lejos queda la lucha por reivindicar los derechos de una mujer: partimos de la igualdad de condiciones y el conflicto aquí es con la sociedad, con el Estado, con la concepción de cultura en general y el teatro en particular.

Algo particularmente llamativo es que desde su inauguración, el teatro María Guerrero de Madrid, con nombre de mujer para más aliciente, aún no ha estrenado obra ninguna dramaturga.

5.4 La mujer en los premios teatrales nacionales

A la hora de valorar la posición de la mujer dramaturga en los premios teatrales nacionales, hay que destacar por su longevidad y prestigio, los Premios Mayte de las artes escénicas. Se instauraron en 1969 por la fundación Premios Mayte, fundada por María Teresa Aguado Castillo y tienen por objeto fomentar las artes en general y, especialmente, el teatro, la tauromaquia, la literatura, la pintura y la escultura. De los veintiséis ganadores en el período comprendido entre 1969 al 2009, aunque son muchas las actrices premiadas, la única dramaturga galardonada es Ana Diosdado en 1972, siendo candidata Angélica Liddell en el año 2004. En el premio Adolfo Marsillach creado en 1989 (Anteriormente llamado Premio "Segismundo" a una labor teatral significativa.) no hay galardonada ninguna dramaturga, aunque quizá sorprenda aún más que tampoco haya ninguna dramaturga ganadora del Premio Nacional de teatro, creado en 1978 por el Ministerio de cultura español.

Uno de las convocatorias más prestigiosas en el mundo del teatro es el Premio Calderón de la Barca para autores noveles, convocado por el Ministerio de cultura a través del Instituto Nacional de las Artes escénicas y la música (INAEM) . En el período comprendido desde 1984 hasta el 2007, de un total de veinticinco ganadores, sólo cinco son mujeres: en 1984 M^a Manuela Reina Galán con "La Libertad esclava", en 1989 Elena Cánovas Vacas con *Mal Bajío*, en 1991 M^a Luisa Cunillé Salgado con *Rodeo*, en 1996 M^a Yolanda Pallín Herrero con *Los motivos de Anselmo Fuentes* y en el 2004 Inmaculada Alvear Valero de Bernabé con la obra *El sonido de tu boca*.

Tan sólo un año después de la aparición del Premio Calderón de la Barca se creó el Premio Marqués de Bradomín (1985) convocado por el Instituto de la Juventud

(INJUVE) con la voluntad de apoyar la edición y estreno de obras inéditas y originales de autores menores de 30 años. Este premio trascendió por reconocer el talento de una corriente de jóvenes creadores que pasó a denominarse “Generación Bradomín”.

En el Premio ADE de dirección teatral creado en 1987, Helena Pimenta es premiada en dos ocasiones: en 1996 por su obra *Romeo y Julieta* y en 1999 por *Trabajos de amor perdidos*. También premiada doblemente se lleva el galardón Carme Portaceli, en el 2001 por la obra *el constructor y Mein Kampf* y en el 2005 por *Sopa de pollo con cebada*.

En 1992 se crea el Premio José Luis Alonso para nuevos directores teatrales y en él sólo son premiadas dos mujeres: Laila Ripoll por *La ciudad sitiada* en 1999 y Ana Zamora por *Comedia llamada Metamorfosea*, en el 2001.

Una gran oportunidad para la potenciación y reconocimiento de la dramaturgia femenina española fue la creación en 1994 del Premio Internacional "María Teresa León" para autoras dramáticas. Fue convocado por la ADE y el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales, contando dos años después de su creación con la colaboración de la Sociedad General de Autores y Editores de España. No obstante, desde su comienzo, al tratarse de un Premio de carácter internacional, ha habido años en los que ni la ganadora ni la accésit y mención especial han recaído en dramaturgas españolas, como en el año 1999; y otros en los que la totalidad de los premios ha galardonado a autoras españolas como en el año 1998. Cuatro han sido las ganadoras españolas del premio hasta el momento: *Susie*, de Carol López Díaz en 1998; *35.4 (Estamos quedando fatal)* de Gemma Rodríguez en el 2002; *Elkafan*, de Carmen Pombero en el 2003 y *Amarás a tu prójimo*. de Amaia Fernández Rodríguez en el 2006.

Años más tarde, concretamente en 1998, se crearon los Premios Max de la Artes Escénicas, convocados por la Sociedad General de Autores y Editores. De los diez ganadores de los Premios Max al mejor autor Teatral en castellano desde 1998 hasta el 2008, sólo dos mujeres lo han ganado: Lluisa Cunillé en la edición del 2007 por su obra *Mapa de sombras* y Yolanda Pallín, en el 2002 quien junto a Javier García Yague y José Ramón Fernández, lo recibió por la obra *Las manos*. En cuanto a las finalistas femeninas en este período, sólo lo ha recibido Dulce Chacón en el 2004 por la obra *Algún amor que no mate*. Lluisa Cunillé fue la única mujer finalista (edición del 2005) con su obra *Te diré siempre la verdad [Confidencias]*, en la categoría de mejor autor teatral en catalán o valenciano. Como mejor autor teatral en Euskera, Maite Agirre con *Chicas bonitas, alegres maizales /Neska politak artasoro alaiak* ganó en la edición del 2007, Arancha Iturbe ganó en el 2005 por *Ixa / Equis* y en el 2003 por *Ai, ama!* y en el 2001 la vencedora fue Bego Losada por *Gus eta Gas*. En el apartado del mejor autor en gallego, la única fémina galardonada fue Sonia Delgado, premiada en el 2008 junto a Xose Manuel Pazos Varela, Cándido Pazo González, Suso de Toro y Anxos Sumai, por la obra *Emigrados*.

5.5 Instituciones y asociaciones que apoyan la dramaturgia femenina española

El avance de la mujer dramaturga, que se produce con la iniciación de la democracia, empieza a asentarse en 1986, año en el que se crea en Madrid la Asociación de Dramaturgas, con Carmen Resino como primera presidenta electa. Los objetivos de la asociación se resumían en: promover el teatro español en general y el femenino en particular; incentivar el intercambio y los contactos culturales para un mayor desarrollo

y divulgación del quehacer teatral; promocionar el desarrollo de la mujer en el ámbito escénico y contribuir a su integración en la vida cultural española (María Victoria Oliva “Las dramaturgas se asocian” Revista *El Público*, abril 1987 pp.41). La asociación estaba formada inicialmente por quince escritoras: Miren Díaz de Ibarro, Carmen Resino, Julia Butinya, Pilar Rodrigo, M^a Angélica Mayo, Pilar Pombo, Concha Romero, Ofelia Angélica Gauna, Maribel Lázaro, Milagros López Muñoz, Carmen de Miguel Poyard, Mayte Ayllón Trujillo, Norma Bacaicoa, Carmen García Amat y Paloma Pedrero. Las dramaturgas se reunían a leer sus textos los primeros jueves de cada mes, en la que continúa siendo la única librería especializada en teatro de toda España: *La avispa*, situada en la calle San Mateo nº 30 de Madrid. Las publicaciones, escenificaciones y lecturas se llevaban a cabo a través de la asociación que buscaba activamente financiación por parte del Instituto de la mujer, la Comunidad de Madrid o el INAEM.

Pero no sólo en Madrid se concentraba la dramaturgia femenina española sino que empezaron a aparecer grupos y colectivos de mujeres que renovaron y estimularon el panorama teatral español. En Alicante Margarita Borja (Alicante, 1942), creó en 1992 y dirigió el grupo de teatro *Las sorámbulas*, compuesto por feministas de varias generaciones, dramaturgas, músicos y artistas plásticos:

Sorámbulas ha sido un proyecto de “madres feministas” que las hijas y los hijos y amigas y amigos de ellos han secundado, a sabiendas de que se involucraban en algo impregnado de ideología. Tradicionalmente, los proyectos que implicaban a muchos miembros de las familias eran proyectos paternos.

Sorámbulas ha involucrado asimismo a artistas varones que no han dudado en aportar. Creo que estamos ante un referente nuevo y valioso. El feminismo contemporáneo cuenta con los dedos de las manos las colaboraciones masculinas a esta causa de la igualdad que les atañe, y aquí se han hecho entregas significativas. (Margarita Borja. *El teatro de las sonámbulas o la toma del espacio escénico como un acto de belleza que significa poder y lenguaje*. Hemeroteca del Centre Dona i literatura Universitat de Barcelona. URL: <http://www.ub.edu/cdona/Bellesa/BORJA.pdf> Fecha de consulta 03.02.2009).

En 1996, Margarita Borja fue además la impulsora de la creación del *Encuentro de mujeres de Iberoamérica de las artes escénicas*, que se celebra en Cádiz durante el mes de octubre con el fin de ahondar en la condición femenina y en el trabajo artístico de las mujeres.

En Barcelona nace en 1998 *Proyecto vaca*, una asociación de creadoras escénicas *con la voluntad de potenciar la incidencia de las mujeres creadoras en todos los niveles del sector profesional, realizando una labor permanente de investigación, experimentación y producción en el ámbito de la creación escénica* (Presentación Página Web “Projecte Vaca”. URL: <http://www.projectevaca.com> Fecha de consulta 03.02.2009).

También en la ciudad condal pero en el 2001 se crea la *Asociación mujeres en escena*, que impulsa desde ese mismo año la creación del I *Encuentro de mujeres en escena: PALABROTAS (2001)*, II *Encuentro de mujeres en escena: MARGARITAS (2002)* y el III *Encuentro de mujeres en escena: MARGARITAS y LA MEMORIA*, gracias a la *Asociación Cultural Palo Q' Sea*. En Euskadi, la escuela de teatro Getxo creó en el 2001 el circuito teatral *Caminos de mujer*, que otorga cada año los premios "Electra" a la mejor actriz, mejor compañía y mejor dirección. Lo más interesante de este circuito teatral es que está coordinado por un hombre: Javier Liñera. En el 2006, seis compañías de teatro amateur integrantes de este circuito se animaron a participar en otro, *Mujeres en escena* creado por la Federación de grupos de Teatro amateur de mujeres, Besarkada.

El interés de la agrupación es mostrar al público el problema e inquietud de la mujer en la sociedad desde un punto de vista femenino. Para ello sus obras forman parte de adaptaciones y creaciones colectivas producidas por ellas mismas. «Lo que hacemos son trabajos muy dignos, con mucha profundidad y muy serios», comentó Luz Mendiñano. La Federación *Besarkada*, que cuenta con la colaboración de Emakunde y de la BBK, está formada por seis compañías entre las que se encuentran *Aztiak de Galdakao*, *Hiedra de Santurtzi*, *Hamaika de Arrigorriaga*, y *Burbujas, Luna llena y Totum* de Bilbao. (Mónica Prieto. "Besarkada" presenta la I Edición del circuito teatral "Mujeres en escena". *Diario Deia*. 15.09.2006)

El movimiento femenino teatral español continúa ya que desde el año 2000 la compañía *Teatro del Norte* celebra en Lugones (Siero) los *Encuentros con Mujeres en Escena de Asturias*, orientados a reconocer el papel de la mujer en la escena asturiana. Otros colectivos de dramaturgas dispersos por España son *Federicas* en Granada o A.M.A.E.M en Málaga.

En otros tiempos las primeras dramaturgas eran mujeres pertenecientes a la burguesía, que tenían una educación privilegiada y que por lo tanto podían dedicarse a menesteres por entonces prohibitivos para jóvenes pertenecientes a familias humildes que debían ocuparse de las tareas del hogar. Pero con el paso de los años podemos constatar que el perfil de la dramaturga española de hoy día es una mujer formada, que ha sido universitaria, que ha podido disponer de un amplio bagaje cultural teniendo acceso a todo tipo de programas, premios y lecturas, y que por lo tanto, puede tener presencia en el mundo teatral con las mismas posibilidades que un hombre. Siguiendo con este planteamiento podemos decir que la igualdad radica en la común unión de dramaturgos y dramaturgas, sin hacer festivales ni publicaciones diferenciales que promulguen una separación entre hombre y mujer. Angélica Liddell no se encuentra dentro de la corriente de dramaturgas feministas pero como la gran mayoría de las mujeres, está en contra de la violencia de género, del abuso y de la peligrosidad del poder en manos de los necios.

A esta situación de normalización de la dramaturgia femenina al mismo nivel que la dramaturgia masculina en España, contribuyó el premio *Marqués de Bradomín*, que premiaba el talento de escritor teatral de los más jóvenes, premiando a dramaturgos

de ambos sexos. En este sentido el *Premio María Teresa León* a la mejor autoría femenina hispana, también aumentó el prestigio y la proliferación de dramaturgas.

En el 2001 se crea la Asociación de mujeres de las Artes Escénicas de Madrid, conocida como “las María Guerreras” con *una voluntad de reciclar esfuerzos, trabajos, temas de investigación, y acciones escénicas que crezcan y se consoliden(...)* dar *continuidad y progresión a los procesos*. (Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas "Marías Guerreras": 2006: 4)

En el año 2004 se inaugura la primera edición del festival *Ellas Crean*, organizado por el Gobierno de España a través del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales y el Instituto de la Mujer, el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación y el Ministerio de Cultura a través de la SECC. Dicho festival también tiene un apartado reservado al teatro, organizando mesas redondas de debate en las que han intervenido dramaturgas españolas.

La multitud de premios y festivales para la promoción de las artes escénicas, supone un gigantesco paso para la renovación de la dramaturgia española con apuestas más atrevidas que propugnen un cambio que equiparen el teatro nacional con el de otros teatros europeos más adelantados. El problema imperante, sigue siendo el lograr la financiación necesaria para llevar a cabo las propuestas escénicas, aquejado por una notable falta de subvenciones e impedimentos en la producción que limitan la creación de los artistas.

Hay que resaltar también el hecho de que el teatro sigue siendo un género poco frecuentado por las mujeres, mucho más numerosas en la novela y la poesía. La

dominación masculina sigue imperando, ateniéndonos al hecho de que los directores de las salas teatrales más importantes son hombres: Mario Gas al frente del Teatro Español, Gerardo Vera como director del Centro Dramático Nacional, Ignacio Amestoy ex director de la RESAD, Ariel Goldenberg director del Festival de Otoño o José Guirao al frente de la Casa Encendida.

Aunque comienzan a verse mujeres: Paz Santa Cecilia (Directora del festival Escena Contemporánea), Mora Aprea (Directora del Centro cultural de la Villa) o Manuela Villa (Directora del Matadero de Madrid). No obstante, el desequilibrio en la escena teatral española queda patente. Si siguiendo el estudio elaborado por la Asociación de creadoras escénicas *Projecte vaca*, quienes desde su comisión de paridad han elaborado una comparativa del escrutinio hombres / mujeres que trabajan dentro del mundo del espectáculo hecho a partir de la Lista de Candidatos de los XII PREMIOS MAX, en los que la mujer queda en un muy segundo plano en todas las categorías, en comparación con el hombre.

5. 6 La dramaturgia femenina en el contexto internacional

En el contexto internacional, en Colombia se celebra cada año el *Festival de mujeres en Escena*, uno de los festivales de teatro más importantes del mundo, creado con el fin de sensibilizar a la sociedad sobre el papel de la mujer, tratando el teatro desde la perspectiva de género. En el 2009 tuvo a España como país invitado. El prestigioso festival fue fundado en 1994 y está dirigido por Patricia Ariza, dramaturga, actriz y directora de la Corporación Colombiana de Teatro.

Otro proyecto de gran envergadura en el nivel internacional es el *Magdalena Project*, una red internacional de mujeres involucradas en el teatro contemporáneo. Fue creada en 1986 aglutinando a cincuenta países con el objetivo de potenciar la visibilidad de las mujeres artistas a nivel internacional, organizando festivales, encuentros y eventos. Aunque la organización de los festivales convocados por este proyecto, empezara en 1983, (la gran mayoría de ellos se han realizado en Gales) no llegó a España hasta la primavera del 2007(celebrándose del 17 al 25 de marzo), año en el que se celebró en el edificio histórico Francesca Bonnemaison de Barcelona el festival *Piezas conectadas*, dirigido por Margarita Borja e inserto en este proyecto.

La liberación de la mujer dio comienzo en Estados Unidos en los años sesenta pero en el plano artístico no llegaría a asentarse hasta bien avanzados los años setenta-ochoenta. En Francia, el movimiento de liberación de la mujer apareció en 1970, año en que las mujeres empezaron a alzar su voz y defender sus derechos. Un acto significativo fue el que tuvo lugar el 26 de agosto de 1970, cuando un grupo de mujeres depositan una corona de flores sobre la tumba del soldado sin identificar en el Arco del Triunfo con una cinta que dice: *todavía hay alguien más desconocido que el soldado: su mujer*. En España, tras la muerte de Franco, las mujeres empiezan a proliferar en el campo artístico, pero su presencia en el panorama cultural es, treinta años después, bastante minoritaria en comparación con la masculina. En Canadá destaca la figura de Pol Pelletier, (Québec,1947), actriz, autora, directora, profesora y teórica, cofundadora y codirectora de tres compañías de gran relevancia: La *compañía Pol Pelletier* (fundada en los años noventa), el *Teatro Experimental de Montreal* (1975-1979), el *Teatro Experimental de las Mujeres* (1979-1985), que es el que nos compete. Pelletier promulga un arte sanador que incite al despertar de la conciencia, ya que después de un

viaje a la India, descubrió el *Dojo*, también denominado Las Siete Leyes de la Transformación, cuyo objetivo es crear las condiciones para el autoconocimiento y desarrollo del sí mismo en un nivel elevado. Acerca de su teatro experimental de las mujeres la dramaturga explicaba:

Hacer teatro para una mujer es más difícil. ¿Qué es lo femenino?

Es un fuego interior. Si una obra no revela las heridas, los miedos, las sombras, ¿qué? La burguesía va a ver un teatro caro, pero vacío. Aplauden a la nada y muchos artistas están al servicio del poder y del *statu quo*. Son comerciantes de imágenes. (Pol Pelletier. Periódico *La Jornada*, México. 18.01.2007)

Linda Nochlin (New York 1931), profesora y prestigiosa crítica de arte norteamericana, ha recalado desde sus comienzos la exclusión de la mujer en la historia del arte como sujeto creador, y no simplemente como musa. El artículo que publicó en 1971 titulado *Why have there been no great women artists?* (¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?) la lanzó a ser reconocida internacionalmente como líder feminista en el campo del arte, abriendo nuevas líneas de investigación al respecto. En su artículo Nochlin señala esta cuestión como la punta de un iceberg formado por interpretaciones y concepciones totalmente erróneas que han ido solidificándose a lo largo de los años y que hacen que el arte no sea libre. (¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? Extracto de la *Mujer, Arte y poder y Otros Ensayos*. Westview Press, 1988, por Linda Nochlin, pp 147-158). Margarita Borja hacía referencia al teatro de mujeres que Linda Nochlin dirigía en Nueva York y se preguntaba por qué en España el feminismo tardó tanto en impregnar el teatro. (Margarita Borja: el teatro de las

sonámbulas o la toma del espacio escénico como un acto de belleza que significa poder y lenguaje). Pero la defensa del papel de la mujer en la cultura española no tiene que necesariamente estar ligado al feminismo. Por el contrario, la gran mayoría de las dramaturgas actuales propugnan que el texto escrito por una mujer no debe por qué tener unas características determinadas ni estar inserto en un determinado estilo, asociación o movimiento. Si bien era necesario en un primer momento el fomento de la creación y de la escritura, la convocatoria de premios específicos que incentivasen la involucración de las mujeres en las actividades artísticas, llegados a un momento de equilibrio, ya no resulta necesario.

5. 7 Tabla comparativa premios Max

Comparativa XI-XII Premios Max				
	2008		2009	
PREMIOS MAX	% Mujeres'08	% Hombres'08	% Mujeres'09	% Hombres'09
Autor teatral castellano	18,84%	81,16%	19,51%	80,49%
Autor teatral catalán	17,65%	82,35%	24,39%	75,61%
Autor teatral euskera	44,44%	55,56%	55,56%	44,44%
Autor teatral gallego	28,57%	71,43%	0,00%	100,00%
TOTAL AUTORES/AS	21,57%	78,43%	21,55%	78,45%
Traducción adaptación	20,29%	79,71%	22,48%	77,52%
Composición musical	3,23%	96,77%	9,76%	90,24%
Coreógrafo	60,00%	40,00%	47,92%	52,08%
Director de escena	24,50%	75,50%	24,49%	75,51%
Director musical	8,93%	91,07%	7,77%	92,23%
Escenógrafo	22,45%	77,55%	18,64%	81,36%
Figurinista	59,80%	40,20%	60,14%	39,86%
Iluminación	9,38%	90,63%	13,64%	86,36%
Bailarín	53,05%	46,95%	52,11%	47,89%
Protagonista	44,63%	55,37%	46,73%	53,27%
Reparto	41,64%	58,36%	42,21%	57,79%
TOTAL ACTORES/ACTRICES	42,79%	57,21%	43,91%	56,09%
Personajes protagonistas	44,71%	55,29%	46,99%	53,01%
Personajes de reparto	40,85%	59,15%	41,68%	58,32%
TOTAL Personajes	42,32%	57,68%	43,64%	56,36%

6. DIFICULTADES EN LA CREACIÓN TEATRAL ESPAÑOLA

En Madrid, una de las capitales europeas más representativas en el contexto internacional, se recibe escasa financiación para los espectáculos minoritarios, lo que impide que la industria teatral en el país pueda prosperar, dejando rezagados de subvenciones públicas a los jóvenes talentos que intentan hacerse con un hueco en la programación teatral. Así, durante años Rodrigo García triunfaba en Francia mientras que aquí un vergonzante sector amplísimo desconocía su trabajo. Así, Angélica Liddell, vivía una agónica lucha constante por sobrevivir en los escenarios alternativos a una edad en la que ya no podía considerarse dentro del panorama de jóvenes promesas.

No tenemos un apoyo; en realidad no hay un verdadero interés desde la gente que tiene a su cargo la política teatral (...) existe simplemente un interés burocrático por mantener el teatro, pero es gente que no se toma el trabajo de ver qué compañías están trabajando, qué tipo de trabajo hacen, a quién apoyar, y por qué apoyarlo (Rodrigo García: 1994: 41).

Trece de los textos teatrales de Liddell han sido estrenados en Brasil, Colombia, Bolivia, Portugal, Alemania, Chile y República Checa, habiendo traducidos sus obras al portugués, alemán y francés. De hecho, *Lesiones incompatibles con la vida*, *la Dolorosa*, *La falsa suicida* y *Suicidio de amor por un difunto desconocido* se publicaron antes en Portugal que en nuestro país. Éste ha sido siempre el error de una España educada para temer el cambio. Como apuntan dos investigadores españoles; “Sí al miedo, a la sospecha; no a la catástrofe”. (PeñaMarín-Lozano:1981:81).

Según Guillermo Heras, las carencias más importantes de la escena teatral española actual pueden verse claramente: un estancamiento en la investigación de nuevas propuestas espaciales; el continuo debate interno entre comunicación y hermetismo; la escasa evolución del concepto de interculturalidad; la ausencia de metodologías actuales con auténtica personalidad propia; la falta de claridad al diferenciar al director que innova con el mero director de actores y la crisis del concepto de *ciudad del teatro de arte*, acuñado por Georges Barros y que viene a traducirse en una preocupante crisis creativa. (Heras: 2005: 76-77).

Acorde con este desencanto, con la escasez de dinero público para la creación teatral, Angélica Liddell critica a muchas instituciones mostrando públicamente la desmotivación política, la marginación social, la angustia existencial y todo lo que originan con sus errores. Las obras de la autora ejemplifican su compromiso a mantener una ética, unos valores y unos ideales fundamentales.

En el año 2006 la dramaturga llevó a escena únicamente dos obras y afirma haber comido gracias a la ayuda a la investigación que recibió su pareja, Gumersindo Puche. La dramaturga se quejaba de no encajar en ningún contexto de los que se brindaban en la escena actual. No podía, en absoluto, considerársela una dramaturga clásica, por lo que había determinadas salas madrileñas que le quedaban vedadas. Por otro lado, el teatro alternativo empezaba a abogar por tendencias multidisciplinares que engloban performances, audiovisuales, trovadores excesivos y escenografías llamativas, y en esa algarabía de postmodernidad la escenografía austera de Liddell, que vive por sus textos, podría quedar también excluida. El acceso a su obra durante muchos años ha quedaba relegado al público habitual de las salas privadas de teatro alternativo.

Visualizando el complejo entramado social en el que se ven inmersos los dramaturgos españoles e intentando reconocer la valía de su ardua lucha, recordamos las lúcidas palabras del dramaturgo alemán Bertol Brecht:

Quien hoy pretenda combatir la mentira y la ignorancia y escribir la verdad, debe superar cuando menos, cinco dificultades. Debe tener el valor de escribir la verdad, aunque en todas partes la sofoquen; la sagacidad de reconocerla aunque en todas partes la desfiguren; el arte de hacerla manejable como arma; el juicio de escoger aquellos en cuyas manos resultará más eficaz; la maña de propagarla entre estos. Tales dificultades son grandes para quienes escriben bajo el fascismo, pero existen también para los desterrados o prófugos y son válidas hasta para los que escriben en los países de la democracia burguesa. (...) Así mismo se necesita valor para decir la verdad sobre nosotros mismos, los vencidos.(Brecht: 1976: 24).

De esta forma, podemos afirmar que sólo puede sentir la responsabilidad de interceder en lo que acontece, aquel que tiene conciencia, como Angélica Liddell, de lo que está sucediendo:

Así, el hombre cultivado era quien sentía la presencia de deudas en continua progresión ascendente y la imposibilidad de saldarlas. Él era quien veía la inevitable quiebra y acusaba a la época en la que estaba condenado a vivir. (Musil:1970: 283)

Liddell trabaja para iluminar las mentes irreflexivas y forzarlas al cambio, una vez que éstas entienden que es necesario. Uno de los mensajes que transmite la autora es que si algo con lo que no estamos de acuerdo sigue sucediendo, se debe también a que no nos posicionamos en su contra. Somos responsables de cuanto pasa en la medida en que lo toleramos; no se trata de protestar o mostrar la indignación, sino de actuar consecuentemente, como decía el filósofo alemán Arthur Schopenhauer:

Una verdad muy seria y que para todo hombre tiene que ser, sino terrible, sí algo que da que pensar, pero una verdad que también puede y tiene que decir "el mundo es mi voluntad.
(Schopenhauer: 1995: 32).

No obstante, la frustración va en incremento cuando no se reconoce la labor que alguien está haciendo por la sociedad de manera altruista. Estas actuaciones adquieren más importancia aún en un contexto social capitalista donde la gran mayoría de actividades se producen en función de la retribución que se percibe, es decir, giran en torno al bien individual no al bien común, y se tiene al esfuerzo mínimo, a la comodidad, evitando la confrontación.

El verdadero sentido de la tragedia es la comprensión profunda de lo que el héroe expía no son sus pecados particulares, sino el pecado original, es decir, la culpa de la existencia misma.
(Schopenhauer: 1995: 280).

La gran mayoría de los dramaturgos finalmente desisten en esta labor educativa voluntaria y finalmente optan resignados por trabajar para un público poco exigente que les permita ganar el suficiente dinero para vivir con obras comerciales, que propicien la evasión. Pero en contraste con esto, existe un sector minoritario de creadores que comparten aquello que señaló Pessoa en su *Libro del desasosiego* y que bien podría encuadrarse en este contexto:

Me dan más pena los que sueñan lo probable, lo legítimo y lo próximo, que los que devanean sobre lo legítimo y lo extraño(...)Porque el que sueña lo posible tiene la posibilidad real de la desilusión.(Pessoa: 2002:57).

Resulta importante resaltar el trabajo de aquellos que persisten en su lucha por enseñar el camino hacia otra realidad tangible y que no se cansan de intentar hacer llegar su mensaje a la máxima y más diversa gente posible:

No basta hablar a las personas que poseen una opinión configurada; es necesario también hablar a las que dada su situación, convendría dicha opinión. (Brecht:1976: 27).

Angélica Liddell (Angélica González) adoptó su apellido de la niña (Alicia Liddell) en la que Lewis Carroll se inspiró para escribir su obra *Alicia en el país de las maravillas*. Acusada en ocasiones de haber hecho de sí misma un personaje, lo que es evidente es que la personalidad de la dramaturga y su dolor están presentes en cada una de las obras que escribe, interpreta y dirige. En todo caso, como dijo Jorge Luís Borges

en una entrevista “ (...) En cualquier momento pueden descubrir que soy un impostor; pero en todo caso soy un impostor involuntario” (Borges. Revista *Quimera*. Núm. 52.pp 30) “; y cómo también aclaró el escritor Thomas Bernhard: “Carecía de importancia que se tratase de una enfermedad inventada o de una real si producía el mismo efecto” (Bernhard: 1991: 58).

Son muchas las críticas que la dramaturga ha recibido, tachándola de excesiva, dramática y trágica. Al respecto, podemos recordar las acertadas palabras de la escritora norteamericana Mary MCarthy:

Ser superior, no sólo es un requisito para la tragedia, ES LA TRAGEDIA MISMA. La tragedia de Hamlet. Nos vemos obligados a rebajarnos en nuestro trato con los imbéciles, lo que a veces nos deja una profunda sensación de vacuidad, como si fuéramos nosotros los vacíos, los falsos, y no ellos. (McCarthy: 2005: 433)

Angélica Liddell conoció a Gurmensindo Puche Estevan (Accésit premios narrativa Comunidad de Madrid por la obra *Viena, ¿dónde dices?*) cuando ambos estudiaban arte dramático en la RESAD. Durante muchos años fue su pareja sentimental y aunque en la actualidad viven separados, continúan trabajando juntos y manteniendo la relación de amistad que los une. Desde 1993 (cuando ella tenía veintisiete años) constituyen ATRA BILIS TEATRO:

Atra Bilis quiere decir 'bilis negra', que, de los humores hipocráticos (se refiere a los fluidos básicos que, según Hipócrates, existen en el cuerpo humano), es el que se corresponde con mi temperamento suicida, con la melancolía y con el paso del tiempo.(Angélica Liddell. “Ingenuidad tenebrosa” *El País*. Suplemento *El País de las Tentaciones*. Núm 279.20.09.2002).

Si nos percatamos de los premios que ha conseguido la compañía *Atra Bilis Teatro*, podremos comprobar que se la ha empezado a considerar muy tardíamente, cuando ya sobrepasaban los diez años de trayectoria profesional pasando prácticamente desapercibidos. La obra *Mi relación con la comida* habla de los años de penurias económicas que atravesaron, en los que tuvieron que enfrentarse a una crítica impía; no contaban con ningún tipo de subvención y el grado de exasperación y desprecio por la sociedad que los rodeaba crecía. De hecho, no fue hasta el año 2003 cuando el nombre de Angélica Liddell empezó a hacerse mediático. A este respecto cabe mencionar lo que apunta Jerónimo López Mozo, hablando de la situación de Liddell y Rodrigo García;

Esa fidelidad 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.(Jerónimo López Pozo: 2005: 62).

La persistencia de la dramaturga en escena, pese a que el paso de los años y la mejora de la calidad de sus obras no incrementaba sus posibilidades escénicas (dictaminadas por los directores de salas), es de lo más valioso a destacar en su trayectoria.

El escritor occidental (...) tiene miedo de romper todas sus ataduras con los mecanismos burgueses con los que combate pero que en última instancia lo protegen y alimentan.(Fuster: 1970:39).

Especialmente en un tiempo donde los creadores se cuestionan muy mucho el rebelarse contra el sistema pese a que lo detesten; Liddell consiguió mantener una línea coherente en su trabajo y no desistió de seguir tratando temas más controvertidos, directos y menos comerciales, pese a que esto acentuara la complejidad de poder representar sus obras.

7. INFLUENCIAS EN EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL

7.1 Referencias

En los textos de Angélica Liddell encontramos referencias culturales, políticas e históricas que evidencian que la dramaturga domina el conocimiento en materias de distinta índole. Por ejemplificar las referencias literarias más frecuentes podemos resaltar los guiños a Shakespeare en *La falsa suicida*, donde los personajes eligen de alter ego a Horacio y a Ofelia, sólo que nuestra dramaturga los dispone en escenarios sórdidos (cabina de un sex shop). La pieza *Frankenstein*, basada en la obra de Mary Sélley (llevada a escena con marionetas en un macabro acercamiento infantil al horror adulto); el personaje de Pascal Kahn, protagonista de la pieza *Boxeo para células y planetas*, que nos remite directamente a un híbrido entre el pensador francés y el filósofo alemán; la obra *Histerica Passio*, que podría tener una referencia real con el caso veraz relatado por Gordon Burn en su libro *Felices como asesinos* (editorial Anagrama), salvando, por supuesto, las distancias.

Especialmente en las conferencias que imparte la dramaturga, pero también en los diálogos de sus personajes, podemos comprobar las constantes las alusiones que Liddell hace a quienes admira; Godard, Freud, Marcel Proust, Thomas Mann, Spinoza, Brecht, William Blake, Aristóteles, Unamuno, Dostoievskiv, Bach, Paul Morrissey, Joseph Beuys, Artaud, Genet, Passolini, Thomas Bernhard... En una entrevista la dramaturga confesó:

Me fui hasta el Museo del Prado con cuatro libros, *El viaje al fin de la noche* de Celine, *Jakob von Gunten* de Robert Walser, *El gran cuaderno* de Agota Kristoff y *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West. Llevar esos libros ha sido lo más peligroso que he hecho en mi vida. (Angélica Liddell. “En esta obra, día tras día, he trabajado con ganas de morir”. Diario *El Mundo*.9.11.2007)

Siguiendo el artículo de Wilfried Floeck, indudablemente encontramos rasgos en la obra de Liddell característicos de la creación de su tiempo:

El teatro actual de la Península Ibérica está marcado por los rasgos que pueden caracterizarse como típicos de la postmodernidad: diversidad estética, fragmentación de la acción dramática, reconstrucción del personaje, falta de solución y de mensaje, técnicas intertextuales y metateatrales, acercamiento a la estética del cine y del videoclip, participación del espectador en la construcción del sentido y concentración en la realidad cotidiana de las grandes urbes con los temas correspondientes de la violencia, droga y soledad. Sin embargo, en los dos países (España y Portugal) el teatro sigue el modelo de una postmodernidad que combina una estética abierta y fragmentada con un compromiso ético político.(Floeck: 2004:47).

En las obras de Angélica Liddell hay claras referencias cinematográficas, de

hecho, la dramaturga se ha confesado cinéfila, asidua a la filmoteca española y con cierta preferencia al género de terror. Así, su versión del *Frankenstein* nos remite a las cintas de James Whale (1931), Terence Fisher (1957) o Kenneth Branagh (1994). Y su obra *La falsa suicida*, que se desarrolla en un Peep Show, nos recuerda a la película *París, Texas* del realizador Wim Wenders.

La obra de la dramaturga manifiesta un compromiso ético latente en cada uno de sus textos. Resulta, no obstante, una dramaturga muy difícil de encasillar, como advierte Marco Canale en un estudio sobre la política en el teatro de Liddell:

Las influencias llegan desde campos tan variados como la performance, la tragedia griega, el teatro isabelino, la narrativa norteamericana, los cuentos para niños y el material periodístico. Pero conviene no equivocarse y considerar esto como una ensalada más de postmodernidad. Todo en el teatro de Liddell tiene una coherencia, sostenida sobre una firme creencia en lo dramático y en la necesidad de encontrar nuevas formas que permitan que el teatro tenga un alcance político.(Canale: 2006: 375).

Hemos de dedicar una mirada especial a la impresionante galería de personajes curiosamente nombrados por la dramaturga. Liddell recurre a nombres indiscutiblemente sugerentes, potentes, brillantes, rimbombantes, sonoros, exóticos, extremadamente literarios, absolutamente identificativos: El matrimonio Palavrakis (Elsa, Mateo), Thora, Senderovich, Natacha, Rebeca, Jonás, Gunter, Luisa, Ricardo,

Benjamín, Cheyenne, Lázaro, Octavio, Combeferre, Hadewijch, la señora Alopardi, Hipólito, Nubila Wahlheim, Jeremías padre, Jeremías hijo, Catesby, Agnes, Dragan, Borislav, Zeljko, Baltasar... No quedan exentos del listado, nombres con connotaciones implícitas (Blanquita, Milagros, Blanca, Soledad), que otorgan a los personajes un amplio campo semántico. En el teatro de Angélica Liddell todo significa, el más mínimo detalle simboliza algo. En los nombres que elige para sus personajes también hay una clara referencia a la tragedia griega, a la mitología, a la Biblia, buscando el paralelismo de sus historias en el presente (Adán, Isadora Ofelia, Horacio, Greta) y dando un nombre arraigado a una historia para facilitar la catarsis al espectador. Finalmente, resulta importante mencionar el toque de humor inherente también presente en su escritura amarga: en ocasiones alude a los personajes ironizando sobre sus roles: la puta, el hombre, el príncipe, el salvador.

Como aclara Anne Ubersfeld:

El teatro es el arte de la paradoja, a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproductible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad); arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer, hecho para una sólo representación. (Ubersfeld: 1989: 11)

Así, los escenarios en las obras de Liddell no cambian sustancialmente pero sí que varían a lo largo de las diferentes representaciones en pequeños detalles del decorado, que influyen creando una obra más completa. “El espacio constituye una de

las bases organizadoras en la construcción de una imagen del mundo” (Lotman: 1973: 311). El escenario utilizado para escenificar el teatro de Angélica Liddell tiene siempre connotaciones oníricas que contrastan con la dureza de textos mayoritariamente basados en hechos o situaciones reales o probables. Los objetos, muebles o animales que pudieran aparecer en el escenario, son escasos y significativos, para facilitar a los espectadores la comprensión del texto y los personajes. Son esos y no otros; no hay nada aleatorio en su disposición ni en la elección de los mismos. El espacio en sí, el escenario, se convierte en la metáfora de un mundo que flota en la nada.

Con Angélica Liddell no hay ilusión referencial ni imaginación posible, por lo general el tiempo es siempre real, sin saltos, interrupciones ni cambios de escena. La atmósfera es así más opresiva y absorbente, resultando imposible no impregnarse de lo que la dramaturga narra; se asiste a un diálogo que se va sucediendo ininterrumpidamente a un ritmo tan acelerado que en ocasiones resulta difícil de asimilar. El contenido que se transmite en una obra de teatro de Liddell es siempre mucho, alcanzando en ocasiones el exceso.

Hemos de añadir otra influencia importante en la obra teatral de Angélica Liddell. Encontramos una similitud notable entre el personaje que la propia dramaturga se ha forjado de sí misma y el actor alemán Klaus Kinski (1926-1991), según el cual algunos críticos tacharon de sufrir coprolalia (tendencia patológica a proferir obscenidades): blasfemaba, escupía y hablaba con un lenguaje que arremetía contra todos los tabúes del momento. Aparte de la verborrea, el lenguaje soez y la crítica envenenada, ambos profesan una gran admiración por Antonin Artaud, por el que están claramente influenciados. Kinski ha sido modelo de Liddell, ejerciendo influencia sobre

ella con su discurso vehemente, su actitud desinhibida y su vida excesiva. El actor mantuvo una relación tormentosa de amor-odio (que incluía mutuas amenazas de muerte), durante catorce años con el director Werner Herzog, con quien rodó cinco películas: *Aguirre la cólera de Dios*, *Woyzeck*, *Nosferatu vampiro de la noche*, *Fitzcarraldo* y *Cobra verde*. Kinski fue también adicto al sexo y se asoció con los personajes que interpretaba en los largometrajes, usualmente dementes y neuróticos, obsesivos como él mismo. Klaus Kinski llegó a vivir desnudo, intimidaba a los que le rodeaban, a veces le asaltaban ataques de ira incontenibles, tenía una personalidad apocalíptica, un temperamento violento, era sumamente ególatra y se irritaba con facilidad. A principios de los años setenta solía subirse al escenario para hacer un happening en el que intentaba convencer al público de que él era el mismo Jesucristo, el Mesías.

7.2 El happening y el movimiento fluxus

Las obras de Angélica Liddell comparten gran parte del significado, la forma y los objetivos del happening. Hemos encontrado varias definiciones de happening, una modalidad artística que tiene su origen en el teatro de la crueldad de Artaud:

“1. “Una forma teatral concebida premeditadamente, en la que elementos alógicos, inclusive la actuación no subordinada a modelos, se organizan en una estructura dividida en compartimientos” (Michael Kirby).

2. “El happening es ante todo un medio de expresión plástica. Al colocar físicamente a la pintura en (y no, a la manera de Pollock, por encima de) su verdadero contexto subconsciente; el happening efectúa las transmisiones, introduce al testigo directamente en el acontecimiento... es un arte plástico. pero su naturaleza no es exclusivamente “pictórica”; es también cinematográfica, poética, teatral, alucinatoria, social, dramática, musical, política, erótica, psicoquímica” (Jean-Jacques Lebel).

3. “Una situación repentina sin argumentos” (M. McLuhan).”

(M. González: 1989:35-38).

Se considera creador del happening a Alan Kaprow (Atlantic City, 1927 - California, 2006), quien le dio nombre a raíz de su obra, estrenada en 1959 "*18 happenings in 6 parts*" en la Reuben Gallery de Nueva York. Él fue quien en las invitaciones de la misma anunció que los espectadores participarían de una experiencia simultánea con los actores, convirtiéndose ambos en creadores. El pintor norteamericano señalaba:

Es tiempo de que comencemos a ser, de creer que la filosofía de que ningún hombre es una isla fue pensada por una isla y que sólo ha racionalizado la debilidad de miles otras personas que debieron haber intentado con más fuerza.(...) Somos duros y tiernos sin la nostalgia, intrépidamente extáticos. Estamos

otorgándole al pasado y al futuro el presente. (Alan Kaprow. “Ensayo sin título”. New Jersey.1958. URL: <http://artecontempo.blogspot.com/2006/07/alan-kaprow.html>)

Decía Peter Brook que *la verdad es sencillamente que los happenings, han dado cuerpo no a las formas más fáciles sino a las más exigentes* (Brook:1986:71).Entendiendo el happening como un teatro de participación por parte de los espectadores, una especie de performance artística o arte en vivo, difiere de la performance en que lo caracteriza la improvisación. Podemos decir que Angélica Liddell se acerca a este concepto al buscar la participación del espectador promoviendo su reflexión e invitándolo a actuar y solventar los problemas que plantea. En ocasiones también ha realizado happenings propiamente dichas al dirigirse directamente al público (como mantener una conversación espontánea con la madre de David Fernández durante la representación de sus *Actos de desobediencia* en La casa Encendida en el 2008). Pero sin duda, desde la obra “Perro muerto en tintorería. Los fuertes” el teatro de Angélica Liddell se ha radicalizado, pudiendo definirse como performance:

No me paro a pensar si lo que hago es teatro o performance, lo único que busco es un lenguaje que sirva para expresar mis fines, así puedo utilizar el sangrado u otros recursos.(Angélica Liddell. Entrevista con Ángel N. Lorasque. “Angélica Liddell sin vergüenza”. Diario *La Razón*. 29.10.2009)

Entre los principales creadores de happenings de todos los tiempos encontramos a John Cage, Tadeusz Kantor, Joseph Beuys, George Brecht, Bazon Brock, Jim Dine, Red Grooms, Al Hansen, Alejandro Jodorowsky, Roy Lichtenstein, Youri Messen-Jaschin, Marta Minujín, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Wolf Vostell y Robert Whitman o Yoko Ono, quien llegó a dar conciertos en los que el espectador tenía que imaginar la música. En las puestas en escena de Angélica Liddell el happening está muy ligado a extraer acontecimientos de la realidad político-social, poner de manifiesto los problemas generados y despertar así conciencias, generando una reacción activista del público.

Según Simón Marchán Fiz, Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía (U.N.E.D, Madrid):

Los artistas en los años setenta se encontraban ante tres alternativas: 1. la aceptación previa de la situación artística y del mercado del arte con el deseo de instalarse en ella, es decir, el deseo de hacer carrera; 2. conscientes de las limitaciones del objeto artístico esforzarse por aliar la calidad de las obras al mercantilismo del producto arte, esto es algo así como convertirse en un buen profesional; y 3. intentar romper la concepción dominante y propugnar propuestas de transformación cuestionando las alteraciones que está sufriendo la función arte. Evidentemente las dos primeras opciones implican la despreocupación o, simplemente, prescindir de la cuestión del arte como producción social. Sin embargo, en la tercera opción la

cuestión social y política es una de las preocupaciones primordiales.(David.G Torres “Nadie es inocente”. Página web personal.Barcelona, junio de 1999.URL: www.davidgtorres.net).

Según la clasificación, Angélica Liddell pertenece claramente al grupo número tres, mucho más complejo que el resto ya que se enfrenta a todo un sistema. La dramaturga utiliza el teatro como una herramienta para sensibilizar a los espectadores en temas relacionados con la política social que necesitan de una acción por parte de todos para ser erradicados. Mediante el happening, Liddell amplía el campo escénico para dar cabida a temas de reflexión a los que debemos enfrentarnos directamente. Es una idea muy ligada al movimiento fluxus, (flujo de liberación de sentidos e ideas artísticas también concebido como defecación líquida en contraposición al concepto de arte por excelencia). Liddell ha confesado ser una gran seguidora de esta modalidad de arte en acción. (Angélica Liddell.“Ingenuidad tenebrosa”. Diario *El País*. Magazine *El País de las Tentaciones* nº 279, 20.09. 2002.). Sin embargo, la carga política de la obra de Liddell hace que ésta se distancie de los orígenes del fluxus, que era una corriente cultural multidisciplinar sin grandes pretensiones, que abogaba por el entretenimiento-divertimento y por explorar la genialidad mediante formas originales e instrumentos insólitos.

Aunque el movimiento fluxus surge cuarenta y seis años después en Alemania (en 1962), parte de la corriente dadaísta que dio comienzo en Suiza en 1916 de la mano de Tristan Tzara. El dadaísmo tenía por objetivo rebelarse ante los convencionalismos artísticos y proponer un arte multidisciplinar, provocativo y trasgresor que superara la lógica cambiando los valores del momento.

Las similitud entre ambos movimientos (fluxus y dadaísmo) es su objetivo rupturista sin formas establecidas, cuyos ideales manan del surrealismo (por encima de la concepción de meros colectivos de agitadores socio-culturales).

El fluxus, desarrollado principalmente en Alemania (aunque después se extendería a Norteamérica) insta a la crítica de un público que forma parte de la obra que se representa. Con el fluxus se acababa con el concepto de cultura imperialista a la que sólo tiene acceso una élite, la cultura pasaba a estar al alcance de cualquiera. No había una separación entre actores pasivos y activos, todos participaban en la obra. Se produce así una desmitificación del arte acercándolo a la cotidianidad. Recordemos una fotografía en la que Nam June Paik aparece de espaldas paseando un violín como si fuese un animal doméstico bajo el título "violín para ser arrastrado por la calle". René Block declaró no obstante que el fluxus no pretendía destrozar sino transformar los hábitos auditivos y visuales (Block:1994).

Junto a Emmett Williams, Gerorge Brecht, Ben Patterson, Joe Jones, Nam June Paik y Dick Higgins (quien definió fluxus como una manera de vivir y morir), uno de los miembros fundadores del movimiento fluxus fue el artista lituano George Maciunas (Kaunas, 1931-Boston, 1978). Maciunas fue el creador del manifiesto fluxus que salió a la luz en 1963 y fue además director de los primeros festivales que propugnaban el movimiento. En este manifiesto proclama:

Purgad el mundo de la enfermedad burguesa, de la cultura
"intelectual", profesional y comercializada, purgad el mundo de

arte muerto, de imitaciones, de arte artificial, de arte abstracto, de arte ilusionista, de arte matemático. Purgad el mundo de europeísmo! (...) Promoved una marea y una inundación en el arte. Promoved el arte vivo, el anti-arte, promoved la realidad del no-arte que pueda ser captado por toda la gente, no sólo críticos y profesionales (...).Fundid los cuadros de los revolucionarios culturales, sociales y políticos en un frente único de acción.(“Fluxus”. Biblioteca de la Revista digital Nodo50. URL: <http://www.nodo50.org/lafelguera/Fluxus.htm> Fecha de la consulta 12.04.2009).

En esta corriente de arte efímero hay una principal cabida para el arte sonoro. Destacan Alison Knowles y sobre todo el músico John Cage, quien propugnaba la idea de “organización del sonido” creando en sus composiciones una mezcla de ruido con una gran presencia del silencio, considerándolo la cúspide de lo acústico y el azar. El compositor afirmó que él se convertía en lo próximo que fuera a suceder.

El espíritu musical de fluxus partía de diversos tipos de experimentación como romper instrumentos musicales, destrozarse juguetes con un martillo, probar la poesía sonora, subastar fragmentos de un piano de cola, o hacer sonar una sartén durante cuarenta y cinco minutos. (Block: 1994). La televisión era otro símbolo de complacencia burguesa: contra la cultura mediática contemporánea trabajaron el compositor y videoartista Nam June Paik (Seúl, 1932 - Miami, 2006) y el alemán Wolf Vostell (Leverkusen 1932- Berlín, 1998), quien enterró una televisión en una ocasión y en otra disparó a una pantalla.

En Angélica Liddell encontramos una estética en torno a lo grotesco con claras referencias a los artistas fluxus: en sus *Actos de desobediencia* comparte escenario con un caballo blanco, como en su tiempo hizo otro de los miembros más significativos de la corriente, Joseph Beuys (Krefeld, 1921 - Düsseldorf, 1986) en su acción *Titus / Ifigenia*, representada en Frankfurt en 1969. Ambos usan en sus obras la simbología del animal ritualizado, como gran significante, dotado de una vitalidad innata superior a la humana.

Aunque el movimiento fluxus acabó cuando Maciunas, quien connexionaba el grupo, murió en 1978, podríamos decir que Angélica Liddell está claramente influida por esta corriente. La dramaturga trabaja en una especie de fluxus politizado, abocando el teatro a lo cotidiano sin dejar de explorar los problemas reales. Une así la vida y el arte.

7.3 El accionismo vienés

Otro de los movimientos de más clara repercusión en Liddell es el accionismo vienés, la corriente vanguardista más radical de arte austriaco, que da comienzo en 1960 y se desarrolla a lo largo de toda la década. No fue un grupo como tal, unificado bajo unas premisas, sino una similar manera de reaccionar al concepto artístico tradicional por parte de varios artistas en un mismo lugar y contexto. Coincidieron con los artistas fluxus en el *Simposio de la Destrucción en el Arte* celebrado en Londres en 1966.

El nexo en común de nuestra dramaturga con los accionistas vieneses es la manera de abordar la obra y provocar escandalizando con el objetivo de promover la reflexión de los espectadores. Además, al igual que Liddell, el accionismo vienés

propugnaba la utilización del cuerpo otorgándole la máxima expresión autolesionándose. Sus acciones estaban dotadas de una violencia cruenta que situaba al espectador en una posición incómoda obligándole a asistir al simulacro de violaciones, actos sexuales o sacrificios de animales. Acciones que podemos encontrar también en el teatro de Liddell que ha llegado a golpearse el pubis con una piedra en público y a hacerse cortes en brazos y rodillas dejando que sangraran profusamente.

Los principales precursores del movimiento vienés fueron cuatro: Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl y Günter Brus. Este último, en su obra *Kunst + Revolution* (Arte+Revolución) proclamó:

Nuestra consolidada democracia, utiliza el arte como válvula de escape, e intenta sobornar al artista vanguardista, rehabilitando sus ideas y expresiones artísticas revolucionarias para convertirlas en una forma de arte aceptable por el estado. Pero este “arte” no es arte, sólo es política creada desde los más altos estamentos. (“El accionismo Vienés” Enciclopedia virtual wikipedia. URL: <http://es.wikipedia.org/>)

El accionismo vienés desató una gran polémica al afirmar que la destrucción formaba parte del arte. El teatro de Angélica Liddell comparte el afán de destruir lo que se ha estipulado y aceptado sin reflexión. Las obras de la dramaturga alientan al espectador a la liberación de sus instintos, a que desate un flujo de pensamiento sin opresión de ningún tipo. Para conseguirlo la dramaturga exhibe una desinhibición del lenguaje y del cuerpo, que es mostrado sin pudor. Tanto el accionismo vienés como el

teatro de Angélica Liddell buscan corrientes reaccionarias ante una democracia unidireccional que reprime y coarta a los individuos.

Más arraigado a la actualidad, encontramos una coincidencia de principios entre la forma de hacer teatro de Angélica Liddell y el credo que propugna el grupo surrealista de Chicago:

Más que nunca, y con todos los riesgos que ello comporta, nos parece necesario inducir al uso apasionado de las armas más peligrosas del arsenal de la libertad: EL AMOR LOCO: enemigo irrevocable y totalmente subversivo de la cultura burguesa.

LA POESÍA: (opuesta a la literatura) que respira como una ametralladora e incendia los estandartes ciegos de la realidad inmediata.

EL HUMOR: dinamita y guerrilla del espíritu, tan efectiva en sus dominios como el TNT y las emboscadas de los combates de las calles.

EL SABOTAJE: la destrucción continua y sin piedad de la máquina burocrática y cultural de la opresión (...).

Somos seres libres (...). Tenemos como arma la certeza de poder destruir todos los obstáculos dispuestos contra nuestros deseos y de poder reconstruirlo TODO.

(Grupo surrealista de Chicago:2008:14-15)

7.4 Stanislavski y Grotowski

En teatro, el siglo XIX y el siglo XX tienen nombre propio.

K. S. Aleskséyev (1863-1938 Moscú) conocido mundialmente bajo su seudónimo Stanislavski (que adoptó a los 25 años para escapar del apellido de su familia, perteneciente a la alta burguesía moscovita), instauró un método interpretativo que llevaba su nombre (denominado también “método de las acciones físicas) cambió la concepción del teatro tradicional dando el primer paso para constituir lo que se convertiría en el teatro moderno. Director, actor y pedagogo, co-fundador del Teatro del Arte en Moscú, Stanislavski creó un método de entrenamiento más férreo y disciplinado con el objetivo de romper los malos hábitos de los actores vacíos de emociones y la actuación narcisista, persiguiendo el convencimiento con el fin de conseguir así mejores resultados. Consistía en hacer que el actor experimentase emociones veraces, semejantes a las del personaje que debía interpretar, utilizando la técnica vivencial, recurriendo en ocasiones a la rememoración de experiencias dolorosas del pasado del actor en cuestión. Este ejercicio de honestidad de los actores los elevaba al rango de creadores y lograba que los espectadores se sintieran reflejados con la credibilidad de la interpretación, favoreciendo consecuentemente la catarsis. El sistema se convirtió en el referente obligado de toda la pedagogía teatral del siglo XX, constituyendo la base teórica y práctica de la estética teatral naturalista. El método Stanislavski, que irrumpió a modo de vanguardia en la Rusia de finales de siglo XIX (influyendo no sólo en el teatro sino también en la ópera), se considera Teatro de investigación, que consiste en aplicar de forma más o menos directa un método científico a la técnica teatral: experimentar para corroborar el acierto de una hipótesis para llegar a una conclusión, que en el caso de Stanislavski fue la creación de su método. Un método que sigue vigente en nuestros días, que ha creado numerosas

escuelas que lo siguen, entre ellas el afamado taller dramático dirigido por Lee Strasberg: el Actor's Studio de Nueva York.

Sin embargo Angélica Liddell se encontraría dentro de un segundo grupo, el del Teatro de la Experimentación, junto con creadores como Alfred Jarry, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, La Zaranda o Pippo Delbono. Borja Ruiz afirma que elegir entre investigar o experimentar no garantiza el éxito, pero que la opción de experimentación deja meramente un legado estético que no tiene mayor trascendencia y que considera una “moda perecedera”:

Detrás suele estar la figura del genio, un animal artístico, un volcán de ideas que para crear no necesita una sistemática científica ni estudiar aquellos maestros teatrales que le han precedido. Es su propio instinto que le lleva a proceder de una manera tan peculiar que lo hace sobresalir por encima de las propuestas más convencionales (...). Desde este punto de vista serían grandes experimentadores pero no grandes investigadores. Las huellas que nos dejan estos teatros suelen ser, bien los espectáculos que quedan registrados en vídeos o en la retina de los espectadores, bien los textos dramáticos. Sin embargo, al no documentar el proceso, éste generalmente se pierde con el creador. (Borja Ruiz. “Los caminos de la vanguardia: investigar y experimentar. Revista *Artezblai*. 7.10.2009. URL: <http://www.artezblai.com/artezblai/los-caminos-de-la-vanguardia-investigar-y-experimentar.html>)

Sin embargo, discrepamos en este punto al considerar que el teatro no tiene como fin crear escuela, sino abrir caminos, sembrar un precedente. La grandeza de la creación reside en la genialidad del artista aunque no pueda llegar a extrapolarse. En literatura los imitadores de estilos peculiares de escritura como el de Joyce no pueden llegar a trascender ya que están emulando algo que no es inherente a ellos. La experimentación es necesaria como referente y hay personas que pasan a la historia por su personalidad arrolladora y su indiscutible aportación al enriquecimiento cultural colectivo. Y aunque coincidimos con Ruiz en la catalogación, en este sentido consideramos que tanto el Teatro de Investigación como el Teatro de Experimentación se equiparan como las dos vías necesarias para la evolución de la creación escénica.

El director e investigador teatral polaco Jerzy Grotowski (1933 Rzeszów-1999 Pontedera) continuó el método Stanislavski revolucionando el teatro vanguardista del siglo XX, incentivando la creatividad teatral, la aportación estética e introduciendo lo que se denominaría “Teatro pobre”. La importancia de este teatro radica en que se concentra en lo esencial, Grotowski renuncia a todo tipo de coste material para sus escenificaciones dejando al actor con lo necesario: tiempo ilimitado y su cuerpo, considerándolos los elementos más enriquecedores de una obra. El respaldo de crítica y público quedan relegados a un lugar secundario, de hecho, él no aceptaba más de treinta espectadores en sus obras. La postura de Grotowski sigue teniendo resonancia en este nuevo milenio, adquiriendo aún más importancia si cabe por su plena entrega al teatro, ejercitando el crecimiento espiritual por y para la creación artística, manteniéndose independiente de las corrientes de moda y de los deseos del público, vaciándose por completo de las referencias que provienen del exterior y apostando por el aspecto más

intrínseco y auténtico del actor. De hecho, quizá podría considerarse que la revolución de Grotowski fue mayor que la de Stanislavski al dejar de producir espectáculos, considerando que lo que tenía que decir ya estaba dicho, manteniendo en todo momento un compromiso firme con su ética. Resaltamos este punto por la dificultad que implica el que alguien reconocido y respetado en su trabajo renuncie a hacerlo, sabiendo retirarse a tiempo y quedando así por siempre encumbrado. Acerca de Grotowski apunta Peter Brook:

A su entender el teatro no puede ser un fin en sí mismo; como la danza o la música en ciertas órdenes de derviches, el teatro es un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación. El actor tiene en sí mismo su campo de trabajo. Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo. (...)Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador. Entre actor y público existe aquí una relación similar a la que se da entre sacerdote y fiel. (...)Los actores de Grotowski ofrecen su representación como una ceremonia para quienes deseen asistir: el actor invoca, deja al desnudo lo que yace en todo hombre y lo que encubre la vida cotidiana. Este teatro es sagrado porque su objetivo es sagrado: ocupa un lugar claramente definido en la comunidad y responde a una necesidad que las Iglesias ya no pueden satisfacer. (Peter Brook. *Lo sagrado teatral en Grotowski*).

Angélica Liddell da un paso más en la historia teatral. Si como Stanislavski y Grotowski aconsejaban, el actor debía dejarse penetrar por su papel, ella se interpreta directamente a sí misma apostando por el teatro absolutamente realista. En su teatro no aparecen elementos que estén fuera de ella y de su realidad, todo tiene su parte significativa y su autenticidad. En este sentido, sus obras tienen lo autobiográfico como valor esencial y diferencial respecto al resto de autores. No trata de revestirse de ninguna otra forma ni de engañar así al espectador, deja por el contrario, que su estado de ánimo se proyecte en el escenario y se ejercita para sacar a la luz las partes más dolorosas de su existencia para dar más credibilidad a su teatro. Dedicar el tiempo que considera necesario para la asimilación de cada palabra o acción y utiliza su cuerpo como vehículo de canalización de sus emociones; haciendo gimnasia o más recurrentemente autolesionándose. Como predicara Grotowski, Angélica Liddell conduce su teatro hacia la verdad con total libertad y descaro, expandiendo su pensamiento sin claudicaciones de ningún tipo, apostando por la auténtica revolución, que no es otra que la revolución de la conciencia individual.

7.5 Teatro In-Yer-Face

Hay una fuerte analogía entre la obra de la dramaturga inglesa Sarah Kane y Angélica Liddell, ambas influidas por el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Si bien Kane creaba una dramaturgia más enfocada a temas psíquicos, Liddell ha abordado problemas más centrados en la temática social, pero las dos mujeres coinciden en la pulsión violenta, tensa, intensa, latente en sus textos. Sin embargo, no hay una finalidad de escandalizar con la sordidez de los guiones de sus obras, sino de provocar un espacio de reflexión ineludible. Autobiográficas, corrosivas y controvertidas, sus textos se recrean en el dolor.

Sarah Kane (Essex. 3.02.1971-Londres 20.02.1999), fue la propulsora de la corriente teatral inglesa “In yer face” que surgía a mediados de los años noventa bajo su premisa de hacer del teatro un espectáculo del dolor. Una propuesta osada, contestataria, que se desligaba claramente de la tradición teatral hasta el momento, y que en español viene a traducirse como “en las narices”. Según el Nuevo Diccionario Inglés de Oxford (1998) se define como algo “descaradamente agresivo o provocativo, imposible de ignorar o evitar”, se distingue del resto por tener como elementos comunes un lenguaje soez, escenas impúdicas, violencia y humillación. Junto a Kane, se asoció a esta corriente a autores de la escena británica como Marc Ravenhill, Anthony Neilson, Martin McDonagh, Joe Penhall, Simon Block, Jez Butterworth, David Eldridge, Nick Grosso, Tracy Letts, Martin McDonagh, Patrick Marber, Phyllis Nagy, Joe Penhall, Rebecca Prichard, Philip Ridley, Judy Upton, Naomi Wallace y Richard Zajdlic.

La primera obra que ejemplificó el *Teatro-in-yer-face* fue *Blasted*, estrenada en 1995. La dramaturga inglesa concentra toda su trayectoria profesional a lo largo de cinco años, en los que estrena las obras *Phaedra’s Love* en 1996, *Cleansed* y *Crave* en 1998 y finalmente su obra póstuma *4.48 psychosis*. Podemos decir que Angélica Liddell también trata el tema de la enfermedad y la locura, pero a diferencia de Kane, no estuvo internada en la planta psiquiátrica de un hospital; Liddell pronuncia la palabra suicidio con demasiada frecuencia a lo largo de toda su trayectoria teatral, pero no llega a cometerlo, a diferencia de Kane que se suicida a los veintiocho años.

La dramaturga inglesa es visceral y desgarradora, no recibe el apoyo ni la comprensión de sus padres (católicos acérrimos enfrentados a su única hija, homosexual) pero en ningún momento los acusa directamente. Liddell en cambio,

destapa su intimidad familiar haciendo una crítica dura a la educación que recibió, llegando a escribir sobre un telar, con su propia sangre “te odio mamá” (*Anfaegtelse*).

La trayectoria de ambas autoras es completamente diferente, pero las une la angustia vital que las invaden y que está presente en cada una de sus obras. Los temas que obsesionan a las dos mujeres se desarrollan en ambientes cotidianos, consiguiendo que lo que parte de una experiencia personal adquiera un carácter universal cuya afectación por catarsis pueda trascender al público. Las dos escenifican un mundo opresor, repleto de verdugos que causan agresiones de manera impía a unos protagonistas débiles, desvalidos, que se ven sometidos a un sufrimiento del que no consiguen defenderse. El tema que prevalece en las obras de ambas dramaturgas es la lucha del fuerte contra el débil. Los protagonistas de las obras son niños, tartamudos, jóvenes violadas, homosexuales; personajes inadaptados. El poder está representado por los personajes políticos, instituciones, hospitales, y adultos, sobre niños. A través de los largos monólogos que las dos dramaturgas han escrito, podemos apreciar la simbiosis de las autoras con los personajes protagonistas de sus historias, en algunas ocasiones resulta imposible discernir cuál es la franja que separa realidad de ficción.

Tanto Kane como Liddell, actúan como portavoces de una minoría, denotando un gran humanismo y una extrema sensibilidad para abogar por aquellos más indefensos. Una hipótesis que puede plantearse es que parte del sufrimiento de ambas dramaturgas partía de la frustración que dio comienzo en la infancia: ambas hijas únicas con tendencias depresivas. La impotencia de comprender que nunca podrían cumplir las expectativas que sus progenitores ansiaban de ellas, que nunca podrían ser las hijas que sus padres deseaban.

El teatro se convirtió para las dos en un subterfugio, una herramienta a través de la cual podían canalizar su sufrimiento, exteriorizarlo y liberar sus obsesiones. “Rechazada por el perverso espíritu de una mayoría moralmente intachable”, escribe Kane en 4.468 psicosis. De ahí sus textos corrosivos con la voluntad de afianzarse en un lenguaje soez que repele, angustioso, para someter, a quien esté dispuesto, al dolor que a ellas mismas las invade.

Sarah Kane y Angélica Liddell recurren a la violencia y a la sexualidad explícita, completamente liberadas del pudor, abordando temas antes asociados únicamente a los hombres, los usan hasta desgastarlos, mostrando que no hay territorio que ellas no pudiesen invadir, rompiendo con las ideas preconcebidas, con los tabúes y con lo políticamente correcto. El regodeo en la violencia, la descripción de lo sórdido, lo grotesco y lo macabro, son desencadenantes que auguran un desenlace fatal. La vejación física de los personajes representa su dolor interno. Las perturbaciones sexuales, la depravación que muestran Sara Kane y Angélica Liddell a través de los personajes de sus obras, manifiesta un vacío de afectividad, una ausencia de lazos fuertes y sólidos.

Ambas dramaturgas conciben el sexo como la parte primitiva del hombre, considerándolo un animal irracional en el que priman los instintos por encima de la razón. La falta de control es una de las causantes de buena parte de los problemas sociales, especialmente en el plano sexual, donde el ser humano es más débil y egoísta y busca su satisfacción por encima del daño que pueda ocasionar a otro. Las violaciones, pederastia, violencia física y otros actos que pueden producirse durante el acto sexual convierten el sexo en una fuente de riesgos donde se puede hacer el amor pero también el mayor daño. Las dos dramaturgas presentan la violencia como una forma de externalizar la implosión contenida del individuo: las frustraciones, la incomprensión, el

rencor, el odio, la marginalidad, la rabia, el desasosiego, la inseguridad y la insatisfacción de cada personaje que construyen. En algunas ocasiones responsabilizan a la sociedad de los problemas que generan en los individuos ya que intentan mostrar el lado más humano del personaje más pervertido (*El matrimonio Palavrakis*), en otras, sin embargo, señalan que no hay justificación posible a la maldad (*Confesión N° 3*).

En las obras de teatro de Kane y Liddell la violencia es lo que conduce a los personajes de las piezas a situaciones límite. En los textos de las dramaturgas equiparan la moralidad con la falta de humanidad y todo ello desemboca en un horror irreparable; la degradación de la persona trasciende paulatinamente a la degradación de la humanidad. Con la presentación de estas situaciones funestas, ambas dramaturgas esperan crear la reacción definitiva del espectador que ha permanecido impasible ante los acontecimientos.

El concepto de teatro *In-Yer-Face* había sido acuñado por los cronistas deportivos durante los años setenta para mostrar su desdén, pero con el tiempo fue cambiando de connotaciones hasta convertirse en lo que es ahora: un teatro que acaba con el concepto de un público pasivo, invade el espacio del espectador, lo intimida, provocándole agresivamente hasta forzarlo a entrar en el conflicto dramático que se le plantea. No es un teatro en absoluto de entretenimiento, sino que cambia su concepción para darle una más poderosa que fuerza a la reacción. El espectador también sufre, sumido en una identificación asumida. Aleks Sierz publicó en el año 2006 un libro donde definía esta corriente:

En las narices es el tipo de teatro que agarra a la audiencia por la garganta y los zarandea hasta que reciban el mensaje.
[...]conmociona a los espectadores con su lenguaje explícito y la

elocuencia de sus imágenes. Los perturba por su veracidad emocional y los incomoda por su agudo cuestionamiento de las normas morales. Pero este tipo de obras no sólo resume el espíritu de los tiempos, sino que también lo critica. A la mayoría de los textos *in-yer-face* no les interesa mostrar los acontecimientos de manera imparcial permitiendo al público especular con ellos, proponen una experiencia, buscan que el espectador sienta emociones extremas. *In-yer-face theatre* es teatro experimental.(Aleks Sierz: “El teatro contemporáneo en Gran Bretaña, hoy. Entre el realismo y la metafísica”*Revista Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*. Nº 323, 2008, pags. 10-16)

En este sentido, y aunque haya sido una corriente surgida en el teatro anglosajón, podemos incluir a Angélica Liddell en el teatro *In Yer face* (En tus narices), extrapolando este concepto y otorgándole una clasificación internacional. Como Kane, Liddell profundiza en la psicología de los personajes que en situaciones críticas contemplan el mundo que los rodea luchando por encontrar una manera adecuada de situarse. Se llega a un grado tal de complejidad que el individuo puede cuestionarse la utilidad de su existencia. Las dramaturgas enfrentan como en una guerra sin tregua, la moralidad de los personajes con la moralidad del sistema imperante en la sociedad.

Las historias concretas, particulares, que se presentan al comienzo de las obras adquieren rápidamente un carácter universal, al exponer conflictos que nos atañen a todos y a los que nos vemos en ocasiones irremediabilmente abocados. Esto permite que el espectador pueda identificarse con la obra, donde se mezcla ficción y realidad,

forzándolo a involucrarse en ella y a escuchar lo que las dramaturgas quieren comunicarle a través de sus textos. La comprensión de la pieza supone la comprensión del pensamiento de las dos dramaturgas. Los espectadores no tienen que identificarse con lo que les haya ocurrido en el pasado o les esté ocurriendo en el presente, sino que deben reconocer la posibilidad de que pueda ocurrirles o que a alguien pueda ocurrirle.

En general pienso que las semillas de la guerra siempre se pueden encontrar en una civilización en tiempos de paz. Creo que el muro entre lo que llamamos civilización y lo que está pasando en Europa Central es muy delgado y se puede derrumbar en cualquier momento. Entonces, tenía que encontrar una vía natural para hacer formalmente esa conexión". (Comentario de Sarah Kane sobre *Blasted*, en Dan Rebellato. *Brief Encounter Platform*, Entrevista con Sarah Kane en el Royal Holloway College. Londres, 3 de noviembre de 1998. Revista chilena de literatura *Scielo*. Noviembre 2006, Número 69, 25-43)

7.6 Poesía. Homenaje a Emily Dickinson

Pese a su lenguaje soez, en ocasiones, burdo, obsceno y muy violento; en los textos de la dramaturga encontramos una poesía de la realidad brutal, una poesía en su estado más latente, más impúdico. Alberto Augusto Miranda la define como *Dramaturga, directora, actriz, narradora y, fundamentalmente poeta*, y añade:

La poesía es el gran múnus de Angélica Liddell en la estela de los grandes poetas, desde Sófocles a Shakespeare, de Ibsen a Artaud, alimentado por voces poéticas fundamentales como

Emily Dickinson o Alejandra Pizarnik.(Alberto Augusto Miranda. *Artez*, revista de las artes escénicas. 02.07.2003)

Los textos de Liddell son prosa poética o poemas en prosa. Incluso tratando los temas más crueles, la dramaturga nos conduce hasta la belleza oculta detrás de la barbarie. La estructuración de la obra, el decorado, la personalidad de los personajes y los diálogos crean un clima armónico.

Soy amante de la poesía, de la composición, el color, el movimiento de los personajes. En mi obra todo está medido para que sea contundente en el espacio, como si estuviera pintando en él, con los colores.(Angélica Liddell. Diario *El Colombiano*. Colombia. 30.06.1995).

La dramaturga considera el poema como un acercamiento a la verdad, a la integridad y a la limpieza. Un arduo ejercicio que la devuelve al estado más puro, a su esencia, pero que al mismo tiempo exige un alto grado de entereza y compromiso al que no siempre es capaz de llegar.

Si me dedicara a la poesía
siempre tendría dos preguntas que hacerme
¿Escribo un poema o me masturbo?
¿Escribo un poema o limpio la casa profundamente?
(Angélica Liddell. *Belgrado*:2008:12)

Desde sus comienzos la dramaturga ha mostrado su devoción por la palabra, prefiriéndola a la imagen y a cualquier otro elemento teatral. Su poesía se construye con

un lenguaje práctico, asociado a la realidad cotidiana. De hecho, sus textos son la parte más importante de sus obras, en las que en ocasiones no se especifica ni espacio, ni tiempo, ni decorado. Sólo con las palabras, Angélica Liddell es capaz de componer una obra teatral, sin necesidad de acompañarse de nada más. A veces sus obras pueden parecer un recital (Ej. *Lesiones incompatible con la vida* y *Mi relación con la comida*) y en muchas ocasiones no han llegado a representarse pero sí han sido publicadas como libro (Ej. Belgrado).

Hace algunos años elegí la palabra como forma de expresión porque me ofrecía el privilegio del verso, condición indispensable del arte. Después opté por la palabra escénica deseando que se pudiera contemplar el poema. (Angélica Liddell. Revista *Primer acto*: cuadernos de investigación teatral. 37: 1993).

Coincidiendo con el teórico Vladimir Maiakovsky, Angélica Liddell combina en sus obras una combinación entre poesía, prosa poética y el lenguaje cotidiano empleado en la calle, construyendo un espacio personalizado que la caracteriza.

No queremos admitir ninguna diferencia entre la poesía, la prosa y el lenguaje práctico. Nosotros conocemos la única materia prima de la palabra y la trabajamos con métodos modernos (...) Todo este trabajo no es para nosotros un puro fin estético, sino un laboratorio para poder expresar en el mejor de los modos, los hechos de nuestro tiempo.(Maiakovsky: 1971:42).

Aunque es conocida por sus obras teatrales, Liddell nunca se ha separado de la poesía y ha continuado publicando poemas. Como el que se incluye a continuación, extraído de su pieza *Frankenstein*, que puede concebirse como un largo poema.

El monstruo sufre

No entiende nada.

Sólo sabe que sufre.

Es como treinta hombres perdidos.

Las vísceras reclaman el vientre de los caballos del que fueron arrancadas,

cada mano se estira hacia su dueño,

cada pierna olfatea la dirección del tronco que abandonó.

Si las costuras ceden, saltará en pedazos,

bomba de pétalos macabros.

No están enamoradas las partes de su cuerpo, no.

No se conocen entre sí.

En su funeral deberíamos construir treinta ataúdes,

cajitas deslucidas para las costillas de los mendigos,

estuches lacados por dedos ilustres.

Nunca crecerá porque no es un niño,

tendrá siempre la misma estatura,

las mismas proporciones.

No le importa quién es sino qué es.

Dónde habitará el alma de este rompecabezas hecho de cadáveres.

En vez de unido parece estar descuartizado.

(Angélica Liddell. "El monstruo sufre". Revista *Nayagua* de la fundación José Hierro. Junio 2007. pp 68)

De hecho, este poema fue presentado junto a otros el 16 de junio del 2009 conformando su segundo poemario *Frankenstein y la domadora de sufrimiento* prologado por el periodista Pedro Manuel Villora y publicado por la editorial Eugenio Cano. Es el segundo libro que se publica en la colección de poesía de la editorial, *Fuente del abanico*. En la presentación del libro la dramaturga continúa con lo que puede parecer una pose más de su personaje, que, contraponiéndose a lo que haría cualquier otra persona en su situación, profesa falsa humildad para continuar levantando polémica en un contexto en el que cualquier autor se dedicaría a publicitar de la mejor manera posible su libro.

En la noche de los libros me dijeron que fuera a hacer una lectura y me sentí tan avergonzada que lo único que hice fue tachar todo lo que había escrito y de este libro creo que se salvan cuatro frases. Con *Frankenstein* no me identifico en absoluto, me parece una cursilada espantosa. Era yo una cría...cuando piensas que todo lo que tienes que escribir tiene que tener que ver con la belleza y la muerte. (Angélica Liddell. Centro Blanquerna. Madrid. 16.06.2009. URL: <http://video.tiscali.it/canali/truveo/4292640527.html>)

Su primer poemario *Los deseos en Amherst* se publicó en la colección de *Libros desechables* de la editorial Trashumantes, Valencia. Por petición expresa de la autora, la portada es enteramente negra. El poemario de Liddell, nos conduce directamente a la aclamada poeta Emily Dickinson, nacida en Amherst, Massachusetts, (Estados Unidos) el 10 de diciembre de 1830 , lugar donde falleció en 1886 (a los 56 años). El poemario de Liddell, virulento, demoledor, es un homenaje directo a la poeta estadounidense más enigmática de todos los tiempos. De hecho, la dramaturga propuso al editor de su poemario no asistir a la presentación del mismo y dejar en su lugar un trozo de carne cruda en la que se ungiera un cuchillo de carnicero. Esta metáfora visual nos conduce a uno de los poemas de Emily Dickinson, en el que el órgano se presenta en una superficie plana: “ Mi corazón sobre un platillo/para a ella regalarle el paladar” (Paglia: 2006:919).

Dickinson se negó a publicar (salvo cinco pequeños poemas de toda su angosta obra), pese a las múltiples peticiones que recibía. Vivió recluida en la casa de sus padres durante toda su vida y se le desconoce ningún amor. A los treinta y un años la poeta comenzó a vestir repentinamente de blanco y a partir de entonces empezó a manifestar una aversión hacia la gente, lo que la empujó hacia un aislamiento que ella misma se impuso, conservando al máximo su privacidad. La dramaturga hace referencia a este hecho en su poemario:

Mi deseo consiste en vestirme de blanco y encerrarme en
casa- imitando aquella elección si ellos pueden vivir
perfectamente sin mí. (Liddell: 2008: 108).

En los últimos quince años de la vida de Emily Dickinson nadie en Amherst volvió a verla. Entre los rasgos más característicos y reseñables de Dickinson, resulta necesario destacar la insubordinación que la caracterizaba, viviendo en una época en la que imperaban ideas completamente opuestas a la suya. Nacida en una familia religiosa, fue la única poeta que nunca hizo profesión pública de su fe. Hay en la poesía de la escritora norteamericana una actitud combatiente contra la religión y la burguesía, una forma de desprecio a la forma de vida que proclaman (algo más en común con los temas con los que lidia Liddell), una seguridad rotunda en la autoafirmación y el reconocimiento de quién es: lo que sabe por encima de lo que hace.

Me pregunto como se sienten-los ricos-

los Indios- y los condes-

Creo que yo- con tan solo una miga-

de todos ellos soy la soberana.

(Dickinson: 2002: 243)

Sin embargo, mientras que Dickinson rebosa una aplastante convicción en quién es, Liddell manifiesta una inseguridad alimentada de miedos “ Estoy dispuesta a amar a cuantos me desprecian” (Liddell:2008: 52): si bien por un lado es capaz de mantener una actitud impía y recta frente a todos aquellos que no merecen su respeto, por otro lado parece mendigar el apoyo, respaldo y comprensión del público sin distinción.

Sé que no deja de haber un conflicto importante en mi manera de

hacer las cosas: una necesita ser aceptada para poder expresarse.

Sin un lugar donde hacerlo la expresión se pierde.(Angélica

Liddell.”A partir de ahora”. Revista *Letras Libres*. Marzo del

2008.pp 68).

En *Los deseos en Amherst*, algunas de las palabras que aparecen en los poemas aquí citadas nos ayudan a conformar el universo Liddell en torno a la obscenidad y al sexo, que le dan un carácter similar a los versos fescénicos: *suciedad, oscuridad, vagina, niño, vómito, eyaculación, follar, pene, puta, muerte, hez, bragas, enfermo, sangre, perros, víbora, colmillos, erección, huesos, carne, garras, felaciones, lamer, orinar, polla, lengua, jadea, animal, grasiento, feto, pecado, excrementos, infección, cama, espasmo, pesadillas, bragas.*

Esta violencia verbal, la utilización de las palabras más agresivas del vocabulario, muchas de ellas consideradas tabú en la sociedad, giran siempre en torno a un universo sexual depravado, acelerado. Crea una atmósfera inhóspita que rompe con la concepción de poesía como música. Su poemario en verso libre, con unas pautas rítmicas desordenadas, podría considerarse poema en prosa. Consta de cien poemas breves que en ningún momento sobrepasan los nueve versos. El odio y la rabia que Liddell siente y describe en cada una de sus entrevistas y obras, se canalizan en su poesía a través de todo lo relacionado con la sexualidad. La dramaturga dota el acto sexual de animalidad, lo concibe como un vómito de la basura mental que la atormenta y que exterioriza mediante el acto físico. De una agresividad mucho más sutil y contenida, son los poemas de Emily Dickinson:

Dicen que el tiempo cura- pero nunca ha curado-

Un sufrimiento real se hace más tenso como sucede a los
tendones con la edad.(Dickinson: 2002:223).

Encontramos un paralelismo en la figura de la rata (utilizada como una metáfora de índole política) sobre la que ambas autoras escriben.

La rata es un inquilino muy conciso.

No paga renta.

La obligación repudia-

Absorta en sus esquemas

burlando nuestro ingenio

por su seguridad y por su astucia-

El odio no hace daño

a un enemigo así de reticente-

Ningún decreto la proscrib-

Tan legítima como el equilibrio.

(Emily Dickinson: 2002: 297)

Yo violo a la rata

y a todos los animales

porque son débiles y yo soy débil

pero aquel que nunca me amó

era el más fuerte sobre la tierra.

(Liddell: 2008:14)

En numerosas ocasiones Angélica Liddell ha confesado su deseo de morir. Su primera obra, *Greta quiere suicidarse*, ya anunciaba lo que se convierte en una constante a lo largo de toda su trayectoria.

Hay que haber sentido el deseo desordenado de la autodestrucción. No hablo del suicidio: gente como nosotros,

enamorada de la vida, de lo imprevisto, del placer de contarla, no puede llegar al suicidio más que por imprudencia. (Pavese: 2001: 45).

A este respecto se pronuncia Dickinson:

No es que morirnos duela tanto-
es el vivir- lo que nos duele más.

(Dickinson: 2002:137)

o:

Morir –
sin el morir y vivir-
sin la vida.

Este es el más arduo milagro
que se propone a la creencia.

(Dickinson:2002: 263).

Angélica Liddell suele coincidir en los temas que abordaba Emily Dickinson en sus poemas, buscando la esencia humana y descubriendo al lector su aspecto más oscuro desde una óptica sagaz y completamente distinta a la usual. La poeta norteamericana señalaba que *el ahogarse no es tan lastimoso como el intento de salir* (Dickinson:2002: 347). A este respecto, la dramaturga española escribía en su blog personal:

Sí, y te quieres morir, y te quieres morir de verdad, y algunos gilipollas no se lo creen, no se lo creen, y viene el gilipollas de

turno a decirte lo que debes sentir o no sentir, que no es para tanto, y sí, sí es para tanto, joder, es para tanto, porque si no nos morimos por unos brazos por qué cojones nos vamos a morir, ¿por un BMW, por hacer cola como gilipollas para comprar un puto pisito, por preparar una bonita y estúpida cena de familia, por parir, por unas olimpiadas o una puta copa de europa, por comprar los putos regalitos de cumpleaños, joder, por chuparle el culo al director del festival de Avignon, o lo que es peor, por chuparle el culo a algún personajillo conveniente, eso es, conveniente? Pues sí, los hay que sólo se mueren por eso, y te ven pasarlo mal, y te dicen que no es para tanto, que los hay pasándolo peor que tú, me cago en la puta, como si el puto dolor fuera una competición, joder, como si hubiera que estar en el puto Auschwitz, o sea, que te sientes solo, jodido, mal, con ganas de cortarte el cuello, (porque lo importante no es cortarte las venas o no cortártelas, lo importante son esas ganas de morir nauseabundas), y piensas en ti mismo porque nadie más piensa en ti, joder, y viene uno y te dice que no es para tanto, y te quiere destruir los sentimientos, que es lo único que te queda ya, lo único, lo único, y en vez de comprenderte, joder, comprenderte, en vez de eso te dicen que no es para tanto, que estás así porque quieres, porque te da la gana, JODER, Y TE ENTRAN MÁS GANAS DE MORIR AÚN, PORQUE NO PUEDES EVITARLO, NO PUEDES EVITAR SENTIRTE ASÍ, PORQUE PODRÍAS ESTAR EN LOS BRAZOS DE LA PERSONA A LA

QUE AMAS, Y NO LO ESTÁS, PORQUE QUIERES QUE SE
CORRA EN TU BOCA Y NO PUEDE SER, PORQUE
QUIERES DECIRLE COSAS BONITAS POR LAS NOCHES
Y NO PUEDE SER, Y ESE ES UN MOTIVO SUFICIENTE
PARA DESEAR MORIR CON TODAS TUS FUERZAS, Y
PARA LLORAR CON TODAS TUS FUERZAS. ¡Y A MÍ LOS
SENTIMIENTOS NO ME LOS QUITA NI DIOS, NI A
HOSTIAS ME LOS VAN A QUITAR! ¡MIERDA!.

(Angélica Liddell. *Con un destornillador en la boca*.15.11.2008.

URL: ww.miputaperrera.blogspot.com)

Sin embargo, Liddell no muere. “Toda cuestión consiste en saber si uno puede vivir con sus pasiones, en saber si se puede aceptar su ley profunda: quemar el corazón que al mismo tiempo exaltan” (Camus: 2004:32). Dickinson también resistió, huérfana, sin salir de casa y sin más contacto con la humanidad que el epistolar, al que sólo recurría en ocasiones.

Porque yo sólo tengo el poder de matar

sin - el poder de morir-

(Dickinson: 2002: 237)

A Angélica Liddell le seduce la idea de la muerte, en su puesta en escena de la obra teatral *Perro muerto en tintorería. Los fuertes*, la dramaturga desafiaba al público con la pregunta “¿Alguien quiere matarme?” y en las entrevistas que realizó ante los medios de comunicación con motivo de la obra, aseguraba que había trabajado todos los días con ganas de morir. En otras ocasiones ha afirmado que el teatro es lo único que la mantiene con vida. La sombra de la muerte desempeña un papel importante en todas las

obras de la dramaturga, especialmente en forma de suicidio, que aparece explícitamente en obras como por ejemplo *La falsa suicida* o *Suicidio de amor por un difunto desconocido*. La aptitud de la autora es similar a la que el poeta Cesare Pavese apuntaba en su diario: “Es esto lo que me aterra. Mi principio es el suicidio, nunca consumado, que no consumaré nunca pero que me halaga la sensibilidad” (Pavese:2001:42). Sin embargo, el poeta italiano acabó finalmente optando por el suicidio en Turín en 1950, cuando contaba con cuarenta y dos años.

Dickinson era una persona tímida e introspectiva. En las primeras investigaciones de estudiosos sobre la poeta, se la creía frustrada por un amor imposible que la hizo infeliz para el resto de sus días. Estas deducciones fueron fruto del análisis de sus poemas más infantiles, acordes con el papel de la mujer en su época, dedicados mayoritariamente a la amistad, tachados de ingenuos e insulsos. Sin embargo, conforme se dispuso de más material para el análisis entre el que fue clave la correspondencia que mantenía, hubo unanimidad en desechar esta hipótesis. Se descubrió a una Emily Dickinson lacónica, impía, insolente y cruel. En el reverso de la poesía de La Madame de Sade de Amherst, como la llama Camilla Paglia, encontramos un universo sádico donde predomina la rata, la violencia contenida pero punzante, personajes suicidas, homicidas y cierto humor negro. En una de sus cartas a un familiar escribe:

Hasta ahora nadie ha venido más que una anciana que vino a ver una casa. Le indiqué el camino del cementerio para evitarle los gastos de mudanza.

(Paglia: 2006: 928).

Este fuerte contraste de temática y estilo, entre los poemas más anodinos y los más oscuros, convierte su poesía en irregular.

Intentando hacer un análisis del paralelismo entre Dickinson y Liddell, podemos concluir estableciendo dos líneas de unión. La primera es la violencia; la segunda el conflicto con la feminidad, ya que en ocasiones las dos asumen el papel de hombre.

Centrándonos en la utilización de la violencia, podemos detenernos en el mismo significado que asignan las autoras a las autolesiones presentes en sus obras. Dickinson se refiere a ellas describiéndolas en sus poemas, sumamente visuales; Camilla Paglia afirma que *las heridas y cicatrices de Dickinson son medallas de honor militar, el precio y el premio de la experiencia*. (Paglia: 2006: 920). Por su parte, Liddell se autolesiona en las puestas en escena de sus obras teatrales, en la obra *Anfaegtelse*, por ejemplo, la dramaturga se hiere hasta sangrar, moja en la sangre la tela y se la coloca en el imperdible como una condecoración. La dramaturga explica que el uso de la sangre en sus obras tiene un significado estético, una forma de sacar al exterior, con dolor, las emociones privadas. En una entrevista a la organización del festival de teatro Citamor, de Portugal, Angélica Liddell dio bastantes pautas de por qué su trabajo es tan agresivo:

A veces parece que los mejores están destinados a morir para que sobrevivan los mediocres y los imbéciles(...).Me desasosiega esa especie de injusticia natural. (...)Una decepción con el mundo de los vivos me hace acercarme al mundo de los muertos. Cuando estás muy dañada, cuando te han arruinado la vida de alguna manera haciéndote daño, empiezas un camino de

desconfianza brutal. (...) Hablar del dolor y del sufrimiento me parece algo revolucionario. Es una batalla contra la banalidad y la vulgaridad con la que intentan controlarnos (...). Ahora mismo no tengo nada más que odio, que ira, y no puedo trabajar con otra cosa. Cuando te encuentras con una sociedad egoísta, cobarde, mediocre y tus mejores sentimientos son masacrados y el amor que quieres dar es masacrado, prefiero trabajar con el odio. No quiero negar tampoco mi capacidad para odiar, tengo una capacidad para odiar inmensa, tengo una capacidad para odiar infinita.

(Angélica Liddell. Entrevista y vídeos festival Citemor 2009.

<http://www.tea-tron.com/rubenramos/blog/2009/08/05/video-extracto-de-la-entrevista-a-angelica-liddell-en-citemor/>)

Las dos autoras, Liddell y Dickinson, señalan la belleza escondida en los actos más desagradables o crueles, así Dickinson “Parte a una alondra en dos y hallarás la música” (Paglia: 2006:925). Las dos crean un dramatismo excelso dotado de una oscuridad latente (incluso de lo aparentemente inocuo), presentando la cara más perversa de lo humano. Hay una denuncia de ambas mujeres contra la sociedad en la que viven, desatan una guerra en la que el cuerpo de acción, como protesta, es el suyo propio, su arma combativa, pudiendo entenderse esto como una especie de sadomasoquismo: así Dickinson: “No soltaremos el puñal/puesto que la herida amamos” (Paglia: 2006: 919). Ellas mismas se utilizan como comienzo de lo que pretende ser un Apocalipsis. Los lectores de Dickinson, tanto como los espectadores de Liddell, se ven afectados por este dolor manifiesto, ante el cual resulta imposible no

conmoverse. Tanto Emily Dickinson en sus poemas como Angélica Liddell en sus obras, utilizan altas dosis de violencia para redimirse de un dolor que las consume. Hay una notable presencia del desangramiento, como metáfora del sufrimiento. Así Dickinson:

Cuando con el corazón, señor/
me empape bien el pico/
y si el canto gotea en exceso/
si resulta rojo en demasía/
disculpa a la cochinilla/
perdona el bermellón.
(Paglia: 2006: 923).

La expresión del dolor en sus diferentes formas, constituye un mecanismo de liberación que parece purificar momentáneamente a Dickinson tanto como a Liddell. Las dos autoras se aíslan en cierta manera de la sociedad. Si bien no es comparable, ya que Liddell se presenta de cara a un público masivo, mientras de Dickinson, mucho más radical, se encerró en su casa sin otro medio de comunicación que la correspondencia; sí que hay en las dos una gran presencia de la soledad, de desamparo y de retraimiento.

La segunda línea en común, es el conflicto de identidad sexual por el que en ocasiones abogan por presentarse a sí mismas como un hombre. Dickinson se llama a sí misma en sus poemas Conde, hermano, tío, hombre, muchacho, niño y Varón. Por su parte, Angélica Liddell menciona su deseo de tener el miembro fálico considerándolo un instrumento de poder que subordina a las mujeres. La conjugación de belleza y crueldad se convierten en sensualidad en Dickinson y en Liddell en un alto grado de

sexualidad. Las dos mujeres (Dickinson quizá por una tendencia lésbica, Liddell por una protesta contra la sociedad) niegan la feminidad biológica, como si el dolor hiriera el cuerpo, haciéndolo estéril. La obra de ambas, está impregnada de sexualidad. Los poemas de Emily Dickinson tanto como el libro de poemas de la dramaturga (“Los deseos en Amherst”), son libretos sexuales en mayor o menor medida: Dickinson mucho más sugerente, con palabras que nos conducen al erotismo, Liddell mucho más cercana a la pornografía.

7.7 El teatro cruento de Artaud

La influencia que Antonin Artaud ejerce sobre Angélica Liddell es algo que ha podido detectarse desde la representación de las primeras obras de la dramaturgia, y fue algo que quedó además confirmado posteriormente por la propia autora.

El deseo de la dramaturga por influir en el público hasta desestabilizar sus emociones, ha convertido su teatro en una puesta en escena incómoda, ayudada de una violenta verborrea que a nadie resulta indiferente. Se podría considerar que el teatro de Angélica Liddell forma parte del teatro de la crueldad que ya el dramaturgo francés anunciara a principios del siglo veinte.

Las hirientes y provocadoras puestas en escena de Angélica Liddell, han propiciado que frecuentemente parte de los espectadores abandonen la sala antes de que termine la función. La dramaturga aclara que su principal cometido no es en absoluto llegar a perturbar hasta ese punto a los asistentes; de hecho, Liddell considera esto un fracaso:

No es hacerles insoportables la obra sino hacerles insoportable la realidad. Me gusta que las cosas me hagan daño, cuando veo una película o leo una novela. Si no me duele el estómago me parece algo absolutamente despreciable y banal. Intento que les duela un poquito el estómago. (Entrevista Angélica Liddell. Radio CBA. 13.02.2007).

Esta concepción del dolor como una experiencia no sólo necesaria sino imprescindible, para la comprensión y asimilación de determinados temas, concuerda con uno de los pilares básicos del teatro que propugnaba Antonin Artaud:

Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la Comunidad una actitud heroica y difícil.
(Artaud:1978:29-30)

Artaud se mostraba partidario de conmover al espectador hasta provocarle una reacción que lo hiciese retomar su responsabilidad como humano para con la sociedad. El dramaturgo francés afirmaba que *la vida se nos muestra en un estado de aniquilación violenta y para sentirlo, debemos hacer una nueva filosofía* (Artaud:1981:35). Esta nueva concepción del teatro se manifestaría en el por entonces recién inventado teatro de la crueldad, con el propósito de no sólo promover la reacción de los espectadores sino también de los cargos políticos:

Estamos para que los intelectuales entren en su época y pensamos que no hay otro medio para que entren que hacerles la guerra. La guerra para conseguir la paz. (Artaud:1981:37).

El actor y escritor francés consideraba que todo artista tenía el deber de dar salida a las angustias de su época, que su trabajo tenía una alta responsabilidad política como ordenador social. A través de sus libros, Artaud devolvió al teatro el significado de arma combativa con la que luchar, lo dotó de virtudes terapéuticas capaces de sanar al pueblo, azotó conciencias y le otorgó una dimensión política que se había perdido a lo largo de los años.

Como instrumento de revolución no hay nada mayor que el teatro; y por medio de él, por medio de este arma disolvente y formidable todo gobierno revolucionario perspicaz, dirige y asegura su revolución. No hay revolución posible sin la integración de las élites a las masas. (Artaud:1981:107).

En este sentido, la obra de Angélica Liddell es ante todo combativa y cumple con los paradigmas que Artaud propugnó en su teatro de la crueldad: trata temas globales que ponen en peligro a la sociedad por encima del individuo. En algunas ocasiones hace uso del método lógico inductivo plasmando problemas creados en su experiencia personal para plantear al público temas de carácter general que afectan a una gran parte de la población. La finalidad de la obra de la dramaturga es que se atienda a los conflictos reales una vez hecha la conversión teatral.

Hablamos de un teatro necesario, que huyendo de la ociosidad pretende ser útil no para cambiar el mundo, pero al menos para cultivar la reacción y la conciencia. Así, lo que en el campo de lo teatral (considerado por muchos como terreno ficticio), abrumba, trasladado a la realidad provoca un impacto de mayores dimensiones.

Angélica Liddell arremete contra una sociedad que considera infantil y que tolera los abusos, ataca a *la España patrioter y racista, cómplice del pensamiento totalitario, esa España ignorante y egoísta que se enorgullece de serlo. La denuncia no tiene que ser obligatoria tiene que ser inevitable; señalar a los impresentables no es una cuestión de la cultura, es una cuestión de cualquiera que tenga dignidad.* (Artaud:1981:119).

Esta posición militante de Liddell, despiadada contra la injusticia, que toma parte siempre de los perdedores, retratando los cuadros más desfavorecidos de la sociedad; ha traído su consecuente polémica. Con la llegada de la dramaturga, los escenarios españoles han empezado a dar cabida a un teatro combativo y crítico con las élites, que supone una amenaza y una revisión del orden clasista imperante.

Angélica Liddell cumple además claramente con una de las funciones clave que pregonaba Artaud; la del dramaturgo como mediador social. Esto le ha ocasionado numerosas críticas pero Liddell ha conseguido defender una línea inteligente y coherente de trabajo y pensamiento, y lo más difícil, ha logrado que se escuche lo que tiene que comunicar.

Pero no todos los artistas tienen la suerte de llegar a esta especie de identificación mágica entre sus sentimientos propios y las cóleras colectivas del hombre, de la misma manera que no todas las épocas son capaces de entender la importancia del artista y la función de salvaguarda que el artista ejerce respecto del bien colectivo. (Artaud:1978: 34).

Atacar la sensibilidad del espectador hasta conseguir situarlo en un estado de vulnerabilidad, desprotección y percepción más profundo, no es fácil conseguirlo en una época como la actual. Los espectadores son cada vez más impermeables a los estímulos; ya no sólo no se ven afectados por las palabras (que han perdido la fuerza de su significado, gastadas por su uso) sino que tampoco las imágenes son útiles ya, en un tiempo donde está presente una fuerte estética de lo visual. Es difícil trascender, transgredir, conmover. Sin embargo, las puestas en escena de Angélica Liddell generan expectación e impresionan.

Hemos llegado a un punto donde la representación de las obras clásicas, en bastantes ocasiones lejanas a los conflictos actuales, sólo contribuían a incentivar a la industria del entretenimiento.

Esta idea de un arte ajeno a la vida, de una poesía encantamiento que sólo existe para encantar ocios, es una idea decadente y muestra de sobra nuestra capacidad de castración. (Artaud: 1978:16).

Así, las piezas teatrales comerciales que triunfan en los teatros nacionales, desatan la risa y rompen con el concepto de gravedad y drama. Se alimenta el aburguesamiento de los espectadores, regocijados en su butaca cómoda, ajenos a lo que verdaderamente los amenaza.

Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo, es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras. (Artaud: 1978:11).

Con la llegada de Angélica Liddell a la programación teatral nacional, el concepto de espectador cambia para dotarlo de responsabilidad y de fuerza de actuación. Con la posibilidad de intermediación, el público está dentro de la obra de teatro como dentro de la vida, escuchando situaciones que le hieren directamente, que le otorgan la oportunidad de ser partícipe del cambio. Según Artaud;

Como la peste, el teatro es beneficioso, pues al impulsar a los hombres a que se vean como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente a su destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera. (Artaud:1978: 34).

Durante la que consideramos segunda etapa de su carrera, Angélica Liddell ha empezado a autolesionarse en sus obras, llegando a sangrar. En el año 2008, representó en la Casa Encendida los *Actos de desobediencia*, que se dividían en tres partes, representadas cada una en un escenario diferente. Nos enfrentábamos a la fase más violenta y radical del teatro de la dramaturga. Si bien la segunda parte, representada en la azotea, consistía en una obra audiovisual, la primera y tercera partes no estuvieron exentas de las autolesiones que se infligía la artista. Liddell ha afirmado en una entrevista que sus cortes responden al más puro clasicismo, pretendiendo evocar la imagen del Cristo de Grünewald:

La sangre tiene una potencia estética brutal. Es preciosa: la utilizo pictóricamente. Para revelar lo interno, empiezo por la superficie. Hago lo privado público. Cuando eliges la fuerza, la sangre y la autoconfesión, en el fondo estás hablando de tu fragilidad. Usar la cuchilla es ponerte en pie de guerra, y exponerse uno mismo es exponer al otro, desnudarlo. Ésa es mi intención: luego, todo depende de la relación con el público, de cómo se establece el juego de fuerzas. Casi siempre hay una superioridad suya sobre el actor, 'loco que dice la verdad, cargado de ruido y de furia', en palabras de Shakespeare. Quien se pone frente a un loco, se siente por encima de él, aunque lo tema. (Angélica Liddell. Entrevista con Javier Vallejo. "Por las revueltas de Angélica Liddell. Diario *El País*. 17.10.2009)

En la primera representación de su obra, hizo acopio de fotografías de su infancia, que utilizó para presentarnos una obra confesional, de carácter muy íntimo, en la que ella terminaba completamente desnuda sentada en el suelo, mostrando la vagina y golpeándose en ella con agresividad haciendo uso de dos piedras. En la puesta en escena de la tercera parte, en el patio de la Casa Encendida, hizo que los espectadores nos sentásemos en el suelo cubierto de paja. Siguiendo con el manifiesto del teatro de la crueldad de Artaud, el público ha de estar inmerso en un escenario que lo rodea, donde no haya decoración, ni ningún tipo de obstáculo. El obligarnos a sentarnos en la paja nos sitúa en una posición incómoda, cambia así el concepto de espectador sentado confortablemente; aquí, forma parte de la obra.

No obstante, Liddell discrepa con Artaud. Aunque la dramaturga opta en ocasiones por la austeridad del escenario, todo elemento adquiere un simbolismo crucial llegando a ser tan significativa como el texto. En las obras teatrales de Liddell el espacio es onírico y sin embargo perturbador, los objetos cuidadosamente elegidos contribuyen en la obra incrementando el desasosiego.

Para mí, el escenario tiene tanta importancia como el texto, es un espacio que me permite expresarme de manera plástica y no sólo como dramaturga. (Angélica Liddell. "El grupo Atra Bilis representa la negación de la propia identidad". Diario *El País*. 28.01.2000).

Los escenarios donde la dramaturga desarrolla la puesta en escena de sus obras conforman una única pieza y disponen de un decorado. Éste sigue siendo austero pero

cuenta con objetos insólitos, desde un jabalí disecado (*El año de Ricardo*) hasta un caballo real (*La desobediencia: Yo no soy bonita*).

En esta ocasión la autora volvió a darle un carácter confesional-íntimo a la obra, al hablar con alguien del público, tratándose ésta de la madre de su amante, David Nebreda, la saludó frente a todos los presentes y después procedió a leerle la correspondencia que mantenía con su hijo. Leyó la carta escrita por él y la respuesta de ella, bajo la música de Bach (que él le había regalado). Después, mientras tarareaba la canción y comía descuidadamente pan, cogió una cuchilla y se hizo tres cortes debajo de cada rodilla. Dejó que sangrasen hasta que el fluido llegara a sus tobillos, para después, con mucha parsimonia, tomar un pedazo de pan, mojarlo en la sangre y comérselo mientras continuaba cantando. Hecho esto, se vendó las heridas y continuó con la obra. Algo bastante similar sucedió cuando representó *Anfaegtelse* el 13 de septiembre del 2008 en la sala DT de Madrid, dentro de la programación de La Noche en Blanco. Mientras esperábamos en el vestíbulo, podíamos ver un video de Liddell que se exponía en un pequeño televisor y admirar la sanguinolenta serie de fotografías que adornaban la sala, en las que aparecía una especie de tarta de arroz y una mano sangrando mientras una aguja se introducía en alguno de los dedos. La dramaturga tenía que representar el espectáculo unas cuatro veces a lo largo de la noche; cuando entramos ella estaba tumbada en el suelo cubierto de piedras negras. La obra fue más bien una performance, narró algunas historias que nos descubrieron parte de la relación que mantenía tanto como con su padre, militar, como con su madre; pero muy pronto empezó a pincharse con una aguja, mojar un retal en la sangre y ponérselo en la solapa del abrigo a modo de condecoración; o escribir en un telar con los dedos sangrantes: “Te odio mamá”.

Es importante considerar las máximas que señalaba Antonin Artaud: “Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro “ (Artaud:1978:112) y “El teatro de la crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva” (Artaud: 1978: 139).

El límite a la hora de exhibir en teatro estas muestras de violencia es escenificarlas sin que estén justificadas, de manera gratuita. El uso de la violencia indebida destruiría por completo el significado de la obra de teatro, dispersaría la atención de los puntos clave para la comprensión de la pieza.

Esa crueldad, que será sanguinaria cuando convenga, pero no sistemáticamente, se confunde con una especie de severa pureza moral que no teme pagar a la vida al precio que ella exige.(Artaud: 1978:139).

Si se abusa de un recurso, el resultado que se obtiene, dista mucho de ser el pretendido; produce indiferencia, ya no es capaz de conmovernos, especialmente si no hay un razonamiento o una justificación convincente a cada acción.

Es preferible no dedicarse a las letras cuando poseyendo un alma oscura, se está obsesionado por la claridad. No se dejarán tras de sí más que suspiros ininteligibles, pobres residuos del rechazo de uno mismo.(Ciorán: 1986: 21).

De hecho, un grupo de jóvenes se agolpaban en la puerta de la sala de teatro DT para ver la obra de Angélica Liddell, *Anfaegtelse*, representada en la Noche en Blanco de Madrid. Esperaban la entrada a la sala de teatro como quien espera entrar en la Casa del Terror de un parque de atracciones, inquietos, con la esperanza de encontrar algo muy macabro en la puesta en escena de la dramaturga. Cuando esto sucede, lo mórbido supera el valor del contenido de la obra, nos encontramos frente a un show, no una obra de teatro. La violencia o los aspectos morbosos pueden funcionar como detonante o aliciente, pero nunca debiera permitirse que la sangre se convierta en la protagonista o en lo que caracterice el trabajo de un dramaturgo.

Siguiendo en su línea de carácter autobiográfico, en *Anfaegtelse*, Angélica Liddell volvió a mencionar su amor por David Fernández, volviendo a leer al público parte de la correspondencia que mantienen. Después resaltó lo mucho que odia a su progenitora por el hecho de haberle enseñado a amar con tanta desmesura como la de una madre y mendigar exigiendo que le correspondan amando con la misma intensidad; si bien había mucha poesía en sus textos, esta obra era excesivamente íntima, hasta el punto de darle al espectador el papel de voyeur, de entrometerse en algo en lo que quizá no hubiera querido aventurarse. No había mensaje político ni hilo narrativo, sino un vómito interior poco estructurado a modo de terapia psicológica. Artaud señalaba que el público piensa ante todo con sus sentidos pero defendía que debía haber un mensaje a través del teatro, el sadismo y la sangre debían ante todo estar justificados. Así que podemos considerar esta pieza de Liddell como teatro de la crueldad para explicar quién es ella.

Basta con el arte cerrado, egoísta, personal y el individualismo que benefician al autor. El teatro de la crueldad significa teatro difícil y cruel ante todo para mi mismo. (Artaud:1978:89).

Cuando a Angélica Liddell se le pregunta si no le resulta destructivo trabajar constantemente con el dolor, confiesa que es su única forma de hacer teatro:

Hay más dolor mental que otra cosa. A veces si he llegado al paroxismo del dolor íntimo en algunas obras, en algunas acciones como en Lesiones incompatibles con la vida, o obras confesionales donde expreso una experiencia muy dolorosa íntima personal, como en Nubilla Walls. Pero al pasar de una experiencia personal a una experiencia colectiva, ver el sufrimiento de una manera más colectiva, con sentimientos colectivos... Es otro tipo de dolor...más que dolor es ira, una ira social. Una ira por lo que te rodea, es rabia, impotencia y sentimientos muy violentos.(Angélica Liddell. Entrevista en la radio del CBA de Madrid.13.02.2007).

Angélica Liddell sufre en sus obras hasta límites insospechados, lo que demuestra su manera de involucrarse totalmente en su teatro. Resulta incluso difícil discernir entre donde empieza y acaba su vida privada y donde empieza y acaba su teatro. Tras el estreno de *Perro muerto en tintorería. Los fuertes*, la dramaturga confesó:

En esta obra, día tras día, he trabajado con ganas de morir.

(Angélica Liddell. "En esta obra, día tras día, he trabajado con ganas de morir". *El Mundo. Magazine El Cultural*. 8.11.2007).

Angélica Liddell exterioriza por medio del teatro, pensamientos de índole sumamente intimista. Al compartirlos con los espectadores, alivia una gran parte del peso que sostiene ella sola, al tiempo que se da a conocer de la manera más honesta posible.

El arte consiste en hacer sentir a los demás lo que nosotros sentimos, en liberarlos de ellos mismos proponiéndoles nuestra personalidad como una especial liberación. (Pessoa: 1997:351).

Y aunque la escritura confesional ha sido considerada por parte de algunos críticos, como algo carente de calidad literaria, hay testimonios sobrecogedores de un valor histórico y humano innegable, como los libros de Víctor Kepler o Imre Kertész. Aunque las experiencias que narra la dramaturga no versan sobre campos de concentración y la situación actual de Liddell no podría ni remotamente compararse con la experiencia que vivieron los autores anteriormente mencionados, su escritura tiene un valor importante que es el de la autenticidad.

Siempre me ha gustado escuchar cuando la gente habla de sí misma: esta tendencia aparentemente tranquila y pasiva es tan intensa que constituye mi imagen más íntima y personal de la

vida. Muerto estaré el día que ya no escuche lo que alguien me cuente de sí mismo. (Canetti: 1995:278).

La escritura confesional puede resultar deleznable si es un acto ególatra carente de interés que no sea el morboso, pero en el caso de las obras de teatro de Angélica Liddell, se tratan temas de actualidad narrados desde su punto de vista.

Si ahondamos en las obras de teatro de Angélica Liddell podremos percatarnos de que aunque en muchas piezas el personaje principal esté directamente relacionado con la autora, las piezas teatrales no hablan de ella, sino de algo que nos afecta a todos. Los problemas más graves de la sociedad de hoy día. En una ocasión Liddell afirmó haber identificado su derrota interior con la derrota de la humanidad.

Cuando uno tiene ganas de morir tantas veces es que no tiene ganas de estar en ningún sitio, es que ves solamente la parte podrida y nefasta de las cosas y eso no es nada agradable y hay que trabajar con la angustia que te provoca todo esto, ¿nihilismo? Para Schopenhauer, la desdicha humana es la norma. Si lo admites, entonces todo se tiene que ver con una mirada pesimista del mundo.(Angélica Liddell. Entrevista a *Artez*.*Revista de artes escénicas*. Junio 2008)

La dramaturga ha reconocido que el punto que articula todas sus obras es sin duda el que arrastra los sentimientos de odio, rabia y rencor, que son los que le dan fuerzas y energía suficiente para escribir, interpretar y dirigir sus piezas. Es el dolor

latente lo que está presente como una mancha protagonista en el teatro de Liddell. Un dolor incurable, inacabable del que hablaba Artaud:

Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida; el bien es deseado, es el resultado de un acto, el mal es permanente.(Artaud: 1978:116).

Los textos sombríos, oscuros, de Angélica Liddell no son sin embargo fruto de una autora nihilista, que ha perdido la confianza en los humanos. Su protesta existe y se manifiesta con tal virulencia porque cree firmemente en la posibilidad de un cambio, de una solución que llegaría si todos los ciudadanos tuviéramos conciencia de la magnitud de las catástrofes y problemas que tenemos que sufrir.

No hay persona que tenga más ganas de vivir, más ganas de que le metan la vida por la fuerza, que un suicida, te lo aseguro, y ni siquiera hablo por mí, hablo por los amigos que se quitaron la vida. te aseguro que deseaban vivir con todas sus fuerzas, pero se encontraron con demasiados cobardes, con demasiadas garrapatas. los amigos que se quitaron la vida (tan jóvenes, joder) eran incompatibles con la mierda que les rodeaba, la vida les defraudó enormemente, enormemente, les engañaron, les mintieron, pedían a gritos que les metieran la vida, por el culo, por la boca, LA VIDA, pero en vez de eso les jodieron, y estoy absolutamente convencida de que se mataron con unas ganas voraces de vivir, se mataron porque tenían hambre de vida,

HAMBRE, se mataron porque querían vivir con todas sus fuerzas, porque cada uno hace con su cuerpo lo que quiere. (Y por favor, que no se confunda la vida, con un puto anuncio de VODAFONE para jovenzuelos ilusionados, ni con anuncios para preñadas)._(Angélica Liddell. Blog personal “Mi puta perrera”. URL: www.miputaperrera.blogspot.com. Entrada del 19.11.2008)

La obra combativa de Angélica Liddell no sólo se ha asociado al teatro de la crueldad sino que también podría estar adscrita a los patrones del agit-prop, un teatro de urgencia que se desarrolló durante el conflicto civil española, clasificado como teatro de guerra que tenía como punto de referencia los modelos rusos. Coincide con él en que trata de desvelar determinados comportamientos sociales haciendo uso de lo bufonesco, grotesco; pero discrepa en que la finalidad de las obras de la dramaturga no es la transformación de la realidad sino el despertar de la conciencia, de la reflexión. Además Liddell no se dirige sólo al pueblo, sino que su discurso va directamente a los que considera culpables de los problemas que presenta.

7.8 La enfermedad que trajo Thomas Bernhard

“A Thomas Bernhard lo amo. Su dureza, su crueldad, su modo de estar en el mundo, auténtico, autodestructivo...”. (Entrevista de Antonio Lucas con Angélica Liddell en el diario *El Mundo*. 03/02/2008)

Thomas Bernhard (1931, Heerlen - 1989, Gmunden) se dio a conocer en España a raíz del artículo de Javier Marías “Thomas Bernhard, o el ritmo del torrente será

siempre demente” (1978) en el que el escritor español pidió que sus obras fueran traducidas al castellano. Fue Miguel Sáenz quien propuso a la editorial Anagrama convertirse en su traductor como lo ha sido hasta ahora, escribiendo incluso una biografía sobre el escritor austriaco. Bernhard fue autor de poemas y relatos, de 17 obras teatrales y 19 novelas entre las que destaca su saga autobiográfica compuesta por los inquietantes libros *El origen*, *El sótano*, *El aliento*, *El frío* y *Un niño* donde narra su infancia y el comienzo de su adolescencia, así como sus episodios en hospitales y sanatorios debido a una enfermedad pulmonar que afectaba a su sistema linfático (sarcoidosis) que resultó incurable. Thomas Bernhard fue extremadamente crítico juzgando su época y su entorno más próximo (la sociedad austriaca) llegando a prohibir, en su testamento, la representación de sus obras en su país. Su escritura está dotada de una lucidez y agudeza reconocida y respetada por los más consagrados escritores y críticos, y ha generado una corriente de adeptos claramente influenciados por su personal estilo al escribir. Considerado uno de los escritores clave más importantes en lengua alemana, su obra, marcada por un lenguaje novedoso y radical ha dejado huella en la escritura de autores como Peter Handke y Elfriede Jelinek.

La influencia del escritor Thomas Bernard en Angélica Liddell es obvia. Podemos encontrar varios niveles distintos en los que ambos autores coinciden: los temas que tratan en sus obras, su temperamento suicida, un estilo literario basado en la reiteración y los objetivos de sus textos.

La repulsión y el desprecio que Angélica Liddell muestra al hablar sobre instituciones, Gobierno y premios, sigue la estela de un Bernhard que ya en su *libro El sobrino de Wittgenstein*, (título al que ya remite Liddell en dos de sus textos *La taza de*

te de Wittgenstein y *El sobrino de Rameau*), dejó patente su odio hacia los galardones. En este mismo libro, Bernhard mostraba un odio dirigido incluso hacia sí mismo, de igual modo que Liddell arremete hacia su propia persona.

En las obras de teatro de Angélica Liddell es necesario destacar el peso que otorga a la enfermedad. Partiendo de ella, que se considera una enferma incurable, (le duele el mundo de forma ininterrumpida), hasta contagiarlo a sus personajes (en su mayor parte alter-ego), haciendo uso también de la enfermedad como hecho que coloca a sus víctimas en posiciones marginales (sus protagonistas siempre son seres socialmente rechazados). Es importante señalar la notable influencia que el escritor Thomas Bernhard ha ejercido sobre la dramaturga. Se puede apreciar sobre todo, en la obra *El año de Ricardo*, donde Angélica Liddell nos recuerda constantemente en su monólogo al escritor. “En efecto, la enfermedad apareció precisamente cuando no había nada ya”.(Bernhard: 1963: 33).

El teatro de Angélica Liddell se caracteriza por el desgarramiento de sus piezas, de textos corrosivos que inciden directamente en la sensibilidad del espectador. Sus obras no se detienen en el deleite de lo que está bien sino en los agujeros de la sociedad, en los cimientos que se tambalean, en los errores, en la marginación y en la injusticia.

Se crea siempre una situación de vida probablemente porque realmente se ama la vida(...).Siempre queremos algo distinto de lo que podemos tener, de lo que tenemos y de lo que nos corresponde y por eso somos infelices. Si somos felices destruimos todo inmediatamente pensando.

(Bernhard:1983:151).

El planteamiento base de ambos autores es crucial y determinante, ya que sus ceraciones trascienden a su vida. Ambos autores son claramente autobiográficos, pese a salvaguardar la intimidad y no dejar que los aspectos personales se entremezclen en las entrevistas de índole profesional. Escriben en primera persona y, a diferencia de otros autores, que creen de este modo camuflarse mejor, no cambian de sexo, por lo que los paralelismos son obvios. En los libros de Bernhard vamos acompañándolo en diversas etapas de su vida; con Liddell, compartimos trozos de experiencias y sensaciones, que constituyen todas etapas cortas, desgajadas de una historia global del tiempo. Dos de las constantes en ambos son la enfermedad y el suicidio. El tono en el que lo abordan tiene matices distintos (más violento, agresivo en Liddell, mucho más sosegado y medido en Bernhard). El origen de sus pensamientos de los dos autores es similar:

Venimos a un mundo que se nos da pero que no ha sido preparado para nosotros. Tenemos que enfrentarnos con ese mundo, si no nos enfrentamos con ese mundo, perecemos pero si no perecemos porque nuestra naturaleza es como sea, tenemos que cuidar de hacer de ese mundo que se nos ha dado y no ha sido preparado a favor de nosotros, ni para nosotros y que es un mundo que en todo caso porque ha sido hecho por nuestros predecesores, quiere atacarnos y destruirnos y en último extremo, aniquilarnos. Ese mundo no se propone hacer otra cosa con nosotros, un mundo de acuerdo con nuestras ideas y una y otra vez intentamos cambiar ese mundo de acuerdo con nuestras

ideas, primero en segundo plano, de forma poco aparente, pero luego a toda fuerza, de una forma totalmente clara, de modo que al cabo de cierto tiempo puedan decir que vivimos en nuestro mundo, no en el que se nos ha dado, que es siempre un mundo que no nos concierne y nos destruye y nos aniquila. (Bernhard: 1983:213)

La enfermedad fue en Bernhard una constante a lo largo no sólo de su obra, sino de su vida. Aquejado de tuberculosis desde que era un niño, su condición de enfermo lo situó siempre en una posición de “clarividente”. Él mismo lo relata a lo largo de sus libros autobiográficos *El aliento y el frío*, que es donde más ahonda en su convalecencia. Thomas Bernhard consideraba imprescindible para todo creador vivir un tiempo en la condición de enfermo, ya que eso lo relegaría forzosamente a la observación.

El enfermo tiene que tomar el sufrimiento en todas sus manos y sobre todo en su propia cabeza, en contra de los médicos, esa es mi experiencia. Aún no lo sabía. Pero actuaba en ese sentido. Confiaba en mí y en nada más. Cuanto mayor era mi desconfianza hacia los médicos tanto mayor era mi confianza en mi mismo. (Bernhard: 1985:24).

Podemos utilizar esta cita como metáfora, para aplicarla a Angélica Liddell y al uso de la enfermedad dentro de su obra:

En el siglo XVIII la locura y la enfermedad empiezan a verse

como fuentes de conocimiento, y es verdad. Desde la locura se empieza a reflexionar sobre los que están cuerdos. Yo por ejemplo la creación la vivo como una enfermedad y me gusta estar enferma cuando estoy empujada en algo, tengo que sacar adelante algún proyecto. ¿Incurable entonces? Incurable, yo terminal. (Entrevista Angélica Liddell en la Radio del CBA. 13.02.2007)

A todo aquel que puede ver con claridad lo que acontece, para quien todo lo oscuro se descubre transparente; se le considera un loco, un ser marginal repudiado por la sociedad por divergir de la visión mayoritaria que se tiene de las cosas. Se le considera, decimos, enfermo mental, como a cualquier demente que distorsione la realidad, porque no conviene tener a nadie que discrepe y que explique de manera pública que es la visión desde el poder la irresponsable.

Pero hacer caso omiso de una enfermedad, no querer enterarse de ella aunque reclame sus derechos, significa actuar en contra de la naturaleza y tiene que fracasar. (Bernhard: 1991:53).

Liddell, que se siente en todo momento una convaleciente, afirma preferir el dolor de la conciencia, “el dolor de la lucidez” del que hablaba Alejandra Pizarnik. Así, Angélica en el monólogo de *El año de Ricardo*:

Estoy enamorado de la ausencia de tu lengua.

Estoy enamorado de mi podredumbre.

Se llama el beneficio de la enfermedad, ¿lo sabías, Catesby?

El beneficio de la enfermedad.

El enfermo no quiere dejar de serlo.

Estoy enamorado, estoy enamorado, estoy enamorado...

Estoy enamorado de mi enfermedad.

(Angélica Liddell:2005 :18)

Hay una comunión notoria, como decimos, entre Angélica Liddell y Bernhard, no sólo en lo relativo a cuando ambos ahondan en la enfermedad sino también en otros temas, como por ejemplo en la procreación (a la que Liddell dedica una extensa parte de su obra pero que Bernhard aborda más superficialmente). Ambos rechazan la procreación, si bien esta postura es aún más agresiva en Angélica por tratarse de una mujer que es la que propiamente engendra al ser humano. Hemos hablado de la renuncia expresa que ella hace a tener hijos a través de sus monólogos en, por ejemplo, *lesiones incompatibles con la vida*, que es la obra más rotunda al respecto. Thomas Bernhard señala:

Es un gran crimen hacer un ser humano que se sabe será infeliz, que al menos alguna vez será infeliz. La felicidad que dura un instante es toda la infelicidad. Engendrar una soledad porque no se quiere estar ya solo, eso es criminal. (Bernhard: 1963: 35).

Por su parte, la dramaturga expone con sinceridad, la repulsión que experimenta al escuchar hablar de temas como la fecundación o el embarazo:

Detesto a las madres porque en cada parto reproducen la mezquindad humana. Un gilipollas más en el mundo. Me

da asco el anuncio de Puleva con todas esas tipejas barrigudas cantando "nunca caminarás solo", puajjjj, las mujeres, sencillamente, me aburren. Qué empeño en tener hijos, tío, qué empeño con la puta familia de los cojones, qué aburrimiento, qué tedio, los anuncios de la tele están llenos de preñadas. Para anunciar un detergente te ponen a una preñada, joder, debe de estar de moda parir y fundar familias felices que lavan y lavan y lavan... Y ahora una cita de un tío que hizo el puto esfuerzo de pensar un poquito, para que os jodáis un rato, que 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 incomprensible"*, es de Adorno. No comprendo que la gente todavía quiera tener hijos, para mí es el espanto ante lo incomprensible. (Angélica Liddell. Blog personal. *Las preñadas, o las fiambreras portabebés*. Blog "Mi puta perrera". URL: www.miputaperrera.blogspot.com. Entrada del 16.10.2008)

Y nada que ejemplifique mejor su pensamiento que un extracto de su obra:

A los hijos que no voy a tener.

No quiero tener hijos.

No quiero ir más lejos.
Soy una epidemia de resentimiento.
No quiero tener hijos.
Es mi manera de protestar.
Mi cuerpo es mi protesta.
Mi cuerpo es mi 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.
Mi cuerpo es mi protesta.
Mi cuerpo es mi pesimismo. Gracias al pesimismo puedo
hacerme preguntas. Alguien debe quedar en mitad de los
hombres haciéndose preguntas, alguien debe quedar en mitad de
la esperanza haciéndose preguntas. Alguien debe quedar como
un idiota. Alguien debe quedar como excremento, alguien debe
fracasar definitivamente. (Angélica Liddell: 2003:8)

Como decíamos, el segundo gran tema en común a ambos escritores, es el suicidio. Thomas Bernhard lo concibe considerándolo el arte de los valientes (en contra de la masa, que tacha de cobardes a quienes lo cometen). El planteamiento de Angélica Liddell sigue la misma línea. La dramaturga trata el suicidio de manera casi obsesiva, haciendo que gran parte de su galería de personajes protagonistas se suiciden, o vivan

tentados con la idea. En el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim*, la dramaturga pone en boca del personaje:

Sí, soy uno de esos autores confesionales y babosos proclives al suicidio, sí, la palabra suicidio es una baba entre mis labios. Existen suicidas que nunca mueren.(...) y si algún día por fin lo llevo a cabo, el suicidio digo, no tendrá ningún mérito, porque durante todo este tiempo habrá sido una baba entre mis labios, el suicidio, una baba entre mis labios”. (Angélica Liddell: 2003:33)

Angélica Liddell utiliza el suicidio como una forma seductora de rebelarse contra el sistema, es una renuncia absoluta. Lo que frena ese impulso destructor de la dramaturga, es lo mismo que detiene a sus personajes: la esperanza, la posibilidad de enmienda, la corrección del error social, la creencia en que un cambio es posible. Todo se reduce a la lucha como constante, si no hay nada por lo que batallar, si todas las causas fueran causas perdidas, la existencia de Angélica Liddell dejaría de tener el sentido actual.

Llevamos fracasando 15 años. El teatro, en el fondo, es fracasar: nada te asegura estabilidad. Siempre estás a punto de dejarlo, pero es lo único que me impide pegarme un tiro. En el teatro te expones, te haces vulnerable... me gusta, dice. (Entrevista de Juan José Mateo con Angélica Liddell para el diario *El País*. 27.12.2007).

En otra ocasión la dramaturga afirma que la consideración del suicidio es también una actitud, una muestra de la insatisfacción que le produce el orden imperante. Pero llevarlo al extremo, con todas sus consecuencias, darse muerte, sería una irresponsabilidad por parte de personas que, como Liddell, trabajan para remover la conciencia de la gente, dedicándose plenamente a señalar y tratar de corregir los errores y conflictos más graves.

Mi temperamento es suicida, pero no por eso voy a poner fin a mis días. El suicidio es un rasgo de carácter de quienes estamos en conflicto con lo que nos rodea, de aquéllos a quienes nos duele el mundo. (Angélica Liddell. Diario *El País*. Magazine *El País de las Tentaciones*. Nº 270. 20/09/2002)

En uno de sus libros, el escritor Thomas Bernhard lamentaba abiertamente su incapacidad de suicidarse. Explicaba que su sentido de la responsabilidad mezclado con su pavor a la muerte le impedían atreverse a acabar con su vida:

Nada he admirado más durante toda mi vida que a los que se suicidaban. Me aventajan en todo (...) yo no valgo nada y me agarro a la vida aunque sea tan mediocre, tan repulsiva, tan mezquina y abyecta. En lugar de matarme acepto toda clase de compromisos repugnantes (...) Me desprecio por seguir viviendo. (Bernhard: 1985: 62-63).

Bernard mantiene una postura alternativa a la forma de vida complaciente. Aunque no es capaz de suicidarse por mucho que el mundo le resulte deleznable, trata de concebir su existencia de una manera coherente a su pensamiento. *De forma que al final de nuestra vida podamos decir que hemos existido en nuestro propio mundo y no tengamos que ir a la muerte con la vergüenza de haber tenido que existir solo en el mundo de nuestros padres, porque esa vergüenza es la mayor* (Bernard: 1983: 214)

Pero al margen de esta similitud entre Liddell y Bernhard en los temas que tratan en sus obras, encontramos también un estilo literario bastante similar entre ambos autores. En ocasiones Angélica Liddell emula una de las características de Bernhard a la hora de señalar quién ha hablado “Así, Regel” o “Así, Roithamer”. También en la repetición de las frases superpuestas, encontramos una influencia de Bernhard en los textos de Liddell: la dramaturga hace uso de la redundancia, de una repetición sostenida a lo largo de todo el texto, que agrava el significado de las palabras y consigue que penetren mejor en la mente del espectador o lector. El ritmo textual viene marcado por la repetición de las oraciones. Este estilo literario basado en la reiteración, es característico del escritor austriaco, por lo que, para cualquier lector que conozca la obra podrá reconocer que la influencia que ha ejercido sobre Liddell resulta ineludible.

Para finalizar resulta importante destacar que Angélica Liddell cumple con las mismas premisas que se autoimponía Bernhard para escribir. La de la dramaturga no es una escritura gratuita. Señala, protesta y exige de manera constante la solución de los problemas más acuciantes de la sociedad actual. En este sentido concuerda una vez más con el pensamiento de Bernhard, quien afirmaba que la genialidad no está en la celebración sino en la crítica, que es lo verdaderamente complejo.

La cabeza tiene que ser una cabeza que busque los defectos, los defectos de la humanidad, una cabeza que busque los fracasos. La cabeza humana sólo es realmente una cabeza humana cuando busca los defectos de la humanidad (...) y una cabeza extraordinaria es una cabeza que encuentra esos defectos de la humanidad y una cabeza genial es una cabeza que, después de haberlos encontrado, señala esos defectos encontrados, y con todos los medios a su disposición, muestra esos defectos. (Bernard: 1985:30).

He considerado importante subrayar algo de lo que expuso Javier Marías en un artículo sobre Thomas Bernhard y su corriente de emuladores. En este sagaz apunte, en el que Marías señala a aquellos que no hacen una lectura completa y exhaustiva de un autor, y por lo tanto no reparan en lo escrito entre líneas, podemos incluir a la dramaturga Angélica Liddell. Apoyada quizá en exceso en su corriente dramática, regodeándose en la mayor parte de las ocasiones en el sufrimiento y la barbarie, la dramaturga toma de Thomas Bernhard lo que le conviene, lo que estrictamente necesita para reafirmarse aún más en su personaje lleno de repugnancia ante la atrocidad mundana. Liddell olvida percatarse sin embargo, de un elemento clave y sutil que no debiera pasar desapercibido: el humor. En Bernhard hay radicalidad y rabia, hay fuerza y crítica, pero no termina en un estado tan catatónico como en el que acaba Liddell, sino que sabe reivindicar y atacar sin perder la compostura. Lo que diferencia a Bernhard de Liddell es la elegancia a la hora de escribir, la amenaza sin necesidad de la violencia, el enfrentamiento sin recurrir al insulto. Y especialmente, la confesión sólo necesaria, nunca el exhibicionismo de la intimidad como provocación. Nunca.

Sólo señalaré un rasgo de Bernhard que cada vez he visto más en sus escritos y que precisamente parece pasar inadvertido para la mayoría de los bernhardianos, quienes se lo toman con una solemnidad de espanto y una literalidad propia de párvulos: su sentido del humor. Es más, hoy lo veo como un escritor esencialmente cómico, y que por eso, con ser desolador, no resulta casi nunca deprimente ni sórdido, cosas bien distintas. Basta con saber que gran parte de su autobiografía era falsa -y por tanto dickensiana-, o con leer *Trastorno* o *Maestros antiguos* o *El malogrado*, para sospechar que el ceño de Bernhard no se diferenciaba mucho del que solía fruncir aquel "malo" alto y grandón de las películas de Charlot, aprovechándose de sus disparatadas cejas. Lo que hay en él es sobre todo la desolación de la farsa, o si se prefiere, la farsa de la desolación. Y como buen adicto, y para no saberme definitivamente privado de Bernhard, aún tengo sin leer su última novela, *Extinción*, para cuando se me haga en verdad insoportable la necesidad de una generosa dosis. (Javier Marías." La farsa de la desolación". Magazine literario *Babelia*, diario *El País*. 1996. URL: <http://alfonscsb.blogspot.com/2007/12/la-farsa-de-la-desolacin-javiermaras.html>)

7.9 Marina Abramovic

En el arte de la performance nos detenemos en una artista contemporánea muy representativa cuyo trabajo guarda bastante similitud con el de Angélica Liddell en cuanto al uso de violencia, la provocación y la radicalidad: Marina Abramovic (Belgrado, 1946). Las dos mujeres apostaron por imágenes cruentas que unían la infancia con la guerra. En la feria de arte contemporáneo ARCO 2009, inaugurada el 12 de febrero, Marina Abramovic exhibía fotografías de niños armados en la galería La Fábrica, con la que consiguió en el 2007 convertirse en la mejor artista internacional vivo de la feria, premio otorgado por la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA). Estas fotografías son bastante ilustrativas de la obra de Liddell, en la que denuncia la pérdida de la inocencia y el corrompimiento de los menores. Concretamente en *...Y como no se pudo* *Blancanieves* dedica un texto contado en primera persona a la indefensión de una niña en medio de una guerra, jugando con los cuentos de hadas y el concepto de príncipe como metáfora de un estado destructor.

Las guerras son como las madrastras perversas. Todas quieren ser las más bellas. Todas se miran en el espejo de otra guerra. Y si reconocen a una víctima más bella que la propia guerra se encargan de perseguirla hasta aniquilarla. (Liddell: 2006:1)

En la foto de Abramovic, se aprecia el juego de la inocencia del sueño y el color rosa *naif*, que contrasta con el pijama militar de las niñas que duermen armadas.



©®Marina Abramovic

Las dos artistas han sido calificadas como insoportables, excesivas y desconcertantes: su verdadera similitud radica en como convierten sus experiencias vitales más desgarradoras en arte, poniendo a prueba mediante sus acciones la resistencia mental de quienes las observan. Exponiendo su cuerpo a autolesiones o a situaciones incómodas, que incluso hacen peligrar su vida, Abramovic señala que conseguía una liberación de su alma por medio del dolor :

En cada una de las ceremonias tradicionales o rituales, la gente ha intentado traspasar el límite entre el dolor físico y la elevación de la mente, con el propósito de controlar el cuerpo y romper las cadenas del miedo. (Marina Abramovic.Revista online arte al límite. 19.01.2007.

URL:<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newSID/3344/lang/3>).

Por tanto, la voluntaria exposición al dolor de las dos artistas, supone un desafío para un espectador que sufre sólo por la mera contemplación del sufrimiento, rompiendo así con el concepto de miedo inmediato e invitando a que se adentre en una reflexión más profunda.

La obra *Anfaegtelse*, en la que Angélica Liddell comenzó a pintar en una tela con la sangre extraída de sus autolesiones, nos traslada a la performance “*Virgin/Warrior, Warrior/Virgin*”, que Abramovic realizó en noviembre del 2004 junto a Jan Fabre, en el Palais de Tokyo de París. En dicha performance los dos artistas se hirieron mutuamente durante cuatro horas, comunicándose con los espectadores únicamente a través de mensajes que escribían con su propia sangre.

He pasado un año explorando las posibilidades de la sangre, aprendiendo a cortar mi cuerpo, ha sido una ganancia de libertad, renunciar a todo eso por lo que me habían premiado, tomé una frase de *Perro muerto...*; como punto de partida: el cuerpo es lo único que produce la verdad. La autolesión me permite expresar el angustioso conflicto entre la materia y el espíritu, escapar de la colectivización de las conductas. (Angélica Liddell, entrevista en el diario *El Mundo*. Magazine *El Cultural*. 13.03.2009)

El intimismo familiar también está presente en las dos mujeres. En 1997 Abramovic obtuvo el León de Oro en la Bienal de Venecia por su obra *Balkan Baroque* en la que limpia restos de carne extraída de un montón de huesos de animales mientras

se proyectan en un vídeo imágenes de sus padres. En *Actos de desobediencia: Lesiones incompatibles con la vida*, Liddell proyecta fotografías familiares de su niñez mientras una voz en off narra el texto.

Liddell y Abramovic son dos creadoras extremadamente ligadas a su tiempo, en el que las guerras, las relaciones internacionales y la política de Estado es un tema protagonista en sus obras. Concretamente sobre la Guerra de los Balcanes habla Liddell en su obra *Belgrado*, que se convierte en su pieza más extensa; por su parte Abramovic, nacida allí, ha tratado la problemática de la guerra en las obras: *Balkan Baroque*, *Count on US*, *Rythm 5* y *Balkan Erotic Epic*.

7.10 Gisele Vienne

Ya estrictamente dentro de la escena contemporánea actual es importante destacar el paralelismo entre la forma de abordar el teatro de Angélica Liddell y la de la dramaturga francesa Gisele Vienne (Charleville-Mezieres, 1976), ambas coinciden en la programación del Festival de Otoño 2009 que se celebra en Madrid. Podemos destacar el papel polifacético de ambas mujeres, ya que Vienne es coreógrafa, directora, artista visual y performance. En la octava producción de Gisele Vienne, *Jerk* (Capullo), la artista se recrea en las obsesiones y guía al espectador para que vislumbre la parte de luz, pero también de sombra de la mente humana. Como Liddell, parte de un hecho real; esta obra en concreto está basada en de los crímenes perpetrados por el asesino en serie americano Dean Corll quien, con la ayuda de los adolescentes David Brooks y Wayne Henley, mató a más de veinte niños en el estado de Texas a mediados de los años 70. Y como la dramaturga española, Vienne hace una nueva lectura de los hechos, mostrando situaciones y reacciones insólitas que hacen que el espectador tome conciencia del

peligro existente en cada situación y consecuentemente tema los desvaríos de la naturaleza humana. En el caso de *Jerk* la directora francesa retrata a un asesino en serie que descubre que matar no termina de satisfacer su deseo como asesino. La escenografía utilizada en esta obra de teatro son muñecos desmembrados del tamaño de niños reales, como ya sucedió en el espectáculo de danza *I apologize* (Pido perdón), creado por la misma autora en colaboración con el dramaturgo y escritor Dennis Cooper y estrenado en España en el festival Escena Contemporánea de Madrid en su edición del año 2006. En aquel momento la puesta en escena causó expectación y se generó una gran polémica en torno a esta creación artística que trataba un tema tan peliagudo como el exacerbar el lado erótico de niñas menores de edad representadas por muñecas de tamaño real. Así que cuando Angélica Liddell representó un año después la obra *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* (2007) haciendo uso de las esculturas también de tamaño real de Enrique Marty, el público no quedó tan impactado. Ciertamente Gisele Vienne fue una de las artistas pioneras en especializarse en la relación entre cuerpos artificiales y vivos en escena y tras muchos años de investigación el resultado es sobresaliente. Sus puestas en escena realmente consiguen transmitir el contraste entre fantasía y muerte, el desasosiego de la lucha entre verdad y mentira, donde los límites no llegan a discernirse con claridad y la confusión entre realidad e inventiva empieza a aflorar en la mente de los asistentes. Gisele Vienne busca la experiencia extrema, la contemplación de hechos desde una perspectiva completamente diferente e inaudita, como por ejemplo adentrarse en la percepción de la muerte que tiene un asesino a través de su mente. Si la muerte ha sido durante años un tema insondable, tabú, la directora francesa consigue cambiar el prisma y abordarlo de una manera sugerente y tentadora, uniendo al concepto de muerte el de erotismo, aproximándose al estudio de George Bataille.

La muerte puede ser la última experiencia erótica en la que nos mezclamos definitivamente con el mundo. Como espectadora me interesa esta experiencia artística porque tiene una rara fuerza que puede confundir mis sentidos. La muerte me interesa como metáfora de intensidad, por sus aspectos más estimulantes.

(Gisele Vienne. Revista *Citizen K*. Verano 2009. pp 108)

Aún siendo de una apariencia totalmente diferente, (dulce, cercana y agradable Vienne, mucho más inquietante y desconfiada Liddell) el paralelismo entre la obra de Gisele Vienne y la de Angélica Liddell resulta evidente por el esfuerzo impagable que ponen en reconstruir la escena contemporánea (trabajan con la rareza, situando al espectador en una posición incómoda) y por forzar a reconsiderar la interpretación que cada cual hace del mundo con una mentalidad absolutamente particular y transgresora trabajando con la crudeza interpretativa. Con ellas aparecen nuevos significados, muchas más posibilidades y en definitiva un panorama mucho más amplio y enriquecedor.

7.11 La influencia que Angélica Liddell ejerce en otras generaciones

Hemos hecho alusión a las referencias de las que parte Liddell a la hora de escribir y representar sus obras, pero también hemos de mencionar la influencia que ha ejercido en otros creadores. La pieza teatral *las condenadas* fue una adaptación escrita por Mateo Feijoo, inspirada en el texto *Morder mucho tiempo tus trenzas*. Las condenadas” escrito por Angélica en 1996 y que el dramaturgo portugués redujo a cinco páginas. Andrés Leal dirigió la pieza *El jardín de las Mandrágoras* que fue estrenada el 22.03.1999 en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia; Ernesto Caballero se

atrevió con *Suicidio de amor por un difunto desconocido* estrenándose el 18.11.1999 en la sala Manuel de Falla de la SGAE de Madrid; Oscar García Villegas hizo lo propio con *Hemorrosía* que se representó en la Sala Triángulo en noviembre del 2001; Fernando Incera dirigió *La cuarta rosa*, estrenada el 25 de abril de 1996 en la Sala Ensayo 100 de Madrid; Adolfo Simón se encargó de la dirección es escena de “Nubila”, representada en la Sala Triángulo de Madrid del 1 al 29 de octubre del 2007, y Belgrado se estrenó en la sala García Lorca de la RESAD, los días 12,13 y 14 de enero, dirigida por Alfonso Ramos.

Si nos referimos a las nuevas generaciones de teatro que han formado sus pilares inspirándose en el camino que Liddell ha inaugurado, hemos de remitir irrevocablemente a la compañía *La tristura*. Durante un período de tiempo fueron a aplaudir a Angélica Liddell (Violeta Gil fue una de las actrices de *Perro muerto en tintorería. Los fuertes*) allá donde la dramaturga representara sus obras y podemos reconocer una influencia notable de Liddell en sus puestas en escena. Dada la compeljidad a la hora de estrenar una apuesta teatral arriesgada en España, más sobresaliente aún y sin duda valiente es el trabajo de esta nueva compañía formada por dos hombres (los dramaturgos) Pablo Fidalgo Y Celso Giménez y dos mujeres (las actrices) Itsaso Arana y Violeta Gil, nacidos entre 1984 y 1985. Procedentes de

Acérrimos seguidores de Thomas Bernhard, Nacho Vegas(para quien prepararon una función privada)y Michi Panero, entre muchísimas otras figuras relevantes,se conocieron en la RESAD (Escuela superior de arte dramático) y decidieron crear una compañía de teatro.

La Tristura denuncia a través de sus obras el inmovilismo de su generación que no hace nada por cambiar las circunstancias en las que viven. Ellos, sin embargo, salen a luchar en nombre de todos los que como ellos llegaron a la capital creyendo que podrían empezar a construir una vida diferente a la que les esperaba. El investigador del CSIC, Oscar Cornago Bernal resalta en un artículo las diferencias y la afinidad entre esta corriente emergente de dramaturgos y la radicalidad de Angélica Liddell aferrándose más a la idea de “un cruce de caminos” entre teatros de temáticas e ideario común pero contruidos desde lugares y tiempos diferentes, lo que cambia sustancialmente el contenido y la repercusión de los mismos (aunque sigue conservando el público y atrayendo a nuevas generaciones).

Es significativa la coincidencia, el cruce de trayectorias, amor y política, cuerpo y compromiso, pero los viajes son distintos, porque se iniciaron en tiempos diferentes, y se cruzan en momentos biológicos —es decir, políticos— diversos. (Óscar Cornago. “¿En Qué piensa Europa? (II)Europaimaginaba revoluciones (Sobre Angélica Liddell y *La Tristura*)”. Revista afuera. Año IV, número 6, Mayo 2009).

La primera obra de *La Tristura*, *La velocidad del padre, la velocidad de la madre*, estrenada en el 2006, ya anunciaba algo grande: la obra fue representada en diversas ciudades de España como Sevilla, Bilbao, Valencia, Madrid o Vigo; la gira les valió una reseña en *la Vanguardia*, la publicación del texto en la colección *Pliegos de teatro y danza*, dirigida por Antonio Fernández Lera y un reportaje en el programa cultural *Miradas 2* del canal dos de TVE. Su segunda pieza, *Años noventa nacimos para ser estrellas*, contó en su estreno en la sala madrileña *El canto de la cabra*, con la asistencia

de Clara Janés. Se trata de una pieza cruda, realista, visceral, que aborda a toda la generación que vive su eclosión en los años noventa: todos aquellos educados para triunfar, los que han crecido con la televisión, los que han nacido en plena transición, en un mundo de enfermedades y pistolas; de éxito barato, sensacionalista. Los que han descubierto que los valores que les han sido inculcados son los equivocados, los que han tenido que ir descubriendo por su cuenta qué era lo importante, qué era lo necesario. Los que han aprendido que aquí no ganan los mejores. La obra mereció el Premio Injuve 2008 a propuestas escénicas.

Pese a que en la representación, la compañía arremetía contra los grandes errores sociales del siglo XX y XXI, periódicos y revistas de distinta ideología política apoyaron con elogiosas críticas el estreno de esta segunda obra. Es en la acogida dónde nos percatamos de si la sociedad española quiere y aprecia algo brillante y de calidad, o no. De si queremos caras y voces nuevas, o no. De si hay verdaderamente cambio, o no. La propia Angélica Liddell fue la encargada de escribir el programa de mano de la primera obra estrenada por la compañía *La velocidad del padre, la velocidad de la madre*, sirviéndoles como carta de presentación. De ella dijo:

Si alguien quiere escribir una obra y esa obra es `La velocidad...´, ese alguien encuentra un motivo para despertarse por las mañanas. `La velocidad...´ es ante todo una elección. Una elección fundamental. Las elecciones fundamentales son al mismo tiempo obra y crítica, porque son lo bueno y lo bello a la vez que desacreditan con sus cualidades todo aquello que no es bueno y bello. `La

velocidad...´ no admite el soborno del entretenimiento. En estos tiempos de estupidez generalizada y banalidad infatigable la búsqueda de lo bueno y lo bello también es política, y profundizar en el sufrimiento también es revolución. (Angélica Liddell. Programa de mano “La velocidad del padre, la velocidad de la madre”).

En un artículo, la poeta Elena Medel también hacía referencia a esta feliz comunión de nuevas generaciones de dramaturgos que empartzan con la filosofía de Rodrigo García y Angélica Liddell:

Rodrigo García no está solo: a la vez, en otro espacio, desarrollaba —y desarrolla— su trabajo Angélica Liddell; comparte formas e ideario con el dramaturgo y narrador Peio H. Riaño; le salen hijos como Celso Giménez y Pablo Fidalgo, de *La tristura*. (Elena Medel. “Rodrigo García se autodestruirá” Revista *Calle 20*. 20.05.2009)

Los cuatro integrantes de “*La tristura*” son propulsores de un cambio a considerar hoy día. Lejos queda la idea de una juventud alocada sin objetivos ni conciencia de sus actos. Luchan por trabajar de forma independiente construyendo el teatro del futuro, no fuman ni beben, tienen una marcada personalidad y creen firmemente en su proyecto. Es importante destacar que Angélica Liddell, crítica y reacia al teatro español de hoy día, confía plenamente en ellos a la hora de pasarles el testigo y la responsabilidad de hacer un teatro útil. De hecho, cuando la revista *Matador* preguntó

a la dramaturga quién conocía suficientemente su obra y su trayectoria para escribir un artículo sobre ella en la publicación, Liddell eligió a Celso Giménez. (“Soy Angélica Liddell”. Revista *Matador* N° 12 K. 2007. 42-43 pp).

Una corriente fresca de gente joven preparada para motivar el progreso en el teatro de nuestro país parece seguir aquello que Liddell aconsejó hace años: “Vamos a beber de fuentes insólitas. Salir, respirar mundos ajenos impulsados por una curiosidad desmedida. [...]No asfixiarse de teatro. Olvidarlo. Y hasta Odiarlo.” (Angélica Liddell.”Una reflexión dramaturgica del presente”, Revista *Primer Acto*, 272. 1, 1998. pp. 43).

8. Teatro radical: Angélica Liddell, Rodrigo García, Roger Bernat.

Imaginemos que hemos reunido a estos autores, que contestan a las mismas preguntas, que se conocen como un equipo que se divide para que la acción teatral que reivindican se propague con mayor intensidad. Son los niños índigos del teatro, podrían haber nacido de una misma madre que los va entregando al mundo con intervalos de dos años: Rodrigo García (Buenos Aires, 1964), Angélica Liddell (Figueras, 1966), Roger Bernat (Barcelona, 1968), con el rasgo común de su indisciplina. Los tres son autores y directores de la mayor parte de sus obras, entendiendo que ambos conceptos han de ir ligados para que el mensaje no se pierda en el camino.

Bienvenidos al teatro salvaje que agita los escenarios españoles con toda su virulencia. Podemos decir que *interpretar la cultura es radicalizar el pensamiento y agudizar los métodos para entender las relaciones sociales y el conjunto social derivado de ellas. Ya que no hay cultura sin proyecto, no habría crítica sin radicalidad.* (Ana María Rocchietti. “Crímenes perfectos: cultura, libertad y autodeterminación”. Revista de debate y crítica marxista *Herramienta*. N° 25. Argentina 2002. URL: www.herramienta.com.ar)

Rodrigo García es licenciado en ciencias de la información, llega a Madrid al cumplir la mayoría de edad y le bastan tres años para tantear el terreno: en 1989 emprende su carrera fundando *La Carnicería Teatro*, de la que ya no se desvincula. Veinte años después su número de puestas en escena asciende a cuarenta y un obras. En el 2000 los franceses, enamorados de su talento, se lo llevaron ofreciéndole todo lo que podía necesitar para sus espectáculos. Siendo ya muy reconocido en Europa (se le concedió en Italia el Premio UBU 2004 al mejor espectáculo extranjero por su obra *Agamenón: volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*), el teatro español empieza a demandarlo.

Tras una vida de agotadoras mudanzas debido a la vida itinerante de su padre militar, Angélica Liddell llega a la capital a los diecisiete años para empezar a estudiar en la Escuela de Arte Dramático, comienza también su licenciatura en psicología. En 1993 crea *Atra Bilis Teatro*, una compañía que empieza a ser integrada por varios actores pero que con el transcurso del tiempo se reduce a la interpretación de la dramaturga acompañada del actor Gumersindo Punche. Siete años después de empezar su trayectoria profesional sin ningún tipo de subvenciones, las instituciones españolas empiezan a reconocer y a premiar el trabajo de la dramaturga.

Por su parte, Roger Bernat se queda en la ciudad condal, donde nació. Hasta los veinticinco años no descubrió el teatro y cuando lo hizo fue más fuerte que su idea de convertirse en arquitecto. Tras graduarse con el Título Extraordinario de teatro en 1996, otorgado por el Instituto de Teatro de Barcelona, crea el Centro de creación y danza *General Eléctrica* junto a Tomás Aragay, en pie hasta el 2001. Después emprende su carrera como dramaturgo y director.

Mientras que se carga la página web de Rodrigo García, el discurso de bienvenida es “Paciencia. Paciencia. Hijos de puta”. La página web de la dramaturga nos recibe con un “Angélica Liddell hija de puta” bajo la canción *El preso número nueve*.

Es una historia de amor muy desgraciada. Cuando hice el portal, terminaba una relación y me dije: “Hasta aquí llegamos. A partir de ahora, otra historia”. Ha sido parte de un renacer. (Angélica Liddell. “La hora de la bestia”.Diario *Página 12*. Argentina. 15.10.2009).

Es toda una declaración de intenciones por parte de los autores; en muchos de sus espectáculos se advierte que pueden herir la sensibilidad del espectador. El público ha de prepararse para que el espectáculo incida en él directamente, no hay entretenimiento en este ejercicio de concienciación que en ocasiones puede resultar doloroso. Además, los nombres contundentes y críticos que Rodrigo García y Angélica Liddell eligen para sus compañías rompen con los cánones clásicos empezando a generar el desconcierto como carta de presentación.

Bernat confiesa que hace tiempo que perdió la fe en la ficción, Liddell asegura que no puede escribir sobre nada que no sea humano, para Rodrigo García *el teatro es tan estúpido, arcaico, inútil, egocéntrico y simple que hay que derribarlo y, en los lugares fértiles que asoman entre los escombros, sembrar*. “Hablar de personas en lugar de personajes es una de mis propuestas-semilla”, aclara. (Rodrigo García. “Tras la pista de cuatro monólogos”.Diario online *El espectador*. Colombia. 11.09.2008)

La cultura musical que profesan los tres dramaturgos es un rasgo que los une. De ahí que en las obras de Bernat encontremos canciones de The Cure, Talking Heads, Depeche Mode, Leonard Cohen, Michael Jackson o Haendel; por su parte, Liddell pasa de Radiohead a Bach y Rodrigo García representa sus obras junto con un dúo musical femenino que lo acompaña y toca en directo: Chiquita y Chatarra. También queda patente en su teatro un humor crítico, que roza el sarcasmo aunque más frecuentemente la ironía, y que se enfrenta a la simplicidad e irreflexión de los espectadores a través de bromas dolientes que muestran un trasfondo grave:

Sólo el humor puede permitir la coincidencia del “genio” y del “idiota” en una misma persona. En un coloquio que celebramos hace ya algunos años en Cuenca en compañía de Rodrigo García, Óskar Gómez y Simona Levi, Roger Bernat hablaba del humor como uno de los grandes descubrimientos artísticos del siglo XX: el humor como respuesta a las terribles experiencias de violencia y destrucción que han marcado la historia de ese siglo. El humor del que habla Bernat no es el de la caricatura zafia o el chiste que provoca la carcajada, sino ese humor que late bajo la aparente seriedad de Beckett o de Bernhard o esa manifestación de la inteligencia que Pirandello y Gómez de la Serna en las primeras décadas del siglo calificaron como “humorismo”.(José A. Sánchez. “Prácticas indisciplinadas: el teatro ensayístico de Roger Bernat”. Universidad de Castilla-La Mancha. URL: www.rogerbernat.com Fecha de consulta 15.12.2008)

Son artistas multidisciplinares: Bernat ha realizado también vídeos e instalaciones, Liddell y Rodrigo García han publicado poemarios, Angélica Liddell se atreve (con bastante éxito) con las conferencias y los ensayos, Rodrigo García, ha probado incluso la animación (propuesta para la Noche en Blanco 2008). Los tres son rupturistas, desconceptualizan el teatro, innovan hasta el punto de montar un partido de fútbol en el escenario en el que incluyen porterías (*LaLaLaLaLa*, Roger Bernat); de matar a un bogavante en directo poniéndole un micro sobre su corazón para después comérselo (*Accidens, matar para comer*, Rodrigo García) y traen animales vivos al escenario (un caballo en la *Desobediencia: Yo no soy bonita*, de Liddell) o disecados (un jabalí en *El Año de Ricardo*, Liddell). La interdisciplinaridad latente en su obra es otro de sus rasgos diferenciales. Ya decía Joan Brossa:

Mi obra ha tenido siempre el tono experimental que acompaña la evolución del arte. Me he movido, y me muevo, en una línea alternativa al arte oficial, que nos quiere comparsas en todo. Porque, en definitiva, es bien cierto que los que hacen la historia son los que van en contra de los tópicos de la historia. (Brossa: 1987: 200)

Liddell afirma que Bernat le *pareció un tío guapísimo y conmovedor* (Angélica Liddell. Magazine *El Cultural*. Diario *El Mundo*. 04.01.2004), ambos dramaturgos coincidieron recientemente en el *Encuentro Internacional de Escena Contemporánea Transversales 2009*. Respecto a Rodrigo García la dramaturga resalta:

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. Más que en mi obra sus trabajos han cambiado mi percepción del mundo. (Itziar de Francisco. “Rodrigo y sus hermanos”. *El Cultural*. Diario *El Mundo*. 18.12.2003)

Rodrigo García, Angélica Liddell y Roger Bernat participan en el libro del filólogo e investigador teatral Oscar Cornago Bernal “Políticas de la palabra”, en el que se señalaba a los creadores de artes escénicas más representativos del país. Este libro estuvo dentro de la programación del festival “Indisciplinas”, en el que estaban involucrados nombres como La Ribot, Marcel·lí Antunez, Cabo San Roque, Carles Santos, Marta Galán, Teo Baró, Cuqui Jerez, Juan Domínguez, Olga Mesa, Nico Baixas, Esteve Graset, José-Luís de Vicente, Carlos Marquerie, Sara Molina, Tomás Aragay, Mónica Valenciano, Juan Domínguez, Fernando Renfijo, Germana Civera y Albert Vidal entre otros. La Organización de artistas escénicos (AAE) fue la encargada de organizar “Indisciplinas”, que constaba de veinticuatro horas ininterrumpidas de debate, proyecciones y música. La cita tuvo lugar el pasado 22 de noviembre del 2008 en Barcelona.

Desde un punto de vista artístico, en el teatro de Roger Bernat, Angélica Liddell y Rodrigo García apreciamos influencias comunes notables, como las escenografías de Jan Fabre (1958, Antwerp, Bélgica); el teatro de los estadounidenses *The Wooster Group*, que desde 1975 buscan romper la narrativa convencional, construyendo un teatro vanguardista y que han sido considerados como los padres del teatro

experimental; o el *Big Art Group* (1999, New York) aún más violentos y afilados que éstos. En el mismo campo destaca el grupo inglés *Max Factory*, creado en 1996. Sin embargo, todas estas compañías difieren de nuestros autores en un apunte fundamental: el trabajo en equipo y el trabajo individual, indiscutiblemente mucho más arriesgado y comprometido.

También encontramos un paralelismo entre las obras de estos tres autores teatrales y las performances de Paul McCarthy (1945, Salt Lake city, Utah, EE.UU) que tienen como tema central la crítica a la sociedad de consumo, la opresión del poder, los sistemas de dominación y abuso y la violencia familiar; todo ello expresado de una forma convulsa y violenta, haciendo uso de sangre real en sus puestas en escena y utilizando el cuerpo maltratado como catalizador de los males sociales. Nuestros tres dramaturgos se apoyan en el teatro más convulso, el que pone a prueba la resistencia social representada en los espectadores. Buscan expresar la realidad sin la protección habitual del teatro, forzando a los espectadores a enfrentarse (desarmados y sin que puedan concebir la huida) a los aspectos más cruentos, injustificables y disonantes de la sociedad actual. En palabras de Bernat:

La esencia del teatro es un ritual en el que mataban a un carnero; es un lugar en el que al mismo tiempo que se hacía *Hamlet* o *Macbeth* la gente se emborrachaba y se iba de putas. El teatro siempre ha estado cerca de lo incontrolado, se ha alimentado de lo oscuro. Cualquier contaminación beneficia siempre que sirva para corromperlo, para convertirlo en lo que ni tú ni yo somos capaces de desear. (Roger Bernat. “Carlota Subirós y Roger

Bernat cara a cara”.Magazine *El Cultural*, diario *El Mundo*.

11.03.2004)

Bernat, Liddell y Rodrigo García respetan la trayectoria y la aportación de figuras clave del teatro nacional como Carlos Marqueríe, autor, director de escena, pintor, escenógrafo e iluminador. Su actividad como promotor de teatro en distintos puntos de la geografía española ha sido continua: dirigió el Encuentro Internacional de Teatro en la calle de Madrid (1981-85), los Encuentros de Teatro Contemporáneo de Murcia (en 1988, año en que recibe el Premio Icaro de Teatro de Diario 16) y el *Movimiento Producción y Servicios Teatrales* (1985-86). Fue miembro fundador de la compañía *La Tartana Teatro* (1977) y del Teatro Pradillo de Madrid junto a Juan Muñoz (1990). Seis años después lo abandonó todo y constituye la “Compañía Lucas Cranach”.

Marqueríe ha trabajado con personas clave en la escena teatral española como Esteve Graset o Antonio Fernández Lera. Y como no podía ser menos, también ha colaborado apoyando a Rodrigo García (es además el director técnico de la compañía *La Carnicería*), Elena Córdoba y Angélica Liddell como iluminador de sus puestas en escena.

Y por supuesto, al margen del vanguardismo y el teatro experimental e indisciplinar que puede caracterizarlos, tanto Bernat, como Rodrigo García, como Liddell, mantienen la misma base de sus obras dedicando una mirada atenta y obsesiva hacia los más perjudicados por la esfera social. En este sentido, sus obras (aunque más adecuadas a su tiempo) podrían relacionarse con la de Jean Genet en cuanto al

oscurismo diletante, la exhibición de crueldad y la evidencia de la verdad, jugando con el vacío de moral en determinados contextos y la crítica a la alineación.

9. RASGOS DEL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL

Salvo excepciones, las obras de Angélica Liddell no presentan una estructura clásica ni convencional. No se estructuran siguiendo una presentación, nudo y desenlace, lo que dificulta su análisis. En el teatro de la dramaturga el conflicto impera de principio a fin y el objetivo final de la obra es que este problema repercuta en los espectadores y promueva su reacción.

Los personajes que introduce en sus obras son marginales y conflictivos. Están tan encerrados en sí mismos que apenas interaccionan entre sí; intercambian monólogos en clave retórica sin esperar nunca una respuesta de su interlocutor. La autora presenta a los protagonistas mediante los pensamientos de cada uno de ellos, no por sus acciones, pero en cualquier caso el mensaje está muy bien dirigido para no dar lugar al equívoco.

El discurrir de sus textos es en ocasiones un monólogo irracional (siguiendo a Artaud, el texto tiene la estructura del sueño). Lo que en principio se presenta como un cúmulo de ideas desordenadas va tomando forma a medida que transcurre la obra. El espectador descubre lo que va acaeciendo al tiempo que los personajes.

No hay tiempo para la reflexión ni silencios, el discurso creado por la dramaturga es siempre acelerado y la buena elección de adjetivos y palabras, el ritmo, se debe más al talento de Angélica Liddell que a su dominio de la técnica. La dramaturga nos transmite su verdad partiendo de su experiencia, guiando al público hacia la comprensión de su dolor, logrando que finalmente se empatice con ella. Siguiendo a Anne Ubersfeld:

El espectador está obligado no sólo a seguir una historia, sino a recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación. Está obligado a un tiempo a apropiarse del espectáculo (identificación) y a alejarse del mismo (distanciamiento). (Ubersfeld.1989: 32).

Con las obras de Liddell el distanciamiento ha de tener un sentido inequívoco: la reflexión de la información (extremadamente densa) que acaba de asimilarse. La dramaturga apuesta por el enfrentamiento directo a la realidad, por muy cruento que resulte. No atiende a sentimentalismos, de ser necesario presenta el lado más sórdido sin recatamiento.

La ausencia de conceptos representados procede de una voluntad de intervenir sin máscaras sobre el hombre-espectador, como si los desastres, habiendo superado la voluntad humana, hubieran dejado tanto al hombre-autor como al hombre-espectador invalidados para la ficción (...). (Liddell. 2005:74).

Las obras transcurren siempre en tiempo presente, son lineales, salvo excepciones (como *El matrimonio Palavrakis*) no hay flash-backs ni alteraciones narrativas, transcurren impulsadas por los diálogos, no por las acciones. El escenario apenas importa, en ocasiones está decorado con objetos simbólicos, pero en general la

presentación es bastante austera, para evitar la distracción. Podríamos decir que es el espectador quién se encarga de ubicar la pieza. Las obras de Liddell giran en torno a dos preguntas clave: ¿Qué? ¿Quién?. Pecado y pecador. Acción y culpable.

En cada una de sus obras, la dramaturga no se limita a transmitir un único mensaje sino que las reivindicaciones son muchas y constantes, de modo que apenas hay tiempo de digerir tanta carga analítica y crítica a través de obras que discurren de una forma tan sumamente acelerada. Este discurso ininterrumpido es uno de los puntos más importantes de las representaciones de Angélica Liddell. Sus obras sitúan al espectador en un estado de desasosiego y ansiedad, y lo sumergen en un mundo absolutamente emocional en el que confluyen contradicciones, injusticias, sensaciones dolorosas, rabia, cansancio. Impotencia. Frustración. Según la autora, la realidad debería impresionar del mismo modo que una de sus obras de teatro, pero paradójicamente no ocurre. Uno de los puntos más loables en el trabajo de la dramaturga es que no permite olvidar algo que está sucediendo del mismo modo que recuerda el mal pasado para que determinadas situaciones no se repitan. Angélica Liddell incita a su público a intervenir activamente a la hora de solventar los problemas sociales, no tolera a quien permanece impassible mientras algo grave está sucediendo.

La tarea ética del escritor moderno consiste en ser no un creador, sino un destructor; un destructor de la interioridad superficial, de la noción consoladora de lo universalmente humano, de la creatividad diletante y de las frases vacías (Susan Sontag. 1979: 11).

Angélica Liddell escribe, dirige e interpreta sus piezas manifestando a través de ellas un dolor crónico sostenido por el desacuerdo que siente hacia las normas que imperan en nuestra sociedad.

El movimiento va de una percepción angustiosa de la carencia de la significación buscada y perdida, a una conciencia todavía más problemática del yo como parte mutilada de una totalidad a la que alguna vez se creyó pertenecer, o bien se pretende alcanzar. (Bloom: 2000: 24).

Hablamos de un dolor psíquico que se manifiesta físicamente, corrompiendo mente y cuerpo.

El dolor es un fenómeno neurológico complejo. De un simple estímulo desagradable (...) se convierte en un influjo nervioso que excita las células nerviosas, las neuronas. Éstas transforman la información en un mensaje químico a través de moléculas llamadas neurotransmisores. Luego este mensaje pasa a la médula espinal, de ésta al centro cerebral del dolor, el tálamo; de éste, finalmente hacia las zonas inteligentes del cerebro, que cataloga, localizan y memorizan el dolor. (Schwob: 1996:15).

La gravedad del dolor depende siempre de la persona en cuestión y de cómo ésta lo perciba, pero no obstante, aquellos que están dotados de una capacidad sensitiva

acusada pueden sentir el dolor que atañe a la autora. Con esto podemos decir que la personalidad de un individuo constantemente expuesto al dolor que le genera el tener que rechazar continuamente las ideas y el sistema reinante, se ve indudablemente afectada.

Es tan raro sufrir una buena injusticia total. Por lo general se encuentra siempre que un poco de culpa también la tenemos nosotros y adiós mañana invernal. No sólo un poco de culpa. Toda la culpa. No hay salvación. (Pavese: 2001:46).

El fenómeno del dolor puede ser el mayor elemento transformador de un sujeto. Hay quienes optan por analgésicos para evadirse de una realidad que los martiriza; otros, como Angélica Liddell, hacen de su dolor un lenguaje verbal y no ven más alternativa que exponerlo y luchar para paliarlo.

El cuerpo es el lugar de la humillación y de la muerte. El lugar del dolor. La palabra agoniza en el cuerpo. El cuerpo es el lugar del *pathos* de la palabra. La palabra tiene que convertirse en emoción agónica en el cuerpo. (Angélica Liddell. Diario *La Razón* 18.09.2002).

La manera de trabajar de Liddell nos remite a las palabras que el dramaturgo, escritor y director teatral francés, Bernard-Marie Koltés, pone en boca de su personaje, el gran paracaidista negro, en el monólogo de su pieza teatral *Regreso al desierto*:

Me dicen que una nación existe y que después ya no existe, que un hombre encuentra su lugar y que después lo pierde (...) y entonces todo se rige por otro orden y ya nadie sabe cuál es su verdadero nombre, ni dónde está su casa, ni su país ni sus fronteras. Uno ya no sabe de lo que se debe proteger. Ya no sabe quién es el extranjero. Mi función es ir a la guerra y mi único descanso será la muerte. (Koltés: 2001:129-130)

En palabras de Angélica Liddell:

El teatro es un momento de sufrimiento, un dolor compartido. La relación con el espectador es una relación de sensualidad en cuanto desafío de la sensibilidad, desafío con respecto al sufrimiento humano o a las alegrías humanas. (...). Es una voluntad declarada de hacerle participar como un monstruo.(...) Que Caravaggio eligiera a una mujer ahogada para representar a la Virgen María, esa es la idea de provocación de la que yo procedo. Está más cerca de Caravaggio que de una provocación "vanguardista.(...) Hemos llegado a un teatro de encargo, sin vida, sin proceso. Se ha dejado de entender el teatro como algo perteneciente al humanismo, a la política, al arte, al tiempo. El teatro ha acabado siendo un taller de mediocres vanidosos, y de buscadores de fórmulas exitosas. (Cornago: 2003: 317-329).

Liddell se esfuerza por contaminar al público de realidad, iluminarlo en cuanto le da conciencia, regalarle el poder que da el entendimiento.

Había que tener precisión y conciencia y saber emitir una opinión sin trampa(...) El éxito no significaba nada si no transcendía a la propia persona; el éxito beneficiaba a todos o no era éxito.(Canetti: 2001: 208).

Uno de los temas más tratados por la dramaturga es la política, que aborda mediante la filosofía. Angélica Liddell es una gran lectora de filosofía (adora a Arthur Schopenhauer). Su manera de plantear los conflictos nos conduce a la mayéutica. Siguiendo a Sócrates, la autora hace uso también de la dialéctica, de una lógica formal en sus obras, reduciendo el panorama político al absurdo para mostrar al público sus contradicciones y su ineficacia.

Dentro de los cuatro procesos dialécticos existentes (metábasis, catábasis, anástasis y catástasis); la dramaturga intenta utilizar especialmente el proceso de anástasis (De *ana* = antes ; *stasis,eos* = detención). Si un sistema democrático es por definición una *doctrina política favorable a la intervención del pueblo en el gobierno* (RAE), no podría ésta de ningún modo entorpecer los deseos del pueblo.

Angélica Liddell denuncia en muchas de sus obras las democracias encubiertas, como sistemas en algunas partes absolutamente dictatoriales y unidireccionales, donde los ciudadanos apenas pueden intervenir. Trasladando este concepto al campo teatral la dramaturga señala las censuras políticas y la decisión de exhibir en teatros públicos sólo las obras más convencionales-comerciales que no destapen escándalos ni alteren la

conciencia del pueblo. En este sentido la dramaturga denuncia la obediencia irracional a la autoridad mediante el método dialéctico de la metábasis:

En la metábasis, el desarrollo de la identidad conduce a una configuración que se encuentra «más allá de la serie» (metábasis eis allos genos) y que, aunque no es contradictoria en sí misma, implica la resolución del proceso por «acabamiento». (Enciclopedia de Filosofía online. Definición de metábasis. URL: <http://www.filosofia.org>. 15.03.2009)

Mediante este procedimiento Liddell pretende acabar con el servilismo y conseguir que sus espectadores se distingan de la masa.

Entre los recursos dramáticos que utiliza la dramaturga destacamos la ironía, la mordacidad y el sarcasmo. A través de la ironía Angélica Liddell muestra su desaprobación con el sistema imperante, dejando ver el halo de impotencia de una minoría frente al poder. La dramaturga emplea la ironía al inicio de sus obras, cuando se empieza a tomar contacto con los personajes y con la cuestión que plantea. Sin embargo, a medida que nos adentramos en la pieza la ironía es sustituida por el sarcasmo. Ella es el cuerpo del maltrato: ante la impotencia de no poder cambiar la situación es la dramaturga la que, en una actitud masoquista, se hiere, transformando la crueldad verbal en física. La consideramos una autora mordaz por sus textos irreverentes. Es evidente que para poder llegar a dominar la mordacidad, el sarcasmo y la ironía, hay que tener un humor inteligente. Conociendo tan solo estos tres recursos dramáticos, podemos descubrir la intencionalidad de provocar en la trayectoria de Angélica Liddell. En sus escenificaciones están presentes la agresividad verbal y física, la causticidad, acrimonia, la acerbidad. Son una respuesta, una reacción a un desagravio,

a una sensación alimentada de desamparo social. De ahí que la dramaturga defendiera la figura de Frankenstein como un monstruo desamparado a causa del hombre, de ahí que atiende a los seres más desvalidos de la sociedad culpando al sistema político.

Concebimos los recursos dramáticos en la obra de Liddell como herramientas empleadas para realzar el significado de partes de su obra y facilitar el mecanismo de absorción de la información por parte del espectador. Así se enfatiza lo que la autora pretende destacar para que no pase inadvertido al público. Mediante mecanismos como el de la repetición, la dramaturga insiste en darle importancia al concepto y acentuar el drama que expone. De este modo, Angélica Liddell trata de evitar la *poliacroasis*, término acuñado por Tomás Albaladejo Mayordomo, que alude a las interpretaciones múltiples y plurales. (Albaladejo: 1998)

10. EL LENGUAJE DRAMÁTICO

El lenguaje dramático de Angélica Liddell es una de las causas de su éxito teatral. Su discurso acelerado, plagado de referencias históricas y culturales, en las que consigue unir la crítica más fogosa con la opinión de grandes intelectuales a través de la citación, supone una ruptura en la concepción de los diálogos teatrales tradicionales.

Liddell apuesta por el monólogo interior, en el que fluye un pensamiento personal combativo. Se atreve a sostener obras de larga duración sólo con su voz, sin que mengue en un ápice la atención de un espectador cada vez más implicado con la trama narrativa.

Esta nueva técnica ha sido de vital trascendencia para la renovación del teatro español, abriendo nuevos caminos mucho más comprometidos con los problemas actuales. A través de su discurso extremadamente intimista, expresa su opinión sobre temas controvertidos. Esto provoca que el espectador se replantee ciertas cuestiones abordadas en las obras, desde un punto de vista crítico consigo mismo, evaluando su propia responsabilidad social. De esta forma la dramaturga ayuda a que descubramos si nuestra posición es activista o por el contrario consentimos que las disfunciones sociales se potencien.

En la historia del teatro, la voz del autor desaparece para dejar paso a los personajes, pero en el teatro de Angélica Liddell, la dramaturga está siempre presente, sus obras son su realidad. El lenguaje dramático empleado por Liddell es en ocasiones excelso, agitado, duro, pero coherente con su pensamiento. Su teatro exige la sinceridad del espectador, el compromiso, del mismo modo que ella actúa con honestidad revelando sus secretos más recónditos, mostrando su espanto, los lugares más

oscurecidos y ensuciados de su mente. “ Por muy espantosa que sea la realidad de la que estamos hablando, el resultado es inevitablemente un producto hermoso”. (Angélica Liddell. “Angélica en el país del horror”. Revista *Artezblai*. Febrero 2008)

A diferencia de las autoras de otras obras teatrales más clásicas, Liddell no hace uso del aparte para revelar datos al espectador que los mismos personajes de la obra desconocen. Toda la obra alude directamente al espectador, la acción no transcurre sin él. El lenguaje tiene una función apelativa conativa, que aparece cuando se pretende conseguir una reacción por parte del espectador: es la función de mandato y pregunta.

El monólogo es un procedimiento literario floreciente, que no es observable en el mundo real. Nacido en francés al mismo tiempo que la novela, no apareció hasta más tarde en el teatro, con funciones diferentes en ambos géneros: la novela desconoce los monólogos narrativos, que son frecuentes en el teatro. Con una sintaxis muy expresiva, al haber conservado de sus orígenes fuertes elementos dialógicos, el monólogo puede definirse por oposición a los pensamientos reproducidos, al discurso indirecto o indirecto libre, a los fragmentos de pensamientos oralizados, al aparte y a la representación del flujo interior basado en el tú. (Michèle Perret. “Le paradoxe du monologue”. Revista complutense de estudios franceses. *Téleme*. Nº Extra 1, 2003 , pags. 137-159)

El monólogo interior es una técnica literaria que empezó a utilizarse a finales del siglo XIX. El discurso del personaje, en ocasiones no seguía una secuencia lógica; se

asemejaba al pensamiento expresado en voz alta. A través del monólogo interior, el espectador o lector podía conocer los pensamientos más íntimos del personaje; lo comprendía en más profundidad y se facilitaba la catarsis. Édouard Dujardin, escritor francés, definió el monólogo interior en su más célebre novela, *Los laureles se cortan* (1887):

El monólogo interior es [...] el discurso sin oyente y no pronunciado, mediante el cual un personaje expresa su pensamiento más íntimo, el más cercano posible del inconsciente, anteriormente a toda organización lógica...

(Salvador García Bardón. "El monólogo interior". Diario *El País.com*. *La comunidad*. 2.08.2007. URL:

<http://lacomunidad.elpais.com/bardon/2007/8/2/el-monologo-interior>).

El mayor inconveniente que se presenta en un monólogo interior es la complejidad de dar coherencia en un discurso carente de unidad y concreción. Pero fuerza al espectador-lector a agudizar sus sentidos y a participar activamente del texto poniéndole orden, al tiempo que se le obliga a analizar la situación presentada. La teórica María del Carmen Bobes Naves, apuntaba en su libro *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario* (1992):

Las asociaciones faltas de lógica, los enunciados incompletos, las formulaciones incorrectas se justifican por el hecho de que el monólogo inscripto en la corriente del fluir de la conciencia carece por completo de pretensiones intersubjetivas.

(Pelletieri: 1998 :182)

Como decíamos anteriormente, uno de los mayores rasgos distintivos del teatro de Liddell, es su voluntad de potenciar la concienciación y el análisis del espectador, que en ningún modo podrá ser pasivo, ni tener por objetivo acudir a una de sus obras como una forma de evasión o entretenimiento.

El término fue acuñado por el filósofo y psicólogo norteamericano William James, en su libro *Principios de la psicología* (1890), siendo una de las pioneras en utilizarlo en narrativa la escritora británica Dorothy Richardson (1911-1938), quien escribió la novela *Pilgrimage*, a lo largo de doce volúmenes, en los que una mujer joven analiza exhaustivamente sus sentimientos y su reacción ante lo que la rodea. William Faulkner y Virginia Woolf con su novela *Mrs. Dalloway*, (donde a través de la conciencia de distintos personajes, podemos seguir el hilo de la narración), fueron otros escritores que utilizaron ampliamente esta técnica. Pero el monólogo interior alcanzó su punto más álgido con la publicación de la obra de James Joyce, *Ulises* (1922) la primera novela de la historia de la humanidad que no utilizaba puntos. La repercusión que tuvo esta novela, incidió incluso en el teatro:

Una cosa es el aparte tradicional con el que un determinado actor, acercándose a las candilejas o con la adecuada gesticulación, comunicaba algo a los espectadores, que se suponía, sólo éstos oían y no los restantes personajes de la escena,; una cosa, digo, era tan añejo y convencional recurso, y otra, muy distinta, la utilización del monólogo interior (de procedencia novelesca), tal y como funciona en *Strange Interlude* de Eugenio O'Neill o en *The family reunion*, de T.S. Elliot. (Baquero Goyanes :1995: 50)

En las novelas de Benito Pérez Galdós, el flujo de conciencia de los personajes, queda manifiesto en las acotaciones y en los diálogos, como por ejemplo en su novela *La de Bringas* (capítulo XLVI), “Los duendes de la camarilla” (capítulo II) o “La de los tristes destinos” (capítulo XV). “Galdós manifiesta magistralmente el pensamiento de su interlocutor con su palabra simulada”. (Lida: 1962:145). El uso del monólogo interior presente en las novelas de Galdós, fue algo que ya resaltó Clarín en su crítica sobre “La desheredada”.

Otro procedimiento que usa Galdós, y ahora con más acierto y empeño que nunca, es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto a la situación de un personaje, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste. En el capítulo del insomnio de Teodora, hay un modelo de ésta manera de desarrollar el carácter y la acción de la novela. Sólo puede compararse a éste subterráneo hablar de una conciencia, lo que en el mismo género ha escrito Zola en *L' Assommoir* para hacernos conocer el espíritu de Gervasia. (Leopoldo Alas:1912: 103)

Clarín aborda con más profundidad la presencia del monólogo interior en las obras de Galdós, en su comentario a la novela *Realidad*:

Aunque el autor distingue, con signos exteriores, lo que los personajes dicen en voz alta, y lo que dicen para sí, al fin emplea

la misma forma para uno u otro caso: el diálogo o el monólogo; pero todo ello es expresión exterior, retórica, como suponiendo en el que habla alto, y después para sus adentros, o ni siquiera esto, piensa sin hablar (lo que ha demostrado la psicología que hacemos todos), la intención de hacerse entender de cualquiera, del espectador, y de aquí resulta una falsedad psicológica y retórica que en ocasiones enfría la acción y las pasiones y parece que deforma los caracteres. (Leopoldo Alas: 1912:201)

En su ensayo, Clarín continúa retratando las características del monólogo interior, desordenado e incoherente en ocasiones, como también podemos apreciar en los discursos que pronuncian los personajes creados por la dramaturga:

A veces el autor llega a poner en boca de sus personajes la expresión literaria, clara, perfectamente lógica y ordenada en sus nociones, juicios y raciocinios, de lo que, en rigor, en su inteligencia aparece oscuro, confuso, vago, hasta en los límites de lo inconsciente. (...)Añádase a esto, la falsedad formal que resulta de la necesidad imprescindible de hacer a los que han de *pensar* ante el público, pero pensar hablando, expresar con toda claridad, retóricamente, sus más recónditas aprensiones de ideas y sentimientos; de la necesidad de traducir en discursos bien compuestos lo más indeciso del alma, lo más inefable a veces. Si fuera cierta la doctrina vulgar de que pensar es hablar para sí mismo, sería menos violenta la forma dramática aplicada a tal asunto; pero bien sabemos ya todos, y un ilustre psicólogo

consagró en el *Journal des Savant* un estudio curioso y profundo a la materia, que pensamos muchas veces y en muchas cosas, sin hablar interiormente, y otras veces hablándonos con tales elipsis y con tal hipérbaton, que traducido en palabras exteriores este lenguaje, sería ininteligible para los demás. (Leopoldo Alas: 1912: 219-220)

En la novela de Claude Mauriac *Le dinner en ville*, la manera de interactuar de los personajes se asemeja mucho a la de los protagonistas de las obras de Angélica Liddell. Sin mediación ni interposición de ningún tipo, los espectadores o lectores conocen a los personajes a través de lo que ellos mismos dicen:

El manejo del lenguaje directo es notablemente directo y eficaz : unas veces la observación proferida por un comensal suscita la réplica mental o hablada de los demás; otras, apenas afecta al soliloquio que cada personaje sostiene casi ininterrumpidamente.(...) Su diálogo es el instrumento de caracterización de los personajes, a la cual el autor ha sacrificado (...)toda acción proyectada en tiempo y espacio.(Lida: 1962: 288-289)

En el plano teatral, el monólogo interior más aclamado de todos los tiempos, pertenece a la obra “Hamlet” del dramaturgo británico William Shakespeare. El príncipe Hamlet, explica a través de este monólogo la clave fundamental para la interpretación del drama, su deseo de preferir la muerte antes que una vida mancillada, jugando con la ambivalencia entre los conceptos de vivir, dormir, soñar, morir. (Shakespeare:1991: Acto III, escena I)

En España, el monólogo más conocido pertenece a la obra de Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, conocido como el monólogo de Segismundo (su protagonista). Se convirtió además en uno de los textos más representativos de la duda existencial. (Calderón de la Barca: 1989)

El filósofo, psicólogo y biólogo suizo, Jean Piaget, en su estudio sobre las funciones que tendría el lenguaje del niño, concibe el lenguaje como un instrumento de la capacidad cognoscitiva y afectiva del individuo (Piaget: 1987). Establece el que llama “lenguaje egocéntrico” en el que incluye la repetición y el monólogo. Piaget resalta el hecho de que el niño repite palabras que ha escuchado aunque no tengan especial sentido para él. Es víctima de una confusión entre el yo y el no yo, creyendo con la repetición, que está expresando una idea propia. Liddell hace uso de muchas repeticiones a lo largo de su obra, mezclando en este sentido el punto de vista inocente, de un niño al que inculcan determinados valores o que escucha determinados titulares en las noticias, pero dándole un giro busco, proponiendo el énfasis en la palabra, analizando sus consecuencias y su significado. Igual que hiciera el escritor austríaco Thomas Bernhard en sus obras, la repetición se convierte en una señalización más del error, para potenciar la concienciación y asegurar la reflexión al repensar la palabra cada vez que se enuncia.

La segunda particularidad que se engloba dentro del lenguaje egocéntrico que acuñaba Piaget, es lo que nos compete, el monólogo. El lingüista señala que el niño habla como si pensase en voz alta reemplazando la acción con la palabra ya que para el niño, la palabra está mucho más ligada a la acción que para el adulto. En este sentido podemos decir que Angélica Liddell otorga una importante función social en sus monólogos, no para reemplazar la acción, sino para demandarla. El monólogo interior

de Angélica Liddell se convierte en un alegato contra ella misma, en un problema individual si no es escuchado por los espectadores y extrapolado a la debida crítica concerniente a la sociedad. Aunque el discurso narrativo de Angélica Liddell está encubierto bajo lo que podría denominarse un lenguaje egocéntrico, en realidad es un lenguaje socializado, que busca comunicar su pensamiento a los interlocutores con el fin de influirles en su conducta, buscando su colaboración y comprensión.

La crítica y la burla de la dramaturga hacia sus interlocutores no pretende de ningún modo afirmar la superioridad de su persona sobre éstos ni fortalecer su amor propio, sino por el contrario provocar reacciones participativas que promuevan a la actuación y al cambio consecuente. El texto insta a que los receptores se cuestionen todo tipo de preguntas heurísticas. El monólogo interior de Angélica Liddell se distingue de un monodiálogo en que en ocasiones no mantiene una coherencia narrativa, sino que las palabras se van presentando, imitando la estructura compulsiva y desordenada de los pensamientos. En él, el mundo real y la ensoñación personal fluyen a un mismo tiempo entremezclándose. El resultado es que el espectador recibe el mensaje inconexo, como si los pensamientos no estuvieran controlados por el autor, como si se asistiera a algo fortuito, a una abertura de la mente de la otra persona, un privilegio. Pero en realidad, el monólogo de la dramaturga está cuidadosamente seleccionado, siendo cada palabra necesaria para intensificar el significado de su mensaje. No hay en su teatro nada que no sea calculado; ni la escenografía, ni el vestuario, ni el texto.

El lenguaje escénico se fundamenta en la comunicación de la experiencia desde un punto de vista subjetivo, ofreciendo una nueva interpretación de las cosas. A través del monólogo y la exposición de pensamientos de los personajes, Angélica Liddell nos

ayuda a descifrar lo que nos separa de otros seres humanos a los que no comprendemos. Nos da acceso a otra forma de pensar. La dramaturga utiliza un lenguaje que nos ayuda a comprender a los personajes que nos presenta, refiriéndonos su presente a partir de su pasado, dotándonos de una inteligencia emocional que nos enriquece interiormente y nos otorga una mayor humanidad.

El teatro de Angélica Liddell parece no tener un fin artístico, sino que se caracteriza principalmente por ser útil. Hay un discurso persuasivo a lo largo de toda la obra, que trata de convencer de la gravedad de los temas que plantea; a veces lo hace ironizando, otras utilizando el sarcasmo (*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*) otras con más seriedad (*Yo no soy bonita*), pero el resultado pretendido es el mismo.

La atmósfera en la que se va a desarrollar la obra, se presenta desde el mismo comienzo de la acción dramática, pero a diferencia del cine, no lo hace a través de la visión (la escenografía serviría tan sólo de refuerzo) sino de la palabra. Es el discurso lo que realmente marca el ritmo y la agresividad de la obra, siendo de una importancia vital en el teatro de Angélica Liddell.

En las obras maestras teatrales, no hay espacio ni tiempo concedido a la dispersión ni a la superficialidad, del mismo modo que en las piezas de Liddell, el ritmo no decae, ni tenemos ocasión de escapar del mensaje que la autora quiere transmitirnos. A medida que transcurre la obra, el mensaje toma cada vez más forma, fuerza y sentido hasta que se presenta claramente al espectador como una aparición inapelable, sugiriendo la propia solución al conflicto.

La estructura del teatro de Angélica Liddell difiere de la mayoría de autores teatrales contemporáneos porque generalmente prescinde de los diálogos y se acerca más a la narración. En ocasiones, a través de un monólogo nos relata una historia, como es el caso de las siguientes obras: *Frankenstein*, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, *Lesiones incompatibles con la vida*, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, *Broken Blossom*, *Confesión número 3*, *Mi relación con la comida*, *El año de Ricardo*, *Boxeo para células y planetas*, *Yo no soy bonita* y *Anfaegtels*. En estos textos no hay acotaciones escénicas y en algunos casos son leídos acompañándose de vídeos, pero no representados, ya que se trata de confesiones o narraciones sin acción. En estos casos podemos decir que su teatro se aproxima más a la performance que al teatro en sí.

Podemos afirmar que Angélica Liddell ha creado un teatro mejor, proteico, ecléctico, al que incorpora el lenguaje visual, poético y corporal, teniendo como característica principal la palabra, el discurso no complaciente, directo y agresivo, eminentemente social y político. Liddell propicia una renovación del lenguaje teatral tradicional y de los contenidos, los liga a su tiempo, poniendo el arte a disposición de la sociedad de una manera entregada y comprometida. Su obra es una indagación continua en la realidad social, ahondando en las partes más oscuras y marginales, dándoles el protagonismo que merecen.

Angélica Liddell hace uso de un lenguaje trágico intencional, que se centra en el horror, tanto físico como moral, para incidir en las conciencias de los espectadores y ofrecerles una aproximación a su dolor. La dramaturga expresa lo que es necesario

comunicar y para ello se sirve de recursos como la repetición para hacer especial énfasis en las frases que necesitan de una mayor atención.

El significado horror abarca varios conjuntos semánticos que van a fundamentar la ampliación léxica. Estos grupos podrían ser: la alteración física y moral; la misma agresión desde las pulsiones hasta los actos; la destrucción y la suerte; los sucesos; los seres, agentes o víctimas del horror. El denominador común de tales campos semánticos: la ambigüedad del horror, centrífugo y centrípeto; activo y pasivo, o sea ofensivo y defensivo. (Nadine LY: 1983: 65-88).

Dada la densidad de la experiencia de los personajes que presenta Liddell; su conflicto interior, sus frustraciones, su oscuridad, el complejo entramado mental que los corroe, resulta más fácil para la dramaturga presentar a los personajes a través del monólogo o del diálogo, que a través de la acción.

Los personajes creados por la dramaturga cuentan lo que han hecho, pero no actúan. De haber acción, el espectáculo sería no solo demasiado macabro, sino que tendría un significado completamente diferente. El teatro de Angélica Liddell no se recrea en la maldad sino que presenta su comienzo y sus consecuencias, potenciando una reflexión y una actuación contra ella, para saber reconocerla y paliarla. Intenta que el espectador se cuestione y ahonde en por qué los personajes actúan o son así, para comprender la raíz del mal y tratar de erradicarla.

El monólogo interior es clave para adentrarse en este universo absolutamente introspectivo de los protagonistas de las historias, al que de otra forma, el acceso sería si

no imposible, muy limitado. En la vida real accedemos a las historias más cruentas a partir de los hechos sin poder conocer los pensamientos ni el pasado de quien los comete, teniendo posibilidad únicamente de conocer la esfera pública de esas personas. En su teatro, Angélica Liddell nos invita a adentrarnos en la psique humana y a comprender que estamos tan cerca de la maldad y la perversión como los protagonistas de sus obras. Gracias a los monólogos interiores podemos conocer los deseos reprimidos de los personajes, el por qué de su rencor y sus más ocultas fantasías. Accedemos a lo que se conoce como la esfera privada del ser humano. Este binomio de esfera pública-privada, fue estudiado por primera vez por la teórica política alemana Hannah Arendt (Arendt: 1993: 89-109).

En Angélica Liddell, el monólogo podría decirse que es su recurso literario más utilizado. El monólogo sigue manteniendo nuestra atención al conducir la evolución del personaje: de la risa a la tristeza, luego al grito, al enfurecimiento, a la desesperación, a la violencia. El personaje se va transformando con cada palabra. Además, el carácter confesional del monólogo, crea una atmósfera de intimidad en la que la sinceridad de la dramaturga exige la misma honestidad de pensamiento y acción al espectador que asiste a su función. Le exige la responsabilidad de no eludir lo que sabe.

Los diálogos alcanzan mucha fuerza en las obras de Liddell, pero son atípicos. Los personajes intercambian palabras, pero parecen estar sumergidos en su propio mundo, incapaces de escuchar lo que los demás les dicen. Las respuestas son dispares, no hay una pregunta y una respuesta en consonancia. El diálogo se asemeja a un intercambio de monólogos cortos, como si no se barajara con la misma información. Estos diálogos creados por la dramaturga condensan una gran densidad de información, donde ninguna frase es gratuita, sino que está cargada de metáforas o explicaciones,

ahondando en la psicología del personaje y facilitándonos pistas sobre cómo es. En este sentido, resulta interesante mencionar al crítico literario ruso Mijail Bajtin, quién negaba el carácter dialógico del teatro:

El monologismo en su límite niega la existencia fuera de sí mismo de las conciencias equitativas y capaces de respuesta, de un otro yo (el tú igualitario). Dentro de un enfoque monológico (en un caso límite puro): el otro sigue siendo totalmente objeto de la conciencia y no representa una otra conciencia. No se espera una respuesta que pudiera cambiarlo todo en el mundo de mi conciencia. El monólogo está concluido y está sordo a la respuesta ajena, no la espera ni le reconoce la existencia de una fuerza decisiva. El monólogo sobrevive sin el otro, y por eso en cierta medida cosifica la realidad. El monólogo pretende ser la última palabra. Encubre el mundo y a los hombres representados.
(Bajtin: 1982: 333-334)

Mijail Bajtin, ocupa un lugar fundamental en la teoría de la literatura al analizar en profundidad la naturaleza dialógica y polifónica de la producción literaria. En sus estudios sobre la obra de Dostoievski, enfatiza la presencia de una pluralidad de voces autónomas, cada una dotada de una experiencia y un imaginario particular. Angélica Liddell también participa de este proceso de construcción de personajes, con un diálogo que expresa una concepción del mundo personalista, orientado a promover una reacción en el espectador que lo presencia.

Como para otros novelistas el objeto central podía ser una aventura, una anécdota, un tipo psicológico, un cuadro histórico o cotidiano, para Dostoievski este objeto es la "idea". No representa la vida de una idea en una conciencia solitaria, ni tampoco las interrelaciones de ideas, sino la interacción de las conciencias en la esfera de las ideas, es decir que no importa lo que Alexis Ivanovich piense de tal o cual tema, ni siquiera importa lo que esté sufriendo y viviendo en ese momento ya que eso funciona como simple pretexto para lo verdaderamente importante, la forma, la manera en que se suceden los hechos y se dan las relaciones, la estructuración de la obra. La conciencia en su mundo nunca es auto-suficiente sino que se vincula intensamente a otra. Cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicos, resistentes o abiertos a la influencia ajena, no se concentran simplemente en su objeto sino que se orientan siempre al otro hombre. (Batjin: 2004:379)

Para evitar que el monólogo resulte excesivo, Liddell utiliza expresiones coloquiales, palabras malsonantes e insultos, que alivian el peso del contenido del discurso. Podemos decir que la amalgama de insultos y palabras discordantes que usa Angélica Liddell es una forma de contrarrestar el peso del discurso intelectual que puede producir sobreinformación. Si no se aliviara la carga informativa, la atención del espectador se dispersaría y dificultaría la asimilación del contenido, algo ya de por sí complejo, dada la velocidad del discurso. Las expresiones coloquiales vuelven a acercar los problemas planteados en las obras, al entorno del espectador, que se familiariza con lo contado y es capaz de involucrarse en lo que se narra con energías renovadas,

revitalizando lo que pudiera convertirse en sopor. En conclusión, podemos decir que bajo una fachada en ocasiones superficial, cargada de palabras vulgares, se enmascara un texto eminentemente filosófico-intelectual, con muchas connotaciones históricas y culturales. Sin ese equilibrio, la comprensión del texto no sería soportable para el espectador, que a diferencia del lector, no puede asimilar tan bien la palabra escuchada.

Los diálogos de Angélica Liddell no son realistas, como analizamos anteriormente, pero sí que pueden resultar verosímiles en el entorno en que los presenta la dramaturga. En general podemos decir que los diálogos utilizados por Angélica Liddell en sus obras teatrales, cumplen la totalidad de las funciones: hacen avanzar la acción, comunicando los hechos al espectador, en ocasiones avisándole de los antecedentes de los personajes. Al mismo tiempo, se conocen las relaciones que unen a los personajes, y a través de sus conversaciones se comprende la psicología de cada uno de ellos, sus problemas, sus frustraciones y sus miedos. Los diálogos de la dramaturga son además claramente viscerales; los personajes hacen uso del monólogo para exponer sus sentimientos más recónditos, más difíciles de expresar. Los diálogos que entablan los personajes de las obras de Liddell son pequeños monólogos entrelazados, que resuelven y marcan el curso de la obra. La dramaturga rompe así con la narrativa teatral tradicional, evitando la interlocución de manual y arriesgándose con una nueva técnica mucho más directa y profunda. Prestamos especial atención a la habilidad de la dramaturga en manejar el monólogo, dada la dificultad que entraña su utilización en el teatro. Los rasgos autobiográficos están intrínsecos a sus monólogos, al menos los datos aportados parecen verosímiles, consigue la pretendida intimidad:

La intimidad, se devela, se nos muestra cuando comenzamos a evidenciar nuestras interioridades, nuestras historias. Este arte nos hace sensibles a los lectores puesto que nos muestra la trama de relaciones íntimas entre personas, no se trata de contarnos sólo la historia de las personas sino cuando ello trasciende a quien lee, que se hagan tangibles el pavor, el miedo, la alegría sin la necesidad de evidenciarlos con palabras dichos sentimientos. Por tanto, es necesario concebir y distinguir que la intimidad más que presentarse como una condición o propiciada por el lenguaje, aparece como efecto de él. (Liliana Vásquez Roca. "Fenomenología de la intimidad; aproximación jurídica y ontológica a los conceptos de intimidad y privacidad". Revista *Observaciones filosóficas*. 30.04.2008. URL: <http://www.observacionesfilosoficas.net/fenomenologiadelaintimidad.htm>)

11. LA PERVERSIÓN

Angélica Liddell ahonda en la perversión, en el lado más oscuro del ser humano, en todas y cada una de sus obras.

Hemos de subrayar el hecho de que el personaje que encarna la perversión en el teatro de la dramaturga, es siempre un hombre. Podría alegar que ésta elección es de carácter estrictamente personal y que puede ir en consonancia con una denuncia al sistema patriarcal imperante en la sociedad española, y/o a los continuos maltratos y asesinatos de mujeres españolas de manos de sus parejas o ex parejas, en los últimos años.

Basándonos en las estadísticas, el número de asesinos, violadores y maltratadores es claramente superior a la cifra de mujeres que cometen los mismos actos. En nuestro país, en los años 2005 y 2006, las mujeres presas alcanzaban la cifra de 4.836 personas (7,9 %) en contraste con un total de 61.447 hombres reclusos. (Fuente: Cervello Donderis, Vicenta *.Las prisiones de mujeres desde una perspectiva de género. Revista General de Derecho Penal*, Iustel, nº 5, 2006). Además, la gran mayoría de las reclusas están en la cárcel por tráfico de drogas, algo lejos del asesinato, maltrato o cualquier tipo de perversión que es lo que nos compete analizar.

Los niños, desde pequeños, comienzan a ejercer los papeles que creen que corresponden a su género, imitando el comportamiento de los padres, ya que a determinadas edades el análisis reflexivo resulta complicado y se tiende de forma generalizada a la imitación. Así, todos hemos podido observar que mientras una niña de

cinco años de edad juega y cuida a sus muñecas, un niño las acribilla con pistolas, tirachinas, aviones de combate, tanques, monstruos o soldados de juguete. La sociedad contribuye a la implantación de estos papeles con estímulos, con una educación que permite al niño actos groseros, como por ejemplo eructar, y potencia su papel de virilidad asociado a fuerza protectora, encomendándole que defienda a su hermana peleándose con otros niños si lo considera necesario...etc. En las niñas, sin embargo, apenas se concibe la intimidación física, también hay comportamientos prohibitivos para ellas, como la promiscuidad o la infidelidad: hay culturas en las que si una mujer es adúltera, el padre, hermano o el esposo tienen derecho a matarla. Sin embargo no resulta anómalo que una mujer esté casada con un hombre adúltero, se considera algo normal, es algo que las mentalidades más retrógradas creen que hay que acatar y restarle importancia.

Pero no sólo el contexto ambiental del hogar y la sociedad determinan el nivel de violencia del niño, sino que también influye la biología, siendo la testosterona un factor esencial como potenciador de la agresividad. A diferencia de las niñas, los niños tienen unos niveles mucho más altos de esta hormona sexual (el hombre segrega en torno a 12-16 veces más que la mujer). Cuando hay situaciones límite, peligrosas, de vida o muerte, es usada la frase “las mujeres y los niños primero”, algunas personas consideran que las mujeres son inferiores al hombre por su debilidad corporal y que por lo tanto tendrían menos posibilidades de sobrevivir si no se les diera prioridad, pero por otro lado hay quien piensa que la mujer tiene prioridad porque tiene un valor superior al del hombre que es el de engendrar vida. Otro de los rasgos biológicos diferenciadores del hombre y la mujer, que potencia la violencia del primero, es el hipotálamo:

Responsable del calor corporal, la transpiración, el placer, el dolor, la sed, el hambre, el deseo sexual y la satisfacción, así como la agresividad, la cólera y la conducta (...)El investigador holandés Dick Swaab descubrió que el núcleo sexualmente dimórfico del hipotálamo es dos veces y medio mayor en los varones que en las mujeres. (Ghiglieri: 2005:57).

Dependiendo del ajuste del hipotálamo, se recibe una respuesta instintiva como defensa personal ante una emoción negativa como pueden ser los celos. Mientras que las mujeres son más comunicativas y expresivas y saben canalizar su dolor o tristeza desahogándose con el llanto, los hombres son más agresivos, y su dolor se convierte en ira y, en ocasiones, en violencia.

El cerebro humano es único en su capacidad cognitiva (...) pero cuando se combina con el lago de la jungla, la agresión provocada por la testosterona que programa un hipotálamo enormemente poderoso y configurado por millones de años de conflictos en relación con el apareamiento y el territorio, esta increíble máquina de pensar se convierte en un combatiente no sólo inteligente sino también agresivo, tan agresivo que emociones tales como la cólera, los celos, el miedo, el deseo sexual, el amor, la pena y la gula inspiran a los hombres a matar.(Ghiglieri: 2005:75).

A la hora de ahondar en por qué los hombres maltratan a sus parejas, Donald G. Dutton señala que “el nivel de ira se relaciona con los sentimientos de humillación y con la ocurrencia previa de malos tratos, tanto verbales como físicos, por parte de sus madres” (Dutton: 1988:82). No obstante la constatada influencia de los genes y la biología en la agresividad, como consecuencia de la fisiología masculina, no justifica la actuación violenta, puesto que lo que nos separa de los animales es el poder controlar nuestras emociones más primitivas y autogobernar nuestra mente.

Según la Real Academia Española, pervertir tiene dos significados: 1. Viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe, el gusto, etc. 2. Perturbar el orden o estado de las cosas. No obstante, la palabra perversión ha estado extremadamente ligada a la sexualidad y a la amoralidad. De todos los seres vivos, sólo el humano tiene conciencia de la muerte, del mal; esta convicción (la única seguridad que tenemos en la vida es que vamos a morir) puede promover conductas desviadas, una distorsión de los valores, acumulación de rencor que acaba siendo canalizado en diferentes formas potenciando el deseo a hacer el mal, podemos aventurarnos a decir que la historia de los de los desastres humanos es la historia de la represión del hombre.

Si como decía Freud, Darwin había infligido a la humanidad la segunda de las grandes heridas narcisistas en opinión de la comunidad de eruditos este nuevo paradigma significaba que si bien el animal, inferior al hombre, lo había precedido en el tiempo, el hombre civilizado había conservado en grados diversos (en su organización corporal así como en sus facultades mentales y morales) la huella indeleble de esa inferioridad y esa

anterioridad. Por consiguiente, en su fuero interno, el animal humano podría transformarse en una bestia humana en cualquier momento. (Roudinesco: 2009:94).

El sexo, concebido a través de la educación de las diferentes generaciones como un tema tabú, impúdico y amoral, escondido siempre y en definitiva, reprimido por la sociedad y el sistema, ha sido utilizado por muchas personas como impulsor de su odio, rencor y desprecio al poder imperante frente al que se rebela consciente o inconscientemente a través de la lucha contra las normas prescritas por la sociedad. El sexo, al ser socialmente ocultado, silenciado e incluso negado (los cristianos debían confesar al sacerdote que habían practicado el acto sexual como si fuese un pecado), se asemeja a un mal acto que ha de esconderse. Siguiendo a Robert Stoller, la perversión sería “la forma erótica del odio”, no por el hecho en sí, sino por la hostilidad que contiene. Es en esta definición donde encontramos una correspondencia absoluta con los personajes protagonistas de las obras teatrales de Angélica Liddell: todos ellos depravados, desconocen de donde procede el sentimiento hostil y amenazador que los hace actuar de una determinada manera.

La mera actividad sexual es diferente del erotismo; la primera se da en la vida animal, y tan sólo la vida humana muestra una actividad que determina, tal vez, un ‘aspecto diabólico’ al cual conviene la denominación de erotismo [...] Aquellos que tan frecuentemente se representaron a sí mismos en estado de erección sobre las paredes de una caverna no se diferenciaban únicamente de los animales a causa del deseo que de esta manera

estaba asociado -en principio- a la esencia de su ser. Lo que sabemos de ellos nos permite afirmar que sabían -cosa que los animales ignoraban- que morirían.(Bataille: 1997:41)

La perversión está presente en cada uno de nosotros ocasionada por conflictos internos, por experiencias personales, desórdenes familiares y traumas psíquicos, hay quien consigue controlarla y quien por el contrario es dominado por ella. Los depravados, sintiendo una atracción irremisible hacia aquello que se les prohíbe socialmente, lo considerado amoral, se excitan con la conciencia de estar sobrepasando el límite y vengando así al poder. La excitación de sentirse ellos los poderosos, ilícitamente, les impulsa a abogar por el exceso. Siguiendo la frase del antropólogo y escritor francés Georges Bataille (1897-1962):

“La belleza es importante en primer lugar por el hecho de que la fealdad no puede ser mancillada, y que la esencia del erotismo es la fealdad. La humanidad significativa de la prohibición es transgredida en el erotismo. Es transgredida, profanada, mancillada. Cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha”. (George Bataille:2007:109).

Este pensamiento es compartido por Lacan, quien asegura que la belleza de las futuras víctimas constituye una “barrera extrema para prohibir el acceso a un horror fundamental”(Lacan: 755: 2005).

La depravación no tiene su origen sólo en la educación y en los conflictos sociales, sino que ya se percibía en los pasajes Bíblicos. Por ejemplo, en la lectura del Génesis 19:30-36 se aborda el incesto al narrar cómo Lot mantiene relaciones sexuales con sus dos hijas. La perversión sexual puede definirse por la excitación sexual en situaciones no convencionales, exceptuando la parafilia.

El doctor estadounidense Robert Stoller (1924-1991), psicoanalista especializado en los problemas de identidad sexual y en las perversiones y profesor de Psiquiatría en la Universidad de California, en Los Ángeles, aseguraba que *la máxima que define la perversión como «fundamentalmente insatisfactoria» es falsa.* (Stoller:1998:140). Advirtiendo que mientras los psicoanalistas *no dejen de sentirse amenazados por los placeres que la perversión aporta al perverso, sus teorías serán poco más que mecanismos de defensa.* (Stoller:1998:140). El sujeto perverso sólo llega al orgasmo con objetos, seres no humanos o personas que no podrían ser su pareja sexual, como es el caso de los niños. Aquí también se engloba el sadomasoquismo donde la pasión solo permanece encendida en tanto el obstáculo al que hemos de enfrentarnos se mantenga, como explicaría Denis Rougemont en su ensayo *El Amor y Occidente*.

La perversión está unida a la tragedia, ya que la comicidad rompe la atmósfera creada por la tensión sexual, mientras que la toma de conciencia la mantiene.

Lo trágico ha sido definido también como categoría metafísica que indica desorden, fractura, quiebre. Ese desorden supone un recorrido “perverso” en sentido etimológico. Perversus, a, um

significa inverso, trastocado y viene de pervertido que significa desordenar, echar por tierra. La mirada perversa es aquella que mira de través y no de frente. Aquella que anda por lugares oscuros.(Elena Bossi. *El Erotismo en el arte*. Tópicos del Seminario No.9 "Semiótica y estética".Universidad de Puebla, México, 2003).

Orgasmo y muerte están estrechamente ligados, de ahí que los franceses llamasen al clímax la “petit mort”. Freud comparaba la angustia de la muerte como una analogía de la angustia de castración. La psicoanalista Diana Rabinovich en su libro “*Modos lógicos del amor de transferencia*”, señala que *la muerte muestra la fragilidad misma del ser humano, siendo indisociable de la sexualidad* (Citado por el Dr. Adrián Sapetti en Revista de Sash de Psiquiatría Forense, Sexología y Praxis, de La Asociación Argentina de Psiquiatras.Año IV, N° 1.11.1990. Buenos Aires). En este sentido, si el Eros es concebido como la pulsión de vida, el sexo amoral o depravado se convierte en la pulsión de muerte, que es donde reside la perturbación. Para el pervertido, la búsqueda de un placer prohibido representa la excitación por sobrepasar lo extremo, lo que le aproxima a la sensación de angustia, que le devuelve a su estado interior; busca la satisfacción de sus pulsiones reprimidas. Esta cercanía al sentimiento angustioso le da una coherencia a sí mismo, actuando en consonancia con lo que se constituye como su verdadera realidad. El rechazo social de su acción, que ya se ha hecho inherente a su persona, hace que se refugie aún más en esa perturbación, buscando una defensa y una autoafirmación de sí mismo frente al mundo.

Sé que nada bueno habita en mí, es decir, en mi carne; doy mis miembros a otro que está en mí, que está en guerra con mi ley. ¿Quién me libraré de este cuerpo de muerte?(San Pablo, Epístola a los romanos)

Aludimos a la ética para diferenciar la libertad (facultad natural que tiene el hombre de obrar de una manera o de otra, y de no obrar, por lo que es responsable de sus actos) del libertinaje (desenfreno en las obras y en las palabras). Estudiamos el concepto de *ética* para poder comprender la relación que el deseo mantiene con la ley. La complejidad radica en discernir los límites entre lo legítimo y lo moral, ya que aunque la moral tenga una parte subjetiva, los crímenes, robos o abusos sexuales se consideran ilegítimos y abyectos independientemente de las circunstancias o del momento histórico.

Desde las postrimerías del siglo XVIII hasta el nuestro, corren en los intersticios de la sociedad, perseguidos pero no siempre por las leyes, encerrados pero no siempre en las prisiones, enfermos quizá, pero escandalosas, peligrosas víctimas presas de un mal extraño que también lleva el nombre de vicio y a veces el de delito. Niños demasiado avispados, niñas precoces, colegiales ambiguos, sirvientes y educadores dudosos, maridos crueles o maniáticos, coleccionistas solitarios, paseantes con impulsos extraños: pueblan los consejos de disciplina, los reformatorios, las colonias penitenciarias, los tribunales y los asilos; llevan a los médicos su infamia y su enfermedad a los jueces. Trátase de la

innumerable familia de los perversos, vecinos de los delincuentes y parientes de los locos. A lo largo del siglo llevaron sucesivamente la marca de la locura moral, de la neurosis genital, de la aberración del sentido genésico, de la degeneración y del desequilibrio psíquico. (Foucault: 1984:53)

La perversión, como aparición de sexualidades periféricas, ya sea pasiva (exhibicionismo, voyeurismo) como activa (violaciones, pederastia, paidofilia, zoofilia, gerontofilia, necrofilia, fetichismo, coprofilia, sadismo, masoquismo, zooerastia,) se considera una aberración de la sexualidad que invade las relaciones cotidianas (maestro-alumno, padre-hijo, hombre-animal doméstico...) atentando contra los espacios, que acaban adquiriendo connotaciones de amenaza (escuelas, casas...) y consecuentemente nuevos significados. Siguiendo a Charles Darwin (1809-1882) en su libro “Los orígenes del hombre”:

Sin embargo, debemos reconocer, como lo creo firmemente, que el hombre, con todas sus nobles cualidades, con la simpatía que siente por los más necesitados, con la benevolencia que manifiesta no sólo hacia los demás hombres sino hacia los más humildes seres vivos, con su inteligencia a imagen y semejanza de Dios, capaz de penetrar en los movimientos y la constitución del sistema solar- con todas esas elevadas capacidades-, sigue llevando en su interior el sello indeleble de sus bajos orígenes. (Ghiglieri:2005:3)

Encontramos dos perspectivas distintas, ambas de autores franceses, para abordar el origen de la perversión. Michael Foucault (1926-1984), en su *Historia de la sexualidad*, señala que el nacimiento de la perversión no se produce por la hipocresía de una sociedad burguesa dominante, sino por la interferencia de un tipo de poder sobre el cuerpo y sus placeres:

Tal poder, precisamente, no tiene ni la forma de la ley ni los efectos de la prohibición. Al contrario, procede por desmultiplicación de las sexualidades singulares. No fija fronteras a la sexualidad; prolonga sus diversas formas, persiguiéndolas según líneas de penetración indefinida. No la excluye, la incluye en el cuerpo como modo de especificación de los individuos”. (Foucault: 1984:62).

A través del sexo se accede a distintos tipos de poder y dominación, consiguiendo un placer superior para el que lo controla, se une así el acto sexual a un campo de racionalidad que dista mucho de ser una mecánica instintiva, donde ya ni se concibe la finalidad reproductora. Pero según el punto de vista de la historiadora francesa Elisabeth Roudinesco (París, 1944), *la perversión constituye un fenómeno sexual, político, social, psíquico, transhistórico, estructural, presente en todas las sociedades humanas* que se presenta únicamente para dejar patente *la existencia de un desarraigo respecto del orden de la naturaleza*. (Roudinesco: 2009: 14-15).

En la carrera teatral de Angélica Liddell, la perversión tiene una cabida muy importante, es una presencia permanente en casi todas sus obras. La dramaturga aborda

la perversión sexual basándose en retratos reales de la sociedad actual. La obra de Liddell se aleja de todo surrealismo o fantasía para centrarse en la reflexión en torno a los conflictos sociales más candentes; en este sentido no hay uso de metáforas, no hay nada que simbolizar, la dramaturga nos presenta la realidad en su estado más puro. El resultado es facilitar al espectador la comprensión del mensaje, sin conceder ningún margen para la dispersión o la imaginación, Angélica Liddell fuerza así al espectador a enfrentarse con una realidad oscura y cruenta en carne viva. Siguiendo al escritor ruso (que escribe en francés) Andreï Makine, ganador de los premios Goncourt y Médicis por su obra *El testamento francés*, “Todos aquellos que quieren hacernos felices son siempre criminales”. (Andrei Makine. Entrevista en el periódico El País. 30.12.2006)

Siguiendo la tesis de la historiadora Elisabeth Roudinesco, una de las posibles raíces del conflicto reside en la educación inculcada por la burguesía dominante, propiciadora de la hipocresía y del desarrollo de un lado oscuro oprimido.

No había nada tan perverso como esa moral positivista que ambicionaba domesticar las pasiones humanas aunque se tratase de las más transgresivas” (Roudinesco: 2009 :116).

Podemos hablar de la perversión del poder, englobando la perversión de la burguesía y la perversión de la democracia. El tema de la perversión de la burguesía fue abordado por los grandes intelectuales del siglo XIX. Gustave Flaubert (1821-1880) retrató las consecuencias del sistema de valores y creencias burguesas, en su obra “Madame Bovary”, publicada en 1856, donde la protagonista, Emma Bovary, es una infeliz casada, reprimida, que acaba cometiendo adulterio y sintiéndose culpable por el

entorno social, acaba suicidándose. La protagonista de la novela de Flaubert es una clara ejemplificación del castigo psicológico al que se ve sometida una persona educada para no transgredir el orden social y político impuesto por la burguesía. La publicación de la novela hizo que Flaubert tuviese que enfrentarse a un proceso judicial acusado de falta de respeto a la moral; en España el editor Gonzalo Losada fue condenado en 1961 a un mes de prisión por publicar la novela y Miguel Amilibia a seis por traducirla. Arremetiendo también contra el sistema burgués, el escritor francés Honoré de Balzac (1799-1850), unió todas sus novelas en una obra única, *La Comedia Humana*, (compuesta por 87 novelas completas y 50 incompletas), a través de las cuales pretendía dar un retrato exhaustivo de la sociedad francesa de su tiempo, entendiendo que las presiones sociales generan diferencias entre los seres humanos. El escritor Víctor Hugo (1802 -1885), dijo en su funeral “*A partir de ahora los ojos de los hombres se volverán a mirar los rostros, no de aquellos que han gobernado, sino de aquellos que han pensado*”. (Wikipedia información sobre Balzac). Víctor Hugo, a su vez, fue uno de los máximos precursores del romanticismo, que protestaba contra el mundo burgués, una de sus frases más recordadas fue “La burguesía no es más que la parte satisfecha del pueblo”. Su obra más aclamada, *Los miserables*, publicada en 1862, convirtiéndose en una de las más leídas de todo el siglo XIX, es un alegato a favor del pueblo, víctima de la miseria que originan las guerras napoleónicas. Podemos hablar de una perversión de la burguesía, en cuanto a su manejo de los símbolos y a su tiranía con el pueblo dominándolo a través del monopolio de empresas e instituciones que regulan el orden mundial. En todos los países capitalistas el objetivo prioritario es el fondo económico, por encima de cualquier otro valor. Esto hace que la posición de la burguesía sea privilegiada en comparación con la de la población civil mayoritaria, que el reparto de los bienes y subvenciones no sea equitativo y que en definitiva se viva en una sociedad

injusta. Interfiriendo en el plano teatral, podemos atrevernos a decir que no acaba teniendo éxito el autor que verdaderamente tiene talento y hace una aportación sustancial, arriesgada e innovadora al panorama teatral, sino aquel que con dotes más comerciales y publicitarias quiera o pueda explotar más su obra.

En la actualidad la perversión está íntimamente relacionada con el poder y empieza a usarse incluso dentro de los círculos políticos. La perversión de la democracia española radica en los criterios dogmáticos, en ocasiones tiránicos, que se ejercen desde el poder, en ocasiones sin respeto a los civiles; un ejemplo claro de ello fue cuando el por entonces presidente del Gobierno, Jose María Aznar, accede a participar en la Guerra de Irak aunque el pueblo español estuviese manifestándose en contra. Otros agujeros de la democracia son que los ciudadanos no pueden elegir a sus representantes políticos, sino que han de atenerse únicamente a las alternativas que les ofrecen; por otro lado la decisión de los civiles sólo interviene de manera decisiva una vez cada cuatro años, mientras que el partido en el poder gobierna durante 1.460 días.

Durante la campaña electoral para las elecciones autonómicas de Galicia en febrero del 2009, Rosa Díez, líder del partido Unión, Progreso y Democracia (UPyD) calificó de "perversión de la democracia" el tono que estaba adquiriendo la campaña electoral en Galicia con "críticas permanentes" entre los tres partidos mayoritarios (PP, PSOE y BNG). (Agencia Europa Press. 26.02.2009). La alta comisionada de la ONU para los Derechos Humanos, Louise Arbour, también aludió a la perversión de la democracia, denunciando la situación política en Zimbabwe. (Agencia EFE. 26.06.2008). En su página web, el periodista Eduardo Haro Tecglen escribía:

La democracia totalitaria es un hecho en España, pero también en los otros países de nuestro occidente. Para todo hay que pasar por las autoridades, que se multiplican de día en día.(...) De todas formas, tenemos una ventaja con respecto a las dictaduras: podemos quejarnos públicamente, manifestarnos, gritar, escribir y leer, celebrar mítines, presionar con nuestra opinión. Es verdad que no sirve para mucho: pero algo tranquiliza. (Eduardo haro Tecglen. “La perversión de la democracia” <http://www.eduardoharotecglen.net/> 23.09.2005).

Según Iris Sánchez, la perversión está presente en la realidad cotidiana y es cometida por todos al sentir una atracción irremisible hacia los deseos prohibidos, transgrediendo las normas estipuladas por la sociedad. Hoy en día la corrupción política en España es uno de los efectos de la perversión:

1.Una relación particular con la ley, en la que la trasgresión es la regla por excelencia. La ley común a todos como ese elemento tercero y externo que ordena la vida en sociedad, para el perverso es un obstáculo para el cual él busca la forma de evadirlo haciendo como si lo respetara ; de ahí que para el perverso la ley que prima es la de su deseo. 2.Una relación con el otro, en la que éste tiene como sola función la de servir como objeto de satisfacción, lo que hace del otro no un semejante sino un otro desechable y 3. Una relación con el saber, en la cual no hay saber que lo preceda porque el saber que cuenta para él es el que él

pone al servicio de su voluntad de goce. (Iris Sánchez T. *Sobre corrupción y perversión* 10/10/1998 www.freud-lacan.com)

Vivimos en la época de la barbarie, donde está instaurado el culto al poder desde hace décadas, potenciándose con cada conflicto, generándose así un nuevo tipo de perversión, peligrosa y corrosiva. De ella ha escrito el sociólogo francés Gilles Lipovetsky (París, 1944): “De ritual sagrado, la crueldad pasa a ser una práctica bárbara, una demostración ostentosa de la fuerza, un regocijo público” (Lipovetsky: 2008:187). El exceso de poder conduce a los mayores desastres de la humanidad y/o a la mayor exhibición de crueldad: Adolf Hitler, Stalin, La Condesa Báthory, Pol Pot, Slobodan Milošević, el Marqués de Sade, Iván IV el terrible, Pilles de Rais (Barba Azul) o Idi Amin.

A partir del acontecimiento de Auschwitz, Adorno, Horkheimer, Foucault, Arendt, Lacan, intentaron informar de un nuevo tipo de perversión que deriva tanto de la autodestrucción de la razón como de una metamorfosis muy particular de la relación con la ley que autorizó a unos hombres aparentemente corrientes a cometer en nombre de la obediencia a una norma, el crimen más monstruoso de toda la historia del género humano. (Roudinesco: 2009:144).

Muchas personas con claras posibilidades de ascensión a una condición de mucho poder sufren lo que el doctor Otto Kernberg (Viena, 1928) acuñó como “narcisismo maligno” término que afecta a líderes “muy efectivos”, compuesto por el narcisismo, la agresión egosintónica, la tendencia paranoide y la antisocial. Se trata de

personas (muy en el perfil de los dictadores pero también de los políticos o jefes corporativos) manipuladores, intolerantes y con una acusada ausencia de juicio moral o ético en sus acciones.

Egoísmo excesivo al lado de una adaptación social superficial y efectiva; ambición excesiva, fantasías grandiosas, sentimientos de inferioridad, dependencia excesiva de la admiración y la alabanza externa; sentimientos crónicos de vacío y aburrimiento; búsqueda constante de gratificación en sus deseos de ser brillantes; tener salud, poder y belleza; tienen serias deficiencias en su capacidad de amar, de empatizar y de preocuparse por los demás; incertidumbre e insatisfacción crónica con sus vidas; tendencias a la explotación y maltrato consciente e inconsciente de los demás; y particularmente una envidia intensa y crónica y defensas contra ella.(Kernberg, O.:1975:322–331).

La perversión halla su estado álgido en el placer del dominio afianzado con la crueldad del aventajado sobre el débil, para regodearse en su posición. Las guerras constituyen hoy en día una fuente de supremacía, para conseguirla, hay un intercambio de valores donde el capital económico se interpone sobre el capital humano y el interés personal o minoritario prima por encima del interés mundial.

Con el advenimiento del Estado, la guerra cambia radicalmente de función, ya que de instrumento de equilibrio o de conservadurismo social, que era en el orden primitivo, se

convierte en un medio de conquista, de expansión o de captura
(...) Comienza una nueva era de culto al poder, la barbarie, que
designa el régimen de la violencia en las sociedades estatales
premodernas.(Lipovetsky: 2008:184-185).

A la guerra de cada uno contra todos se suma la guerra interior, se vive una
compasión generalizada ante la desgracia pero raramente se hace un sacrificio, cada uno
está sumido en su individualidad, vigilando sus propios intereses con desconfianza ante
la amenaza circundante. En este contexto se explica mejor el teatro de Angélica
Liddell.

12. AMOR Y SEXO

A través de los textos de Angélica Liddell hemos podido percatarnos de la fuerte presencia del sexo, que la dramaturga describe como un acto violento, sucio, donde a través del cuerpo se vacía toda la suciedad mental. Según Camilla Paglia *el amor es el sortilegio mediante el cual se adormece el temor al sexo* (Paglia: 2006:42) y esto cobra especial relevancia en Liddell, a quién podría aplicársele la frase en sentido inverso: el sexo es el sortilegio mediante el cual se adormece el temor al amor.

Angélica Liddell se ejercita en explotar el léxico sexual más burdo, intentando familiarizarse con él hasta el punto de llamarse a sí misma puta, para que nada en relación con el sexo pueda escandalizarla o sorprenderla. Parece que de este modo, la autora se protege del temor que le produce el amor, lo desinfla, arrebatándole gran parte de su poder y su magia. Como muestra, resaltamos una de las entradas que la dramaturga escribe en su blog personal:

Hace tiempo que no tengo sexo en el puto messenger. Sólo lo he probado con un tío. Empecé en Enero de este año. Pero ya hace bastante tiempo que lo dejé. Era como ir a un show porno, era un ejercicio de NO_SENTIMIENTOS. La pornografía me ayuda un montón, me tranquiliza. Al crío (tenía 18) le gustaba como escribía yo, quería que le escribiera, y a mí me encantaba su voz, así que pusimos unas reglas básicas, yo le escribía guarradas y él me tenía que hablar por el micro. Nada de cámaras. Fue como un puto taller de dramaturgia, porque al principio el chaval se corría enseguida, en cuanto le escribía tres frases se ponía a gritar me

corro, me corro, pero le dije que eso no podía ser, que me dejara comerle la polla con tranquilidad, que primero tenía que darle mordisquitos en los muslos, cerca de la polla, y chuparle de arriba abajo, y lamerle el ombligo y los huevos y el culo, y sentarme en su cara para que me metiera la lengua en el coño. Joder, me encantaba escucharle gemir por el altavoz del computer, me encantaba que me dijera no puedo más, no puedo más, y yo le escribía no, no, no, y eso le ponía supercachondo, y después de correrse me decía cosas preciosas, con aquella voz tan bonita. Estuvo bien, porque le enseñé a correrse despacito, y le enseñé a pedirme cosas, de todo. Creo que es lo único que he enseñado bien en mi vida”. (Angélica Liddell. “Sexo en el puto Messenger”. Blog personal.(<http://miputaperrera.blogspot.com/> 15.11.2008)

De este modo la dramaturga ha llegado a describir el sexo como un ejercicio de no sentimientos.

En la vida sexual de las mujeres la tensión entre el peligro sexual y el placer sexual es muy poderosa. La sexualidad es, a la vez, un terreno de constreñimiento, de represión y peligro, y un terreno de exploración, placer y actuación. Centrarse sólo en el placer y la gratificación deja a un lado la estructura patriarcal en la que actúan las mujeres; sin embargo, hablar sólo de la violencia y la opresión sexuales deja de lado la experiencia de las mujeres en el

terreno de la actuación y la elección sexual y aumenta, sin pretenderlo, el terror y el desamparo sexual con el que viven las mujeres...” (Vance:1989:9)

Si a las mujeres se las ha asociado más con el erotismo, con la provocación, educadas culturalmente para la sensualidad y la incitación; Angélica Liddell aborda directamente el sexo más duro, en obras cargadas de hiperrealismo.

La equiparación de la mujer con el hombre en el plano de libertad sexual dista mucho de ser bien recibida por los hombres, que la contemplan como una amenaza al sistema masculino dominante. Si la pornografía es contemplada por muchas mujeres como una especie de práctica política que sitúa a la mujer en el lugar secundario a la que la sociedad patriarcal la relega, siendo dominadas, Liddell une pornografía y sexo violento. En sus obras pretende hacer una crítica a la sociedad. Introduce el sexo en su teatro como un tema representativo de muchas situaciones actuales, Liddell lo lleva hasta sus últimas consecuencias para que el espectador atienda a la degradación y humillación a la que se expone la mujer.

La dramaturga acusa a la sociedad de ser la culpable del sexismo:

La verdadera mujer es un producto artificial que la civilización fabrica como en otro tiempo fabricaba castrados; sus pretendidos instintos de coquetería, de docilidad, le son insuflados del mismo modo que al hombre el orgullo fálico. (Beauvoir: 1998).

Lo errático son los valores inculcados que constriñen a los humanos obligando al hombre a que acepte su vocación viril del mismo modo que la mujer ha de aceptar la docilidad “intrínseca” a su sexo, Liddell se rebela contra lo impuesto, contra las directrices asignadas por el poder a través de normas morales y restricciones que han sido la raíz del mal, impuestas para controlar la sociedad del momento. En este sentido es interesante ahondar en el trabajo de la escritora feminista norteamericana Kate Millett (1934), quien en su tesis *Sexual Politics*, que causó gran revuelo, arremetió contra la sociedad patriarcal y contra el sexismo imperante en las novelas de escritores consagrados como D. H. Lawrence, Henry Miller, y Norman Mailer.

El amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión el de las masas. Mientras nosotras amábamos, los hombres gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos. (Kate Millett, entrevista en el diario El País. 21.05.1984).

En su libro, Millett señala que para potenciar el cambio no sólo se necesitará una nueva reestructuración política sino una maduración de la personalidad, una toma de conciencia individual que permita pasar de los conceptos teóricos a la práctica, para que la trascendencia se real.

Los hombres siempre han dominado la parte sexual del amor, utilizando la obscenidad para abrumar a la mujer. En su estudio *Derecho y pornografía* Catherine Mackinnon y Richard Posner así lo exponen:

Bajo la dominación masculina, cualquier cosa que excite a los hombres es sexo. En la pornografía, la violencia es el sexo. La pornografía no funciona sexualmente sin la jerarquización. Si no hay desigualdad, no hay violación; no hay dominación, no hay fuerza, no hay excitación sexual. (Citado por Romina Smiraglia:2008:4)

Hoy en día muchas mujeres participan como directoras de cine X, intentando crear material pornográfico que subvirtiera al machismo presente en el género. Con el acceso de las mujeres al mundo pornográfico, se promueve un análisis que tome en cuenta en placer y no sólo el peligro, en el que mujeres y hombres puedan dominar, rompiendo así con la educación religiosa a través de mujeres pro-sexo. Angélica Liddell parece haberse empeñado en utilizar la misma herramienta para desafiar a los hombres y equipararse así en su juego cargado de connotaciones fálicas, en sus obras adopta el rol masculino y pregona frases como “tu madre me come la polla”. La contemplación del sexo para la dramaturga es una relación instintiva de deseo de poder.

Mi bonita polla.

No es la de Roco Sifredi, ya lo sé, he elegido una polla vulgar, normal y corriente, más bien feucha, pero es lo que hay, esto es lo que llevo colgando entre las piernas. Y además tengo una rubia boba que me la chupa. Seguramente es una actriz o una bailarina. Oye, si Diderot decía que sus pensamientos eran como rameras, y puesto que ya publicamos juntos, Diderot y yo, (qué bien publicar

con los muertos, que morbo), Tengo derecho a decir que mis pensamientos son como una polla dura. Así debe ser. El pensamiento debe ser duro, un placer difícil. (Angélica Liddell. “Mi bonita polla”. Blog personal. Blog personal.(<http://miputaperrera.blogspot.com/> 30.10.2008)

Unos meses después, Angélica Liddell declara que a través de su teatro pretende acabar con los absurdos estereotipos de mujeres y hombres y romper con los tópicos que estipulan que determinadas cosas están asignadas a alguien en función de su condición sexual.

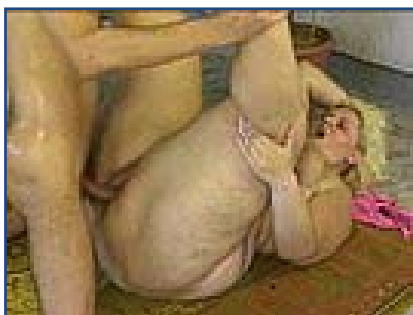
Por ejemplo, la asociación sistemática de la mujer al mundo de los sentimientos y del hombre al mundo de las ideas constituye una estrategia subterránea y perversa para excluir a la mujer del ámbito de la inteligencia. Por supuesto semejantes atribuciones siempre se realizan desde la corrección más absoluta, haciendo pasar por positivo lo que no es más que una indudable segregación intelectual. De manera que el hombre es el que mediante el pensamiento contribuye al progreso humano, y la mujer acaba siendo la encargada de preservar las emociones. Esta absurda escisión entre el mundo cognitivo y emocional es imprescindible para comprender el lugar en el que el hombre desea ver a la mujer. La empuja poco a poco hasta arrinconarla en lo que la intelectualidad masculina considera (eso sí, sin reconocerlo públicamente) suburbio sentimental. (Liddell:2006:3).

La dramaturga demuestra a través de sus experiencias personales que el instinto sexual femenino está también muy ligado al sexo como catalizador de violencia. Liddell reivindica la liberación sexual de la mujer, lucha contra el miedo a la diferencia, acaba con las generalizaciones que no ahondan en los cambios que se han producido a lo largo de la historia cambiando la concepción de la mujer; y derriba las teorías, como la de Alice Echols, que proclaman que *la sexualidad masculina es compulsiva, orientada hacia lo genital y letal en potencia y la sexualidad femenina pasiva, orientada hacia lo interpersonal y benigna*. (Citado por Romina Smiraglia:2008:7).

Estoy tomando algo en la barra de la filmo, tengo "meridiano de sangre" de Cormac McCarthy a mi lado, y llega un tipo de unos 50 tacos, un poco bebido, y me dice, coño, ¿lees libros para hombres?, y yo le digo, pues sí, y él dice, a mí me apasiona Mc Arthy, y yo le digo, y a mí, y el tipo me dice, pero las mujeres no leen esas cosas tan viriles, tan violentas, tan ásperas, desérticas, y yo le digo un poco cabreada, es que yo no soy una mujer como esas gilipollas que os gustan a los tíos, yo me identifico con los hombres de McCarthy, con la soledad, con esos hombres perdidos en medio del desierto, sin afecto, y el tío me dice, coño, te invito a una copa, qué quieres, y yo le digo, nada, me marcho a pasear, y dice el tío, vale, vale, es que he bebido, y yo le digo, y yo, y yo, y después de eso me he metido en el peep-show de atocha 80, porque joder, yo no soy una de esas gilipollas que tanto le gustan a los tíos". (Angélica Liddell. Blog personal. URL: <http://miputaperrera.blogspot.com/> 21.02.2009)

Rompiendo con el cliché que asocia a mujer con maternidad como un estigma, Liddell se rebela explicando su visión sobre el sexo, sin considerarlo como mecanismo de reproducción:

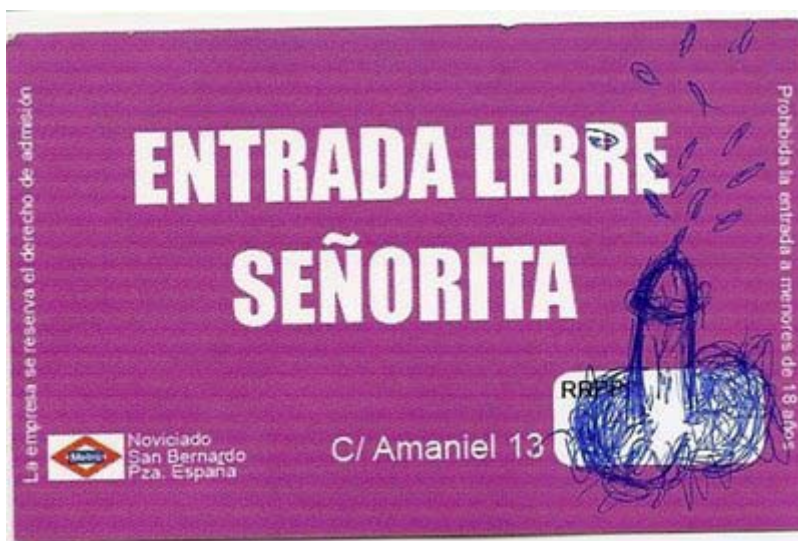
Me niego a formar una familia. No me apetece ser una barriga portabebés. No quiero ser una mujer como me enseñaron que debía ser, ni como el resto de mujeres de mi familia... El cuerpo se ha cosificado. Y una forma de rebelión es lo que hacemos algunas creadoras, trabajar con el cuerpo y la sexualidad como nos da la gana. Cuando una mujer expone su desnudez ante el público lo hace redoblando toda la agresividad contra la sociedad que la ha reducido a un objeto de placer. Y hasta de lo más horrendo el arte crea algo hermoso. Es el gran misterio. (Entrevista con Antonio Lucas en el diario El Mundo. 03/02/2008)



Una parejita de enamorados. El amor es algo precioso, ¿verdad? Que os den por el culo, así sabréis lo bonito que es el puto amor de los cojones. (Angélica Liddell. “Una parejita de enamorados” Blog personal. URL: <http://miputaperrera.blogspot.com/>. 26.10.2008)

Al abordar el concepto de amor, la dramaturga se enfrenta al desprecio que le produce la todavía no conseguida igualdad de sexos, el comportamiento aún machista, ya avanzado el siglo XXI, y la publicidad que potencia un retrógrado papel asignado a la mujer. La reacción de repugnancia que le producen los símbolos que siguen

propugnando la educación para la mujer-objeto, interfieren de manera ineludible a la hora de amar a un hombre, sin rencor a la historia y a los valores que sigue promulgando la sociedad actual. Esto genera una atracción hacia el hombre que al tiempo le repulsa. El sexo se convierte así en el catalizador ideal de la pasión y el odio, al constituir el orgasmo una metáfora del éxtasis y la muerte. “Un orgasmo es una dominación, una rendición o una Victoria” (Paglia: 2006:28)



“El puto amor no existe, existen entradas gratis para señoritas, nada más. A veces los tíos me dan asco, y eso que quiero ser un tío, tal vez para darme asco a mí misma”.

(Angélica Liddell. “Para

joderte mejor” Blog personal. URL: <http://miputaperrera.blogspot.com/> 26.10.2008)

El comportamiento agresivo y el amoroso nunca han estado del todo disociados (Quignard: 1994:86): “voy por la selva con un cuchillo entre los dientes y digo... te amo, te amo, te amo...” (Angélica Liddell. Blog personal. URL: <http://miputaperrera.blogspot.com/>.20.10.08).

Demostrando que el uso de la pornografía es tan lícito para la mujer como para el hombre, y convirtiendo así mismo el acto en algo hermoso, la dramaturga describe públicamente cómo se masturba en una cabina de peep-show mientras escucha a Bach a través del IPED. Es un ejercicio de intelectualización de la pornografía.

Vengo de atocha 80, de correrme en una de esas cabinas de peep-show. me ha salido por 10 euros. hacía ya mucho tiempo que no pasaba por allí. Estaba yo sola en las putas cabinas así que todo el coño y todo el culo de la chica eran para mí. Pero es un poco jodido lo de las manos porque una mano la tienes que tener en la ranura de las monedas y otra en la ranura de tu coño, y joder, a veces es un lío porque lo quiero hacer todo con la mano derecha... en fin, ha sido precioso hacerlo con música de Bach, mientras ella abría y cerraba el ojo del culo frente a mi ventanita yo llevaba en los cascos una de esas jodidas cantatas de Bach, con voces blancas, de niños, ese niño cantando mientras la puta se abría el coño de parte a parte...ahhhh, después me he ido a beber cerveza a Lavapiés en mitad de toda esa gente imbécil de fin de semana, no hay amor en el mundo, no hay amor, y ahora me voy a meter en la bañera hirviendo, a ver si me despellejo viva. (Angélica Liddell. Blog personal. URL: <http://miputaperrera.blogspot.com/> 21.02.2009)

Los conflictos sexuales que plasma en sus obras son todo pulsiones negativas, desórdenes sociales, violaciones, incesto. *En Suicidio de amor por un difunto desconocido*, el personaje protagonista, Blanquita, es violada por la pareja de su madre. La madre de la niña perdona el acto, lo justifica diciendo que es algo que suele ocurrir. Además la relación que mantiene la madre con su pareja es meramente sexual, y es el vivo ejemplo del hombre que acepta acompañar a una mujer a cambio de sexo. *En*

Perro muerto en tintorería. *Los fuertes*, uno de los personajes, Hadewijch, con pareja y siendo maestra en una escuela, fue acusada por mantener relaciones con un menor. Esto nos conduce al candente tema de la pederastia. En *Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno*, una de las dos niñas protagonistas, Natacha, mantiene relaciones sexuales con su doctor; en *Histórica Passio*, retrata la relación por miedo a la soledad que mantienen el matrimonio de protagonistas Thora y Senderovich; en *Confesión N° 3*, una de las niñas protagonistas cuenta en primera persona la experiencia que tuvo con sus dos amigas cuando fueron a montar a caballo y el soldado que las ayudo a montar les tocó los genitales. En *textos para paisajes*, Angélica menciona cinco historias verídicas de niñas violadas y/o posteriormente asesinadas. No obstante, los incestos que retrata Liddell distan mucho del que Anais Nin contara que mantuvo con su padre, el compositor Joaquín Nin, realizado de mutuo acuerdo y que hizo que el incesto se convirtiera en una especie de provocación en boga. Las obras que nuestra dramaturga plantea tienen una alta dosis de reivindicación y retratan problemas sociales de la realidad imperante, muchos de ellos extraídos de historias reales. En una entrevista, la dramaturga reconoce su obsesión por las putas y recuerda el personaje de la prostituta protagonista en *La Dolorosa* “era una prostituta-Cristo (..) que redime a los otros a través de la sexualidad, como entrega máxima”. (Angélica Liddell, entrevista con Javier Montero. Revista *Letras Libres*. Marzo 2008)

Es necesario destacar también los intentos de Liddell por desautomatizar los conceptos y tratar de humanizar los aspectos más cruentos de la sexualidad. Por ejemplo, en *La Dolorosa*, uno de los personajes, La Puta, ejerce la prostitución no por los incentivos económicos sino por evitar dormir sola. Cuando la Puta les dice a sus clientes “Te quiero, te querré siempre”, éstos le responden “No soy digno”. Así,

mediante la ficción, Liddell consigue alterar la realidad, transformando la humillación en dignidad y convirtiendo el sexo en una necesidad de amor.

La renuncia a la maternidad de la dramaturga es una forma de protestar contra la justicia imperante, utilizando su cuerpo como un fortalecimiento de ese pesimismo y resentimiento acumulado, encontramos también el placer en la negación.

Puesto que sé decir no y me gusta decir no, soy capaz de abrumarte con mis no, de hacerte descubrir todas las maneras de decir sí como las coquetas que se prueban todas las camisas y todos los zapatos para no llevarse ninguno y el placer que les produce probárselos todos no es otro que el placer que les produce rechazarlos. (Koltés:2001:35).

Con este *no* de la dramaturga a la maternidad, hay una lucha por romper el paradigma de mujer-madre; en este sentido la feminista norteamericana Camilla Paglia, discípula de Harold Bloom, señalaba que *llamamos milagro del nacimiento a lo que no es sino la naturaleza saliéndose con la suya. Cada mes supone para las mujeres una nueva derrota de su voluntad.* (Paglia: 2006: 38).

Son ya muchas las mujeres que arremeten con fuerza en el terreno sexual desde un plano intelectual. Uno de los casos más llamativos de los últimos años es el de la escritora francesa Virginia Despentes (Nancy 1969), ex-prostituta, quien sorprendió a público y crítica con el éxito de su primera novela “Folláme”, que pasaría a convertirse luego en película. A raíz de esta novela, Despentes comienza un arduo trabajo de

divulgación en el que rompe el concepto de lo femenino, que asocia de manera inherente el sentimentalismo a la mujer. Desatando el estupor, la escritura se adentra en el terreno masculino a través de novelas donde habla de sangre y sexo sin tapujos, buscando un espacio únicamente integrado por hombres. Despentés expuso con gran éxito su tesis a través de cuatro novelas ensayísticas dotadas de datos autobiográficos, en las que rompe con convencionalismos, absurdos iconos y relaciones estereotipadas.

Nunca me he sentido dueña de una misión particular por ser mujer. Desde el exterior es desde donde se me hizo comprender que mis apetitos eran masculinos. Hubiera dimitido de mí misma aunque me hubiese comportado de otra manera. Si hubiese escuchado lo que me decían: a las chicas no les gusta tocar la guitarra eléctrica, pero sí los chicos que lo hacen; a las chicas no les gusta pelearse, pero sí los hombres que se pelean; a las chicas no les gusta ganar dinero, pero sí casarse con aquellos que lo tienen... No creo por un instante en la femineidad, que sería un despliegue biológico o químico de cualidades particulares en todas las mujeres. Tampoco creo más en la virilidad que reuniría a todos los hombres. No me parece que Bruce Willis y Woody Allen se parezcan en nada. Ni tampoco Britney Spears y Angela Davis. Dividir a la humanidad en dos partes para tener la sensación de haber hecho un buen trabajo me parece bastante grotesco. (Virginia Despentés. Entrevista Magazine literario Babelia del Diario *El País*.13.01.2007)

En este mismo sentido, pero desde el escenario teatral, Angélica Liddell se rebela contra todos los tópicos impuestos a la mujer, reivindica la voluntad y la elección personal por encima de la tradición y educación recibida. Rompiendo así con el concepto de familia, la dramaturga obliga al hombre a buscar en una mujer meramente el amor, presentándose como una mujer estéril, que sólo se ofrece a sí misma. Alberto Augusto Miranda, el traductor de algunos de sus libros al portugués, compara a la dramaturga con Eva, la primera mujer, quien rompió con el equívoco amoroso abdicando del paraíso para amar a Adán

El trabajo de Liddell es finalizar la historia, darle un fin, interrumpiendo la procreación, no queriéndose cómplice de un Amor que no le pertenece, que ella nunca escogió.(Alberto Augusto Miranda “Angélica Liddell: Antígona en el siglo XXI”*Artez* Revista de las artes Escénicas. 02.07.2003).

13. LOS ANIMALES EN EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL

En el teatro de Angélica Liddell los animales tienen una presencia preponderante. Hay una defensa de la condición animal en los textos de la dramaturga, bien sea mediante metáforas o referencias directas, a los que permanecen desprotegidos en una sociedad que los considera inferiores. El abuso de animales no se limita a la zoofilia ni la crueldad al abandono usual a comienzo de la temporada estival. La dramaturga se refiere hacia el maltrato constante del animal del mismo modo que ante un ser humano desvalido, más débil y más propenso a convertirse en el recipiente donde el fuerte arroja su furia contenida. Ya decía Schopenhauer que *la compasión hacia los animales está tan estrechamente ligada a la bondad de carácter que se puede afirmar con seguridad que quien es cruel con los animales no puede ser una buena persona*. Pero a lo largo de los años no sólo se ha demostrado que guardamos más similitud con los animales de la que creemos, sino que incluso la sensibilidad de algunos animales es muy superior a la de algunos seres humanos.

Aristóteles, que le dedicó a la zoología más páginas que a la lógica, a la ética y a la metafísica juntas, observa que los animales poseemos todas las potencialidades de la vida en general (nutritiva, vegetativa) y, además, las de la vida sensitiva, que como mínimo incluye el sentido del tacto, común a todos los animales, y la capacidad de sentir placer y dolor y de tener deseos. En *Perì psychés* argumenta que la actividad sensorial más primitiva que se da en todos los animales es el tacto (...) allí donde hay sensación hay también dolor y placer, y donde hay estos, hay además y necesariamente apetito. Estas consideraciones explican que en el teatro y en la historia de la

cultura y del arte en general se haya recurrido con frecuencia a la zoología para representar figuras, actitudes y comportamientos humanos. (Gutiérrez Carbajo:2009: 68).

Angélica Liddell ha llegado a utilizar un caballo vivo sobre el escenario para representar su obra *Confesiones N°3*, aunque no interactuaba con él, el caballo permanecía amarrado en el escenario. Sin embargo, para establecer una relación de simpatización con el animal, los espectadores tenían que sentarse sobre un suelo cubierto de paja, el mismo que pisaba el caballo, pretendiendo que los espectadores se sumergieran por un intervalo de una hora en la vida del mundo animal.

Algún día la tierra no soportará los excesos de los hombres y los animales volverán a gobernar. Y el arte desaparecerá junto a la pobreza y la riqueza, puesto que los animales son bellos y buenos por sí mismos. (Angelica Liddell: 2006:117).

En la obra *El año de Ricardo*, sobre un escenario austero resaltaba un jabalí disecado con el que el personaje interpretado por Liddell conversaba.

Más importancia, no obstante, es la del perro en los textos dramáticos de la autora, que constituye el recurso más recurrente. El perro es un claro referente iconográfico, hay fuentes primigenias que han dotado a los canes de una simbología propia dependiendo de cada cultura. En los cuadros, a las damas nobles se las solía pintar con un perro a sus pies, símbolo de la fidelidad que tenían a su marido. Quizá Liddell recurra al perro al unificar la simbología de fidelidad que tiene el animal con la

traición por parte de los dueños que los abandonan en plena calle o en perreras. La dramaturga atiende al intercambio de fidelidad animal con traición, de amor con indiferencia, que se puede extrapolar también no sólo a las relaciones de animales con humanos sino a las relaciones humanas entre sí. Durante aproximadamente un año, la dramaturga ha mantenido un blog personal en el que escribía a diario sus reflexiones y que se titulaba *Mi puta perrera* en referencia al desagravio social que menguaba su libertad. En la obra *Perro muerto en tintorería. Los fuertes*, no sólo el título hace una clara referencia al perro sino también uno de los personajes protagonistas interpretado por la propia dramaturga: el puto actor que hace de perro. “Interpreto a un perro hambriento y marginal porque no existe mayor crítica que el hambre “. (Liddell. *Perro muerto en tintorería. Los fuertes*..ARTEA. Archivo Visual Artes Escénicas. pp 4.).

Perros y hombres son por igual seres vivos pero esta obviedad se convierte en advertencia en boca de Lazar, uno de los protagonistas de la obra quien en tres ocasiones exclama con sorpresa : « Con tanta sangre el perro parece un hombre » (Liddell. *Perro muerto en tintorería. Los fuertes*.ARTEA. Archivo Visual Artes Escénicas. pp 10). La dramaturga hace referencia a la violencia desatada contra los animales indefensos como una manera humana de canalizar el odio, la rabia, el miedo y la frustración personal. El ser humano llega a cometer contra el animal todo tipo de torturas y abusos mostrando su componente más cruento y aprovechando que las víctimas están desprotegidas. Pero la realidad es que la violencia contra los animales no está desligada de la violencia humana, de hecho, una investigación realizada en Estados Unidos muestra que el 70 por ciento de los asesinos en serie habían maltratado animales.

(RTVE.03/12/2008.

URL :

<http://www.rtve.es/mediateca/audios/20081203/violencia-contra-los-animales-tolerancia-cero/354153.shtml>).

Lázaro- ¿Por qué has matado al perro ?

Octavio- Me ha entrado miedo

Lázaro- ¿Te atacó?

Octavio- No

Lázaro- ¿Entonces ?

Octavio- Tenía miedo y lo he matado

Lázaro- ¿Te ha dado miedo el perro?

Octavio- No lo sé (Liddell. « Perro muerto en tintorería. Los fuertes ».ARTEA. Archivo Visual Artes Escénicas. pp 9-10

En la escenografía de la obra *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* destaca un cartel en el que puede leerse : "Descansa en paz. Muerto el 25 de noviembre de 2007. Muerto por nada". Este cartel hace alusión al perro recién asesinado protagonista de la obra, con referencia también a todos aquellos inocentes víctimas de una violencia humana corrosiva. A esto se debe el final de la obra en el que Angélica Liddell escribe con tiza « ¿Hay algún hijo de puta que quiera matarme », porque ella es el perro como cualquiera en esta sociedad puede serlo.

En la pieza *El matrimonio Palavrakis* el perro es la raíz de uno de los traumas que más oscurecen la personalidad de Elsa, la protagonista. En la memoria del personaje, el perro es la víctima (por lo desprotegido, por lo débil, por lo inferior) de las osadías más macabras del hombre; es un animal que sólo permanece con el humano mientras es útil, cuyos mecanismos de expresión son limitados y por lo tanto, cuyo sufrimiento no importa a quién se lo inflige. Esta brutalidad ilimitada contra el perro en representación de los animales y de cualquier ser de fuerza inferior a un determinado

hombre, constituye para Elsa la constatación de que la maldad existe de una manera desmedida y atroz. Esta demostración de violencia gratuita es lo que origina el miedo en el niño. Insta para siempre la desconfianza y el pavor hacia el ser humano.

ELSA.- Los ahorcaban en el bosque. Apenas había ramas para tantos perros ahorcados. De un pino colgaban tres. Era normal. Tan normal como el trigo creciendo en los campos y la lluvia cayendo del cielo. Ahorcaban a los galgos cuando ya no servían para correr. No servían. No servían. Y los niños íbamos corriendo a todas partes, corriendo muchísimo, como si tuviéramos cuatro patas, hasta que se nos paraba el corazón, y todo por miedo a que también nos colgaran. Igual que a los galgos. Nadie quería llegar el último. Teníamos que correr muchísimo. Muchísimo. Muchísimo. ¡A por el pan, a por el agua, a por la leche! Corriendo, siempre corriendo. Y a veces los hombres dejaban la soga tan cerca del suelo que los perros tardaban días enteros en morir, y por las noches lloraban, lloraban y lloraban. Y los niños teníamos pesadillas horribles. Y en las pesadillas nos sangraban los pies. Y al día siguiente no teníamos ganas de jugar, no. Hubo muchos días en los que no se escuchó reír a un solo niño. Pobres perros. Los colgaban cerca del suelo a propósito. A propósito. Y los hombres merendaban y bebían y se retorcían de risa alrededor de los perros mientras los perros se morían. En aquel pueblo les retorcían el cuello a los gatos, pegaban a las mujeres y ahorcaban a los galgos, pero mi padre ahorcaba a todos los perros. Galgos o no. Mi padre mató a

más de cien perros preciosos. Mi padre no quería a los animales. Decía que un perro me chupó los muslos. Yo tenía tres años y decía que el perro me chupó los muslos. Fue el primer perro que mató. Mi padre me quería tanto que me regalaba perros cuando me ponía triste, y después siempre los mataba, me regalaba perros y los mataba, me regalaba perros y los mataba, cuando se hacían grandes los mataba, y volvía a regalarme otro, y luego lo mataba. Decía que me chupaban los muslos. Me chupaban los muslos. Mi padre era muy celoso y no le gustaban los animales. No le gustaba que los perros me chuparan los muslos. Pero mi padre ya no me quiere. No tengas miedo. Mi padre ya no está. Nadie va a matarte. Mi hija es un perro. Que guapa . Qué bonita con el vestido azul. Mi padre es una anguila. Mi hija es un perro. Mi hija es un perro.” (Liddell:2004: 3-4)

En “Y los peces salieron a combatir contra los hombres” los emigrantes africanos que llegan a España en cayucos y pateras y que constituyen el hilo conductor de la obra, se equiparan a los peces, en una metáfora absolutamente visual: “ Porque los peces pueden vengarse sin necesidad de lenguaje, ¿verdad Señor Puta?” (Liddell. “Y los peces salieron a combatir contra los hombres. ARTEA. Archivo Visual Artes Escénicas pp 18). Los emigrantes fallecidos durante la truncada travesía y cuyos cuerpos desaparecen en el mar convierten a los peces en un símbolo evocador de sus muertes, en una imagen muda pero presente e ineludible en las conciencias de los políticos que toleran que estas catástrofes humanitarias se sigan sucediendo.

Se han ahogado tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre/ Se han comido a tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre./ Habría que darle escopeta a los pescadores./Por qué a un pez con ojos de hombre hay que matarlo como a un hombre, ¿verdad Señor Puta?/ Porque los negros también son hombres, ¿verdad Señor Puta?” (Liddell. “Y los peces salieron a combatir contra los hombres. ARTEA. Archivo Visual Artes Escénicas pp 16).

También los representa equiparándolos a animales repulsivos, como las lombrices o las serpientes, del mismo modo que un burgués o político insensibilizado podría encontrar la semejanza entre un inmigrante africano y un gusano anélido, causantes ambos de su mayor aversión. Angélica Liddell evidencia así a los desalmados incapaces de la empatía y la comprensión hacia humanos que no corren su misma suerte.

Al principio pensamos en una lombriz,

una lombriz enorme y negra,

una lombriz enferma,

una lombriz que venía del mar.

(Liddell. “Y los peces salieron a combatir contra los hombres.

ARTEA. Archivo Visual Artes Escénicas pp 6).

o;

Parecía un reptil enorme y espantoso

y a veces se movía como por espasmos

y soltaba espuma y algas por la boca.

Nos confundimos y nos asustamos, señor Puta.

Esa es la verdad. Parecía un reptil.

(Liddell. “Y los peces salieron a combatir contra los hombres.

ARTEA. Archivo Visual Artes Escénicas pp 6-7).

Estos conceptos podrían resumirse en las palabras del Catedrático de Literatura Española en la UNED, Francisco Gutiérrez Carbajo:

Angélica Liddell está animada por un espíritu de transgresión, que, como en Foucault, Bataille, Blanchot y otros autores, trasciende los planos de lo político y de lo ético, y llega hasta la esfera de lo epistemológico y lo ontológico. Está planteando cuestiones que afectan al ámbito del conocimiento y de la propia existencia. Por otra parte, aunque su teatro parezca enfrentado a toda norma moral, encierra un claro valor ético. El propósito de sus obras –y en concreto el de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*– es una crítica frontal del cinismo y de la moral burguesa, que bajo la capa de la ética y de la moralidad, autoriza, consiente o impone las acciones más viles y execrables. La incorporación de los animales no humanos al teatro ejemplifica, por tanto, uno de los recursos dramáticos actuales y nos da cuenta, además, de cómo estas mismas prácticas teatrales están involucradas en las más importantes cuestiones que afectan en nuestros días a los humanos. (Gutiérrez Carbajo: 2009: 90).

14. TRAYECTORIA TEATRAL DE ANGÉLICA LIDDELL

En la trayectoria de Angélica Liddell pueden distinguirse tres períodos. El primero y más breve da comienzo a finales de la década de los ochenta y supone el estreno de la compañía, *Atra Bilis teatro*, cuando la dramaturga tenía veintiséis años de edad. Este período comprende dos años durante los cuales no estrena ninguna obra. La segunda etapa tiene lugar a comienzos de los años noventa; es el momento de estrenar sus obras y darse a conocer, mientras que la tercera abarca todos aquellos textos dentro ya del siglo XXI, período en el que predomina el orden, y la tendencia de la autora hacia los trípticos. Es en esta última etapa cuando *Atra Bilis Teatro* pasa a componerse únicamente de Gumersindo Puche y Angélica Liddell, contando excepcionalmente con actores extras para determinadas obras teatrales que demandan un mayor número de personajes.

14.1 *Atra Bilis Teatro*

Antes de continuar con el análisis aclararemos el concepto de Atrabilis. Según la Real Academia Española es *Uno de los cuatro humores principales del organismo, según las antiguas doctrinas de Hipócrates y Galeno.*

A partir de Hipócrates (siglo V a. C. - siglo IV a. C., siglo de Pericles), reconocido por muchos como el padre de la medicina moderna occidental, se reconoció el concepto de la depresión, al ahondar por primera vez en la melancolía. Según él, los cuatro humores instaurados en cada conciencia humana, donde confluyen los cuatro elementos (agua, fuego, tierra y aire), eran los siguientes: bilis negra, bilis amarilla, sangre y flema.

Hipócrates clasificaba en cuatro los temperamentos: sanguíneos, las personas con un humor muy variable; melancólicos, personas tristes y soñadoras; coléricos, entre los que se encuentran los afectados por la atrabilis, como una melancolía agresiva, personas cuyo humor se caracterizaba por una voluntad fuerte y unos sentimientos impulsivos, en las que predominaba la bilis amarilla y blanca, y flemáticos, personas lentas y apáticas, a veces con mucha sangre fría, en las cuales la flema era el componente predominante de los humores del cuerpo.

Hipócrates parte de la teoría de que la enfermedad nace de la pérdida de equilibrio entre estos cuatro humores. Atrabilis o bilis negra, se convierte en una enfermedad que relaciona la propensión de los intelectuales a la tristeza, que hace que el desarrollo constante de la reflexión conduzca a la impotencia, al sufrimiento de no poder controlar el orden del mundo ni la propia condición humana: de nacer de la nada y morir y pasar, de nuevo, a la nada. El principio y el final incierto de la vida mueven a un estado de fatal desasosiego, a una incertidumbre e indeterminación constante. La melancolía es por definición una palabra que deriva del griego *mélaina*, negra, y *kholé*, bilis, bilis negra o atrabilis, y que designa un estado emocional que se caracteriza esencialmente por una profunda tristeza.

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad –cosas que por otro lado también suceden en el duelo- y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo. (Freud:1976:242)

El Dr. Manuel García García, define la atrabilis como:

Líquido negruzco procedente de la putrefacción postmortem de la sustancia medular suprarrenal. Los antiguos la consideraban como un humor secretado por las cápsulas suprarrenales y le atribuían los accesos de hipocondri. (Medicopedia.Diccionario médico interactivo online de portales médicos. URL: www.portalesmedicos.com 04.02.2009)

La compañía *Atra bilis* utiliza este nombre que a su vez es sinónimo de malhumor, mosqueo, rebote, acrimonia, amargura, aspereza, bilis, cabreo, cólera, desabrimiento, disgusto, enfado, enojo, hiel, inquina e irritación. La elección de este nombre supone una declaración de intenciones. Ahí radica el humor negro que caracteriza las obras de Angélica Liddell unido a una crítica despiadada a lo que considera la putrefacción del sistema social imperante y al propio dolor que supone la condición humana. Es el resultado de la lucidez concebida como un don al tiempo que un castigo. El prolífico filósofo italiano Giorgio Agamben, figura contemporánea clave a la hora de abordar el pensamiento político, explica en su libro *Estancias*:

En la medida en que su tortuosa intención abre un espacio a la epifanía de lo inasible, el acidioso da testimonio de la oscura sabiduría según la cual sólo para quien ya no tiene esperanza ha sido dada la esperanza, y sólo para quien en cada caso no podrá alcanzarlas han sido asignadas metas. Así de dialéctica es la naturaleza de su 'demonio meridiano'. Como de la enfermedad

mortal, que contiene en sí misma la posibilidad de la propia curación, también de ella puede decirse que ‘la mayor desgracia es no haberla tenido nunca. (Agamben: 1995:35).

La melancolía suele asociarse al abatimiento y a la pereza, cualidades que no encontraríamos en la dramaturga, sin embargo, es preciso señalar que la melancolía también puede estar provocada por un exceso de energía o actividad, manteniendo en todo momento la tristeza. En este punto sí que podemos reconocer la personalidad de Angélica Liddell absorbida por esta atrabilis: una excitación furiosa, una fijación obsesiva en lo oscuro; en los temas más sórdidos, en los defectos, en los agujeros sociales. Esta melancolía se convierte en el elemento que conexiona y caracteriza la obra de la dramaturga.

La elección de este nombre para la compañía, *Atra bilis Teatro*, dista mucho de ser casual ya que describe en gran medida la afectación que sufre Angélica Liddell; este humor negro, macabro, delata una personalidad pesimista, que reconocemos claramente en la dramaturga, directora y actriz. Toda la obra de Angélica Liddell está marcada por esta melancolía o atra bilis y el nombre de la compañía supone un marco perfecto para exponer la acidia que la dramaturga siente. Liddell la pone de manifiesto mediante los diálogos y monólogos lacerantes, las autolesiones y los temas que trata. La dramaturga sufre y hace sufrir a los que asisten a su espectáculo. Envuelve con su mal al espectador. Y su mal no es otro que el mal del mundo.

El humor atrabilioso se consideró la causa de los estados de abatimiento, ansiedad, tristeza y miedo (a veces con tendencias suicidas) a los que eran propensos ciertos temperamentos

(Sanchez Robayna: 2001:72)

El catedrático en psiquiatría Enrique Rojas afirma que *la depresión es la enfermedad de la melancolía* (Enrique Rojas. "Notas para una historia de la depresión". Diario *El Mundo*. 16/06/2007.); esto nos devuelve a la imagen de una dramaturga que con un lenguaje propio nombra el universo oscuro y pesimista que la rodea, cargado de aflicción, (de ahí el nombre que dio a uno de sus trípticos).

La irritabilidad que asedia al afectado por el exceso de atrabilis hizo que en la antigüedad se tachara al melancólico de sufrir posesiones demoníacas. En este sentido, recordamos las puestas en escena de una Angélica Liddell *verborreica*, quien a propósito y con toda conciencia, presenta un apabullante discurso, que pese a lo vertiginoso del texto, conserva toda su racionalidad. También encontramos una asociación de Liddell con otro tipo de melancolía, la erótica, término acuñado por el médico francés Jacques Ferrand, quien explica en su tratado *Melancolía Erótica*, publicado por primera vez en 1610, que es *el amor el origen de todas nuestra alteraciones y el compendio de todos los trastornos del alma*. (Citado por el Dr. Emilio Vaschetto. Resumen del discurso dictado en el Congreso Internacional de Psiquiatría de la ApsA, Mar del Plata, Argentina 2003.URL: <http://www.letaurbana.com/ediciones/002/template.asp?articulos/vaschetto.html>.15.01.2009).

Así, la dramaturga exorciza el amor mediante el sexo, ahonda en las situaciones de desafecto y muestra una tristeza lánguida y angustiosa por su personal falta de plenitud. La conducta de la dramaturga y su visión del mundo resulta indisociable de esta consternación. A estas características peculiares que dotan la obra teatral de Liddell

de angustia, repugnancia y pesar, (dado a la propensión personal de la autora hacia estos temas), hemos de sumar la sensibilidad de la mujer, que la hace más vulnerable a este abatimiento crónico.

Las mujeres tienen tres veces más depresiones que los hombres. Son varios los motivos: la labilidad que, a veces, tiene su sistema endocrinológico; una sensibilidad psíquicamente mucho más desarrollada que la de los hombres (pueden amar y sufrir más), etcétera. Y pueden darse distintas modalidades depresivas en el curso de los acontecimientos de la vida genital femenina (en el síndrome de tensión premenstrual, como depresión post parto, post aborto, durante el embarazo y en la menopausia). (Rojas. “Tribuna Libre”. Periódico *El Mundo*. 16/06/07).

Y por último; a la inclinación personal hacia este abatimiento y a la condición de tener una sensibilidad mayor que los hombres, se suma el contexto social español.

No puedo evitar seguir trabajando con todo aquello que me produce dolor, indignación o alegría. Intento ser cada vez más elemental en esto. Ahora mismo es lo único que puedo ofrecer. En una sociedad apoyada en la banalidad y vulgaridad absolutas no encuentro mayor acto de resistencia política que trabajar con los sentimientos. Intento vincular la derrota personal con la derrota de lo humano.(Angélica Liddell en *El Cultural* del diario *El Mundo*. 13.03.3009).

El sociólogo y antropólogo mexicano, hijo de exiliados catalanes, Roger Bartra, apela a una nostalgia por aquella melancolía que arrasaba en la España del siglo XVIII, y que denotaba una gran sensibilidad casi inexistente ahora:

¿Cómo puede un país vivir sin odiar a los extraños y a los otros?
¿Cómo puede una sociedad existir sin que la desborden el tedio y la desidia? ¿Cómo pueden las élites políticas y culturales evitar el aburrimiento de vivir en un espacio cortesano de poder tecnocrático que podría prescindir de ellas? ¿Cómo puede la cultura crecer sin ensoñaciones místicas, basada en la sola expansión de la informática y las redes mediáticas? En suma, ¿cómo puede España ser posmoderna?(*Bartra: 2001:14-15*)

La afectación de Angélica Liddell, expresada a través de su compañía y de su obra, lejos de ser delirante, puede comprenderse mejor bajo los designios de una melancolía adaptada a la actualidad. Podría ser considerada como un trastorno intelectual, que también podría denominarse melancolía sin delirio, melancolía simple o melancolía con conciencia; entendida como un dolor moral o un colapso psíquico. Esta sensación se produce ante un panorama de irresolución de conflictos, plagado de caminos erráticos que la sociedad no resuelve.

La melancolía es una psiconeurosis, que está caracterizada psíquicamente: 1.º por la producción de un estado cenestésico de padecimiento; 2.º por modificaciones en el ejercicio de las

operaciones intelectuales; 3.º por un trastorno mórbido de la sensibilidad moral que se traduce en un estado de depresión dolorosa. (Jules Seglás: 2006:325-333).

Sin embargo, aunque encontremos cierta similitud entre esta afectación melancólica y el comportamiento de Angélica Liddell nos distanciamos del concepto de enfermedad ya que no resulta pertinente; la dramaturga juega constantemente con el concepto de las enfermedades del alma, dejando en un segundo plano la enfermedad psíquica con la que el espectador está más familiarizado. Liddell participa en la sociedad con toda su conciencia. Hay un halo de esperanza en sus puestas en escena como si a través del teatro aún latiera la posibilidad de salvar algo, de cambiar determinados comportamientos al señalarlos. Usa su dolor como el mejor ataque contra lo que lo origina. Lo que es evidente es que la cultura y el orden social intervienen en la salud mental de aquel propenso a la reflexión.

14.2 Premios Recibidos

1. VIII Certámenes literarios nacionales “Ciudad de Alcorcón” por la obra *Greta quiere suicidarse*.
2. X Certamen de relatos “Imágenes de Mujer” del Ayuntamiento de León por el cuento *Camisones para morir*.
3. Premio de dramaturgia innovadora CASA DE AMÉRICA 2003. Por la obra *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*
4. Nominación como espectáculo revelación por el Tríptico de la aflicción en los premios Max 2003 y Premios Mayte de teatro 2003.
5. Premio SGAE de Teatro 2004 por la obra *Mi relación con la comida*.

6. Premio OJO CRÍTICO SEGUNDO MILENIO 2005 por toda la trayectoria.
7. Finalista del Premio de Teatro CajaEspaña 2005 por *El año de Ricardo*.
8. *Belgrado*, accésit del Premio Lope de Vega 2007 otorgado por la Comunidad de Madrid.
9. Premio notodo del público al mejor espectáculo de 2007 por *Perro muerto en tintorería. Los Fuertes*.
10. Premio Valle Inclán que patrocina la revista El Cultural del periódico El Mundo, dotado con cincuenta mil euros.2008

14.3. Obra

1988. Greta quiere suicidarse

Premio VIII Certámenes Literarios Nacionales “Ciudad de Alcorcón”

1990. La condesa y la importancia de las matemáticas

No ha sido estrenada

1991. El jardín de las mandrágoras.

Estrenada el 27 de mayo de 1993 en la sala de Teatro 100, Madrid.

Lectura dramatizada en la casa de Teatro de Medellín (Colombia)

Lectura dramatizada en la Escuela de Arte Dramático de Murcia

1992. La cuarta rosa

Estrenada el 25 de abril de 1996.

1993. Leda

Estrenada el 4 junio de 1996 en la Sala Galileo de la RESAD, dirigida por Oscar García Villegas.

Publicada por la CNNT. Colección nuevo teatro Español. Nº 14

Publicado en Madrid, Ministerio de Cultura / Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Colección Nuevo Teatro Español, 1993.

1993. La Dolorosa

Estrenada el 3 de octubre de 1994 en la Sala Mirador de Madrid.

Traducida al portugués por Alberto Miranda. Publicada en Lisboa, Edições Fluviais, 2003.

Programada en:

La VI Muestra Alternativa de Madrid

II Festival Internacional de Teatro de Barranquilla (Colombia)

Universidad de Antioquia (Colombia)

Casa de Teatro de Medellín (Colombia)

1994. El amor que no se atreve a decir su nombre

Becada por la Comunidad de Madrid para escribirlo.

1996. Morder mucho tiempo tus trenzas. Las condenadas

Estrenada bajo la dirección de Mateo Feijoo. 10.05.2002

Publicada en www.fundaciromea.org/cas/bancdetextos.html

1996. Suicidio de amor por un difunto desconocido.

Estrenada el 16.06.2003 en Lisboa.

Leída en el V Ciclo SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) de Lecturas Dramatizadas. El 8 de noviembre de 1999 en la sede de la SGAE en Madrid

Traducida al portugués por Herminio Chaves. Publicada en Ediciones Tema & Teatro da Trindade, 2002, Lisboa.

1997. Frankenstein

Estrenada el 8 de enero de 1998.

Programada en:

XIII Festival internacional de Teatro Visual y Títeres. (Barcelona)

I Festival internacional de títeres de Puerto de la Cruz (Tenerife)

Semana cultural de la Laguna (Tenerife)

1998. La Falsa Suicida

Estrenada el 7 de enero del 2000 en la Sala Cuarta Pared, Madrid.

Programada en el Fórum de Teatro experimental de Olot, Girona.

Publicada en la Revista Etcétera nº1/2003/Brasil

Publicada en Ediciones do Buraco, 2005, Portugal.

1999. Perro muerto en tintorería: los fuertes

Centro Dramático Nacional, Teatro Valle Inclán de Madrid.

08/11/2007 - 16/12/2007

2000. El Matrimonio Palavrakis

Estrenada el 22 de febrero del 2001 en la Sala Pradillo, Madrid con

ocasión del Festival Alternativo de las Artes Escénicas, Escena

Contemporánea (Ciclo Nuevas dramaturgias). Madrid, 22.02.2001

Programada en:

Festival Intersecciones. Teatro Gijón. 26.05.2004

Fernando Escobar dirigió la obra en Cochabamba (Bolivia)

2001. Haemorroísa

Estreno en el Teatro Pradillo. Noviembre 2002.

2001. Once upon a time in West Asphixia

Estrenada el 19 de septiembre del 2002 en la sala Pradillo, Madrid.

Programada en el Festival escena contemporánea.

2001. Haemorroísa hasta el Polo Norte o Survivor Killer

No estrenada.

2002. Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción

Adaptación de Adolfo Simón en la Sala Triángulo de Madrid. 17 y 24 sep/ 1, 8, 15, 22 y 29 octubre 2007

Publicada en *Teatro americano actual*.(2002). Madrid:Casa de América

2002. Hysterica Passio

Estrenada el 22 de febrero del 2003 en la sala Pradillo, Madrid

Programada en el Festival escena contemporánea.

2002. Lesiones Incompatibles con la vida (Acción)

Estrenada el 15 de febrero del 2003 en La Casa encendida de Madrid.

Festival escena Contemporánea.

Edición bilingüe publicada EdicÇoes do Buraco, Dep. Literario da Socieda de Guilherme Cossoul, 2003, Lisboa, Portugal. Traducida por Alberto Miranda.

Programada en:

Fundación Guilherme Cossoul. Lisboa (Portugal)

Ciclo de teatro español contemporáneo. Bremen Theater (Alemania)

Festival Citemor de Montemor O Velho. 2008

2003. Y los peces salieron a combatir contra los hombres

Estrenada en la Casa Encendida, (Madrid).31.10.2003

Programada en:

Festival de teatro Madrid Sur. Teatro Rigoberta Menchú. Leganés (Madrid). 31.10.2003

Teatro Nuria Espert. Fuenlabrada (Madrid). 1.11.2003

Sala Cuarta Pared (Madrid). 1-24. 04.2004

Festival Internacional de Sitges (Girona). 1.06.2004

Festival autores contemporáneos (Alicante) 19.11.2004

Teatro Cánovas (Málaga). 23-24.04. 2005

Teatro Alhambra (Granada). 11.2004

2003. Y tu mejor sangría. (Acción)

Teatro Pradillo de Madrid.

2004. Broken Blossom. (Acción)

Estrenada el 9 de septiembre del mismo año en la Casa América, Madrid.

2004. Y como no se pudrió: Blancanieves

Estrenada en la sala La Fundición (Bilbao). 14.01.2005

Programada en:

Sala Nasa (Santiago de Compostela)

Festival escena contemporánea 2005 en la Casa Encendida de Madrid.

2004. Mi relación con la comida

Estrenada en el Canto de la Cabra el 30.03.2006

Leída en el XI Ciclo SGAE de Lecturas Dramatizadas el próximo 9 de enero de 2006 en la Sala Manuel de Falla de Madrid.

Versión audiovisual de Francisco Slade en el XXXI Certamen

Nacional de Teatro "Arcipreste de Hita de Guadalajara. 31.03.2009 y
01.04.2009

2005. Trilogía de los desechables

2005. Confesión Nº 3 (Acción)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid
(MNCARS).13.04.2005

2005. El año de Ricardo

Teatro de los manantiales, Valencia 18.12.2005

Sala la Fundición, Bilbao. 09.04.2006

Festival Escena Contemporánea.Sala Cuarta Pared, Madrid. 07.02.
2007

Centro Dramático Nacional (CDN).Madrid. 20- 30.12.2007

Teatro LLiure, Barcelona. 2-3.05.2008

Festival Internacional de Teatro, Cena Contemporánea 2008 26 de
agosto- 7 de septiembre 2008. Brasilia (Brasil)

XIX Muestra Caja Cantabria de Teatro Contemporáneo. 28.12.2008

Teatro Alhambra, Granada. 29-30.04.2009

2006. Boxeo para células y planetas (Acción)

MUSAC, León. 1 de abril del 2008

La Fundición (Bilbao) 19 y 20 de Abril del 2008

Festival Panorama Escena. Olot (Girona). 14.10. 2006

2007. Belgrado

Leída en el XIII Ciclo de Lecturas Dramatizadas de la SGAE
(26.05.2008)

Pont Amousoun (Francia) Agosto de 2009

2008. Desobediencias: Yo no soy bonita

1ª Lesiones incompatibles con la vida,

2ª Broken Blossoms,

3ª Yo no soy bonita

La casa encendida. 21, 22, 23, 24 de mayo del 2008

Fundación Mapa teatro. 5 y 6 de junio 2008. Bogotá (Colombia)

Festival ¡mira! El sur insolente.

Base sous-marine/Base submarina (Burdeos)

Boulevard Alfred Daney.33300 Bordeaux Burdeos

(Francia) 7 de noviembre del 2008.

Décima edición del Festival Escena Abierta de Burgos. La Parrala. 17 y 18 de enero 2009.

"Encuentro Internacional de Escena Contemporánea Transversales 2009", Teatro de la ciudad, San Francisco. Pachuca (México)7 de agosto del 2009

"Encuentro Internacional de Escena Contemporánea Transversales 2009", Teatro Julio Jiménez Rueda, Ciudad de México. 9 de agosto del 2009

"Encuentro Internacional de Escena Contemporánea Transversales 2009", en el Teatro Julio Jiménez Rueda. México.10 de agosto del 2009

2008. Anfaegtelse

Estrenada en la Sala DT. Madrid. 13.09.2008. La noche en Blanco.

Programada en la Sala Fundación de Bilbao. Abril del 2009

2009. Venecia

Estrenada en "Las noches salvajes" Festival LP'09, CCCB. Barcelona
6.03.2009

2009. Te haré invencible con mi derrota , Jackie

Estrenada en Citemor. 31º festival de Montemor –o- Velho. 24, 25 y
26 de julio del 2009 en el Teatro Esther de Carvalho.

Festival Internacional de Teatro de Ourense. 24 de octubre, 2009

2009. Todo cuanto hace es viento, no desearás a la mujer de tu prójimo

Texto Angélica Liddell. Dirección: Guillermo Cacace. Estrenada en
el Centro cultural Rojas. Buenos Aires (Argentina) 26.07.2009

2009. La casa de la fuerza

Estrenada en el Teatro de la Laboral (Asturias) el 16-17.10.2009

Festival de Otoño de Madrid en las Naves del Español/ Matadero. 5-
8.11.2009

Centro Párraga de Murcia el 23.09.2009

Radicals. Teatre Lliure (Barcelona) mayo de 2010

Nota: he encontrado información sobre tres obras que se supone que Angélica Liddell ha escrito pero la propia autora no me ha informado al respecto y no están publicadas por lo que no hay constancia de los contenidos de las mismas y no pueden ser analizadas. Las obras son:

1997. Menos muertos

1998. Amargo y recordada y la voluntad de los insectos

1999. Agua y limonada en el Madison Square Garden

14.4 Publicaciones

- **Liddell, Angélica.(1993).** *Leda. Colección Nuevo Teatro Español*Madrid: Ministerio de Cultura / Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- **Liddell, Angélica. (2001).***Haemorroísa*. Madrid: Revista *Ofelia*, nº5
- **Liddell, Angélica. (2001).***Haemorroísa hasta el Polo Norte*. Madrid: Revista *Ofelia* nº 5
- **Liddell, Angélica.(2001).***El Matrimonio Palavrakis*. Madrid: Revista *El Pateo*, nº7 Y web: [http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/autora/aliddell .htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/autora/aliddell.htm)
- **Liddell, Angélica.(2002).***Suicidio de amor por un difunto desconocido*. Lisboa: Ediciones Tema & Teatro da Trindade
- **Liddell, Angélica. (2002).** *Once upon a time in West Aphisia*. URL: http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/160/Angelica%20Liddell-Once%20upon%20a%20time%20in%20West%20Asphixia.pdf?PHPSESSID=f8a68323370bbd74e222f2c5852d2a0a
- **Liddell, Angélica.(2003).**"Monólogo Necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción". *Teatro Americano actual* Madrid , Casa de América
- **Liddell, Angélica. (2003).**"*La Falsa Suicida*" Revista *Et Cetera*, nº1. Curitiba, Brasil.
- **Liddell, Angélica. (2003).** *Dolorosa*. Lisboa: Edições Fluviais.
- **Liddell, Angélica.(2003).** *La Peste del caballo*. Madrid: Periódico Diagonal, número 26
- **Liddell, Angélica.(2003).** *Lesiones Incompatibles con la vida*. (Ed. bilingüe) . Lisboa: Edições do Buraco, Departamento Literário da Sociedade Guilherme Cossoul, 2003

- **Liddell, Angélica. (2004).** *Enero*. Madrid: La Ruta del Sentido, nº 8, Miedo.
- **Liddell, Angélica. (2005).** *Enero*. Madrid: Diagonal. Número 5.
- **Liddell, Angélica. (2004).** "Once upon a time in West Axphisia". Revista *Acotaciones* nº 12 . Madrid.
- **Liddell, Angélica. (2004).** *El Tríptico de la Aflicción, (El Matrimonio Palavrakis, Once upon a time in West Asphixia, Hysterica Passio)* Madrid: Revista *Acotaciones*, nº12.
- **Liddell, Angélica. (2005).** *Hysterica Passio*. La Habana: Editorial Alarcos
- **Liddell, Angélica. (2005).** *Mi relación con la comida*. Madrid: colección *Teatro Autor*, Fundación Autor
- **Liddell, Angélica. (2005).** *La Falsa Suicida*. Lisboa: Edições do Buraco, Departamento Literário da Sociedade Guilherme Cossoul
- **Liddell, Angélica. (2005).** *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. Madrid: revista *El Pateo* Nº 20.
- **Liddell, Angélica. (2006).** *Textos para acciones: Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita*. Valencia: revista *Acotaciones en la Caja Negra*, nº 12
- **Liddell, Angélica. (2006).** "Y los peces salieron a combatir contra los hombres" en Gutiérrez Carbajo, Francisco. (2006). *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales* Madrid: UNED Ediciones. pp 111-130
- **Liddell, Angélica. (2006).** *Y los peces salieron a combatir contra los hombres / Y como no se pudo...: Blancanieves*. Madrid: Fundamentos. Colección Políticas de la palabra.
- **Liddell, Angélica. (2006).** *Boxeo para células y planetas*. Archivo virtual de artes escénicas.

http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/242/angelicaliddell_boxeo_celulas.pdf

- **Liddell, Angélica/ Denis Diderot. (2008).** *El sobrino de Rameau*. Madrid: Nórdica Libros. 241 páginas
- **Liddell, Angélica. (2008).** *Los deseos en Amherst*. Valencia: Ediciones Trashumantes. 220 pp. Colección Poemas Desechables.
- **Liddell, Angélica. (2009).** *Frankenstein y la historia es la domadora del sufrimiento: 2006*. Madrid: Eugenio Cano Editor. 75 pp. Colección Fuente del Abanico

Publicaciones en internet. Teatro.

- Liddell, Angélica. *Morder mucho tiempo tus trenzas. Las condenadas*, URL: www.fundaciromea.org/cas/banctextos.html
http://incomunidade.home.sapo.pt/incomunidade_01.htm
- Liddell, Angélica. *El Matrimonio Palavrakis*, URL: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Liddell/autora/aLiddell.htm>

Cuentos

- *Camisones para morir*. (1999) León: Ayuntamiento de León. Certámenes de relatos breves *Imágenes de mujer*.

Ponencias, artículos y otros textos

- **Liddell, Angélica. (2002).** *Llaga de nueve agujeros*, Encuentros de dramaturgia internacional. La Valldigna, Valencia: *Primer Acto*, nº 295

- **Liddell, Angélica. (2003).** *El mono que aprieta los testículos de Passolini*, Encuentro de mujeres, Festival Internacional de Teatro. FIT. Cádiz: *Primer Acto*, nº 300.
- **Liddell, Angélica.(2005).***Un minuto dura tres campos de exterminio*, Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Madrid: Visor Libros/ UNED
- **Liddell, Angélica (2005).**” Enero”. Periódico *Diagonal*. 18 de abril al 11 de mayo del 2005.URL: <http://www.diagonalperiodico.net/antigua/pdfs05/30diagonal5-web.pdf>
- **Liddell, Angélica. (2006).** “La indignación hace versos”. *La crisis estética en tiempos de catástrofe*. Santander:Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- **Liddell, Angélica.** *El sobrino de Rameau visita las pinturas rupestres: locura, magia y ética del bufón*. Madrid: Ateneo de Madrid.
- **Liddell, Angélica.(2006).** “¿Y si nada les puede conmovier?” *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*. Madrid: UNED Ediciones.
- **Liddell, Angélica.(2006).** *Un tiempo para la diferencia*. Valencia: Revista Acotaciones en la Caja Negra, nº12.
- **Liddell, Angélica.(2006).** *La taza de Wittgenstein*. Barcelona: Revista Pausa.
- **Liddell, Angélica (2006).**” La peste del caballo”. Periódico *Diagonal*. 16 al 29 de marzo. URL: <http://www.diagonalperiodico.net/antigua/pdfs26/30diagonal26-web.pdf>
- **Denis Diderot/ Angélica Liddell. (2008).**’*El sobrino de Rameau/Perro muerto en tintorería*’. Nórdica Libros, 2008. 241 páginas.

- **Liddell, Angélica. (2008).** *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*. Editorial Yorick.
- **En la colección Pliegos de Teatro y Danza**, dirigida por Antonio Fernández Lera (y en la que también publica Rodrigo Garcia ha publicado los números 9,11,13,15, 20, 22, 28 y 29), Liddell ha publicado en el número 26: *La desobediencia: hágase en mi* vientre ISBN 978-84-96523-26-5. (Incluye cinco textos escritos entre los años 2003 y 2008: Lesiones incompatibles con la vida (2003), Broken Blossoms (2004), Yo no soy bonita (2005), Enero (2006-2008) y Ni siquiera el fuego goza de buena salud (2007-2008).

14. 5 PRIMERA ETAPA.

Muchos años antes de formar su compañía de teatro Angélica Liddell escribió dos obras teatrales. La primera, *Greta quiere suicidarse*, data del año 1988. La segunda, *La condesa y la importancia de las matemáticas*, fue escrita en 1990. Ninguna de las dos obras fueron publicadas ni puestas en escena. Podemos decir que estos primeros pasos corresponden a un primer período en el que su trabajo permanece en el anonimato. Aunque se desconozca el contenido de estas obras el título de la primera llama particularmente la atención al abordar el suicidio de una manera directa y en el que cobra protagonismo algo que después de veinte años sobre los escenarios sigue obsesionando a la autora teatral: la muerte y el peligro de la posibilidad, siempre presente y al alcance, de acabar con la vida uno mismo.

14.6 SEGUNDA ETAPA: los años noventa

El primer paso público de Angélica Liddell en el mundo del teatro fue su obra *El jardín de las mandrágoras* (1993). Por aquel entonces la dramaturga se daba a conocer por sus dos apellidos artísticos; Liddell Zoo. La obra se representó tres años después de escribirse en la ya desaparecida sala madrileña *Ensayo 100* (más tarde se representaría en Colombia) en lo que supone el estreno de la compañía y el primer contacto con la crítica. Para crear el texto la dramaturga dijo haberse apoyado en la lectura del escritor japonés Yukio Mishima (Tokio 1925-1979) que murió mediante seppuku (suicidio ritual por desentrañamiento, una técnica muy utilizada por los samuráis que preferían morir antes que ser deshonrados) para protestar por la desmilitarización de su país. No obstante, Liddell reniega tanto de esta obra como las que le siguen; *la cuarta rosa* (1992), *El amor no se atreve a decir su nombre*(1994), *Leda* en 1993

Leda es la peor obra que se haya escrito nunca, contaminada por el taller con Marco Antonio de la Parra. Reniego de ella. Creo que voy a empezar a hacer limpieza en el currículo.(Correo personal. Angélica Liddell.14/03/07).

Son años iniciáticos en los que la dramaturga aún anda con cautela. Actualmente Liddell vuelve la vista atrás y prefiere borrar capítulos de aquel período;

Hay otras obras que han dejado de gustarme, o simplemente las aborrezco y no se las doy a nadie (...) me siento incapaz de dar a leer algo tan malo. Como mucho sirven a modo de arqueología apestosa. (Correo personal. Liddell. 14/03/07).

En *Frankenstein* ya empieza a esbozar un tema que desarrollará en su posterior etapa; la relación con quienes nos engendran. La dramaturga enfatiza la responsabilidad que se debe asumir cuando se decide ser padre subrayando en su texto que se debe evitar transmitir al hijo la frustración interior al tiempo que se debe estar capacitado para darle a un hijo una educación apropiada. Angélica Liddell señala que si no se está preparado para ello, es preferible no tener hijos. El mensaje es implacable y rotundo: no dar lugar a equívoco.

Son obras en las que el negativismo se antepone con mucho al humor, donde predomina la presencia de la muerte como algo que siempre está al acecho, esperando, y que hace que la vida lleve consigo el peso de la amenaza y de la incertidumbre. En las piezas teatrales hay una intensa crítica a las relaciones humanas dejando entrever que en muchas ocasiones lo que une a las personas es la necesidad de cubrir vacíos. Angélica Liddell señala que el amor que creen sentir los personajes por el otro es una deformidad, una ilusión construida por el miedo. El peso de las piezas recae siempre en la mujer, alter-ego de la autora, quien parece incapaz de no involucrarse con plenitud en la obra que escribe: Liddell es una sombra detrás de cada personaje que construye, todos están hechos de su esencia, todos son ella. No obstante, podemos señalar que los personajes femeninos son sin duda los más logrados. Todos los personajes sufren. En *Perro muerto en tintorería, los fuertes*, el peso de la obra, que se reparte entre los cuatro personajes cargados de culpa y de miedos, resulta excesivo.

En total escribe diez obras. Una década después confiesa arrepentirse de cuatro de ellas.

14.7 TERCERA ETAPA: década del 2000

Como hemos señalado anteriormente, la década del 2000 es el período más compacto y fructífero de la dramaturga. La obra se dirige hacia la denuncia en sus distintas vertientes; notamos más peso, más sordidez, mejor elección en las palabras, personajes más interesantes, más coherencia en los textos, un mensaje más claro y mejor direccionado. Las piezas teatrales son de una calidad mayor. Durante este período Angélica Liddell escribe las piezas que más han sido elogiadas en su carrera; *El Matrimonio Palavrakis*, *Haemorroísa*, *Once upon a time in West Asphixia*, *Haemorroísa hasta el Polo Norte*, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, *Hysterica passio*, *Lesiones Incompatibles con la vida*, y *los peces salieron a combatir contra los hombres, y como no se pudo: Blancanieves*, *Mi relación con la comida*, *Trilogía de los desechables*, *El año de Ricardo*, *Boxeo para células y planetas*, *Enero*, *La peste del caballo*, *Belgrado*.

El tema de la paternidad, que empezó tratando en la obra *Frankenstein*, adquiere su desarrollo más radical en *El matrimonio Palavrakis*. En los protagonistas encontramos las dos posibilidades expuestas: por qué tener hijos, por qué no tenerlos. La visión de Angélica, que aboga por no tenerlos (*Lesiones incompatibles con la vida*) se manifiesta en el personaje de Mateo. El mensaje final de la dramaturga es que es preferible no tener hijos dado que el peligro parte de los mismos progenitores quienes no están preparados para educar ya que no han resuelto aún sus conflictos internos. Angélica Liddell recrimina a los padres el hecho de engendrar por egoísmo, de responsabilizar a los hijos de sus propias frustraciones e incompetencias, de inculcar valores en los que ni tan siquiera ellos creen. Para ejemplificar este pensamiento la

dramaturga se recrea en este tipo de situaciones en las siguientes piezas teatrales; Thora y Senderovich conscientes de tener comportamientos y pensamientos deplorables le regalan la Biblia a su hijo Hipólito en *Histérica Passio*; en un discurso Natascha y Rebeca explican a Jonás cómo sus padres las obligan a hacer y saber cosas que ellos son incapaces de aprender en *One upon a time in West aphisia*. En *La peste del caballo*, la dramaturga relata cómo los padres pretenden imponer sus ideas sin respetar la personalidad de sus hijos.

El sexo tiene una presencia constante en las obras de la autora, que lo concibe como instrumento de dominación y abusos, subrayando los casos de vejación y profundizando especialmente y a través de él en la violencia. La obra que podríamos clasificar con más carga sexual es *Once upon a time in western asphixia*. En la pieza encontramos la relación incestuosa entre una abuela y su nieto; la masturbación de un padre mientras que observa como juegan su hija y la amiga de su hija; una mujer embarazada que descubre cómo la amiga de su hija adoptada está masturbando a su marido; y un maestro de escuela que se acuesta con una niña. El sexo, como destructor de la inocencia, también está presente en la obra *Confesiones: yo no soy bonita* y en *Histérica Passio* donde el narrador protagonista, Hipólito, relata cómo fue forzado por sus padres a mantener relaciones sexuales con ellos.

Otro de los temas más recurrentes en el teatro de Angélica Liddell es la denuncia política y social, las dictaduras encubiertas en las democracias plasmadas en *El año de Ricardo*; el problema de la inmigración y sus protagonistas y responsables relatado en *Y los peces salieron a luchar contra los hombres*; la pederastia, violaciones y asesinatos

en *Confesiones*, los maltratos a mujeres y la denuncia a esas nueve muertes que tuvieron lugar solamente en el transcurso del mes de enero del 2006 en España, tiene su lugar en *Enero*; la hipocresía y artificio del mundo cultural burgués, el sometimiento al sistema si se quiere seguir trabajando, en *Mi relación con la comida*.

No obstante, en esta segunda etapa, también hay cabida para el arrepentimiento de la dramaturga. Cuando estrenó las dos *Hemorrosías* (*Hemorroísa* y *Hemorroísa hacia el Polo Norte o survivor killer*) aseguró que era lo mejor que había escrito.

Un actor, Mateo Feijoo, me pidió que escribiera una comedia. Le respondí que no iba a ser capaz. Pero se empeñó, lo hice y creo que es mi mejor obra: ya he escrito la segunda parte, Hemorroísa hasta el polo norte, y estoy pensando en la tercera. (Liddell en una entrevista para Javier Vallejo. Diario *El País*. Magazine *El País de las Tentaciones*. Nº 279. 20.09.2002)

Pero años más tarde, confiesa arrepentirse de haberlas escrito: “Las escribí para burlarme un poco de todo, especialmente de mí misma. No merecen la pena en absoluto” (Correo personal. Liddell. 14/03/07).

En esta etapa Angélica Liddell cuando realiza las acciones-performances y empieza a incorporar a sus obras nuevos elementos como vídeos y grabaciones sonoras que convierten el suyo, en un teatro multimedia. Sus obras ya no deben contemplarse como una obra de teatro al uso, se convierten en interdisciplinarias, rompiendo toda posible limitación. Canciones, proyecciones, interacción con el público y lecturas en

mitad de la obra nos conducen a lo que clasificamos como un teatro multimedia muy acorde con su tiempo.

No se trata de que el teatro sea desplazado por los medios de comunicación, por lo multimedia, sino que éstos son utilizados dramáticamente, pero sin duda con una papel central y determinante. Se trata de una confrontación y de una integración espacio-conceptiva y esencialmente visual. Asistimos a un nuevo tipo de teatralidad: al teatro multimedia. (De Toro: 1998:156)

En este período hay un interés arduo de la dramaturga por concretar, por organizar. Empieza a trabajar con trípticos. A partir de una experiencia sentimental personal (se enamora del artista David Fernández, lo que provoca la ruptura de la dramaturga con el que había sido su compañero sentimental durante años, Gumersindo Puche), su teatro se radicaliza tendiendo más hacia la performance, lo que le da libertad para otro tipo de acciones, como las autolesiones.

■ *El Tríptico de la Aflicción, (El Matrimonio Palavrakis, Once upon a time in West Asphixia, Hysterica Passio).*

En cada una de estas tres obras el peso dramático de la pieza se reparte entre varios personajes cuyo nexos es la carencia afectiva, su situación marginal u opuesta al resto y la incompreensión que sufren.

El peso sexual es muy importante en cada una de las obras, en las que se rompen las barreras y los estereotipos.

El tríptico tiene como núcleo central la infancia vista desde distintas perspectivas. La crítica está dirigida a señalar la fragilidad del núcleo familiar, la vulnerabilidad de los miembros de la familia, en los que, de manera inexorable, repercuten los problemas íntimos de cada una de las personas con las que conviven. La dramaturga muestra cómo el entorno puede tener una manera incisiva de afectar en el crecimiento de los hijos transgrediendo su moralidad, distorsionando sus valores, marcándolos de una manera irrevocable, desencadenando el horror, lo macabro, la monstruosidad, la histeria. La familia se presenta como el lugar de aflicción, como el origen del mal. En las obras es el desencadenante de la distorsión conductual; condensación de los conflictos no resueltos debido a la incomunicación, generadores de todo tipo de depravaciones y deseos erróneamente canalizados. Lo que para otros es simplemente cotidianidad se destapa aquí como cuna de la perversión: lo que debe proteger es lo que paradójicamente amenaza, la aparente seguridad no es otra cosa que un peligro más próximo. Los muñecos son la decoración reiterada que prima en cada una de las obras que constituyen el tríptico. A través de ellos intenta representar lo sórdido de la mano de los juguetes, totalmente corrompidos, fuera ya del plano de la inocencia, más cercanos al esperpento.

En el tríptico tres modelos lo ejemplifican: el niño muerto, víctima de la relación destructiva y pervertida de sus padres en *el Matrimonio Palavrakis*, dos niñas convertidas en despiadadas asesinas después de canalizar los abusos y la falta de afecto en odio en *Once upon a time in West Asphixia* y por último, la obra *Hysterica Passio*, el

intenso monólogo de angustia de un hijo nacido de un matrimonio infructuoso, forjado desde el fracaso, creado por miedo a la soledad y a la sociedad.

Hay una angustia que me empuja a identificarme con las partes más sórdidas, oscuras o las más marginadas de la sociedad, es verdad. Es imposible ponerse de parte de los que tienen poder, el poder me da un profundo asco físico, no lo puedo evitar. Alguien tiene que salir a gritar de parte de los que están aplastados. En una sociedad tan retrógrada y tan reaccionaria, casi fascista, como en la que vivimos, tan ingenua, tan pacata casi instintivamente uno provoca. Lo que yo quiero causar en el espectador es daño, ponerle en el lugar de los que sufren. (Angélica Liddell. “El teatro del dolor”. *El Mundo*. 17. 02. 2003)

■ **Textos para acciones. Desobediencias.** (*Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita*).

En este segundo tríptico encontramos una obra mucho más personal. La dramaturga la califica como *acciones* porque efectivamente dada su brevedad y presentadas a modo de monólogos no pueden considerarse piezas teatrales. Son piezas confesionales que la autora ha calificado en más de una ocasión como las más íntimas y dolorosas que ha realizado a lo largo de toda su trayectoria.

Liddell se centra en la depravación humana basándose en hechos reales, denunciando atrocidades que ocupan las cabeceras de los telediarios españoles y

demostrando una vez más que la realidad supera a la ficción y que los hechos más deleznablest están más cercanos de lo que uno cree. Las obras de la dramaturga adquieren dureza y se convierten en una crítica impía, constante y desafiante a la sociedad.

■ **Actos de resistencia contra la muerte (El año de Ricardo, Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Y como no se pudo...: Blancanieves)**

Esta tercera trilogía fue mediática y polémica. Fue la segunda vez que Angélica Liddell representaba una obra suya en un teatro público: *El año de Ricardo* se escenificó en el año 2007 en el Centro Dramático Nacional después del éxito de *Perro muerto en tintorería. Los fuertes*. La crítica social se concretó en estas tres obras, todas ellas dotadas de una fuerte carga política que tenía por objetivo denunciar el abuso de poder, la gravedad del problema de la inmigración en España y la barbarie generada por la guerra, incrementada desde el punto de vista de un niño al que fuerzan a luchar en ella. A lo largo de estas tres obras la dramaturga polemiza sobre todo con una actitud beligerante:

Para ser libre hay que dejar la ética en suspenso, como hacen Genet o Passolini. Tenemos que recuperar la capacidad inmoral del mito como beligerancia contra el brutal adocenamiento de esta sociedad (...). Mi ira va contra el poder. Yo tengo un instinto de rebelión contra la autoridad que se convierte en expresión. Me expulso de todo. No trabajaría en series comerciales de televisión. Si me llamara Pedro Almodóvar le diría que no. (Angélica Liddell. "A partir de ahora". Revista *Letras Libres*. Marzo 2008. pp68).

La autora teatral muestra el lado más ruin y mediocre del poder, la devastación humana que produce, la manera de incidir de manera honda y permanente en las vidas de las víctimas y la apatía generalizada de los que contemplan el espectáculo social de inmundicia sin oponerse a su continuidad. Son además obras arriesgadas; “El año de Ricardo” es una demostración de interpretación magistral en el que la dramaturga y actriz, genera un discurso inagotable y acelerado durante más de dos horas de duración. Por su parte, “Y los peces salieron a combatir contra los hombres” fue considerada por muchos como un oprobio y de hecho fue censurada durante el gobierno de José María Aznar; la obra arremetía directamente contra el nacionalismo en una época donde las juventudes falangistas volvían a adquirir fuerza por lo que hay que destacar el gesto valiente y la implicación visceral de la dramaturga en la protesta.

15. ANÁLISIS DE LAS OBRAS TEATRALES

Abordamos el análisis de las obras teatrales de la dramaturga, siguiendo el orden cronológico del momento en el que fueron escritas.

Algunas piezas son extremadamente breves (escritas con un enfoque más literario que teatral), por lo que no constituyen una obra de teatro y resulta muy difícil analizar cada uno de los puntos que siguen. Lo mismo sucede con algunas *acciones*, que no siguen la misma estructura dramática que una obra teatral. Aclarado esto, atenderemos en la medida de lo posible, a un análisis compuesto por los siguientes apartados:

- Contexto de la obra
- Tema
- Estructura
- Personajes
- Diálogo
- Espacio y tiempo
- Recursos dramáticos

En líneas generales podemos reunir las características comunes de estos apartados.

Contexto de la obra: Las obras recrean situaciones extraídas de los hechos reales más impactantes que se siguen dando. Aborda los desórdenes tipo pederastia, incesto; también las guerras, el racismo... Todo tiene una clara referencia histórica, por lo que antes de ahondar en cada obra, he tratado de contextualizarlo.

Tema: Sus obras denuncian algún tipo de injusticia o de acto ilícito o amoral. Unas

rompen los estereotipos y abogan por la reflexión que es la que nos mueve a tener una personalidad propia y no colectiva; otras tachan la política dictatorial encubierta en las sociedades democráticas y las injusticias generadas por el abuso de poder en todas sus vertientes:

Hay una fuerte censura encubierta ejercida por la élite intelectual. Algo esencial ha fracasado en la transición a la democracia en España. Se ha rendido al capitalismo salvaje y la sociedad se ha vuelto complaciente, obsesionada con los escaparates y la cultura del entretenimiento. Por eso me interesan los suburbios, lejos de las cúpulas dirigentes, donde se trata de impulsar nuevas reconfiguraciones de lo social. Donde la forma es beligerante.(Angélica Liddell. “A partir de ahora”.Revista *Letras Libres*. Marzo del 2008.pp 69)

La dramaturga presenta una trama donde destaca la ausencia de belleza. Sus obras de teatro son una valiente exhibición de las carencias sociales, mostradas explícitamente a través de un tema grave sobre el que no se ha reflexionado lo suficiente.

¿De dónde tendría que proceder (..) el anhelo de lo feo, la buena y rigurosa voluntad, propia del heleno primitivo, del pesimismo, de mito trágico, de dar imagen a todas las cosas terribles, enigmáticas, malvadas, aniquiladoras, funestas, que hay en el fondo de la existencia (..) (Nietzsche: 1997: 30)”.

El sexo tiene una cabida muy importante en todas sus obras, como recurso de

expiación y subterfugio. Partiendo del hecho de que en la antigua Roma, estaba prohibida la decencia porque era símbolo de esterilidad, el sexo se nos muestra como un mecanismo de liberación al que se pueden dar significados muy distintos dependiendo del contexto y de cómo lo conciben los personajes. No obstante, las relaciones sexuales que Liddell retrata en todas sus obras de teatro son dañinas: violaciones, incestos, sodomización. La pulsión negativa que la autora ha experimentado personalmente hacia el suicidio, también aparece en los personajes de sus obras, que se sienten muy tentados a cometerlo, llegando incluso a suicidarse en algunas piezas. Siguiendo a Camus “Matarse es, en cierto sentido, confesar. Es confesar que se ha sido sobrepasado pro la vida o que no se comprende ésta” (Camus: 2004:15), y ¿nos forma acaso la vida para comprender de manera definitiva que no merece la pena seguir viviendo? cómo planteara Imre Kertész en su novela *Yo, otro, crónica del cambio*. Angélica Liddell utiliza todas estas cuestiones cada vez que plantea el suicidio.

Estructura: las obras de teatro de la dramaturga carecen de una estructura tradicional y coherente. Al ser en su gran mayoría, enteramente monólogos o diálogos, la estructura se rompe por completo y los temas o el conflicto aparece presentado por las palabras.

Personajes: Son siempre personajes excesivos y marginales.

No es ninguna novedad repetir que el personaje está en crisis ni es difícil comprobar que su situación se agrava. Dividido, roto (...) cuestionado en su discurso, desdoblado, disperso; el personaje sufre todas las humillaciones y avatares a que lo someten la escritura y la puesta en escena contemporáneas.

(Ubersfeld, 1989; 85)”.

En las obras de Liddell a través de cada personaje se critica o se rompe un estereotipo: como el de niños-inocentes o prostitutas que se acuestan con hombres por placer. Señala el catedrático Gutiérrez Carbajo: “En el ámbito de la representación, el personaje viene a ser el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos” (Carbajo.2001:146). Ciertamente a través del protagonista se desata la rabia, y da comienzo la reflexión que ha de hacer el espectador forzosamente activo.

Desde Kant, Bergson, Freud y otros filósofos y científicos, ha cambiado radicalmente el concepto de realidades y ya no hablamos de entidades estables y seguras, sino de realidades fluyentes y cambiantes, de personalidades difíciles y contradictorias (Carbajo. 2001: 156).

Así, nos enfrentamos a un personaje en notable desequilibrio, inadaptado a la realidad social, y a través del cual el espectador puede experimentar una catarsis inmediata.

Diálogo: Angélica Liddell hace uso de un lenguaje totalmente impúdico y agresivo. Si bien en ocasiones dispone de multitud de sinónimos o formas de escoger algún nombre o adjetivo, siempre opta por la popular y obscena. Así, en ningún momento leemos pene, sino polla, tampoco prostituta, sino puta. Se trata de un lenguaje violento, obsesivo y lacerante. Es necesario resaltar que la gran mayoría de los textos de Liddell se caracterizan por la unilateralidad, los protagonistas parecen hablar con ellos mismos en lugar de comunicarse con el otro; asistimos a una exposición coral de pensamientos internos de los personajes. Según Batjin “El teatro cuya marca formal es el diálogo no será un género dialógico sino monologado” (Batjin: 1984:161-162). En este sentido,

Angélica Liddell tiene monólogos claramente autobiográficos en los que ella es la única protagonista, como son *Mi relación con la comida*, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción, broken Blossoms* ó *Lesiones incompatibles con la vida*, que bien pudieran pasar por páginas de su diario convertidas en literatura. La dramaturga repite hasta la saciedad que le duele el mundo. Podemos hacer un retrato íntimo de esta mujer a través de sus piezas. El monólogo se convierte en lo más efectivo para conseguir la empatía del espectador, ya que lo conduce a las profundidades de la mente de los personajes y en este caso, de la propia autora.

El monólogo es el vehículo capaz de conducir al personaje que lo encarna y con él al receptor, a reconocer y a reconocerse y a intentar establecer una comunicación (...) se presenta como una forma edicaz de pasar el espejo y contemplar ese otro lado de la realidad(...).(Serrano. 1997:14).

Espacio y tiempo: Asistimos a una nueva concepción del teatro, reveladora y comprometida con su tiempo. De acuerdo a esto, Liddell avisa de cuáles son sus premisas:

Si partimos de la segunda mitad del siglo XX, hay que partir indudablemente de la destrucción, de la aniquilación masiva (...)La masacre anula la identidad y sin identidad no existe lo espacial ni lo temporal (Angélica Liddell:2004:68).

Y continúa;

La supresión de las dimensiones espacio-temporales tiene que ver con una vocación realista cuya cúspide es el acto confesional,

beneficiario del individualismo unamuniano, ese que diferencia entre la humanidad y el hombre (...).(Liddell. 2004:74).

La dramaturga ejemplifica el teatro contemporáneo como el espacio para el no-lugar y para el no-tiempo, con *La máquina de Hamlet* (1997) de Muller y el *Esperando a Godot* de Beckett.

Recursos dramáticos: suele ser bastante característico en Angélica Liddell el utilizar repeticiones, hacer guiños útiles únicamente al lector (ya que el espectador no puede apreciarlos). Esto se debe a la excesiva literatización de la autora, que a veces mezcla técnicas narrativas a la hora de abordar la dramaturgia. A veces encontramos inmersa en la pieza una Voz en off. Se trata de narradores muy peculiares porque si bien son omniscientes, hasta cierto punto dialogan con el espectador de la obra apelando a él directamente, o bien hablan con los personajes. Esto sucede en *el matrimonio Palavrakis*, donde es el narrador quien finalmente habla con Elsa y la ayuda a explicar lo acaecido, o en *Hystérica Passio*, donde el narrador tiene un nombre, Hipólito, quien nos relata la historia en primera persona porque es el hijo de los protagonistas, al ser también su víctima.

Pero sin duda uno de los recursos dramáticos más empleados por Angélica Liddell es la ironía. La detectamos en detalle como el nombre que da a los personajes de sus obras. En la pieza *Suicidio de amor por ...* este punto nos llama particularmente la atención porque uno de los personajes más dañinos se llama Salvador, mientras que otro, un violador, se llama Príncipe.

La ironía se ha considerado un estilo literario y también un estado anímico. Utilizar la ironía es una trasgresión de las reglas conversacionales ya que se opone al Principio de Cooperación establecido por Grice.

La ironía es un concepto que se puede aplicar a realidades muy heterogéneas. Se ha visto ligado a la filosofía ya la psicología al ser considerado como un estado de ánimo, y a la literatura y la lingüística por ser un fenómeno literario y estilístico. Una concepción tradicional de la ironía, bajo la influencia de Sócrates, contempla el fenómeno como comportamiento humano desde una óptica filosófica y metafísica. Basta recordar la definición de ironía que realizó Morier según la cual *L'ironie est l'expression d'une âme* (1975: 555). Esta concepción tan clásica será en cierto modo retornada años más tarde por D. Sperber y D. Wilson (1978) cuando introduzcan la ironía como mención, puesto que desde el punto de vista de Morier, la ironía puede percibirse como un tipo de disposición y de actitud intelectual propios de un tipo de persona determinada, y la mención permite interpretar la ironía como el eco de un enunciado o de un pensamiento de los que el locutor pretende subrayar su no pertinencia. Por lo tanto, el tono irónico permite al locutor poner de manifiesto su actitud respecto de dicho enunciado o pensamiento en forma de eco. (...) Desde el punto de vista literario se considerará la ironía como un tropo de expresión que entraña una oposición: la noción de antífrasis se ve así ligada a la

de ironía: se enuncia algo para hacer entender lo contrario (...)

Pero no se trata de transformar una frase en su contrario sino un

acto verbal en otro opuesto o contradictorio. (Diana Gioia “La

ironía” Revista *Mundo cultural hispano*. URL:

<http://www.mundoculturalhispano.com/spip/spip.php?article134>

8)

Al igual que Nabokov, Liddell “defamiliariza las convenciones narrativas para distanciarse de lo que narra. Su ironía es otra forma de superar su pasado y, sobre todo, es otra forma de jugar con el lector”. (Asunción Barreras Gómez “ La memoria y la imaginación en las narraciones breves de Nabokov”. Universidad de La Rioja. Cuadernos de investigación de filología. 29-30 Año 2003-2004. pp1). En ocasiones, Angélica Liddell se dirige en sus obras teatrales directamente al espectador, con el que intenta interactuar. Analizando la ironía desde la teoría de la simulación propuesta por Clark y Gerrig podemos determinar que en sus textos, siempre agudos, la dramaturga “simula que es una ignorante pero confía en que las personas a quienes va dirigida la ironía adviertan el simulacro y su actitud negativa hacia el hablante y el enunciado imitados”. (Alberto Bruzos Moro “Sobre el problemático concepto de mención irónica”. Princeton University. New Jersey, EEUU. URL: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6073/1/ELUA_20_02.pdf). El manejo del discurso irónico requiere agudeza, ingenio e inteligencia. La ironía es lucidez y conciencia, persigue el intercambio dialógico; plantea la pregunta y provoca la reflexión. No se trata de un monólogo concluyente ni de una visión personal, sino de una manifiesta puesta en duda que obliga al replanteamiento necesario.

En su obra, Angélica Liddell se dirige especialmente contra políticos y burgueses, haciendo uso de la ironía en ocasiones para evidenciar lo absurdo de sus actos o pensamientos y ridiculizar determinados personajes o situaciones vergonzantes. Esto nos conduce a un teatro de la observación, analítico y reflexivo. El recurso irónico en Diderot, con el que Liddell comparte un libro, “toma elementos socráticos y cervantinos, pero ante todo, es una ironía que pretende desvelar la condición irrisoria de algunas preocupaciones trascendentales que ocupan a los filósofos y a los teólogos” (Francisco Javier Gómez Martínez. “ironía y libertad: Denis Diderot y la novela moderna. Jacques el fatalista en la novela cervantina”. UCM. Tesis doctoral. URL: <http://eprints.ucm.es/tesis/fsl/ucm-t25391.pdf>). Sin embargo, el uso de la ironía por parte de Angélica Liddell adquiere una finalidad opuesta: denuncia la frivolidad, la insensibilidad y el egoísmo que manifiestan los personajes en el poder (políticos, burgueses, nobles, clero) ante asuntos sociales graves.

Siguiendo a Hugo Ochoa:

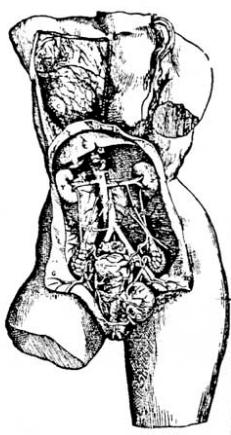
La ironía es, pues, remedio para males humanos, seres esencialmente finitos y que a menudo se olvidan de ello, remedio fundamentalmente para una forma de soberbia que oscurece la visión de los propios límites. En este sentido se puede comprender que, tanto la ironía metódica de Sócrates, como la ironía ingeniosa de Schlegel, tienen una función profiláctica. En ambos casos se intenta despejar el propio entendimiento de la clausura que significa una ignorancia que, como dice Kant, es culpable. (Hugo Ochoa, “Razón e ironía” Revista *philosophica*

Nº 26. pp 6 2003. Instituto de Filosofía Pontificia Universidad Católica de Valparaíso).

La ironía es desarticuladora y por ello se convierte en uno de los recursos más frecuentes utilizados por la dramaturga porque se adapta perfectamente a su posición escéptica y resentida con la sociedad. “La ironía es el marco en el que las evidencias se impregnan de lo mejor que la modernidad posee: la capacidad de dudar” (Bozal, 1999: 107). Además, es un modo de romper con los convencionalismos y las formas conversacionales tradicionales, un elemento más que caracteriza su teatro trasgresor, rápido e inteligente. La ironía, como el teatro de Angélica Liddell, irrita porque fuerza al espectador a una reinterpretación y a un replanteamiento; es además, el discurso del escéptico. Pero al tiempo que irrita, el lenguaje de Liddell adquiere cada vez más adeptos que interpretan apropiadamente el discurso de la dramaturga y consiguen tener una complicidad con ella. Esto fomenta la implicación de los espectadores y el seguimiento a la trayectoria artística de Angélica Liddell, no obstante, llegar a este grado de complicidad y comprensión de la autora resulta imposible si los espectadores no conocen el contexto específico al que se refiere Liddell. Para conocer este contexto la exigencia ineludible es tener un bagaje cultural, histórico-político medio, tanto del pasado reciente como del presente, aunque resulta también importante la habilidad del receptor en inferir la intención de la dramaturga. Podemos decir que el recurso irónico expresado en la obra de Liddell da cohesión a las piezas teatrales de la autora, ya que el sentido de la ironía que utiliza es unívoco: no se producen diferentes hipótesis interpretativas, el mensaje transmitido por la dramaturga es concreto y suficientemente claro.

Es importante resaltar que para el análisis de las obras de Angélica Liddell no hemos considerado tan importante aplicar para el estudio las fórmulas de la teoría crítica como el intento de contextualizar bien la obra. Sin embargo, hemos considerado fundamental atender más exhaustivamente a una interpretación de la carga emocional de cada obra.

15.1 *La Dolorosa* (1993)



Angélica Liddell plantea en su obra problemas imperantes en la sociedad actual. En *La dolorosa* el personaje principal es una prostituta. A través de esta historia, la dramaturga pretende acercar al espectador a la dura vida de las mujeres que venden su cuerpo.

En el 2008 en España, la prostitución y la trata sexual han sido objeto de estudio y análisis debido a las múltiples irregularidades y a que un 90% de las mujeres que ejercen la prostitución viven en condiciones lamentables y lo hacen contra su voluntad. Se han llegado a contabilizar en torno a los 4.000 burdeles en nuestro país y se estima que el negocio genera unos 18.000 millones de euros para las mafias que lo controlan.

Vienen sobre todo de una decena de países. Las razones, una vez más, son puramente mercantiles: se basan en la pobreza del país de origen, su volumen de delincuencia organizada, unos rasgos étnicos que resulten atractivos en España y la facilidad de

entrada. Las colombianas, por ejemplo, están dejando de llegar desde que se les exige visado. "El 58% de las mujeres proceden de Latinoamérica (especialmente brasileñas y colombianas), otro 35% son europeas (de países del Este, sobre todo rumanas y rusas) y el resto africanas (nigerianas y marroquíes)", según indica la Guardia Civil en su *Informe 2007 sobre trata de seres humanos con fines de explotación sexual*. Apenas hay españolas. Las asiáticas, chinas en su mayor parte, ejercen en pisos.(...) según las conclusiones, hay 400.000 prostitutas en España y el 90% ejerce la actividad contra su voluntad. (Mónica Ceberio Belaza/Álvaro de Cózar. "Si rompo las reglas mi madame tiene derecho a matarme". *El País*. 17.05.2009).

En esta obra de teatro los personajes son una prostituta y su cliente. La dramaturga se refiere a ellos como la puta y el hombre. Angélica Liddell aborda el tema de la prostitución desde una perspectiva diferente a la usual: la prostituta es una mujer que vende su cuerpo a cambio de amor. Esta obra es una clara muestra de cómo la autora que investigamos trata de buscar la belleza en aquello repudiado por la sociedad. En contra de lo que sucede en la vida real, la protagonista de esta pieza teatral se prostituye de manera voluntaria creyendo que al tener un contacto tan íntimo con sus clientes alguno de ellos acabará enamorándose de ella. La pieza constituye una metáfora grotesca que representa a las muchas mujeres que creen que es necesario tener relaciones sexuales para conseguir acceder al interior del hombre y que éste pueda amarlas. Como si el sexo constituyera un paso intermedio ineludible, y el intercambio entre sexo y amor resultase de este modo justo y equilibrado.

Cada personaje interactúa con los otros porque los necesita para cubrir sus carencias. Todos actúan por egoísmo, no hay sentimientos de amor más fuertes que el de amor propio que cada uno tiene por sí mismo. La protagonista, la Puta, es un personaje marginal, indefenso, con claras necesidades afectivas.

La puta. Se trata de una prostituta absolutamente atípica. No ejerce la profesión para ganar dinero sino para no dormir sola. Dice a todos sus clientes que los ama, como si fueran los únicos hombres de la tierra a los que podría amar. De esta forma los retiene a su lado, les hace sentir que para ella son imprescindibles. La Puta miente todo el tiempo con tal de conseguir su propósito: no dormir sola. Mediante amenazas, trata de permanecer acompañada el máximo tiempo posible: “Si me abandonas moriré” (Liddell:2003:5). La dramaturga trata de encontrar la belleza en un oficio tan denigrante como es la prostitución. Angélica Liddell acerca el personaje marginal al espectador destacando el lado más humano para que pueda empatizar con él. La dramaturga presenta el sexo como un proceso a través del cual se puede obtener el amor como recompensa. El sexo no es aquí más que un sacrificio. Podemos extrapolar este concepto a algunas mujeres que no son prostitutas pero que en cierto modo prostituyen su cuerpo para que la persona que aman las quiera. Hasta la liberación sexual de la mujer, el sexo se convertía en una especie de función más que se aceptaba con el matrimonio, a modo de acuerdo legal. En las épocas de desinformación, de nula educación sexual, la mujer era incapaz de disfrutar y lo hacía únicamente con tal de complacer al hombre y obtener así su amor.

Hombre. El cliente es un escritor sobrevalorado por la crítica, con la autoestima baja y una pésima concepción del mundo. Es un personaje egocéntrico y pesimista. “(...) *Déjala que llore de amor (...) mi epidemia se merece unas cuantas lágrimas*”.(Liddell:2003:5) Esta frase nos resume el problema más claro del personaje: su vanidad. Necesita creer que ella está realmente enamorada de él. Es un personaje incapaz de ponerse en el lugar del otro. Absolutamente ególatra, concibe todo lo que ocurre como acciones que él provoca. Tiene una visión muy limitada del mundo, como si él fuera el centro de cada cosa que ocurre.

Angélica Liddell presenta aquí dos estereotipos de mujer y hombre: ella, que desea fervientemente que la amen y él, marcado por el narcisismo, incapaz de comprenderla y darle lo que necesita porque es incapaz de amar. Siguiendo a Erich Fromm, si el amor es fundamentalmente dar, no recibir, un hombre en estas circunstancias es incapaz de amar. Lo único que puede dar es su semen a través del acto sexual. Sin embargo ese egoísmo no significa que el hombre se quiera a sí mismo, sino que en el fondo se desprecia:

Tal falta de cariño y cuidado por sí mismo, que no es sino la expresión de su falta de productividad, lo deja vacío y frustrado. Se siente necesariamente infeliz y ansiosamente preocupado por arrancar a la vida las satisfacciones que él se impide obtener. (Erich Fromm: 1956: 76)

Liddell nombra a los dos protagonistas como PUTA y HOMBRE sin otorgarles un distintivo más personalizado, para favorecer así la generalización de estos dos

prototipos de personas. Llama Puta a la protagonista en lugar de dirigirse a ella como Mujer, aludiendo al carácter despreciativo con el que el hombre se dirige a cualquier mujer que comercia con su cuerpo, sin detenerse en el por qué. Concretamente en esta obra, la PUTA rompe los esquemas de cualquier hombre, al convertirse meramente en una demandante de amor.

Continuando con el análisis del personaje masculino, descubrimos al final de la obra que es un asesino: confiesa haber matado a su mujer y a sus hijos disparándoles con el mismo arma que entrega a la puta para que ella, claramente propensa al suicidio, también se dé muerte. Llegados a este punto mencionamos una de las frases del Talmud:

Quien salva una sola vida, es como si hubiera salvado a todo el mundo; quien destruye una sola vida, es como si hubiera destruido a todo el mundo. (El Talmud Tratado de Berajot: 2003)

De ahí la sensación de fracaso vital del hombre y su impulso de propagar la destrucción una vez que para él nada ya tiene sentido: está enfermo de cáncer. Pretende paliar su miedo a morir, matando a los que quiere.

Otro de los puntos que merece ser reseñado, es cómo la dramaturga rompe con los tópicos y demuestra lo erróneo de tener prejuicios. En un principio nos presenta a una prostituta y a un escritor con todos los prejuicios de clases que se originan. Contra todo pronóstico, la dramaturga nos presenta otra realidad, también posible, en la que la prostituta es una mujer necesitada de amor y el escritor exitoso en su vida profesional es

finalmente un asesino. De este modo la dramaturga demuestra lo erróneo, absurdo y necio de llegarse llevar por los prejuicios, ya que la realidad puede ser bien distinta.

El hombre significa el poder porque es quien tiene dinero. Este es uno de los grandes temas de Angélica Liddell: la lucha entre el poder y la víctima. Y el conflicto de comprar sentimientos con dinero. Al pagar por los servicios sexuales, el cliente se siente en derecho a poseer a la prostituta, a sentir celos, a ser el protagonista en la vida de la mujer, exigiendo una condición de servilismo que trasciende el mero servicio sexual. Si volvemos a extrapolar este concepto a problemas sociales en la actualidad, propiciados por el sistema machista imperante, encontramos un paralelismo entre los matrimonios en los que el hombre trabaja y la mujer ejerce como ama de casa. En estos casos, a veces, aparece un desorden de conceptos: por el hecho de llevar el dinero al hogar, el hombre cree que la mujer ha de obedecerle, estarle agradecida y someterse a sus deseos. Aquí aparece el maltrato psicológico y en mayor escala la violencia física, aprovechándose de la situación de dependencia económica.

La presentación del personaje protagonista la hace la propia Puta desde un monólogo que se desarrolla a lo largo del capítulo primero. Los diálogos que tienen lugar a lo largo de la obra nos llaman especialmente la atención por lo atípicos que resultan; en ellos se expone el contraste de intereses, parecen ser conversaciones paralelas, que no interaccionan entre sí, totalmente independientes. Es un modo de presentar a los personajes, ya que este tipo de sentencias nunca se producirían en personajes emocionalmente equilibradosb.... Tanto la puta como el hombre hablan consigo mismos, cada uno desde su mundo, y el diálogo entre ambos resulta totalmente inconexo. Los dos personajes parecen necesitar un interlocutor para dotar de

verosimilitud lo que dicen, pero no porque esperen nada de la otra persona.

El hombre hace uso del monólogo, en el que describe a la perfección su situación, sentimientos, miedos e inseguridades.

“EL HOMBRE.-El mundo se acaba y yo deseo violarte. Penetrarte como una bestia hasta hacerlo con una pelota de sangre. Pagaré lo que me pidas.

LA PUTA.- Te quiero”. (Liddell: 2003: 3)

A través del diálogo podemos leer entre líneas y comprender más significados que no aparecen explícitos. Por ejemplo; cómo aplaca el hombre sus celos, creyendo que la puta podrá preferirlo, enamorarse de él o pertenecerle, por el mero hecho de que le pague más dinero. Como si el dinero fuera la medida de la Puta:

“ EL HOMBRE.- ¿Quién ha estado aquí?

LA PUTA.- El embajador

EL HOMBRE.- (La cubre de dinero)” (Liddell: 2003: 9)

El diálogo se vuelve explícito y lacerante. Las frases utilizadas hieren al formar parte de un párrafo horrendamente ilustrativo, que plasma la dejación de los personajes. Tanto por el placer que le causa a quién elige las palabras, como el que le proporcionan estas palabras a quien las recibe:

También le pedía que me sodomizara. Aquello sí que le gustaba

porque se corría. A mí también me gustaba porque me hacía daño, porque le sentía más, porque escuchaba el ruido de su semen trotándome por las venas, por el orgasmo frustrado, por la diarrea del día siguiente. (Liddell:2003:10)

Lo realmente clarificador para poder seguir el discurrir de la historia, son los monólogos. Es la parte más confesional y descriptiva de los personajes.

Angélica Liddell hace uso de la repetición de una acción para intensificar el momento y dar una idea de la duración de los hechos. Ejemplo: llora, llora, llora, llora.

Se produce una elipsis implícita entre cada capítulo, sin hacer mención del tiempo que ha transcurrido. Nunca se hacen referencias al espacio; se sobreentiende que todo el tiempo los personajes están instalados en casa de la Puta. Sorprende que tampoco se mencione ningún objeto ni mueble, ni tan siquiera la cama, que es el lugar donde los personajes pasan la mayor parte de la obra.

En esta obra el recurso dramático más utilizado es la ironía. Los amantes-clientes de la puta le hacen regalos perniciosos para promover su suicidio. “Me regalan cuchillos, tijeras, espadas, cordones de seda, vidrios rotos, serpientes” (Liddell:2003: 2). Lo que les estimula a acudir a las citas con ella no es la belleza ni el buen seño de la Puta sino la posibilidad de que muera en cualquier momento. El hombre, en un gesto que no le diferencia del resto, le hace entrega de una pistola a la puta; “Toma, guárdala”, le dice. (Liddell: 2003:7)

La burla explícita a la religión, está presente a través del discurso del hombre *“Me dijeron que había una puta que estaba dispuesta a morir de amor por mí. Es lo que más se parece a la idea que tenía de Dios cuando era pequeño.”* (Liddell:2003: 6) En otra ocasión en la que el hombre viste de muerta a la puta, resulta especialmente relevante el que le coloque en el pecho una pistola a modo de crucifijo.

Cuando el hombre disfraz de muerta a la puta y le habla, ésta permanece quieta como si estuviera muerta. De pronto la puta empieza a hablarle como si estuviera realmente muerta y él estuviera ya hablando con un fantasma. Él lo cree todo. De esta forma, Angélica Liddell está siendo doblemente irónica, al querer engañar al lector del mismo modo que el hombre está creyendo que la puta le hablaba una vez ya muerta.

La ironía también está presente cuando la Puta entra en escena sosteniendo una bandeja que contiene sus pechos recién cortados. El hombre acaba de ofrecerle su amor y ella responde entregándole su cuerpo, por el que él ha pagado. De este modo le da a entender que no podrá poseer su alma.

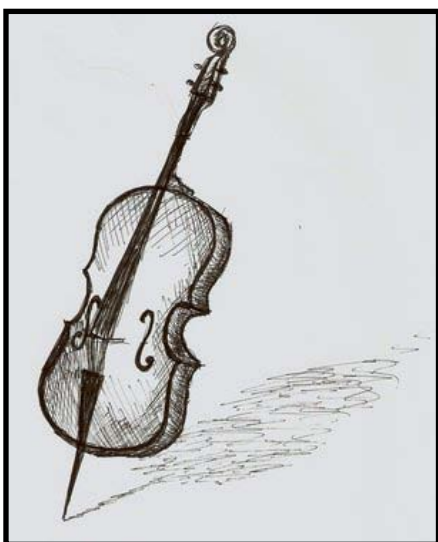
En el texto hay una importante ruptura de tópicos. Podemos resaltar los siguientes:

- 1 La prostituta no ejerce el oficio por dinero ni tampoco por placer. Lo ejerce para dormir acompañada, para no estar sola.
- 2 Cuando la Puta les dice a sus clientes *“Te quiero, te querré siempre”*, éstos le responden *“ No soy digno”*. (Liddell:2003: 3) Esta es una ejemplificación de lo atípica de la situación- relación de los personajes, tan distante a lo que acontece en la vida real en la que las prostitutas sufren humillaciones constantes por parte

de sus clientes.

- 3 Las declaraciones de amor de un personaje a otro resultan irrisorias si las comparamos a situaciones reales. “*LA PUTA.- Y yo enloqueceré de amor cuando me escueza la sangre al mezclarse con tu semen colérico.*” (Liddell: 2003: 10)
- 4 Liddell destruye la inocencia y la pureza que se otorgan siempre a la figura de un niño: en el texto, el personaje de la puta cuenta como mantiene relaciones sexuales con un niño. La dramaturga une el concepto de infancia con el de muerte. El niño se suicida tirándose por la ventana.
- 5 La concepción que la puta tiene del amor es totalmente atípica, lo concibe como sufrimiento. Si bien muy al principio de la obra nos señalaba “*Si amara a los que aman qué mérito tendría*” (Liddell: 2003: 3) al final nos dice “*¿Qué es morir de amor sino de hambre y de sed?*”. (Liddell:2003:20)

15.2. Morder mucho tiempo tus trenzas: *Las condenadas* (1996)



La historia tiene como referencia dos poemas de Charles Baudelaire en “Las flores del mal”. Uno de ellos se llama “Las condenadas”, el otro, al que se refiere la primera parte del título es “un hemisferio en una cabellera”:

Déjame respirar mucho tiempo, mucho tiempo, el olor de tus cabellos; sumergir en ellos el rostro, como hombre sediento en

agua de manantial, y agitarlos con mi mano, como pañuelo odorífero, para sacudir recuerdos al aire. ¡Si pudieras saber todo lo que veo! ¡Todo lo que siento! ¡Todo lo que oigo en tus cabellos! Mi alma viaja en el perfume como el alma de los demás hombres en la música. Tus cabellos contienen todo un ensueño, lleno de velámenes y de mástiles; contienen vastos mares, cuyos monzones me llevan a climas de encanto, en que el espacio es más azul y más profundo, en que la atmósfera está perfumada por los frutos, por las hojas y por la piel humana. En el océano de tu cabellera entreveo un puerto en que pululan cantares melancólicos, hombres vigorosos de toda nación y navíos de toda forma, que recortan sus arquitecturas finas y complicadas en un cielo inmenso en que se repantiga el eterno calor. En las caricias de tu cabellera vuelvo a encontrar las languideces de las largas horas pasadas en un diván, en la cámara de un hermoso navío, medidas por el balanceo imperceptible del puerto, entre macetas y jarros refrescantes. En el ardiente hogar de tu cabellera respiro el olor del tabaco mezclado con opio y azúcar; en la noche de tu cabellera veo resplandecer lo infinito del azul tropical; en las orillas vellosas de tu cabellera me emborracho con los olores combinados del algodón, del almizcle y del aceite de coco. Déjame morder mucho tiempo tus trenzas, pesadas y negras. Cuando mordisqueo tus cabellos elásticos y rebeldes, me parece que como recuerdos. (Baudelaire: 2006: 52-53)

La historia gira entre dos personajes protagonistas, dos mujeres. Iremos descubriendo sus funciones y lo que acaece en la narración a medida que se va desarrollando la historia, marcada por los diálogos, en ningún momento por las acciones. El lector y/o espectador permanece expectante hasta que puede descubrir el motivo de la discusión que se plantea y llegar a destapar la intensa relación que las une.

Angélica Liddell narra la historia de dos mujeres; se refiere a ellas como la *Primera* y la *Segunda*. No les asigna ningún nombre. La *Primera* toca el violonchelo y compone música para la segunda, que firma las melodías como si fuera ella la autora. Estamos hablando de la relación que une a un músico negro con el autor que le paga, pero no se trata de una relación sin más. La *Primera* accede al trato al sentirse culpable: ha delatado a una mujer que consecuentemente resulta asesinada (Luisa). Luisa fue amante de la *Segunda*. Ésta última manipula emocionalmente a la primera y aprovecha el sentimiento de culpabilidad de la primera para que expíe sus culpas componiendo obras para ella, hospedándose a cambio en su casa. La *Segunda* se aprovecha de la debilidad de la *Primera* para hacerla suya, para apropiársela.

Los temas de trasfondo son la manipulación, el abuso y el soborno, llevados al plano emocional. Las dos protagonistas mantienen una relación afectiva, lo que acrecienta la crueldad del ultraje. Leyendo el texto más exhaustivamente encontramos en él más profundidad: la segunda se asegura una relación de dependencia, una presencia diaria para paliar su soledad, fomentando el sentimiento de culpabilidad de la primera. La autora ahonda en el dolor a través de las heridas constantes que se producen la una a la otra, en las que el diálogo se convierte en una forma de tortura. Cuando recuerdan lo que las unió descubrimos que fue el llanto y la música. La muerte es otra

constante. Mencionan a las personas que admiraban, que murieron antes y después que ellas, como si el estar en una edad intermedia pudiera salvarlas. La primera habla del violonchelo como si fuera su ataúd. La segunda juega con el hecho de querer morir constantemente, de poder matarse en cualquier momento. La muerte se convierte además en un instrumento, en un regalo de amor (de la primera a la segunda); “Si ya no quieres matarte, ¿ es porque ya no te arrepientes, no te sientes culpable? ¿ya no me amas?”. (Liddell: 1996: 32). A lo largo de los diálogos, la segunda nos muestra su inseguridad: cree que si una persona está con ella es porque hay algo que la fuerza a ello, no concibe el amor como algo libre.

La estructura no queda claramente definida pero en el texto podemos encontrar tres partes diferenciadas. Como introducción puede señalarse la presencia del deseo; como núcleo de la obra el rechazo de los personajes y el dolor que experimentan y como desenlace el perdón.

a) Deseo

Tanto Spinoza como Sartre consideraban que el deseo formaba parte de la conciencia. El deseo se contemplaba como la elección de una forma de vida particular, como un síntoma de lucidez al abordar la existencia. El ambicionar determinadas acciones u objetos estaba unido a una coherencia y compromiso con el propio ser.

Guardémonos, pues, de considerar los deseos como pequeñas entidades psíquicas que habitarían la conciencia: son la conciencia misma en su estructura original proyectiva y trascendente, en tanto que es por principio conciencia de algo.(Sartre: 1989: 580).

Ya Platón anunciaba que el amor es el deseo de permanencia del bien, de armonizar la existencia de cada individuo de una manera segura y prolongada en el tiempo. De este modo, una vez cubierto y garantizado el bienestar básico, el individuo puede esforzarse en desarrollar otras parcelas de su vida.

Platón ha visto ciertamente que el amor tiene como objeto la belleza y el bien, pero ha sabido comprender que ese deseo no es simplemente para descansar en la posesión de la belleza y el bien, sino que es para poder dar a luz esos bienes, que ya tiene en sí germinalmente quien ama. (Pérez Ruiz: 1981:47)

Los personajes que retrata Angélica Liddell son conscientes de sus carencias, tienden hacia la corrección de sus vidas deseando que algo mejore o suceda, que las situaciones se transformen. Este desear resulta algo inherente al ser humano, constituyente de su esencia.

Como nos recuerda Misrahi, el hombre es de entrada un ser deseante más que un ser racional, cuya esencia se expresa a través de la unión del cuerpo y la mente, de la capacidad de conocer y del deseo. El hombre no se define en primer lugar por su razón sino por el movimiento de afirmación y crecimiento de su existencia en tanto que la misma concierne su alegría y su tristeza, es decir, por su deseo. (...) Pero este deseo tiene una estructura reflexiva, se vuelve sobre sí mismo para desarrollarse

y expandirse; no se limita a su existencia actual sino que se dirige y tiende hacia la beatitud, hacia su máxima perfección y desarrollo. El deseo es el despliegue del conatus, del esfuerzo consciente por perseverar en el ser, y despliega su potencia a través del desarrollo y potenciación de los afectos, especialmente de los afectos afirmativos y activos, generadores de alegría y evitadores de tristeza.(Martínez: 2004: 352-353).

Desear es conciencia ya que implica un conocimiento arduo sobre la propia persona, sus posibilidades y limitaciones; es además una apertura de prisma, en cuanto que se ambiciona algo tangible. El escritor Miguel de Unamuno aseguraba que todo conocimiento surge de un deseo: “sin el deseo de ver no se ve” (Unamuno:1969:176). Esto hace que el deseo se convierta en algo positivo ya que supone una voluntad de mejora por parte de la persona, que es el primer paso para progresar.

No obstante, desear también está lleno de connotaciones negativas. La peligrosidad del deseo radica en que no se ambiciona únicamente lo que se necesita, sino por el contrario, todo tipo de añadidos que no son primordiales y que dificultan el sentimiento de satisfacción y plenitud diario. Se pasa a desear todo aquello de lo que se carece. Nos enfrentamos al deseo insaciable, el que se destruye a sí mismo y vuelve a regenerarse de manera sucesiva.

El deseo es el negativo del poder. Entre ambos se encuentra la imaginación deseante. De modo que estamos atrapados en una rueda sin fin de deseo, destrucción y nuevo deseo. Nuestro deseo

siempre es deseo de lo otro, de lo diferente, de lo que no tenemos, de lo que no comprendemos, de lo que nos elude y se nos escapa. Ese otro, tratamos de abrazarlo, de asimilarlo a nuestra conciencia, de devorarlo para que deje de ser diferente. Es la paradoja del deseo: tiende a destruir su propia razón de ser. Transformando el deseo en parte del ser deseante, destruye lo que le hace vivir. (Julio Baquero Cruz y José Pazó Espinosa. “Deseo de Japón”. *Revista de Occidente* n° 334, Marzo 2009)

Pero en la sociedad de consumo actual los deseos se van sucediendo y complicando, influenciados por todo tipo de factores culturales y sociales, de referencias que invaden al individuo apartándolo de su personalidad. Se hace deseable algo cuando para otra persona es deseable. En el deseo hay una mezcla entre mimesis y educación, ya que nos apropiamos de los deseos y necesidades de otros. En este sentido, hemos de mencionar al filósofo francés René Girard (Aviñón, 1923), quien alcanzó notoriedad a nivel internacional a raíz de ejercer su función de crítico literario analizando las relaciones interpersonales haciendo uso de su tesis sobre la “mimesis”. En este sentido podemos concluir diciendo que el deseo elige sus objetos gracias a la mediación de un modelo.

Para Girard el gran novelista es la persona atrapada en la estructura del deseo, que de alguna manera ha escapado a ella, y cuenta en su obra este proceso de ilusión a desilusión. Puesto que la gran obra literaria es, en su criterio, una entidad global, una estructura dinámica con forma de espiral descendente, la

historia individual y la historia colectiva del deseo mimético siempre se mueve hacia la nada y la muerte.(Penas Ibáñez:1992:116)

La obra de Angélica Liddell está en consonancia con la teoría de mimesis analizada por Girard. Los personajes que protagonizan las piezas teatrales de la dramaturga se convierten en seres frustrados, apesadumbrados y derrotistas por su constancia de fracaso personal en una sociedad que reivindica el éxito y en la que no pueden evitar comparar su vida con la de otros.

El deseo está extremadamente arraigado en Occidente; por el contrario, la cultura oriental considera que el deseo sólo produce desequilibrio. Desde este punto de vista, los monjes Zen promueve la corriente “mu” que significa “sin”, el culto hacia el vacío y la profundización en la esencia, algo que contrasta dramáticamente con la sociedad occidental, presionada por todo tipo de estímulos incisivos e insistentes, que marcan de manera irrefutable la vida de los individuos.

En su forma más selecta, lo japonés ofrece la calma del vacío, el sentido de la falta de sentido, el orden de la vacuidad, la satisfacción de lo que nunca se ha de llenar. El *ikebana* se caracteriza por el vacío entre las ramas, la caligrafía por los espacios en blanco, los jardines de roca por la ausencia de elementos decorativos, la ceremonia del té por los silencios. La forma más elaborada e íntima de comunicación en Japón es el *harago*, el lenguaje del *hara*, el bajo vientre, donde está el *ki*, el

espíritu: es el lenguaje del silencio. (Julio Baquero Cruz y José Pazó Espinosa. “Deseo de Japón”. *Revista de Occidente* n° 334, Marzo 2009) Y continúan: Un ser deseante es un ser excitado. Una sociedad deseante es una sociedad a la que le falta o le sobra algo, una sociedad cargada por exceso o por defecto.

Lejos de la filosofía de vida nipona, Angélica Liddell describe la cotidianidad de personajes frustrados víctimas de una sociedad a rebosar de vidas estereotipadas, basada en el consumo y en la consecución de objetivos que deben lograr los individuos para integrarse plenamente en el sistema. Es en este desear de los personajes y en las consecuencias que esto les produce a lo largo de la obra donde encontramos la crítica que la dramaturga hace a la sociedad occidental actual. También es importante destacar la relación del deseo fuertemente vinculado al poder (junto con otras prácticas extradiscursivas), resultado de la educación social imperante que se presenta como mediatizadora del deseo.

La crítica al deseo que Angélica Liddell establece en la obra puede analizarse a partir de los distintos extractos que siguen.

“¡La música no es la vida!”, “el asqueroso violonchelo no existe, ¡lo llené de piedras y lo tiré al río!” (Liddell: 1996: 18), grita la *Segunda*, y de este modo nos revela la angustia que le genera que la música, con el violonchelo como portavoz, sea el elemento de unión de más peso entre las dos. La manera de la *Segunda*, de revelarse contra la situación es darse la muerte frente a la *Primera*. Es capaz de arrastrarse a las últimas consecuencias (entregar su vida) con el fin de que la *Primera*, en un arranque de

lucidez, se de cuenta de lo que la *Segunda* intenta comunicarle.

La desesperación de la *Segunda* la conduce a matarse como sacrificio. Ha aceptado que ya no hay remedio para solventar la situación, sólo busca que la *Primera* entienda, aunque para ello sea preciso el suicidio.

Clarificadoras son las frases de la *Segunda*: “Te importa más esa maldita música que yo”(Liddell: 1996:7). Bien sea por un instrumento que despierte mayor interés o por un hombre como fue su amante Gunter; la *Segunda* no soporta quedar relegada a un segundo plano y llama constantemente la atención para estar en el centro de la conversación. “A mí también me arrestaron, ¿no vas a preguntar por mi?”(Liddell:1996:13).Sólo al final, cuando ya no hay tiempo, la *Segunda* le dice a la *Primera* que la amaba.

La *Primera*, por su parte y desde el miedo, hace declaraciones de amor que también pueden ser interpretadas como búsqueda desesperada de amparo, frente al temor que le infunda la soledad inminente.

Pero no ves que te quiero, que estoy loca por ti (...) Somos iguales,
casi gemelas, el dolor de la una lo siente la otra (...).
(Liddell:1996:9)

A través de estas declaraciones podemos comprobar la manipulación sentimental a la que se someten la una a la otra, con tal de conseguir sus objetivos. La *Primera* sabe que sólo la confesión de su amor podrá retener a la *Segunda* junto a ella y hacer que ésta

la perdone y no la castigue.

En los momentos de tensión donde la relación puede romperse, la *Primera* finge su sentimiento de amor hacia la *Segunda*. Cuando confiesa haber amado a Gunter, intenta paliar el dolor de la *Segunda* diciendo “*Bésame, Te quiero, yo pensaba en ti*”. (Liddell:1996: 9)

La *Segunda* también declara su amor posesivo a la *Primera*, confesándole: “Necesitaba condenarte porque así te tendría a mi lado para siempre(...) Eres mía. Mía”.(Liddell:1996: 22) En un monólogo que se desarrolla más adelante, la *Segunda* se delata en un ataque de sinceridad incontrolable, de pasión desenfrenada, de celos: relata cómo no puede perdonar la infidelidad de la *Primera* con Gunter, como le consuela la muerte de él.

b) Rechazo y dolor

En el personaje de la *Primera*, encontramos un dolor latente en cada una de sus frases, llenas de reproches hacia la *Segunda*: “Eres lo que me obligaste a ser”. (Liddell: 1996: 7)Hace alusión al continuo chantaje emocional que le hace la *Segunda*, que la amenaza de continuo con el suicidio. La *Primera* señala que la *Segunda* jamás se suicidaría sin espectadores, jamás se daría muerte si supiera que su fallecimiento no dejaría huellas ni repercusión: “Siempre has estado buscando una excusa para morirte. Necesitas un teatro hasta para suicidarte”. (Liddell:1996: 7)

El personaje de la *Segunda* es una mujer que busca siempre las causas del conflicto, que se hace daño y que mueve a los otros a que se lo hagan, que domina a la

Primera porque necesita sentir que su vida le importa a alguien. Fuerza a que la *Primera* sienta y padezca por ella y con ella. La retiene con sus amenazas y con el dolor que le inflinge. Vuelve en su contra las palabras que la *Primera* pronuncia, todo lo altera hasta formar la herida. La *Segunda* quiere dominar, tiene capacidad para ello y lo consigue, al tiempo que no soporta la idea de que le resulte tan fácil infligir dolor. Hace uso de su poder pero se detesta por ello.

El personaje de la *Segunda* exige cosas que ella misma es incapaz de cumplir. En un momento dado le dice a la *Primera* “Podrías tener la delicadeza de no exhibir tanta desdicha” (Liddell: 1996:12). Convierte a la *Primera* en herida, como ella, para poder hablar consigo misma, sufrir una catarsis, establecer un diálogo en el que recrimina lo que ciertamente ella misma no es capaz de perdonarse. La *Segunda* le dice a la *Primera*:

Siempre me asombró como conseguiste seguir viviendo con la traición, con la vergüenza sobre los hombros. Yo no puedo(...)Ahora me das asco. (Liddell:1996:13).

Hay credibilidad en estas palabras, sin embargo, la *Segunda* se lo está diciendo a sí misma, tratando de autoconvencerse. Se castiga a sí misma a través de la *Primera*, al tiempo que intenta que la otra sufra lo mismo para no sentirse tan sola en su culpabilidad. Le dice a la *Primera* que le da asco por haber traicionado y sin embargo poco después, la *Segunda* le anuncia que la acaba de delatar, que ha cometido el mismo pecado.

Cuando la *Segunda* exclama “¡Quiero morir!”, (Liddell:1996:7) lo dice poniéndole voz a un deseo, en este momento lo desea de verdad, fervientemente. Se detesta porque ella misma conoce las reglas de su sucio juego y no se lo perdona, ella puede engañar pero no puede creérselo. Se detesta por lo que ha hecho: por haber delatado a la *Primera*. Quiere suicidarse, sin embargo, aún en este momento, no quiere reconocer que es ella la total culpable. Incluso en su suicidio quiere manchar de dolor a la *Primera*, quiere que sufra, que se martirice, que se crea culpable. Hasta el final se trata de un personaje que contagia dolor, que domina para corromper.

c) Perdón

La transición hacia el perdón que se plantea en esta obra se enmarca en el mecanismo cotidiano de restauración de vínculos pero difiere de éste en que no se trata de una violencia episódica, sino de una que se ha institucionalizado en el tiempo y que ha impregnado los modelos mentales individuales y compartidos.

En este caso, las dos protagonistas han sido víctimas la una de la otra. Si en un primer lugar la víctima era la *Segunda*, con el transcurso de la obra comprendemos que la *Primera* se ha convertido en víctima de la *Segunda*, que la castiga para devolverle el dolor que le infligió, para paliar el deseo de retribución del mal percibida través de acciones punitivas.

La víctima parecer ser el sujeto al cual se le atribuye el perdón, si bien ese *don excesivo* es ofrecido por el ofendido. La problemática de la víctima luego de uno o varios eventos

violentos tiene un componente traumático que se traduce en un conjunto de emociones como el temor, el odio, la indignación o el rencor. La víctima se ve enfrentada a dos problemas: por un lado, debe seguir adelante con su vida, a pesar de la experiencia de la violencia; y por otro lado, debe resolver la problemática de una eventual convivencia con el victimario. (Garrido Rodríguez:2008:138)

Una vez resarcido el mal, igualado el daño en los personajes de la *Primera* y la *Segunda*, las dos protagonistas luchan por limpiar y borrar el sentimiento de culpa. Especialmente la *Primera*, quién ayuda a la *Segunda* a que su mente quede en paz: “ (...)hubo un tiempo en que deseaba constantemente que me castigaras”. (Liddell:1996:15)

También en la *Segunda* hay atisbos de conciencia y de búsqueda de redención. Le dice a la *Primera*: “Si al menos pudiera mostrar una llaga, un trozo quemado(...) pero estoy tan asquerosamente intacta que tengo que morir”. (Liddell:1996: 15) En otro momento, cuando le confiesa todo, muestra esa lucha interior entre su pulsión destructora y el amor más puro: “Te he escrito cartas de amor(...) las escribía y las rompía”. (Liddell: 1996: 20) Con la frase “No te portes bien conmigo, no me perdones, estoy harta de que me comprendas” (Liddell: 1996: 25), queda patente que la *Segunda* sólo busca ser castigada, ser maltrata porque se siente culpable. Es consciente de todo el mal que ha causado. No se perdona y no soporta que la otra lo haga: “Condéname o no hables”. (Liddell: 1996: 32).

En el campo del dolor psíquico resulta muy difícil cuantificar el daño y valorar lo justo o injusto ya que nos adentramos en la moralidad de cada persona. No hay un juicio ni una condena impuesta, no hay una ley igual a todos, por lo que el único castigo depende de la persona afectada. En este sentido, el perdón depende de la conciencia de cada uno, de su amplitud mental y de la importancia que haya dado al hecho. Se trata de un tema peliagudo como los que acostumbra a tratar la dramaturga; apela a nuestra moral y no se rige por la sociedad sino por cada cual, como individuo independiente y determinado. En ocasiones, los afectados no se sienten resarcidos por un mero proceso judicial, sino que prefieren y necesitan que la persona que los ha herido sea consciente del mal que ha causado, como retrata Dostoievsky en su novela “Crimen y castigo”. Pedir perdón ha estado muy arraigado a la religión cristiana, propiciada por el confesionario. Sin embargo, en esta obra Angélica Liddell prescinde de mediadores inútiles y enfrenta directamente a las personas (en este caso dos) en conflicto, que se intentan comprender y perdonar.

Desde un punto de vista hermenéutico, podemos decir que el proceso del perdón implicaría víctima el paso por tres estadios cognitivos diferenciados.

En primera instancia, la *reinterpretación del evento violento* sería un proceso mental cuya función es dotar de un nuevo significado al recuerdo traumático; esto está acompañado de un proceso de toma de conciencia de las necesidades presentes, es decir, el resolver el problema de la reconciliación. Reinterpretar, sería asimilar el evento violento como una experiencia desagradable y traumática, que puede ser leída con base en la necesidad de convivir con el otro y superar el resentimiento. En un segundo

lugar, la *humanización del otro y de sí mismo* añadiría el elemento del agente a la asimilación del evento violento. De esa forma, implicaría el percibir al victimario como un ser humano, capaz de crear y destruir; a la vez que tendería a desvirtuar la categorización de víctima respecto de sí mismo, ya que a pesar de que ha sufrido a causa de los errores del otro, no es un *sub-humano* vulnerable a la violencia. Finalmente, el *reconocimiento del otro como cooperante potencial* sería un estadio final que implicaría un conjunto de tendencias a la acción, es decir, tendría efectos directos en el ejercicio de la convivencia; haría necesario un proceso de asimilación del victimario no sólo como un ser humano, sino también como un interlocutor válido con el cual sería posible establecer acuerdos en el futuro. Este reconocimiento también crearía herramientas para la cooperación. (Garrido Rodríguez: 2008:141)

En la historia que narra Liddell, el perdón se vuelve algo útil ya que disminuye el costo emocional que para los dos personajes implica mantener el resentimiento en un largo plazo. El perdón aquí se presenta como una solución inteligente e incluso egoísta, ya que solventaría la soledad acuciante que sienten las protagonistas, favoreciendo la convivencia entre ellas y armonizando la vida de cada una. Concibiendo el perdón como la decisión acertada, las dos protagonistas vuelven al pasado a través de un diálogo en el que la una completa la frase de la otra retomando la historia conjuntamente: el tiempo en el que eran niñas, llevaban trenzas y les unía la música y el llanto. Recordando lo que tienen en común, el pasado compartido, tratan de reencontrarse, vuelven a la raíz intacta

antes de que la relación se enturbiara. Intentan rehacer la historia partiendo del principio.

El perdón que se da y el que se recibe terminan siendo un acto de con-donación que sólo podrá ocurrir en la fragua de un encuentro en el dolor. Solamente en el dolor compartido. (Giannini Iñiguez: 2006: 16).

A lo largo de toda la pieza se percibe una tensión dialéctica ahogada, consumida antes de su comienzo, un anuncio que no llega nunca a desarrollarse. El silencio cobra un protagonismo esencial en esta obra teatral, en el que los personajes conviven individualmente con su dolor, incapaces de manifestar abiertamente sus miedos. Las frases que se prodigan las protagonistas están cargadas de un contenido subliminal, denso y complejo. No hay una confesión total por parte de ninguno de los personajes; responsabilizan a la otra de sus sentimientos, casi exigen que la otra adivine y conozca lo que espera que se diga o se haga. El silencio es fundamental entre cada frase porque contribuye a la asimilación de lo dicho, da la pausa, el tiempo necesario para la meditación. Es más importante lo que se calla que lo que se dice, las protagonistas intentan adivinarse a lo largo de toda la obra en la que también se trata la posibilidad o imposibilidad del habla, la complejidad de la comunicación. La tensión que produce la dificultad de expresión de los personajes convierte el silencio en la lógica consecuencia de un proceso a través del cual se tiende al despojamiento y a la desnudez más absoluta.

Decir el silencio —o, al menos, intentar decir la convención de su sugerencia— conlleva situarnos en un territorio de incertidumbres solapadas en el que nada puede dejar de hablar. A través de la palabra se busca decir y al hacerlo se sabe, tal y como ya sospechaba Jacques Derrida, que decir, aun siendo necesario, nunca es suficiente. (David Pérez: 2008: 19)

Los diálogos son políticamente incorrectos. Están llenos de frases directas y punzantes. Las oraciones en boca de la *Segunda* son un ataque constante y despiadado hacia la *Primera*. El vocabulario empleado, a veces raya la vulgaridad y la obscenidad:

Una polla hinchada (...) como gimotearía de placer el cerdo(...) imaginé mi pelo empapado de secreciones podridas (...) 120 kilos de carne de cerdo agitándose sudorosamente sobre mi cara (...) Después me enseñaron un cuerpo medio roto. La habían violado doce hombres. (Liddell: 1996: 15)

Las frases empleadas, las palabras escogidas, son lacerantes y directas, delatan la conciencia de los dos personajes. En el texto resulta impactante la claridad de los personajes para tratar los temas más duros: “Voy a morir hoy” ó “(...)Sería horrible que te quedaras rígida en mis brazos. Para meterte en un ataúd tendrían que romperte los huesos (..)” (Liddell: 1996: 31). Están tan familiarizadas con el tema de la muerte de tanto pensarlo que lo convierten en algo cotidiano, arrancándole su condición ancestral de tema tabú.

La relación entre la *Primera* y la *Segunda* queda patente en la manera que tienen de dirigirse la una a la otra. Especialmente en los momentos de tensión, donde la incontinencia verbal y la rabia las conducen a destapar lo que les duele y a sacar a la luz el rencor interior acumulado. Hay que destacar el papel que juegan los silencios en el texto. Aunque no se especifica la duración de cada uno de ellos, resultan indudablemente esclarecedores y necesarios ya que a través de ellos vislumbramos la expectación que genera la una en la otra. La necesidad de dualidad es mutua, viven a la espera, en una relación de completa dependencia. En el clímax de la obra, cuando se produce la confesión más dolorosa (la *Segunda* anuncia a la *Primera* que la acaba de delatar y que tiene que marcharse), Angélica Liddell señala tres silencios. Y otros tres quedan indicados cuando la *Segunda* le dice a la *Primera*: “Y yo te amaba. Amo”. (Liddell: 1996: 27). El lector puede percatarse de que si la *Segunda* ha cedido y ha permitido esta forma de trato autoritario por parte de la *Primera*, es porque prefiere sentirse protegida.

Ejemplo 1

¡Recuerda!

¿No quiero recordar nada!

Ejemplo 2

¡No puedes matarte!

¿Me vas a obligar a seguir viviendo? (Liddell: 1996: 7)

A medida que el texto avanza, descubrimos que la que realmente maneja los hilos y reconduce las situaciones es indudablemente la *Segunda*. Cada una se caracteriza por el papel que ha creado.

Cuando en los momentos cumbres se quitan sus disfraces, vemos como la *Primera* hace confesión al lector y/o espectador en la manera que tiene de dirigirse a la *Segunda*:

“No puedes abandonarme. Sólo existo si alguien me escucha (...) Oblígame como tú sabes (...) Soy tu esclava”. “No, la esclava soy yo” (Liddell:1996:9), responde la *Segunda*, señalando que no quiere abandonar el juego. En esta fluctuación de roles juegan de manera constante durante toda la obra, pero la decisión de quien interpreta a quien y en qué momento, la toma siempre la *Segunda*.

Una de las partes del diálogo más esclarecedoras tanto para comprender esta relación que las une, como la imposición de autoridad por parte de la *Segunda*, aparece cuando la *Primera* le dice:

¿Qué hubieras hecho si me hubiera negado? Un día me negué.
No me apetecía y me negué. Tú te empeñaste. Cuando me negué
por segunda vez me cayó encima una lluvia de golpes. Nunca
más me volví a negar”. O; “ Has tenido mis pechos siempre que
has querido. Aún hay marcas. (Liddell: 1996: 19)

La obra sucede en tiempo real, manteniéndose el mismo escenario aunque concretamente no se menciona el lugar donde se desarrolla. Poco importa. Se supone que es un espacio interior, probablemente la casa donde las protagonistas viven. No se producen elipsis ni *flashback*, los personajes conversan y la pieza teatral gira en torno al diálogo que mantienen y que lleva la narración a su introducción, nudo y desenlace. La

calidad de la obra radica precisamente en estos diálogos y en los códigos sonoros. Prima la importancia del ruido generado en el exterior (como rasgo definitorio de lo que rodea a las protagonistas) y el producido en la modulación de sus voces durante la conversación. Hacia el final de la obra, encontramos el momento más álgido, de mayor tensión. La *Primera* le dice a la *Segunda* “imaginemos que sí hay tiempo, vamos a utilizar el tiempo de las películas”. La *Segunda* responde “aunque murieras dentro de cien años no quedaría tiempo”. (Liddell: 1996: 14). Estas dos frases nos señalan el tiempo de las cosas medido por cada personaje de acuerdo a sus intereses; para uno todo está por decir, para la *Segunda* todo está ya dicho, consumado. Liddell nos muestra cómo se gestiona el tiempo de acuerdo a nuestra conveniencia, el partido que se le puede sacar al tiempo real, para moldearlo, alargarlo o acortarlo dependiendo de lo que pretendamos conseguir.

“Mi condena es eterna aunque la eternidad se acabe hoy”. (Liddell: 1996: 21). Esta frase de la *Primera* hace trascender la culpabilidad del personaje, como si toda la huella que deje en el mundo sea el dolor que ha infligido en los otros. Sabiendo que el sentimiento de culpa es cristiano, hay aquí una denuncia implícita a la religión. La dramaturga presenta la religión como un proceso de opresión y martirio, que impide que la persona actúe sin miedo al castigo. Fustigándose como única vía posible para alcanzar la redención.

Como hemos mencionado anteriormente, el ruido exterior es uno de los recursos dramáticos más recurrentes. Son fundamentalmente disparos que se escuchan en los puntos más álgidos de las conversaciones, avivando el sentimiento de tensión. Al

escucharse en momentos clave entre frase y frase, el sonido de ametralladoras trae consigo connotaciones que ayudan a la interpretación del texto. Este tipo de códigos sonoros (unidos a los orales, musicales, audiovisuales) contribuyen a formar un macrosistema lingüístico que rompe con los convencionalismos del teatro convirtiéndolo (especialmente el teatro de Angélica Liddell) en un espectáculo multimedia que dota a la representación de muchos más significados. Particularmente en esta obra, el ruido de ametralladoras incrementa la tensión y contextualiza la pieza sin necesidad de hacer uso de palabras, al tiempo que consigue que el espectador se implique aún más en lo que se narra. De esta forma se produce un acercamiento del acontecimiento a lo real, dotando de veracidad y verosimilitud al texto.

El recurso emocional también está presente: cuando la *Primera* sabe que va a morir, le pide a la *Segunda* que le haga una trenza. Para llegar al final como al principio, cuando eran niñas, cuando se conocieron. Reconciliando así pasado, presente y futuro.

La reiteración aparece en varias ocasiones, los actos y las palabras se repiten tres veces. La dramaturga da peso a los silencios.

silencio

silencio

silencio

Del mismo modo, al final de la obra, la última puntualización que Angélica hace sobre la actitud de los personajes es:

se miran/ se miran / se miran

Seguido de tres golpes en la puerta.

15.3 *Suicidio de amor por un difunto desconocido* (1996)



Es una obra atípica dentro de la trayectoria teatral de Angélica Liddell. Es la pieza que consta de un mayor reparto (siete personajes). En la obra se producen elipsis temporales y asistimos a un importante cambio de escenarios (seis en total). Quizá la dificultad de llevarla a escena sea una de las razones por las que la obra aún no ha sido representada. La dramaturga intenta hacer referencia a la sociedad latinoamericana. En la pieza la dramaturga critica el gran éxito de audiencia de las telenovelas que se fundamentan en el drama. En palabras de la propia autora:

Siempre he amado a los perdedores. Los ganadores me repugnan. Los perdedores, los inconsolables, los amargos, los débiles, ni siquiera podrían gozar de sus triunfos porque son enemigos de sí mismos. Necesitarían tocarle las tetas a la presentadora del telediario o mear en la copa del concejal, o simplemente enmudecen. Además, experimento una franca simpatía por los suicidas y los asesinos porque en sus manos se encuentra la desaparición de la especie. Sólo un idiota se sentiría orgulloso de ser hombre, de vivir entre hombres y de perpetuarse en otro cuerpecillo absurdo. Me pongo pues de parte del fracaso porque la lucidez brilla en el territorio de los monstruos, no ocultan sus taras, se burlan de su propio exceso, su fin es la autodestrucción, no les asquea concebir ideas oscuras, no les molesta la suciedad,

no les importa morir en público como va a morir Blanquita, delante de vosotros. En un mundo donde solamente nos queda la pasión por lo inexistente, el único acto de amor posible acaba siendo brutal y está dirigido a no continuar propagando la epidemia de vida. (Angélica Liddell. Introducción leída en el V Ciclo SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) de Lecturas Dramatizadas. El 8 de noviembre de 1999 en la sede de la SGAE en Madrid)

La dramaturga retrata el horror que puede originarse en los hogares más comunes. Liddell hace un exhaustivo recorrido retratando los personajes fracasados. Defiende a las personas incapaces de expresar su propio drama, de tan inmersos que están en él. Con una mirada objetiva y alerta, Angélica Liddell denuncia las situaciones que ellos mismos no son capaces de condenar.

La expresión ‘vida cotidiana’ debería seguramente mentar algo trivial, algo tan conocido y acostumbrado que no merece la pena de ser descrito porque todo el mundo sabe lo que es. Pero no es cierto: la cotidianidad designa más bien una ausencia de sí mismo, una experiencia que su presunto sujeto no llega jamás a experimentar, y que no es indescriptible por trivial sino porque, cuando se padece, uno mismo no está allí para dar testimonio. (Pardo: 1996)

En la actualidad el incesto sigue siendo una práctica bastante extendida especialmente en los países subdesarrollados. En Perú, desde abril del 97 a marzo del 98

se recibieron 4.980 denuncias de violencia familiar (Diario Hoy.com.ec. 21.04.98).

En Estados Unidos, donde según el FBI, cada minuto es violada una mujer, organismos feministas calculan que una de cada cuatro niñas en el rango de 0-12 años ha sido víctima de incesto.(María López Vigil. “Incesto.una plaga silenciada de la que hay que hablar”.*El Nuevo diario de Nicaragua*. 25.11.2000).

Angélica Liddell aborda el incesto cuando el personaje protagonista, Blanquita, es violada por el novio de su madre. Esta acción es tomada con absoluta naturalidad por parte de la madre de Blanquita. Los diálogos de Liddell resultan irónicos, pero en realidad hablan de reacciones comunes, que se dan en Latinoamérica, donde la gente no está suficientemente concienciada de la gravedad de los hechos.

En una entrevista, Nils Kastberg, director de UNICEF para América Latina, declaró que el 95% de los casos de embarazos de menores de 15 años en Costa Rica son por incesto. Kastberg aseguró también, que en zonas de Jamaica, Bahamas y otros sitios del Caribe, es una costumbre el que las niñas pierdan la virginidad con alguien de la familia. (Entrevista Nils Kastberg, BBC Mundo. 30.11.2004). En nuestro país, un estudio publicado el uno de agosto del 2006, realizado por UNICEF y The Body shop “Tras las puertas cerradas”, señalaba que había 188.000 niños expuestos a distintos tipos de violencia y abusos en sus casas. En todo el mundo, la cifra alcanza los 275 millones.

Angélica Liddell aborda en esta obra varios conceptos básicos a la hora de formar una familia. Primero pone en evidencia la incapacidad de ciertas personas para

educar a sus hijos. Exige que quien opte por la paternidad sea consciente de su responsabilidad para inculcar ciertos valores a sus descendientes. Plantea el drama de un personaje joven, Blanquita, a la que se le fuerza a casarse. Cuando su padrastro la viola, el hecho es tomado con normalidad. Ya mancillada, decide entregarse al sexo y finalmente, opta por el suicidio. Liddell señala así la gravedad de las consecuencias psicológicas que acarrea el que familias de clase humilde acepten los desórdenes sexuales como el incesto, la violación o la promiscuidad, como anécdotas dentro de la sexualidad. La dramaturga subraya la importancia de dar una adecuada educación sexual infantil; reivindica la necesidad de aclarar conceptos como: sexualidad, proceso de reproducción, sexualidad propia, unión de sexo y afecto, el deseo, el contacto físico, la violencia, la diferencia sexual entre hombre y mujer, la amistad, el juego amoroso y el abuso sexual. Clarificando estos términos, se crearía una base de información sólida que permitiría al niño-adolescente prevenir los riesgos de determinadas conductas patológicas alarmantes.

La dramaturga retrata los problemas estructurales de distintas familias de hoy día, acercándose a los hechos más escabrosos. Como dijo León Tolstoi al comienzo de su afamado libro *Anna Karenina*, publicado en 1877 “Las familias felices son todas iguales; las que no lo son, tienen su propia manera de infelicidad.” (Tolstoi: 2004:4)

12.3.4 Personajes

Como en la novela “Crónica de una muerte anunciada”, del escritor colombiano Gabriel García Márquez, la estrategia utilizada por Angélica Liddell es contar desde un principio (mediante una voz en off) que muere la protagonista. De este modo cambia el

punto de interés, que ya no reside en el *qué* pasa, sino en el *cómo* ocurre. La protagonista, Blanquita, proviene de una familia de clase media-baja, con una educación basada en doctrinas tradicionales que se han continuado imponiendo sin análisis ni asimilación. Es un personaje dotado de una sensibilidad extrema, que opta por la ensoñación para evadirse de una realidad que la asusta. Le han inculcado el miedo a no cumplir con lo que se espera de ella. Educada para casarse, no se encuentra capacitada para ello, por lo que decide contraer matrimonio con un muerto, Adán, para no defraudar las expectativas familiares. Blanquita tiene miedo de no estar preparada para la vida que le exigen vivir, por lo que prefiere refugiarse en bodas ficticias para arrancarse de lo que está obligada a hacer por decoro. La protagonista mantiene además una relación patológica con su hermano; adora a Benjamín porque es débil como ella y no puede vivir con la misma indiferencia que el resto. Ambos se complementan y deciden considerarse pareja, porque son cobardes para enfrentarse a lo que les pueda deparar el mundo. Cuando el otro hermano de Blanquita, Cheyene, mata a la pareja de ladrones, Blanquita manifiesta un comportamiento propio de quien no teme a la muerte, de quien está familiarizado con ella. Sólo cuando establece una conversación con Blanca en el cementerio, Blanquita sufre de pronto un ataque de lucidez. Todos los acontecimientos ocurridos (su boda con el difunto, la violación de Santiago, el novio de su madre) la conducen a encerrarse en su cuarto, y a abrir la ventana a los muchachos de la zona para que entren a penetrarla. Milagros, la madre de Blanquita es una mujer con muchos miedos, que teme especialmente la soledad. Necesita forzosamente compañía. Sus hijos representan para ella protección y seguridad: su pensamiento hacia ellos es totalmente egoísta. La personalidad y los vacíos de este personaje quedan manifiestos en lo que Milagros le dice a su hija:

No creas que no te envidio. Aunque muerto, te hace compañía. Pero a mí los muertos me dejan tan sola. Tan sola. Y me da tanto miedo llegar a vieja sin un hombre que se preocupe por mí, un hombre que poco a poco, a fuerza de tenerlo caliente en la cama, a fuerza de costumbre, me coja al menos el cariño que se le tiene a un perro. Con una hija soltera, soltera y como debe ser, estaría más tranquila, pero así... Y cuando tu hermano se case, o lo maten..."(...) pensarás que soy mala pero hay noches que me entran ganas de llamar a Salvador. Que te violó, bueno, hay que entenderlo. Pasa mucho. (Liddell:2002:35)

Príncipe es el vecino, el amigo y admirador de Blanquita. Es un hombre servicial con la familia, considerado como uno más en la casa. Enamorado de la protagonista, mantiene relaciones sexuales con ella. Blanquita intenta encontrar en él la figura de su marido fallecido.

Benjamín y Cheyene son los hermanos de Blanquita; Benjamín es débil y enfermizo mientras que Cheyene es fuerte y valiente. Durante toda su vida los dos hermanos han estado luchando por ser capaces de llegar a ejercer el rol del otro. La relación de Benjamín con Blanquita es de una intimidad que raya lo incestuoso. Los dos se unen para combatir el miedo a lo que la sociedad espera de ellos. La figura de Cheyene va ligada a la pistola como si ésta fuera una prolongación de su brazo. Esconde sus inseguridades y sus miedos dentro del papel de tipo duro que le han asignado. Convive con el dolor que le produce tener que vivir detrás de un estereotipo que él no

ha elegido, y que lo esclaviza. Pese a su fachada, es una persona bondadosa: a Blanquita le compra un pastel de boda y ramos de flores, y nunca delató a su hermano Benjamín, pese a la rivalidad que hay entre ambos. Cheyene asume con resignación y nobleza su papel de protector de la familia. Sin embargo, vive frustrado al pertenecer a una familia tan pobre. Intenta simular lo que hacen los ricos en la medida que puede, como por ejemplo, comiendo bombones a diario. Desata su rabia interior contra los extranjeros, a los que envidia y detesta. Va siempre armado, esperando la mínima ocasión en que un ataque pueda estar justificado.

El último personaje a destacar es Salvador, la pareja de Milagros, cuyo nombre es claramente irónico ya que en lugar de ser un ángel redentor es un hombre sin escrúpulos que se aprovecha de las necesidades de la gente. La relación que mantiene con Milagros es meramente sexual (consciente de que es esta una de las carencias más importantes que ella necesita cubrir) y dominado por la lascivia viola a Blanquita (a sabiendas de que Milagros lo consentirá).

Con esta amalgama de personajes que nos presenta la autora el resultado no puede sorprendernos: diálogos grotescos, de una gran similitud con los propios de una telenovela latinoamericana, lo que acerca peligrosamente ficción a realidad. En este sentido la dramaturga critica cómo se tolera la aberración y cuál es el bochornoso sistema de valores imperante en algunas sociedades. Esto puede apreciarse en el diálogo que mantiene Milagros con su hija Blanquita:

Pensarás que soy mala pero hay noches que me entran ganas de
llamar a Salvador. Que te violó, bueno, hay que entenderlo. Pasa

mucho. Antes de casarnos tu padre me hizo lo mismo. (...) Si por lo menos se hubiese casado contigo no te hubieras encerrado en esa habitación. Y ahora no me daría tanta pena verte. (...) Y quién sabe, igual nos habría llevado a las dos a vivir con él, al centro, a un piso bueno, y yo despachando en la tienda. (Liddell:2002:36)

La dramaturga utiliza frecuentemente la reiteración, quizá influida por el estilo personalísimo de Thomas Bernhard y por diversas teorías y movimientos literarios. Partiendo del estructuralismo literario, las contribuciones más destacadas en poesía y narrativa fueron las teorías desarrolladas por el lingüista ruso Roman Jakobson (1896-1982) y seguidamente por Samuel R. Levin. En la ponencia titulada *Lingüística y Poética* que Jakobson realizó en el Congreso celebrado en EE.UU. sobre “Estilo del lenguaje” en 1958, prestó especial atención a la función poética a la que presentó como principio constructivo dominante en el lenguaje literario al proyectar el principio constructivo de la semejanza paradigmática en la cadena sintagmática mediante versos, rimas, aliteraciones, paralelismos y cualquier otro tipo de reiteraciones. Levin corrobora la teoría de Jakobson y aporta un nuevo término que denomina “coupling”, elementos lingüísticos equivalentes en posiciones también equivalentes, o emparejamientos en los que convergen equivalencias paradigmáticas, fonéticas y semánticas en posiciones también equivalentes sintagmáticamente. Por ejemplo: las palabras *apareamiento*, *emparejamiento* y *acoplamiento* se emplean como sinónimos. La noción “coupling” fue propuesta en el libro *Estructuras lingüísticas en la poesía* publicado en España por la editorial Cátedra en 1984. En este sentido podemos decir que Liddell hace uso continuo de esta función poética, limitando así la capacidad de distracción, confusión o malinterpretación del mensaje que pretende transmitir. La estructura está sólidamente

formada favoreciendo la eficacia estética. En ella también podemos encontrar la influencia de A.J Greimas y su concepto de isotopía semántica, que la dramaturga emplea con tanta frecuencia como los campos léxico- semánticos.

La ironía está presente a lo largo de la obra mediante la caricaturización de hechos considerados normales en la sociedad latinoamericana. Por ejemplo, el hecho de que una de las amantes de Adán, con la que Blanquita tropieza, se llame también, (¿casualmente?) Blanca. En el texto también encontramos el uso de metáforas: Blanquita se casa con un chico muerto, llamado Adán, como el primer varón de la creación.

Liddell arremete con humor contra los tópicos presentes en la cultura latinoamericana (de hecho la obra se titula “Drama colombiano. Hecho real”). La dramaturga critica el protagonismo que se le da a la televisión, tan extendida entre las clases populares (para las que algo no tiene la misma importancia si transcurre de manera pública o privada), de hecho, la boda de Blanquita se retransmite en directo. Es precisamente para ver la boda de su hermana mejor por lo que Cheyene compra un televisor más grande. En otro momento de la narración, después de que Salvador haya violado a Blanquita, aparece ésta en escena comiendo junto a su hermano Cheyene; la alusión a que la pantalla del televisor está rota denota que algo no funciona correctamente.

Liddell también aborda el esoterismo (representado en la profesión de la madre de la protagonista, Milagros), muy extendido entre las clases más bajas de la sociedad, que dominadas por el miedo se aferran a las supersticiones.

15.4 *Frankenstein* (1997)

Angélica Liddell no se ha limitado a la producción teatral sino que también ha hecho incursiones en la poesía. La obra *Frankenstein* es una clara ejemplificación de ello. Es una pieza breve integrada por seis poemas de verso libre. Los cinco primeros son en su mayoría descriptivos, el último es el más lírico. De hecho, doce años después, la obra se publicaría junto otros textos en una colección de poesía bajo el título “Frankenstein y la historia es la domadora del sufrimiento: 2006” (EugenioCanoEdiciones:2009).

Esta obra de títeres, está inspirada en la novela de Mary-Shelley que lleva el mismo nombre. (Mary- Shelley: 2005)

La obra se estrenó en la sala Cuarta Pared en enero de 1998, en forma de teatro de títeres siguiendo la técnica japonesa del Bunraku, sin pretender en ningún momento elaborar una obra infantil. En *Frankenstein*, Angélica Liddell explota los sentimientos martirizantes que son una constante en su obra: desamparo y dolor. El dolor de sentirse diferente, el dolor de la lucidez. En este poemario, Liddell, nos hace comprender la situación de Víctor; su intento errado de salvarse, de construir algo, curándose así de una infancia llena de destrucción.

Es una obra triste, que se recrea en el desencanto y en los intentos fallidos, en la desesperanza. Es una de las piezas que mejor representan la equivocación, la mala suerte y cómo la buena voluntad a veces no basta. Se plantea como una metáfora de la vida. Es la única obra que Liddell ha adaptado; aunque continúe siendo ella la autora original del texto.

La dramaturga lucha por sacar a la luz la belleza dentro de lo marginal, lo deforme e incluso lo repulsivo. Señala a la sociedad como culpable de la creación del monstruo; éste cambiaría si hubiera cabida para él en el sistema. Hay un trabajo arduo por humanizar.

Uno de los grandes descubrimientos que debiera llenarnos de humildad es descubrir que no sabemos casi nada. La felicidad es la ausencia de miedo y la belleza es la ausencia de dolor. (Eduardo Punset. Entrevista con Gemma Nierga en “La Ventana” Cadena Ser. 26.12.2006).

Angélica Liddell muestra el dolor consecuente de la hostilidad social, así como la pureza de sus protagonistas antes de ser humillados. Frankenstein, es, igual que Quasimodo, el Jorobado de Notre-Dame; un monstruo bueno, imposibilitado por su condición. Como los personajes de la película *La parada de los monstruos*, dirigida en 1932 por Tod Browning, relegados por su deformidad física a formar parte de un espectáculo circense para el divertimento de la sociedad. Otro monstruo más actual es Eduardo Manostijeras, creado por el director de cine Tim Burton y protagonizado por Johnny Deep. (Eduardo Manostijeras, 1990).

En otros términos podríamos hablar de clases sociales, de los impedimentos con los que se encuentra todo aquel que no cumple con los cánones estipulados, ya sea, como es el caso, por su condición física o por su condición mental.

Angélica Liddell, les otorga voz a todos aquellos personajes repudiados, en una labor como la que en su día hizo la fotógrafa norteamericana Diane Arbus (Nueva York, 14 de marzo de 1923 - Greenwich, Nueva York, 26 de julio de 1971). Esta fotógrafa se aventuró a retratar a los personajes más extravagantes: gigantes, enanos, mellizas, deficientes mentales, prostitutas y nudistas. Fotografiándolos, no sólo los acercó al resto de la sociedad, obligando a que los que contemplaban las fotografías prestaran atención a estas personas, sino que resaltó la belleza de su individualismo. Cuando el MOMA de New York, hizo una retrospectiva sobre su obra, los asistentes a la exposición sentían una violenta aversión hacia las fotografías presentadas. Arbus afirmaba que con su trabajo pretendía provocar “temor y vergüenza” alumbrando lo que permanecía a oscuras. La fotógrafa llegó a involucrarse tanto con las personas que retrataba que acababa manteniendo relaciones sexuales con sus modelos. Diane Arbus acabó suicidándose en 1971, absorbida por ese mundo esperpéntico que la fascinaba y horrorizaba a un tiempo.

Los monstruos eran una cuestión que yo fotografié mucho. Fue una de los primeros motivos que fotografié y poseía un tipo de excitación terrorífica para mí. Yo empecé como a quererlos. Todavía hoy aprecio y quiero a mucho de ellos. Yo realmente no quiero aseverar que ellos son en sí mis amigos, sino más bien que ellos me hicieron sentir una mezcla de vergüenza y temor.

Hay una cantidad de leyenda sobre los monstruos. Todo para ellos sucede como en un cuento de hadas. Los monstruos nacieron con su trauma. Ellos ya han pasado su prueba en la vida. Ellos son aristócratas, afirmó Diane Arbus. (Carlos Yuste. Artículo “Diane Arbus, cazadora de la belleza monstruosa”. *Revista Letralia*. URL: <http://www.letralia.com/ciudad/yusti/060410.htm>).

La belleza que busca Angélica Liddell no es pretendida, la encuentra fuera de los estándares habituales, indaga hasta dar con aquella que nadie espera, la que está escondida en la cotidianidad: la belleza humana, real que reside en todos, incluso en las personas más insospechadas. Hay un poder de atracción irremisible hacia lo bello en su fealdad, distinto a los prototipos clásicos, más accesible por la cercanía de cada uno a la imperfección. La dramaturga produce un desorden mental en los espectadores, es el desconcierto de la armonía inusitada, donde nadie la espera. En lugar de rechazar aquello que se repudia, Liddell tiene una determinación clara a perseguir el arte de lo horrendo, que también forma parte de la vida. Y no está sola, se nutre de lo mismo que el también actor, autor y director Pippo Delbono (Varazze, Italia, 1959), que desde 1997 rompió con los convencionalismos y trabaja con actores no profesionales, marginales, internos del manicomio italiano de Averses. El suyo es también un teatro humano que busca la belleza en la autenticidad.

Desde el comienzo de la pieza Liddell contrasta términos tan fuertes como belleza/fealdad o vida/muerte. Mediante el personaje de Víctor la dramaturga aborda un tema tan atípico como es el dolor en la infancia. En la mera descripción de su

nacimiento ya lo rodea de nombres funestos como *calavera*, con claras connotaciones negativas, y lo asocia a la imagen de la madre de Víctor llorando sola la muerte de su padre. Las frases “ya sabe que sufre”, “Víctor acaba con Dios”, “los dientes son marfil como la enfermedad” o “ya sabe que todo se muere”, nos anuncian del peligro de un niño que sabe cosas a destiempo y cuyo conocimiento sólo puede causar desastres al ir *contranatura*.

Extrapolando este tema, encontramos, el caso de todos aquellos niños que sufren una existencia dolorosa, carentes de la inocencia de la infancia, marginados al nacer en un determinado contexto social, forzados a notar la diferenciación entre ellos y el resto. La dramaturga hace referencia a los niños convertidos pronto en adultos, abocados en ocasiones a la delincuencia, absolutamente carentes de amor, que guardan un rencor profundo contra lo injusto de su situación y desarrollan un odio acentuado con el paso del tiempo.

Otra de las líneas imperantes en esta obra es la idea de la cólera que acarrea el nacimiento y la propia condición humana (y en este caso monstruosa) y la marginalidad que esto propicia en la sociedad.

La obra está contada como un poema, lo que nos conduce a una ruptura de tópicos: en primer lugar porque a nadie antes se le ha ocurrido contar la historia de Frankenstein en un poema y por otro lado porque resulta difícil asociar la poesía a frases tan cortas y duras como las que encontramos aquí, que crean un texto extremadamente lacerante. Un poema, por definición, se asocia a la belleza y armonía. Cuando se aborda el dolor, es siempre un dolor con un halo de melancolía en el que uno puede recrearse; el dolor

de aquello que uno ha perdido o no tiene significa que uno tiene conocimiento de que lo bueno existe o conciencia de que fue feliz. En esta pieza, sin embargo, Liddell acusa a la sociedad de no dar oportunidades y guiarse por la simple apariencia sin ahondar en aquella belleza que aún oculta, existe (representada en Frankenstein),

15.5 La falsa suicida (1998)



Ambientada en un Peep-show, la ubicación y la historia nos remiten a la película del cineasta alemán Wim Wenders *París-Texas*, salvando por supuesto las distancias.

Los protagonistas son caricaturas desmesuradas de los del largometraje y la situación es llevada al extremo. En la obra aparecen dos únicos personajes que en el texto juegan a ser Ofelia y Horacio. Usurpan sus personalidades utilizando el texto de

Shakespeare, *Hamlet*, para expresarse; robando frases literarias que utilizar en sus conversaciones y asumiendo un destino trágico ya anunciado. En la ficha técnica de la obra teatral puede leerse la dedicatoria redactada por Angélica Liddell: “Dedicado a las chicas porno. (Chicas de revista de segunda mano. Quién sabe si alguna se llamaba Ofelia, alguna extranjera, alguna chica porno de Dinamarca). Y a los chicos porno (¿Cuántos Horacios se habrán colado?). Y a los supervivientes (que algún día también morirán y ya no podremos dedicarles nada)”

En este texto resulta importante resaltar la intertextualidad presente con referencia al dramaturgo británico William Shakespeare. En palabras de la filósofa búlgara Julia Kristeva “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee al menos como *doble*.” (Kristeva:1981:190) La cuestión de la intertextualidad, tan actual hoy día, ha sido centro de polémica. En 1978 Harold Bloom trataba el tema con desesperación en su ensayo “La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía” (2009), abordando cómo muchos escritores buscan la genialidad y el reconocimiento literario, camuflando y escondiendo las referencias (intertextualidad) de sus textos. No obstante, no es el caso de Angélica Liddell, quien a lo largo de sus obras (no sólo en ésta) busca la referencia clara para transformar los personajes y la historia brindándoles una nueva significación. Siguiendo al profesor titular del Dpto. Filología Española III de la facultad de ciencias de la información de la Universidad Complutense de Madrid, Joaquín M^a Aguirre Romero, podemos hacer alusión a la pulsión negativa a la que se refería Platón, quien repudiaba la escritura considerando que “permitiría solo la apariencia de sabiduría porque las personas podrían absorber los conocimientos que otros hubieran adquirido por sus propios medios, sin el esfuerzo que los primeros realizaron”. El marco intertextual otorga a los personajes nuevas interpretaciones que ofrecen un análisis sugerente y transformador.

La idea de intertextualidad tiene una implicación evidente: ningún sujeto puede producir un texto autónomo. Al decir “autónomo” nos referimos a un texto en el que no existieran vínculos con otros textos, un texto que surgiera límpido,

impoluto de la mente del sujeto que lo produjera. Esto implica que los sujetos producen sus textos desde una *necesaria*, obligada, vinculación con *otros* textos. El sujeto, pues, no es una entidad autónoma, sino un *cruce*, una intersección discursiva, un “diálogo”, en última instancia. Como señalaba Kristeva, “absorción” y “transformación” pasan a ser los dos momentos de la secuencia productiva textual. (...)Lo que en Platón tenía una fundamentación negativa, es un hecho capital para el desarrollo cultural, y la Cultura es nuestra *segunda naturaleza*, nuestro *nicho* grupal. Gracias a que podemos aprovechar las experiencias de otros podemos avanzar más deprisa, evitar errores y sacar rendimiento a los aciertos. (...)Un texto es tanto más valioso cuando es capaz de producir transformaciones que sirvan, a su vez, para estimular nuevas aperturas dialógicas.(Joaquín M^a Aguirre Romero. “Intertextualidad: algunas aclaraciones”. Septiembre 2001. Revista Literaturas. URL: <http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm>)

La gran osadía de la dramaturga es utilizar la idea de un texto que data de 1599, del más célebre dramaturgo de todos los tiempos y adaptarla a una obra contemporánea. Aquí Ofelia es una prostituta y Horacio un tullido. Angélica Liddell hace referencia a la obra *Hamlet*, porque trata entre otros temas, el heroísmo y la virtud.

Si a ti te llaman Ofelia yo me llamaré Horacio" Se disfrazan con la letra de un destino irrevocable, es decir, escrito. El Hamlet

como fetiche. El Hamlet como manual de muerte. Roban nombres y roban palabras. Son ladrones de frases famosas, delinquen, y el robo les convierte en seres distintos, desgraciados y sabios. Se abandonan al poder de un texto peligroso, de igual manera que se abandonarían a la idea de Dios. Si hubieran jugado a otra cosa, a otros diálogos, a otra trascendencia, si se hubieran puesto otros nombres, posiblemente morirían de forma diferente. Exploran y explotan el sentido de la vista. Recurren al mayor número de posibilidades. Todo depende del sitio donde se encuentren los ojos. El Hamlet como escenario. El Hamlet como público. ¿Desde dónde mirar? ¿Cuál es el lugar correcto? ¿Por qué elegimos el camino de la decencia?. (Ficha técnica programa de mano. Revista online *Parnaseo*. URL:

<http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/liddell/lafalsa/programa.htm>

La obra de Angélica Liddell presenta la historia de una mujer que se arroja al vacío y cómo un transeúnte que casualmente pasaba por allí, la salva de la muerte. Al caer ella sobre él, lo deja convaleciente, lisiado, para el resto de su vida, perdiendo gran parte de su movilidad. Él se marcha sin que ella pueda ver su rostro. Torturado, intentando adaptarse a su nueva identidad, se convierte en un asiduo a las cabinas de striptease. Practica un voyeurismo obsesivo, ya que el accidente lo ha relegado únicamente a la condición de espectador. Es en una cabina de peep-show donde casualmente vuelve a encontrarse con ella y la reconoce.

Siguiendo la visión fatalista de la dramaturga, que hace uso de su humor más negro, una de las líneas argumentales de la obra es la conversión del destino trágico

(presentado como algo inamovible) en azar cómico (algo inesperado, fortuito). O lo que es lo mismo: causalidad y casualidad.

En ésta obra Angélica Liddell pretende caricaturizar la tragedia, presentando a los protagonistas, Ofelia y Horacio, como unos personajes irrisorios (prostituta y tullido) pero mucho más cercanos a la realidad del espectador. La dramaturga se enfrenta a la complicada tarea de trasladar la belleza encontrada en una obra literaria e intentar adaptarla a la vida cotidiana, dónde los hechos más idílicos se transforman en accidentes absurdos.

El suicidio es visto en ocasiones como una forma de controlar nuestra vida y destino, pero en la obra, Liddell muestra que en la vida hay muchos obstáculos que intervienen impidiendo que prime nuestra voluntad, incluso a la hora de elegir nuestra muerte.

Podemos ligar esta obra a la idea de fatalismo. Según la Real Academia Española, el fatalismo tiene las dos concepciones, la propia de la causalidad y la de la casualidad: *1. m. Creencia según la cual todo sucede por ineludible predeterminación o destino. 2. m. Actitud resignada de la persona que no ve posibilidad de cambiar el curso de los acontecimientos adversos.*

Angélica Liddell remite en esta pieza a la obra de Shakespeare, con los personajes de Ofelia y Horacio como protagonistas. La dramaturga hace también alusión al fátum (en latín significa “destino”), fuertemente arraigado en la literatura clásica, en la que el sino se impone a la voluntad de las personas y por lo tanto conlleva connotaciones negativas y fatalistas, es lo que los hindúes denominarían karma. En este sentido, Liddell parece incluso rendir tributo con humor a la doctrina fatalista por

excelencia: la estoica. Friedrich Nietzsche fue uno de los filósofos que más profundizó en el concepto de “fátum”, especialmente en su ensayo “Fátum e historia”:

¿Qué es lo que arrastra con tanta fuerza el alma de tantos individuos hacia lo vulgar impidiéndoles su ascenso a un mayor vuelo de ideas? Una estructura fatalista del cráneo y de la columna vertebral, la clase social y la naturaleza de sus padres, lo cotidiano de sus relaciones, lo vulgar de su entorno e incluso lo monocorde de su lugar originario. Hemos sido influidos sin llevar en nosotros la fuerza suficiente como para contrarrestarlo, sin ser siquiera capaces de reconocer que somos influidos. Es, ciertamente, una experiencia dolorosa tener que renunciar a la propia autonomía por la aceptación inconsciente de impresiones externas, reprimir capacidades del alma por el poder de la costumbre y, contra toda voluntad, sepultarla con las semillas del extravío. (Nietzsche: 1997:118).

La similitud entre la historia de la Ofelia y el Horacio literarios y los reales, es la fatalidad.

Es un asunto para reflexionar el que la filosofía, llamada por exigencia propia y general, a la aclaración de la vida en su totalidad y en su profundidad, no se haya enfrentado con algunas de las fuerzas más radicales de la configuración vital. (Georg Simmel: 1913:55).

Si bien en la antigüedad se concebía que nacíamos con un destino concreto, la paradoja que expone Liddell es que en la actualidad el azar se acaba convirtiendo en nuestro destino.

Hay otra lectura posible: el azar como un guiño de la naturaleza que impone su supremacía frente a los deseos del hombre. Quizá Horacio hubiera preferido no salvar a la suicida y ciertamente Ofelia no quería vivir; de este modo, la naturaleza se presenta en la obra burlándose de la voluntad del hombre, insignificante ante ella.

La ironía está presente en el hecho de que una mujer que pretende morir (con la pretensión romántica que destila el suicidio) ve como cómo su deseo se trunca de la manera más ridícula, al caer sobre la espalda de un hombre. De algo sublime, como puede ser el buscar la sensación desconocida de la muerte con las ensoñaciones y elucubraciones que genera; se cae en lo mundano de la vida. Esto demuestra cómo el individuo puede llegar a estar tan sumamente absorbido por su propio mundo, sus ideales y sus deseos, que es incapaz de contemplar otras posibilidades, caracteres probables, que también pueden darse simultánea o sucesivamente, interponiéndose al logro de su objetivo. Angélica Liddell señala que hay que prestar atención a lo imprevisto.

Ambos protagonistas podrían considerarse héroes en distinta forma. El personaje femenino, a través del intento de suicidio, podría ser una heroína por intentar ser coherente con ella misma. En este sentido el filósofo español Fernando Savater definía como héroe a *quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia* (Savater: 1986), visión que comparte con José Ortega y Gasset:

Es un hecho que existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, y, en resumen los instintos biológicos les fuerzan a hacer. A estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo. Si nos resistimos a que la herencia, a que lo circunstancial nos impongan unas acciones determinadas, es que buscamos asentar en nosotros y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos. (..) Este querer ser él ser mismo es la heroicidad. (...) Una vida así es un perenne dolor, una constante desgracia de aquella parte de sí mismo tendida al hábito, prisionera de la materia. (Ortega y Gasset: 1914: 25)

Nos adentramos además en la concepción de héroe por accidente, representado en el hombre tullido al recibir sobre su espalda el cuerpo de la mujer que pretendía suicidarse; y del fracaso de ésta que pretende convertirse en héroe de su propia vida al ejercer la voluntad de querer terminarla. El personaje masculino de la obra se convierte en un héroe absurdo. Si por definición el heroísmo es el *esfuerzo eminente de la voluntad hecho con abnegación, que lleva al hombre a realizar actos extraordinarios en servicio de Dios, del prójimo o de la patria*. (RAE); Angélica Liddell hace una parodia del heroísmo hoy día, poniendo en evidencia su inexistencia y mostrando el término casualidad como más certero, fijando la atención en el accidente. Como dijo Nietzsche en su libro, *Así Habló Zarathustra*, “muertos están los dioses”. (Nietzsche: 1885: 126). En este sentido nos acercamos al perfil de los personajes descritos por la dramaturga, perdedores, que dan más importancia a lo perjudicados o convalecientes que quedan, aunque a cambio hayan salvado a alguien. En esta obra, el personaje de

Horacio, ha tenido una vida en condiciones tan precarias que lo que para otros es motivo de orgullo para él torna en un signo más de su fracaso. Dotado de un pensamiento absolutamente pesimista, atrae la negatividad. Así podría verse alcanzado por un rayo del mismo modo que cae sobre él una persona suicida. Este razonamiento nos conduce a otra lectura de la obra: el que Ofelia realmente no hubiera querido suicidarse o que Horacio atrajera su infortunio a través de su pensamiento negativo. La ley de la atracción indica que algo atrae a lo semejante como un imán. El libro *El Secreto*, (dedicado a la explicación de las consecuencias del pensamiento positivo) escrito por Rhonda Byrne, causó furor en Estados Unidos (Byrne: 2007). Llegó a las librerías españolas en el 2007 publicado por la Editorial Urano. También hay una película al respecto *El Secreto. La Ley de la atracción*. Tres hombres, Bob Proctor, Jack Canfield y Michael Beckwit, se están enriqueciendo a costa de explotar este secreto impartiendo cursos tanto presenciales como online y dando conferencias alrededor del mundo. Podemos ejemplificar el hecho con una frase de sabiduría popular atribuida a Buda “todo lo que somos es el resultado de lo que hemos pensado; está fundado en nuestros pensamientos y está hecho de nuestros pensamientos”.

Los protagonistas de las obras de Liddell atraen aún más los desastres y se ven envueltos en un círculo vicioso: son incapaces de fundamentar un pensamiento positivo porque nada les ha ido bien, sin embargo, a través de su pensamiento desalentador y catastrofista atraen más las desgracias.

Hermes Trimegisto, padre de la filosofía hermética, basa su ideología en siete principios recogidos bajo el nombre de Kybalión, los dos primeros axiomas: el mentalismo (todo es mente, el universo es mental) y la correspondencia, (como arriba es abajo, como abajo es arriba) ejemplifican el poder del pensamiento. El axioma número

seis, sobre la causa y efecto, habla sobre esta ley de la atracción, estableciendo que toda causa tiene su efecto, todo efecto tiene su causa. Todo sucede de acuerdo con la Ley; el azar no es más que el nombre que se le da a una ley no conocida. Hay muchos planos de causalidad pero nada escapa a la Ley de la atracción. Según esta lectura, los personajes de Angélica Liddell atrajeron mentalmente lo que aconteció después: Horacio esperaba el accidente del día, que corroborara su ser desgraciado, y Ofelia realmente no quería suicidarse.

Liddell describe a Ofelica como una chica porno dedicada al peep-show que habla con resentimiento y sarcasmo desde la cabina donde se desnuda. Su frase inicial “Estoy desnuda porque no estoy muerta”(Liddell:2005:2), nos conduce al origen: le salvaron la vida cuando se tiró desde un quinto piso y al caer sin bragas, pensó que de seguir viva, trabajar allí era lo único coherente. Su vergüenza no le permitía trabajar en otra cosa. Se castiga a diario sometiéndose a la vejación moral diaria de estimular la libido masculina a través de su cuerpo. El protagonista masculino, Horacio, es *lisiado, tullido, envarado a causa de un aparato ortopédico, habla desde el almacén donde vive y donde tortura a muñecas de trapo. Le habla a esas muñecas de trapo y sufre*” (Liddell:2005:2). Pasaba por la calle cuando Ofelia se tiró desde una ventana, salvándola así accidentalmente de la cañida, quedando tullido e inútil para siempre. Sin embargo ella nunca lo vio, nunca supo quién la salvó. Él no la perdona, sólo ansía que ella finalmente consiga suicidarse para que al menos tenga así sentido todo: “*Tu plenitud es un escarnio para mi invalidez*”; “*Por lo que veo tú le has dado una patada a la tristeza*”. (Liddell:2005:9),

Cuando habla, Ofelia intercala risas que hacen perder credibilidad al personaje, infravaloran el discurso y contrastan con la desesperación de Horacio. Todas las

conversaciones entre ellos se inauguran con una carcajada de Ofelia. Se trata de una conversación lacerante en la que se hacen daño mutuamente. Ella lo enerva con sus carcajadas, su lentitud a la hora de hablar y su total falta de interés a la hora de conversar. Él intenta culpabilizarla, le advierte de que por hablar con ella está gastando el dinero que reúne matando gatos y que por cada minuto que habla con ella muere un animal. Lo único que Ofelia acierta a decir entre párrafo y párrafo es “Horacio mastúrbate”, como si el sexo fuera la solución, como lo ha sido para ella.

Encontramos tres ejes fundamentales: el monólogo, el diálogo entre Horacio y Ana y finalmente, el discurso de Horacio al público. Este giro en el texto, este cambio de interlocutor es sin duda magistral. Los espectadores que en principio se ven inmiscuidos totalmente en la historia, se convierten de pronto en voyeurs descubiertos. Lo que acontece en la ficción adquiere un carácter real. Hay una mezcla entre el teatro, la historia entre Ofelia y Horacio, que interpretan sus distintos papeles, y la obra que realmente estamos viendo, que es la historia del hombre y Ana. *“Este es el teatro de Ofelia. Todas las palabras son de Ofelia. Todas las braguetas, todas las pajas, todo el amor.”* (Liddell:2005:6), Partimos del hecho de que los personajes no se llaman realmente ni Ofelia ni Horacio. Estos nombres enfatizan el drama porque inevitablemente comparamos la historia del mito griego con lo que les acontece en la realidad y la distancia entre lo idílico y lo real resulta lamentable. Se plantea un duro choque de realidades radicalmente distintas.

Por otro lado, Angélica Liddell vuelve a despistar al lector con guiños que al espectador no se le pueden brindar. La autora se refiere continuamente al personaje femenino como Ofelia, cuando en el texto se desvela que su nombre real es Ana. Esto

nos conduce a una obra de teatro dentro de la obra de teatro, mientras que el nombre literario del personaje masculino coincide con el nombre real. En este sentido podría deducirse que el personaje femenino está realmente liberado de aquel hecho aislado del intento de suicidio. En contraste con esto, el personaje masculino estará marcado para el resto de su vida por este incidente que ni tan siquiera él mismo provocó. Su sino, como en la obra de Shakespeare, es indudablemente dramático.

Con esta obra Angélica Liddell presenta dos tipos de personas: las que se equivocan y las que pagan por ello. La dramaturga evidencia que no vive mejor quien lo merece y que la fatalidad se rige por el azar, dejando entrever su concepción escéptica ante la justicia. Liddell demuestra que la justicia conmutativa, que defendía Aristóteles (la que ordena los intercambios según el principio de igualdad aritmética entre personas que son consideradas iguales: cada individuo ha de recibir tanto como da), y la de Santo Tomás de Aquino (la que se dirige hacia el bien común de todos esos asuntos que conciernen a los individuos particulares), no existen en la vida real de muchas personas. Liddell denuncia de este modo la ausencia de esta justicia universal que sería un ideal de equilibrio, hoy en día utópico. Rompe además con todos los tópicos, como en sus anteriores obras, conformando una obra de anti- héroes y de desamor. Uno de los ejemplos más ilustrativos de esta ruptura de estereotipos es el uso de las flores, que en lugar de simbolizar (como habitualmente) el amor que se profesan los enamorados, cambian radicalmente de significado y aluden a la muerte como vinculación.

15.6 Perro muerto en tintorería. Los fuertes (1999)

En el invierno del 2007 la obra fue seleccionada por el Centro Dramático Nacional, (CDN) para optar a la programación de la Red de Teatros

Europeos de ese año. Hasta entonces había permanecido inédita pese a haber sido escrita ocho años antes. Aunque la obra había sido seleccionada en el año 2006, al sufrir un cambio de Gobierno, su puesta en escena se había postergado. Por eso el estreno había generado una gran expectación.

Angélica Liddell estrena el comienzo de su primera obra en el Centro Dramático Nacional llamando *hijos de puta* al público, pero lo justifica alegando que es una manera más de autodestruirse:

Elegí el insulto a modo de pre-ámbulo para exponerme por completo, para convertirme en algo extremadamente frágil y quedarme indefensa frente al público, paradójicamente utilizo el insulto para volverme vulnerable, como si llevara una letra escarlata cosida al pecho y me ataran a una picota. No tiene que ver con la prepotencia sino con la autodestrucción, lo que quiero

hacer evidente mediante el insulto es precisamente la prepotencia del público. No hay que olvidar que El Perro (el personaje que ella interpreta) es *el sobrino de Rameau*, personaje de Diderot que llega a decir que autodegradarse es ser excelente en algo. Al menos, busco la excelencia en la autodestrucción. (Angélica Liddell. Diario *El Mundo*, magazine *El Cultural.es* 08.11.2007)

Algún tiempo después, concretamente el jueves 19 de febrero del 2009, Angélica Liddell escribía en su blog personal: CDN (Cementerio Dramático Nacional). Con ironía también ha tergiversado en ocasiones la RESAD convirtiéndola en RISAD.

Las obras de Angélica Liddell tienen un nexo claro con sucesos reales. Según la DGT, el número de víctimas en bus escolar en 2004 fue de 63 niños. Casos de similar gravedad a la que cuenta la dramaturga, acaecidos en nuestro país son los que siguen: en La Pobla de Vallbona, Valencia, se detuvo al conductor de un autobús escolar que sextuplicaba la tasa de alcoholemia. (Diario ADN. “Detenido en Valencia el conductor de un bus escolar que sextuplicaba la tasa de alcoholemia”19.02.2008). Colisiona una furgoneta y un autobús escolar donde nueve personas resultaron heridas y murió un niño, en Morcín, Asturias. (“Una colisión entre el autobús escolar y una furgoneta provocó el accidente en el que murió un niño” Diario *20 minutos*. 15.06.2006). O, los veintiocho fallecidos, la mayoría adolescentes de entre 14 y 17 años, que viajaban hacia un campamento de verano en Aranda del Duero. y que fallecieron al colisionar su autobús con un transporte de ganado. (Alicia González. “Colisión en Soria” Telecinco.es 04.09.2008).

Llevado a la realidad, el caso de la maestra pederasta, tiene su paralelismo en la oleada de denuncias que se produjeron durante la segunda mitad del siglo XX. Especialmente durante la década de los años noventa, hubo protestas contra sacerdotes y religiosos de la Iglesia católica que abusaban de menores de edad, en los países donde la Iglesia ha tenido un gran influencia. Según el investigador Francisco Rodríguez, en España, de los sacerdotes en activo dentro de la Iglesia católica un 26% soba a menores y un 7% comete abusos sexuales graves con menores. (Rodríguez: 1995:17-34). Recientemente se ha detenido en Barcelona a un profesor de religión por realizar tocamientos a una alumna de diez años la que daba clase en Igualada, Barcelona (“Piden dos años de prisión para un cura que abusó de una niña”. Agencia *Europa Press*. 08.02.2008). Tres años antes había comparecido ante el tribunal por abusar de una disminuida psíquica. Otro caso relacionado con este asunto y que llamó la atención en la prensa internacional fue el que sucedió en una escuela técnica de Escobar, en la Provincia de Buenos Aires, Argentina. El escándalo se destapó cuando se publicaron en internet vídeos de orgías que se perpetraban en el colegio entre profesores y alumnos menores de edad durante más de dos años. Algunos de los estudiantes señalaron que aprobaban las asignaturas a cambio de sexo. Se expulsó del colegio al director, al subdirector, a una inspectora de trabajo y a veintisiete profesores. (J. Marirrodriaga.“Orgía en la escuela técnica”.Diario *El País*. 07.07.2007).

Angélica Liddell denuncia el abuso de poder, que no respeta ninguna ética ni moral. La obra presenta tres líneas de reflexión sobre la tiranía del poder. Trata el accidente de un autobús escolar, el tema de la pederastia por parte de una maestra y el asesinato de un perro, como ejemplificación de las imperfecciones inherentes a un sistema político, que, pese a estar gobernado por dirigentes que creen firmemente en su

brillantez (del mismo modo que los totalitarismos niegan todo margen de error), fracasa y escapa al control estatal. Según la opinión de la dramaturga hay que contar con la debilidad humana así como con la flaqueza de un sistema, ya que no hay nada más sádico que exigirle fortaleza a un ser humano de manera constante.

La obra se inicia con la repercusión de la muerte de cincuenta niños que van en un autobús escolar. El conductor ebrio ha chocado el autobús contra un camión inflamable, por lo que los cuerpos de los niños han quedado carbonizados. Este hecho daña de diferentes formas a los protagonistas de la pieza en la medida en que se torturan sintiéndose culpables y martirizándose constantemente. La dramaturga lleva la situación al extremo al apostar por un número rotundo (cincuenta niños), agravar el horror (al especificar que murieron carbonizados) e incrementar el conflicto social al presentar ebrio al conductor de un autobús escolar.

Una de las lecturas de esta obra es denunciar la responsabilidad que recae en la persona adulta sobre los niños que tiene a su cargo. La dramaturga ya abordó este tema en otras de sus obras en las que alude a la responsabilidad de los progenitores en la educación de los hijos y la responsabilidad de los políticos sobre el pueblo.

La tercera línea estructural de la obra trata del asesinato de un perro cometido por uno de los personajes protagonistas, Octavio. El perro pasa a ser un subordinado del hombre en cuanto a su condición de animal, que lo sitúa en una escala inferior en la pirámide de la vida, pero eso no le da derecho a matarlo. Matar a un perro es un acto ligado a la crueldad porque no hay ninguna otra justificación: no es un animal del que el ser humano se alimente. En la decoración de la obra hay un cartel en el que se lee

“Muerto por nada”. Este perro muerto que da título a la obra, seguido de la frase “muerto por nada” resume la intencionalidad de la autora a la hora de realizar esta pieza teatral: la muerte del débil en vano, como mera ejemplificación de la superioridad del asesino.

Perro muerto en tintorería. Los fuertes parte de una realidad socio-política opresiva que se presenta como un dolor que existirá también en el futuro si no se consigue corregir o detener. Habla de los accidentes no incompatibles con la seguridad, esto es, aquello que acaece dentro de la seguridad propuesta y controlada por el Estado: los efectos inevitables que se siguen produciendo y el miedo de conocer las atrocidades que se cometen y que ponen en peligro constante al individuo. La dramaturga arremete contra la población que olvida la cicatriz una vez que se ha curado la herida. Se recrea en el horror instalado en el presente para que nadie pueda apartar la mirada de lo que no ha de volver a suceder.

Su estética teatral atiende mucho a la ética social. Su discurso, plantea situaciones que requieren que el espectador ponga en práctica mecanismos para combatir lo que acaece. Fuerza a que el espectador se interponga a los “accidentes” que siguen sucediéndose, imparables. La dramaturga no tolera la impasibilidad ni la impotencia, ataca el victimismo, considerándose también una víctima pero que actúa.

Lo que a ella le duele es el dolor del mundo. A través de esta obra la dramaturga busca agitar conciencias; para ello increpa al público, lo insulta, hasta hacerlo sentir intimidado con el fin de mostrarle lo imposible de la indiferencia.

Este perfecto orden tiene defectos colaterales no contemplados al no ser enemigos del sistema establecido. Las violaciones, los

accidentes de carretera, el asesinato de perros o niños no son acciones incompatibles sino consecuencias de la libertad ciudadana, por más que produzcan miedo, destrucción y muerte. Y aquí tenemos la principal contradicción puesta en evidencia por Angélica Liddell: la obsesión de los modernos estados por el peligro de sus enemigos exteriores cuando su mayor fuente de dolor, destrucción y muerte proviene del orden interno, del contrato social. (Liddell:1993:10)

Esta obra de teatro no tiene la finalidad de dar al espectador una moraleja, de ninguna utilidad en la realidad cotidiana. La dramaturga transmite al espectador su dolor, para que sea imposible no trabajar para combatirlo.

Frente a la ética social, la ética de la escena —de la actuación— nos habla de una relación con el otro que empieza por el cuerpo, una ética que nace como una necesidad —natural— hacia el otro. El ser-para-el-otro, defiende Lévinas, es antes que el ser-con-el-otro de Heidegger, cuya abstracción se trata de superar, como lo intentaba Nasima con esa foto de cumpleaños. El hombre tiene, en su condición natural, un fundamento ético que se construye sobre el cuerpo y remite a un encuentro originario del yo con el tú, al acercamiento entre de dos rostros que no son aún personajes, que aún no tienen nombre ni identidad, ni clase social, ni color ni religión. Sobre ese impulso hacia el otro, ligado a un sentimiento de responsabilidad que Lévinas define como infinito y nunca satisfecho, se construye el edificio

posterior de lo social, donde se irán regulando derechos y deberes. El escenario de la ética ilumina un espacio previo de encuentros y tensiones que empiezan con lo afectivo.(Óscar Cornago.“¿En qué piensa Europa?(II)Europa imaginaba revoluciones”. Revista *Afuera. Estudios de crítica cultural*.Año III, N°5. Noviembre 2008)

Perro muerto en tintorería. Los Fuertes se escenifica con un gran conjunto de cuerpos famélicos que llenan el suelo, cadáveres que representan el cuerpo como un contenedor que no puede soportar el peso de una existencia excesiva. Así en el texto encontramos: “El cuerpo se encuentra cercado por lo humano. ¿Quién resistirá la historia de los cuerpos?(...)El cuerpo es lo único que produce la verdad”(Liddell:1993:80).Esta última frase nos muestra como el cuerpo no tiene dobleces, a diferencia de la mente; no puede ocultar, es un espejo claro de lo que sucede en el interior, no hay mentira posible, no engaña.

Los cadáveres como decoración lúgubre en la puesta en escena representan el sufrimiento humano llevado hasta el límite de lo soportable. El cometido de la obra, que induce a una reflexión profunda, es la incidencia de la política global sobre las personas o minorías excluidas. Atiende a las denuncias sociales, genéricas y concretas, al mal de la humanidad, representado en los presos de Guantánamo y en las poesías que escriben. Trata de encontrar así la belleza dentro del horror.

Ha unido el problema individual con el colectivo enlazando las causas del dolor íntimo con el dolor humanidad del entorno global(...) No hay nada más poderoso que unir la problemática individual a los conflictos globales, explicándose e interactuando

unos con otros. La fuerza del teatro de Angélica Liddell radica en su capacidad visionaria para mostrar las contradicciones internas de la sociedad a través de un mundo artístico propio que, si toma preceptos de la tradición dramática, los reconvierte en aras de un mundo personal y de la voluntad de acción sobre los conflictos de nuestro tiempo. *Perro muerto en tintorería* es buena prueba de ello. (Liddell:1993:11-12).

La autora subraya el momento en el que el ser humano pierde su humanidad al quedar fuera de la ley: aquí nos referimos a los presos, a los inmigrantes ilegales, a los enfermos, a los pobres, a Auschwitz, a los genocidios, a los refugiados, a los perseguidos. A todos aquellos seres excluidos, que se convierten en una molestia para la sociedad. De estos temas hace su teatro Angélica Liddell.

Hace falta ir contra la opinión general. Si hacemos un teatro de acuerdo a la opinión general estamos perdidos. El sueño benjaminiano de arte para masas ha fracasado. La masa rechaza el arte, lo bello; ya ha aprendido a relamerse con la vulgaridad y lo mediocre, y eso es lo que reclama sin parar. (Angélica Liddell.en “Perro muerto en tintorería. Los fuertes”. Revista digital *Loquesomos*. 21.11.2007)

La obra es pretendidamente provocadora y poco complaciente.

La filosofía se está muriendo, pero no puede hacerlo porque no ha cumplido su misión. Lo mismo se podría afirmar del teatro, un

campo cultural que ha querido acompañar de cerca el proyecto de la revolución política de la Modernidad. (Sloterdijk: 2003:13).

Al igual que en la época ilustrada, en *Perro muerto en tintorería*, Angélica Liddell señala las razones por las que culpabiliza a Europa, a través del personaje de Combeferre, un claro ilustrado. Para ello recurre a apoyarse en el pensamiento de los autores que marcaron el siglo de la razón: Diderot y Rousseau, a través de su fábula *El contrato*; también se cita a Kierkegaard y a Samuel Beckett.

Meses después de que se le conceda el Premio Valle-Inclán de teatro 2008, se publicó el texto de *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* junto con *El Sobrino de Raumeau* de Denis Diderot, en un mismo volumen. (Angélica Liddell: 2008). Si bien el filósofo tiene como principal protagonista de su ensayo a un bufón, Angélica Liddell hace protagonista de esta obra teatral a un perro. A través de la dialéctica, Diderot presenta a su protagonista como metáfora del artista, del loco, del lúcido convertido en enemigo acérrimo de aquellos en la cúspide del poder, porque conoce la verdad, resultándole imposible el ser engañado. Liddell homenajea a ese bufón que lamentaba haberlo perdido todo por su sentido común:

Soy la mejor medida para juzgar las debilidades de un sistema.
Mido con mi resentimiento el grado de cobardía de un sistema. Mi
rabia, mi rencor, mi malestar deben luchar contra la cultura. El arte
debe luchar contra la cultura. (Alvaro Cortina. "Diderot frente a
Liddell". Diario online *El Mundo*. 3.10.2008)

La dramaturga subraya el abatimiento que le supone este nuevo fracaso debido al triunfo de Occidente y a la victoria de los Estados a la hora de legitimar su versión de la historia. Angélica Liddell anuncia su intención de actuar, de rebelarse contra el sistema y las instituciones. La obra comienza con una silla de madera destrozada a hachazos por la dramaturga. Según la propia autora en el prólogo de la obra, el cometido es *interpretar las señales del presente* para detener la catástrofe hacia la que el mundo se encamina a través de las democracias encubiertas. Siguiendo a Liddell:

Se instaure, por tanto, un nuevo orden social basado en la Seguridad y en lo Incompatible. Este orden ha conseguido imponerse uniendo la justicia a la venganza, y la defensa a la barbarie. Hemos legitimado la matanza esgrimiendo la superioridad de nuestro sistema, es decir hemos aniquilado para preservar la superioridad de nuestro sistema, cosa que en sí misma contiene una paradoja atroz que cuesta miles de vidas. Los gobiernos controlan el poder judicial dando lugar a dictaduras presidenciales aberrantes, azufradas, destinadas a erradicar cualquier cosa que suponga una amenaza. (Centro Dramático Nacional. Programa de la temporada 2007-2008: 2007:25).

En *Perro muerto en tintorería*, los protagonistas se fuerzan a no experimentar miedo. Tener miedo, significaría reconocer la inseguridad dentro de un Estado, un sistema gubernamental que se presenta como idílico. Sin embargo es la misma perfección presentada ante ellos lo que los aterra y los conduce a reaccionar agresivamente. Les asusta descubrir lo que serían capaces de hacer, al desatar toda la violencia contenida por la represión moral impuesta.

La dramaturga arremete contra el sistema político imperante en Europa, concretamente en la Comunidad Europea, fuera del cual hay apenas espacio para actuar, nada puede funcionar a espaldas o como alternativa del sistema, todo queda absorbido por él. Según Liddell, ningún otro pensamiento es lo suficientemente fuerte como para interponerse y prevalecer: son silenciados, marginados. La obra tiene como objetivo la reflexión acerca de todo este entramado de convenciones que obstaculizan la libertad individual, al dejarnos sin otros recursos que los que el propio Estado administra y suministra.

Tenemos que salir cuanto antes a las calles de Europa para matar a la gente de Europa, Tenemos que salir a las playas de Europa, a los colegios de Europa, a las iglesias de Europa, a los centros comerciales de Europa, a matar con nuestro rifle de balines, para ser inocentes, verdaderamente inocentes, para no ser como ellos, para no matar a los iraquíes, a los afganos, a los palestinos, para no ser Europa. (Óscar Cornago“¿En qué piensa Europa? Europa imaginaba revoluciones”. *Revista Afuera estudios de crítica cultural*. N° 5. Noviembre 2008)

Liddell señala que esta obra es un nuevo libro de Job, recordemos que este libro del Antiguo Testamento tenía por temática el sufrimiento del inocente. El cristianismo predica que todo el mal que acaece a un individuo es producto de sus pecados. Sin embargo, en este libro bíblico se alude a un hombre religioso, Job, que sufre distintos accidentes de los que no es culpable, sólo porque Dios está poniendo a prueba su fe. Si

desechamos la explicación religiosa el tema fundamental que queda es la injusticia. Los inocentes son los que pagan por los errores del poder ya que los poderosos siempre están a salvo, en una posición superior, elitista y protegida. Según la dramaturga, la conclusión a la que se llega a través de la obra es que *no existe orden social que solucione la mezquindad, la hipocresía, el deseo de humillar y de ser humillado, no hay orden social que solucione la búsqueda individual de la violencia, el castigo y el perdón.* (Programa de mano de *Perro muerto en tintorería.Los fuertes.* 2007. Centro Dramático Nacional. pp3)

La obra se sustenta en cinco personajes: dos mujeres (Soledad y Hadewijch) y tres hombres (Octavio, Lázaro y Combeferre). Todos ellos son personajes torturados. En ellos es común el miedo, el dolor, el sentido de culpabilidad. Su relación con los demás delata trastornos obsesivos; Soledad con el cuerpo, Octavio con su hermana y con lo incompatible, Combeferre con el deber, Lázaro con el servicio que los demás deben de prestarle, Hadewijch con el sentimiento de culpa.

La elección de los nombres de los personajes de la obra no es aleatoria, sino que tiene su justificación, como todo en el teatro de Liddell. Aunque los nombres de Octavio, Lázaro y Soledad, pueden remitirnos a una multitud de personajes históricos sin saber con exactitud a quien quiere representar la autora, sí podemos afirmar que el de Combeferre y el de Hadewijch tienen su correspondencia en personajes históricos y literarios. Combeferre aparece en la una de las novelas más alabadas y representativas del siglo XIX: *Los Miserables*, escrita por Víctor Hugo. En la novela el personaje es un capataz republicano, amigo de Mario, uno de los protagonistas de la novela y alter-ego de Victor Hugo, que representa al joven idealista y apasionado. El personaje femenino

Hadewijch, remite a, Hadewijch de Amberes (finales del. siglo XIII), poeta mística neerlandesa, considerada la primera gran escritora en lengua flamenca. Sus textos estaban insertos dentro de la tradición de las beguinas, siendo ella indiscutiblemente la más famosa por su proliferación de textos. Las beguinas, que constituían una asociación de mujeres religiosas que ayudaban a los desamparados y escribían, rivalizaban con el poder eclesiástico y propugnaban el poder escribir a Dios sin ampararse en ninguna palabra divina. Perseguidas por el Concilio de Viena, que consideraba su modo de vida excluido de la Iglesia de Dios, fueron perseguidas hasta ser exterminadas algunas quemadas en una hoguera como después les sucedió a las que eran consideradas “brujas”; la orden eclesiástica las forzaba a pertenecer a una orden de monjas o a disolverse.

Octavio: “Eres un enfermo” le dice Lázaro a Octavio (Liddell:1993:64). Encontramos así una cuerda de la que tirar para destapar este personaje que comete incesto con su hermana Soledad. Octavio se siente culpable por haber matado a un perro y tiene un miedo atroz a tener que pagar con las consecuencias. Su punto débil es su hermana, ella lo supone todo. Lázaro se aprovecha siempre de la circunstancia para chantajearlo emocionalmente. “¿Ya no te acuerdas de todo lo que hicimos por miedo?(...)Miles, miles de cuerpos”. (Liddell:1993:65). Constantemente repite la palabra incompatible. Como si lo incompatible resultara intolerable (clara alusión a una mente inflexible y estricta).

Lázaro: Le repite constantemente a Octavio que se va a volver loco en la tintorería. Sus frases agudizan, intensifican, acrecientan la debilidad de los demás, su inseguridad y sus miedos. Humilla. La relación que mantiene con Hadewijch es hiriente, su manera de

tratarla es absolutamente despectiva: “No eres muy alta. No eres muy guapa. No tienes los ojos verdes. No siquiera un pelo bonito. Nadie va a quererte como yo” (Liddell:1993:28); “Mírate las uñas, con la pintura descascarillada como si hubieras estado arañando la tapa de un ataúd. Pintura de mierda. Pintura barata. Eres peor que una furcia. Mírate un segundo. Eres basura blanda. Eres sólo restos. Un trozo” (Liddell:1993:85). La relación que mantiene con Soledad no es menos dañina:

Te aviso, si no quieres ser una puta para mi tendré que golpearte. Lo necesito. Necesito golpearte. Escuchar el ruido que hace un cuerpo contra otro cuerpo. Necesito algo concreto. Algo como el ruido. Necesito que los cuerpos produzcan la verdad. Voy a romper tu cara de virgen. Voy a escuchar el ruido concreto. Voy a golpearte. (Liddell:1993: 89-90)

Lázaro representa la crítica a la mentalidad estricta, obsesiva e inamovible de los políticos, militares y conservadores.

Combeferre: en un principio podría tratarse del narrador o de una voz en off (pero no está especificado), finalmente se perfila como la presencia de la voz de la conciencia común. Aporta datos y orienta al espectador, pero también introduce más tensión entre los dos personajes, fomentando sus dudas y sus miedos:

Antes sabíamos quién era el enemigo. De un solo lado todas las fuerzas, todo el poder, los derechos de todos, el derecho a castigar...Había un enemigo común...Pero ahora el enemigo

puede ser cualquiera ¿verdad?” (Liddell:1993:56) O: “No se culpabilizan los hechos, sino los deseos. Los deseos, escucha bien, los deseos. El deseo es una de las formas del crimen, de modo que cualquier persona corriente siente que puede ser juzgada por sus deseos, no por sus acciones, sino por sus deseos, por sus sentimientos. (...)Si eres sospechoso, ya mereces un poco de castigo, un poco de castigo simplemente si eres sospechoso”. (Liddell:1993:59). Y: “La estructura de la ciudad garantiza tu obediencia. Como las cárceles (...) Te sientes libre gracias a la obligación. Y no reclamas ser algo más que mera existencia humana. (Liddell:1993:72)

En una ocasión, Octavio alude a él: “Combeferre dice que nos han salvado de todo menos de nosotros mismos” (Liddell:1993:56), por lo que Combeferre se convierte en alguien real. Pero después ellos mismos ponen en duda su identidad preguntándose quién es Combeferre. Es la voz del pasado, de la memoria, de la moral. “Combeferre dice que la pereza es un pecado contra la ética capitalista del trabajo.”(Liddell: 1996:71). Combeferre aparece en medio de las conversaciones, interrumpiéndolas, pero los interlocutores no parecen notar ni apreciar su presencia, ni escuchar lo que dice. En el monólogo final que Octavio hace dirigiéndose a él, Combeferre toma la forma de un ser que juzga y rige, estableciendo lo que hay o no que hacer; como un Dios que nadie ve pero que todos oyen:

Reflexionas sobre el bien y sobre el mal simplemente para poder castigarnos, como un opresor más. La tiranía del idealismo, eso

es, la tiranía del idealismo (...) ¿Puedes explicarnos la razón por la que nos has enviado a la nada? (Liddell:1993:96).

Hadewijch: tose en los momentos más tensos. Se trata de la pareja de Lázaro, cliente de la tintorería de Octavio, dueña del perro que éste mató. Es maestra en un colegio, apareció en un periódico por haberse fugado con un niño. Es un personaje débil, vulnerable. Los niños la atacan: la han golpeado y herido hasta hacerla sangrar, pero él se resiste a ir a la policía. No se siente con derecho a denunciarlos, cree merecer el castigo.

Soledad: Se convirtió en prostituta, con el objetivo de dar amor a aquellos que no nadie quiere, ya que ella también se siente rechazada y excluida socialmente. Se identifica con Octavio: “Nosotros no nacimos. Siempre tuvimos la misma estatura. Como los monstruos. Como si nos hubiesen hecho con un pedazo de muerto” (Liddell: 1993:99). Tiene una obsesión por el cuerpo, ligada a la muerte, a los cadáveres. Ella misma se degrada y se somete a todo tipo de vejaciones, mostrando su nula autoestima: “¿Te excita mi dolor de muelas cariño? Me lo trago, te lo juro, fóllame, fóllame, fóllame” (Liddell:1993:33), o; “No me han golpeado lo suficiente” (Liddell:1993: 99).

Hay dos lugares (como universos) a lo largo de toda la pieza teatral que van alternándose; la tintorería y el colegio, aunque la mayoría de las escenas se desarrollan teniendo la tintorería por escenario. Sabemos que nos encontramos en una tintorería únicamente por el rótulo que lo indica, porque ninguno de los objetos presentes en el escenario podría estar asociado a una tintorería al uso. Los objetos que llenan el escenario no son utilizados en ningún momento como instrumentos de decoración, sino

que todos y cada uno de ellos están dotados de un significado metafórico o real que agrava la situación, y enriquece la obra, aportando al espectador más información que la meramente textual. Encontramos un sofá sobre un cuadrado de hierba; como una metáfora del intento humano de construir sin solucionar el problema de la base. Hay columpios, una ofrenda floral, y muñecos en el suelo que emulan cadáveres. Lo que más llama la atención en el escenario es el cuadro del artista rococó francés Honoré Fragonard “*Los felices azares del columpio*” realizado en 1767. En el cuadro, dentro de un paisaje idílico, una joven engalanada de mirada plácida e ingenua es columpiada por un hombre. Una primera interpretación del cuadro nos conduce al resaltamiento de la confianza de la mujer, que de espaldas al hombre que la columpia, deja recaer en él su seguridad. Podemos hacer una segunda lectura, encontrando que es un cuadro claramente erótico; el hombre que la columpia puede ser su marido mientras que frente a ella, otro hombre que mira insistentemente debajo de su falda, siendo correspondido por la mujer, en una mirada cómplice con una fuerte carga sexual. Es un cuadro que retrata la traición, la seducción, el deseo como parte de la mentira burguesa. Sin embargo, quizá la hipótesis más aproximada del uso de este cuadro en la obra de Liddell es la atención a la carga política de la obra: este cuadro es uno de los que mejor representan el idealismo ilustrado, de los que mejor describen el espíritu caprichoso del siglo XVIII que se denominaría “siglo de las luces”. Significaba el triunfo del racionalismo, el principio del modernismo, con el placer intelectual elevándose más allá del de los sentidos, pero sobre todo: la conciencia en el presente teniendo en cuenta el pasado. La frivolidad de este enorme cuadro situado en medio del escenario contrasta con el horror del texto, con la ambientación lúgubre y con las esculturas de humanos cadavéricos de tamaño natural creadas por Enrique Martí, que después fueron expuestas en La feria de arte contemporáneo ARCO en febrero del 2008.

15.7 El matrimonio Palavrakis (2001)

Antes de adentrarnos en un análisis más minucioso, resulta pertinente reproducir el programa de la obra como presentación, en él podemos encontrar algunas de las claves para comprender la pieza teatral. Angélica Liddell parte del dolor, profundiza y hasta podemos decir que se regodea en él hasta mostrar esa piedad peligrosa que el ser humano experimenta hacia aquellos que sufren. Como la dramaturga ha demostrado a lo largo de toda su trayectoria teatral, una vez que uno consigue comprender el sufrimiento humano ineludiblemente se cae en una red donde siempre habrá algún ser al que necesita prestar atención, ayudar directa o indirectamente. Aunque uno cambie de ciudad, de país o de estilo de vida, la huella del dolor está siempre presente como una sombra con la que se ha de convivir.



Todo nace del dolor, del dolor que nos producen las cosas, del dolor que nos destroza mientras dura nuestra mezquina existencia". Al menos esa es la cáustica reflexión de la actriz, dramaturga y directora Angélica Liddell. Pero lo cierto es -y quién puede negarlo- que el sufrimiento

deriva en locura y la locura engendra monstruos. Eso nos deja ver *El matrimonio Palavrakis*, una pareja esperpéntica y *kitsch* que ha ganado un concurso de baile convocado por la comunidad. Entonces, gracias a una serie de flash-backs y piezas barrocas que intensifican el simbolismo, descubrimos la truculenta historia de la pareja: la tragedia que supone el asesinato de su hija Chloé y que obliga a Elisa Palavrakis a confeccionar trajecitos a su perrillo ciego y a Mateo Palavrakis a comprar braguitas usadas a las colegialas. Naturalmente, el matrimonio Palavrakis merece ser respetado a causa de su sufrimiento, pero el sufrimiento deriva en locura y la locura engendra monstruos... monstruos a los que uno no puede evitar amar, como si fuéramos una especie de Cristos idiotas. Nos hallamos ante el sexto estreno de una compañía creada en 1993 que sorprendió con su versión de otro monstruo, *Frankenstein*, escenificado con títeres, y que inquietó con *La falsa suicida*, una obra acerca de una Ofelia y un Horacio, reflejo de lo más oscuro del subconsciente. (Revista online Parnaseo. URL: <http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/liddell/matrimonio/indomatri.htm>)

Ciertamente “El Matrimonio Palavrakis” produjo una inflexión en la trayectoria de Angélica Liddell como dramaturga. La compañía Atra bilis mostró en esta obra una voz muy personalizada en la escena teatral española y una madurez que los hizo situarse con fuerza en la cultura nacional del momento, hasta convertirse en una clara referencia del vanguardismo teatral español. El estreno de la obra alcanzó una

gran repercusión mediática y a partir de entonces se acoge con mayor expectación las entregas de nuevos trabajos de la compañía. No obstante, “El Matrimonio Palavrakis” es una obra densa, compleja y oscura, con una estructura temporal circular, a la que el público no está habituado, pese a que intente aligerarse con humor la pesada carga a la que la obra va ligada. La pieza aborda los desequilibrios que se dan en el nivel individual y en pareja, ocasionados por conflictos emocionales y traumas que no han podido ser resueltos en su debido momento. Este texto de Liddell conduce al espectador hasta el exceso para abrumarlo con la brutalidad verbal y la evocación visual. Según la dramaturga, conducir al público hasta el límite es la única forma de crearles un conflicto y una consecuente reflexión.

El matrimonio Palavrakis es una pieza teatral grotesca que nos descubre los conflictos emocionales que los personajes vienen arrastrando desde la infancia. *El matrimonio Palavrakis*, compuesto por Elsa y Mateo tiene en común el rencor al mundo, que se va transformando en odio. Elsa se deja influir por la visión negativa de Mateo sólo porque en su interior es más imperiosa la necesidad de sentirse querida por alguien, que la de ser fiel a sí misma. La obra gira en torno al miedo, a la muerte y a la necesidad de amor de los personajes.

El drama se origina por dos visiones contrapuestas: Elsa cree que su infelicidad cesará si da luz a un niño que pueda triunfar en la sociedad (será la manera de olvidar que ella ha fracasado), mientras que Mateo no quiere fomentar la continuación de la vida, ya que la repudia. Este es el gran conflicto que se mantiene a lo largo de la obra, aún después de que la niña que tienen en común haya sido concebida.

En un momento dado de la obra, la niña corre hacia su padre y se desangra abrazada a él, como símbolo de que es él quien le ha dado muerte (a través de abusos). Finalmente es el pesimismo el que vence, encarnado en el señor Palavrakis. A la edad de siete años, la niña, es asesinada. La encuentran con cincuenta puñaladas, la vagina llena de tierra y la cabeza separada del tronco.

Al final de la pieza, Elsa revela su obsesión por los perros. Siendo niña, su padre le regalaba perros y luego los mataba al ver que los animales chupaban los muslos de su hija. Elsa narra cómo sufrió durante su infancia, al ver cómo los galgos colgaban de los árboles. Confiesa que cuando en alguna ocasión ejerció de niñera, dejaba que los perros chuparan los genitales de los bebés que cuidaba. De este modo, deja traslucir que pudo permitir que Mateo abusara de su hija.

El matrimonio se desintegra tras el asesinato de su hija, y empiezan a aflorar todas las obsesiones que les atemorizaban. Protegidos de la opinión de la vecindad, que los respeta por su sufrimiento, el peligro se desata en el interior de ellos mismos. Es una obra con una importante carga de violencia, de brutalidad, donde la infancia se presenta con términos escatológicos y obscenos.

Teniendo por referencia el teatro de la crueldad de Artaud, esta obra de Angélica Liddell revela los conflictos latentes en los protagonistas que desembocan en la atrocidad. Tanto Elsa como Mateo son maltratados en su infancia; el escenario donde conciben a su hija, un cementerio, anuncia lo que ocurrirá después. La muerte está en todo momento presente a lo largo del texto, como una sombra de la que no se pueden liberar.

El maltrato en la infancia acarrea numerosas secuelas físicas y psicológicas durante el desarrollo del individuo. Esto contribuye a que se formen personalidades psicóticas, en ocasiones adictivas y potencialmente violentas, difícilmente integradas en la sociedad, con un trastorno de los valores y la ética, que deviene en una conducta distorsionada. La figura de las víctimas de abusos en la infancia que carecen de la atención psicológica adecuada, terminan por tratar a sus hijos de la misma manera como fueron tratados. Fruto de la represión vivida por Mateo durante su infancia, desarrolla en su vida adulta la agresión, la violación, el abuso de su hija, como una canalización de la violencia contenida. Esto puede interpretarse también como una venganza, pasando del concepto de víctima al de agresor. Mateo cuenta con la complicidad de Elsa. Ella también ha sido víctima de maltratos durante su infancia y tolera los abusos a su hija, acostumbrada a vivir en la violencia, incapaz de imponerse o reaccionar.

Aunque discrepan en la decisión de tener más hijos, los personajes están unidos por la degradación, por un rencor profundo hacia la vida. A diferencia de la concepción usual de parejas unidas por el amor del uno hacia el otro, los protagonistas de la obra de Liddell están unidos por el odio. No es posible la evolución de los personajes, ya que están estancados en un sentimiento de desesperación potenciado por la presencia de su pareja.

El cuerpo es el lugar de la humillación y de la muerte. El lugar del dolor. La palabra agoniza en el cuerpo. El cuerpo es el lugar del "pathos" de la palabra. La palabra tiene que convertirse en emoción agónica en el cuerpo. (Angélica Liddell, Diario *La Razón* 19.02. 02)

En la obra resalta la crítica a los vecinos (a los espectadores) , que representan a la “gente” y que sienten compasión hacia los personajes protagonistas, que sin embargo son presentados como monstruos de la depravación, incapaces de ser redimidos. Liddell pone de manifiesto la ignorancia del público, su incapacidad de distinguir las víctimas de los culpables, su tolerancia hacia la crueldad y la gran responsabilidad de la que no son conscientes. Pero las dos máximas fundamentales que pregonan la obra son la elección responsable de estar solo cuando no se está cabalmente preparado para compartir (pareja, amigos) y la renuncia a tener hijos cuando no se han solucionado los conflictos internos para prevenir los traumas que pueden originarse en la educación infantil.

El matrimonio Palavrakis es un retrato de quienes se han dejado dominar por los instintos más primitivos del hombre, del lado más cruento de la sociedad civilizada. Se exhibe el lado más oscuro, hacia el que nadie quiere mirar. En el programa de mano de la obra, citado anteriormente, Angélica Liddell advertía: "Los monstruos pertenecen al dolor y los defecamos sobre el escenario sin juzgarlo, simplemente existen, y existen de un modo brutal". La protagonista femenina, Elsa, es una mujer que no ha superado el miedo (a la muerte y a su padre) que le hicieron vivir en su infancia. Un miedo atroz a la muerte y a su padre. Los perros cobran especial importancia dado que cuando era niña colgaban a los galgos de los árboles. Frases como “Mi hija es un perro”, muestran como no ha podido recuperarse de aquella experiencia y utiliza esta imagen como comparación constante, de modo que el presente nunca se puede desligar de su pasado. El objetivo claro de éste personaje es el de tener hijos atractivos y triunfadores que tengan las condiciones de las que ella carece para poder de este modo vengarse del mundo, como una segunda posibilidad

de acariciar el éxito, aún indirectamente. Elsa necesita creer que los hijos la salvarán de la soledad, su diálogo se vuelve esperanzador cuando contempla la posibilidad de otra vida:

¡Quiero que mis hijos sean tan hermosos como los rascacielos de Nueva York!. (...)¡Y ganaremos el concurso de tartas! ¡Y el concurso de jardines! ¡Y el de canciones! ¡Y el de cartas de amor! ¡Y mis hijos crecerán tanto que atravesarán las nubes! ¡Mis hijos, mis hijos! ¡Y nadie volverá a morir, nunca más! ¡Nadie volverá a pudrirse en este cementerio! ¡Venceremos, venceremos a la muerte! ¡Necesitamos hijos hermosos para vencer a la muerte, para saltar por encima de ella! ¡Cien mil hijos hermosos! ¡Venceremos!” (Liddell:2002:3-5).

Cuando la niña es asesinada, se desvanece la última esperanza de Elsa. Por su parte, el personaje masculino, Mateo, más que ganar ansía ver a los demás perder. Se siente un fracasado y quiere que los demás también lo sean ya que no puede soportar que su infelicidad sea superior a la de aquellos que le rodean. Su diálogo es negativo y desesperanzador hasta el punto de comparar el engendramiento de un hijo con el asesinato, no tiene otro objetivo que el de destruir: “No quiero ser hermoso, quiero ser el hombre más horrendo sobre la tierra, quiero ser el peor, quiero destruirlo todo. Día y noche sueño con destruirlo todo”. (Liddell:2002:35). Mateo quiere proteger a su hija del mal pero finalmente descubre que el mal es él mismo.

La construcción de la identidad de los personajes se va descubriendo paulatinamente a través del diálogo y los monólogos. Un claro ejemplo de ello son

las frases de Mateo:

Nada ha cambiado. Tienes que odiar el mundo igual que antes, tanto como lo odio yo. Creí que éramos dos odiando al mundo. Para siempre. Creí que nada alteraría nuestro odio. El odio, ¿sabes de que te hablo?, el odio. ¡Maldita sea! ¡El mundo es repugnante! ¡Lo dijimos juntos! ¡Te odio, te odio mundo! ¡Nos odiábamos a nosotros mismos! (Liddell:2002:8). O: “los niños también pueden morirse” (Liddell:2002:11).

Los diálogos son una continua lucha entre la destrucción y la esperanza. Cada uno termina con una frase de Mateo; esto podría interpretarse como un anuncio de lo que va a suceder, ya que finalmente en la historia vencerá la visión pesimista y destructora de este personaje. Como si se tratase de un estribillo los diálogos culminan en un “¡No va a nacer!” y aunque la niña nace, Mateo corrige el hecho matándola. Él mismo se delata advirtiendo “hay asesinos de niños”, en uno de los diálogos con Elsa aún antes de que la niña naciera. Ya al principio de la pieza, en un monólogo, Mateo culpabiliza a los padres de todo, porque su infancia estuvo marcada por la violencia de su progenitor. Los personajes descubren conversando sus lagunas emocionales, sus vacíos y necesidades. Aunque al final de la pieza Elsa niegue frente a la narradora que fuera Mateo el asesino de su hija, en uno de los diálogos previos que mantiene con Mateo, Elsa da a entender que conoce la naturaleza de su marido: “si tuviera un hijo me lo llevaría lejos de ti”. (Liddell:2002:24).

La construcción temporal se produce a través de los diálogos de la narradora,

quién no sólo nos ayuda a entender la historia a los espectadores y lectores, sino también a la propia protagonista “*Pero su marido era el lobo, ¿comprende señora Palavrakis?*”. Estamos frente a una pieza teatral con estructura circular, ya que la obra comienza con los protagonistas muertos. Se dan elipsis y *flashbacks*, que nos transportan al origen del conflicto. A través de la narradora descubrimos lo que va ocurriendo pero también volvemos al pasado: “*¡ qué oscura era la infancia del señor Palavrakis!*”, con esta frase invita a que Mateo cuente su historia. También viajamos al futuro “*cuando Elsa y Mateo Palavrakis se despidieron del resto de los concursantes no sabían que esa misma noche iban a estar muertos*”. Todo parece estar anunciado (emulando la estructura de los cuentos, convirtiéndose este en un cuento sórdido y macabro) y se llena de pequeños núcleos dramáticos. El espacio donde se desarrolla la historia es completamente grotesco, y aunque onírico desafía la escenografía de una obra para niños: está lleno de muñecas de plástico desmembradas, hay un columpio usado como paritorio, dulces por doquier. Así, la dramaturga juega con la unión de infancia (dulces, muñecos, globos) y muerte, representada en el descuartizamiento de los cuerpos de plástico del mismo modo que fue degollada la hija del matrimonio. En el hogar confluye todo lo que obsesiona y traumatiza a los personajes protagonistas, el horror de la experiencia.

En la primera parte de la obra el matrimonio rueda por una montaña de juguetes desmembrados lo que constituye una metáfora de cómo los personajes aspiran a construir vida pero dado el rencor que arrastran es más fuerte su deseo de destrucción. En otra escena, meten cabezas de bebé en las bolsas de plástico de supermercado (en cuya leyenda puede leerse un aviso que señala que las bolsas se mantengan alejadas de los niños, ya que pueden causar asfixia), una acción que revela el oscuro deseo de matar del matrimonio.

A lo largo de toda la obra hay una presencia muy fuerte de la amenaza, del peligro, relacionando incluso la niñez con la muerte. El miedo es el catalizador de todos los problemas que se generan y que afectan psicológicamente a los protagonistas, influyéndolos en sus actuaciones y en su manera de concebir el mundo. Cada objeto tiene una simbología clara. Los juguetes, (clave común en el *Tríptico de la aflicción*) descubren el lado más sórdido del ámbito familiar. La belleza y la monstruosidad se alternan, mostrando la parte más oscura y escondida del hombre ya que en esta obra, rozando la sexualidad y el erotismo está la sombra de la perversión. En el matrimonio Palavrakis la metáfora no tiene en absoluto un uso ornamental, trasciende este uso para convertirse en evocación, en un recurso para reforzar la persuasión de las palabras utilizadas en la narración.

La metáfora une razón e imaginación, es racionalmente imaginativa, nos hace comprender unos argumentos recurriendo a otros o estableciendo imágenes que nos conectan con todo un mundo -el de los símbolos, emblemas, representación iconográfica. (González García:1998:18)

Las acotaciones son clarificadoras, al revelarnos el extraño comportamiento del matrimonio:

[Mateo bebe leche de un orinal y Elsa chipa lujuriosamente un biberón al tiempo que sobre sus cuerpos se proyecta una película del Pato Donald]. (Liddell: 2002: 29)

Podemos definir la obra completa como una metáfora de cómo los señores Palavrakis intentan llevar lo mejor posible la educación de la niña, pero su miedo paternal al peligro es más fuerte. Temen que su hija sufra lo que ellos sufrieron, temen infligirle ellos mismos el daño, se temen a sí mismos. La belleza de la infancia es arruinada por la continua presencia del peligro.

Otra metáfora muy visual es cuando Elsa amamanta a un perro de peluche, señalando la similitud de su hija muerta con los galgos ahorcados que veía de niña colgar de los árboles.

Mencionamos reiteradamente que todo invita a la destrucción y anuncia la muerte de la niña porque es la constante fundamental, la base de la pieza. Los siete sueños anticipan la desgracia a modo de tragedia griega. Con sus comentarios, la narradora también confiere fuerza a la parte dramática de la obra: “*¡qué oscura la infancia del señor Palavrakis!*” (Liddell:2002:2) y anuncia el drama “*en manos de los señores Palavrakis cualquier objeto adquiriría una apariencia fúnebre*”. (Liddell:2002:18). Un resorte dramático de mucha fuerza es la idea de destino: Mateo muere en el mismo trozo de carretera donde encontraron a su hija muerta. El ambiente lúgubre se agrava por el sonido del viento, los ladridos de los perros y los gritos constantes.

La perversión está representada a través del erotismo estético en los movimientos y el diálogo de los personajes. Mateo tiene la bragueta abierta, por la que asoman golosinas, como metáfora de la corrupción de la inocencia. En otra ocasión Mateo se dirige directamente a la vagina (en lugar de a la barriga) de Elsa, para hablar

con el bebé creyendo que éste puede escucharlo y desde allí pregunta si quiere venir al mundo. Este es uno de los momentos más dramáticos; quiere advertirle de lo que es la vida, desde el lado más hostil que les ha tocado vivir. Mateo concibe la totalidad de la existencia desde ese lado oscuro del hombre, incapaz de ver nada positivo. Su diálogo es desesperanzador. Quiere advertir al futuro bebé, el peligro que puede correr al venir al mundo de la mano de unos padres como ellos. Mateo no quiere que nazca. Es él quien mata a la niña.

La personalidad agresiva de Mateo se revela cuando acuchilla a un perro hasta trituirarlo después de volver del concurso de baile; lo habían ganado, sin embargo prevalecía en sus mentes el fracaso por la muerte de su hija.

Uno de los mayores momentos de tensión sucede cuando Elsa coloca tres cuchillos (uno por la hija muerta, otro por el perro muerto, otro por ella misma) al lado de cada plato de sopa, como imágenes o señales del mal, de la culpabilidad de Mateo. Con esta imagen Elsa, evidencia la imposibilidad de continuar viviendo.

15.8 *Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno* (2001)



Esta obra, como el resto del tríptico, vuelve a ahondar en las raíces de la infancia. Si bien en *El Matrimonio Palavrakis*, hablamos de una niña que no supera los siete años de edad, aquí, el drama se acentúa multiplicado por dos

adolescentes sumidas en un delirio que las impulsa a destruir todo cuanto las rodea,

incluidas ellas mismas. El título *Once upon a time* (érase una vez), anuncia la carga narrativa del texto y alude a los cuentos infantiles, adquiriendo aquí una connotación macabra. En lugar de preservar la inocencia e inculcar valores morales, éste es un cuento que narra la historia de dos niñas asesinas: Natacha y Rebeca. La obra de teatro se entremezcla con testimonios de falso documental.

Las dos niñas usan el color rosa asociado a la feminidad y a la infancia, pero juegan con el erotismo, con provocativos vestidos cortos, conscientes de la morbosidad que despierta el cuerpo joven a ojos de un adulto. Promueven la excitación, conscientes de que son objeto de deseo. Son ellas mismas las que generan la perversidad buscando los sentimientos más escondidos del hombre: “Mira, dulce ogro, voy a vestirme para ti” (Liddell:2002:22). El poseer la capacidad de dominar a los varones excitándolos sexualmente, las sitúa a un nivel de superioridad.

Angélica Liddell juega con el concepto de los cuentos de terror, que tienen como objetivo provocar la inquietud, el desasosiego, desestabilizar a los lectores forzándoles a desconfiar de lo que los rodea y a descubrir el mal con fines catárticos. Este género gira en torno a escritores tan célebres como Edgar Allan Poe, Joseph Sheridan Le Fanu, H. P. Lovecraft, Guy de Maupassant o el escritor y periodista norteamericano Ambrose Bierce, famoso por su libro *El Diccionario del diablo*, quien hacía uso de un humor macabro en atmósferas de tensión opresora, donde de súbito aparecía el horror. Bierce, era además un misántropo en toda regla, y su concepción pesimista de la vida unida al constante uso de la ironía en sus textos, es algo que queda también patente en la obra de la dramaturga. En sus piezas, Angélica Liddell se ocupa de mostrar el lado perverso del hombre y la ausencia de bondad de los individuos. Si lo que caracteriza el cuento de terror es la aparición de elementos sobrenaturales que no podemos controlar, Liddell le

otorga un mayor realismo: indaga en el terror psicológico, contraponiéndose a la lógica. Si los niños se asocian a la inocencia, en su obra, la dramaturga los convierte en asesinos como forma de rebelarse a lo que los rodea, uniendo la irracionalidad infantil con la muerte. Lo que comienza con el *Érase una vez* del cuento tradicional, adquiere mayor horror a medida que vamos conociendo la historia.

En la historia de la criminología se dio un caso mundialmente famoso de una niña asesina menor de diez años: la británica Mary Bell (Newcastle-upon-Tyne, 1957), hija de una prostituta y víctima de abusos sexuales, condenada a prisión en 1968 por asesinar a dos niños, Martin Brown y Brian Howe, de cuatro y tres años de edad respectivamente. En su declaración, Mary Bell afirmó que sentía placer lastimando a animales y personas indefensas que fueran más débiles que ella. La inspección de policía declaró que nunca se habían encontrado con una niña tan inteligente, manipuladora y peligrosa. (Revista online Time. *The Hard Case Of Mary Bell* 11.05. 1998 VOL. 151 NO. 19). Más recientemente, encontramos otros casos: asesinatos relacionados por el odio y el rencor, como los que impulsaron la masacre de trece personas el 20 de abril de 1999 en el Instituto Columbine llevada a cabo por dos adolescentes Eric Harris y Dylan Klebold, de dieciocho y diecisiete años de edad respectivamente. En este contexto cabe también mencionar la matanza de treinta y tres personas en el Instituto Virginia Tech el 16 de abril del 2007 por parte de uno de los estudiantes, Cho Seung-hui, de veintitrés años, quien obligaba a sus compañeros de clase a que lo llamasen “question mark” (señal de interrogación).

Angélica Liddell hace una sinopsis de la obra que puede leerse en el programa de mano:

Las niñas Rebeca y Natacha quedan extraordinariamente fascinadas por un terrible crimen: Simón Alopardi, un compañero del colegio, ha asesinado a sus propios padres suicidándose después. Las niñas mitifican al muchacho que se convierte de inmediato en un patrón. A partir de ese suceso el comportamiento de las niñas comienza a modificarse inclinándose hacia lo macabro y lo perverso, y arrastrando en su delirio a cuantos adultos se cruzan en su camino. Al fin, y tras un proceso de metamorfosis mediante el cual Rebeca y Natacha unifican su imagen hasta hacerse pasar por gemelas, deciden convertirse en profetas y planean asesinar. (URL: <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/westasphixia/programa/programa.htm><http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/westasphixia/programa/programa.htm>)

En *Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno* vamos descubriendo a las protagonistas a medida que personajes de diferentes contextos, nos van contando sus respectivas experiencias con las niñas. El retrato, desarrollado a través del multiperspectivismo, resulta mucho más completo. Conocemos el comportamiento de las niñas en la escuela, en sus casas, en el tiempo de ocio.

Las dos niñas protagonistas se conocen en el entierro de Simón Alopardi, un niño que había matado a sus padres con una escopeta y después se había suicidado. Eran las únicas que habían acudido al funeral: lo admiran por ser capaz de actuar. Lo veneran como a un Dios. A Natacha y a Rebeca la vida les parece deplorable, todo les causa

repugnancia. Cuando estuvieron cincuenta días estivales separadas, se escribían cartas para darse ánimos, siempre terminaban despidiéndose con la frase “Piensa en Simón”. No hay inocencia alguna en sus frases, el peligro radica en su descrédito manifiesto: “*NATACHA.- Porque si sabes el nombre de todas las flores podrás elegir la que merece cada muerto*”. (Liddell:2002:13)

Las protagonistas representan la evolución del hombre hacia la crueldad, desarrollándola en edades precoces. En la descripción del encuentro de las niñas en el cementerio, durante el entierro de Simón Alopardi, la madre de Natacha confiesa que tiene miedo de su propia hija. Jonás, las juzga remitiéndose a hechos: cómo juntas descuartizaron a su perro, cómo destrozaron su brazo hasta el punto de tener que amputárselo. El psiquiatra destaca la belleza, la inteligencia y también la tristeza como elementos comunes en las jóvenes. A través de él comprobamos la costumbre de las niñas de pasear junto al hospital psiquiátrico, de encaramarse a los árboles para ver a los enfermos, en lo que el doctor califica de “vocación por la locura”. (Liddell:22:11) Las niñas ejercen una fascinación contagiosa, que desestabiliza a los hombres que las tratan por mucho mal que les puedan causar. Los conducen a una especie de atracción irremisible hacia el horror. Un ejemplo de ello es Jonás, el doctor que podría ir a la cárcel por acostarse con una menor, Natacha; o el psiquiatra del manicomio, que resalta una y otra vez la belleza de ambas y cómo esperaba cada tarde verlas subir al árbol.

Angélica Liddell vuelve a romper los estereotipos y nos sorprende con una obra en el que las niñas son conscientes del mal que causan, se refuerzan en él, anulan todo sentimiento de culpa, y la acción cruel se convierte en heroica en un mundo sin valores donde proliferan los desastres de toda índole.

En la escena final de la obra, las niñas funden su doble identidad en una: cambian sus atuendos rosas por unos vestidos oscuros y se hacen pasar por gemelas, con personalidades con un mismo propósito. Unificadas, su fuerza es aún mayor. Pretenden acabar con el mundo de opresión donde viven. La autoridad, representada por padres, profesores y doctores pederastas delata oscuras perversiones que los niños, por su condición de dependientes, han de obedecer.

Con la historia de Simón Alopardi como referencia, quien se negó tajantemente a vivir bajo tales circunstancias y se suicidó tras asesinar a aquellos que consideraba culpables, impera en las mentes de las niñas la idea de la destrucción, de la imposibilidad de supervivencia normal en un lugar así.

Los personajes que conforman la obra son sin duda esperpénticos, absolutamente atípicos. Para empezar por las madres de Natacha y Rebeca, quienes repudian a sus hijas e intentan evitar el peso de la culpa (una haciendo alusión a la locura de su hija y la otra a que la niña es adoptada). El personaje quizá más extremo es la Señora Alopardi abuela de Simón Alopardi (el niño que se suicidó después del asesinato de sus padres) con el que mantenía relaciones sexuales. En su testimonio a la policía apoya el asesinato cometido por su nieto y declara: “es bueno que los niños aprendan cuanto antes. Es bueno que lo sepan todo cuanto antes”. (Liddell:2002:3). La señora Alopardi constituye un soporte para las niñas (a las que les regala las postales de prostitutas de su difunto nieto); “*Los padres disfrutaban atormentando a sus hijos, se aprovechan del sentimiento de culpa de los hijos*” (Liddell:2002:10). El peso de toda la obra recae en las dos pre-adolescentes, Natacha y Rebeca que hacen una contundente declaración de intenciones al principio de

la obra: *“Hay que seguir nuestros impulsos irracionales (...)Antes de que la edad se encargue de frenarnos y asustarnos (...)Este es el tiempo de la perversión”*. (Liddell:2002:27). Con su actitud se rebelan contra la vida, especialmente contra sus padres y maestros, que son los que más limitaciones y prejuicios les imponen. Son dos niñas lúcidas, conscientes de lo que son capaces de causar y eso es lo que las diferencia del resto: la conciencia. Entre ellas hay un vínculo extremadamente fuerte que confunden con el amor y que sin embargo parece estar más bien basada en la gratitud que sienten la una hacia la otra por la complicidad y la compañía. La máxima de Natacha es poseer para destruir, utilizando para ello el sexo como instrumento, lo que resulta atroz por lo inesperado (nadie sospecha que sea el arma de lucha de una niña). Su actitud hostil es constante, en continua lucha contra el orden imperante. La posición de liderazgo de Natacha se manifiesta en el siguiente diálogo:

REBECA.- Pensad en Simón, no dejéis de pensar en Simón. Estoy cansada. Muy cansada. ¿Por qué mentimos tanto?NATACHA.- He de apresurarme. Rebeca es débil, más débil de lo que yo pensaba. Deprisa, deprisa. No hay tiempo que perder. (Liddell:2002:34)

Es entonces cuando Rebeca se empieza a sentir incómoda con su situación, a repudiarse por lo que hace, a querer ser como el resto.

Tanto en los rezos como en sus diálogos vemos que las dos protagonistas están en contra de la mediocridad, de la idiotización, de la autoridad absurda de los padres, de la inutilidad de los maestros. Lo combaten todo sexualmente; aprovechan la debilidad de los hombres, usando el sexo como instrumento de poder, de dominación. Dice

Natacha acerca de su padre; *“Le encantan las niñas, nos comería a todas. Es un cerdo”*. A través de estos dos personajes Liddell une el concepto de infancia (usualmente asociado a inocencia) con el de conciencia de crueldad, un enlace poco explotado por lo oscuro que resulta.

En lo referente al tiempo no aparece nada explícito, sólo se menciona la llegada del verano y los cincuenta días en los que Rebeca y Natacha son forzadas a separarse. El resto es una superposición de diálogos y monólogos a modo de falso documental con el fin de conseguir contar la historia desde diferentes puntos de vista. Toda la acción se desarrolla en West Asphixia, aludiendo al Western y a una iconografía que contraponen inocencia a muerte. Proliferan los osos de peluche de color rosa que cuelgan del techo con armas de todo tipo:

Nace directamente de la literatura apocalíptica americana, Nathaniel Hawthorne, Nathanael West, Faulkner, y por encima de todo Flannery O'Connor y Cormac McCarthy. La pasión por "Johnny Guitar" y la filmografía de Sergio Leone la han convertido en un western gótico. El western, como género, es el lugar del exceso, el lugar del amor, del odio y de la venganza, es el lugar de lo trágico, de la forma trágica, es decir el lugar de la muerte violenta. El western es por tanto un espacio shakespeariano. El western es un espacio absolutamente estilizado donde la naturaleza humana es expresada mediante la violencia, y gracias a esa violencia asistimos a una explicación más profunda de las pasiones humanas, de los verdaderos motivos del hombre. En West Asphixia todos aman y

odian demasiado. (Angélica Liddell. Parnaseo.

<http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/liddell/matrimonio/triptico.htm>)

La obra nos demuestra cómo el origen del mal parte de la depravación del mundo de los adultos, transmitida a unas niñas que se ven envueltas en un maremágnum sexual que son incapaces de dominar. Fruto de esta distorsión de valores, de una educación corrompida, la conducta de las jóvenes se manifiesta en repulsión hacia lo que las rodea. Prefieren su propia extinción antes que comulgar con lo que la sociedad en la que viven establece. La obra describe todo tipo de relaciones sexuales grotescas. La madre de Natacha, embarazada, descubre a Rebeca masturbando a su marido; la señora Alopardi se acostaba con su nieto Simón y mantenía relaciones sexuales con las niñas; Natacha mantenía relaciones sexuales con su maestro... La sucesión de perversiones sexuales hacen que los valores en las niñas se tambaleen en medio del caos hasta perder la perspectiva ética y moral. Esto acentúa un delirio del mal, fomentando incluso el suicidio: frente a la señora Alopardi simulan la voz de Simón, que se ha reencarnado en su cuerpo pidiendo que su abuela se mate y vaya a reunirse con él.

15.9 *Hysterica Passio* (2002)

El título hace un guiño a Shakespeare, en su obra el *Rey Lear*, cuando el propio protagonista exclama:



“¡Oh, cómo asciende este dolor de madre hacia mi corazón! *Hysterica Passio*, baja, pena trepadora, tu lugar está abajo. ¿Es dónde está tu hija?”
(Shakespeare: 2009: Acto II,

Escena cuarta).

Hysterica Passio alude a la transformación que sufre el personaje del *Rey Lear*, a través de la cual une la histeria a la madre al origen. *La Hysterica Passio* en el *Rey Lear*, alude al sufrimiento que produce un amor abrumador. Se refiere al amor como el sentimiento capaz de redimir y transformarlo todo en emociones benignas. Según la teoría de Freud, el término se refiere a la histeria, que proviene de *hysteron*, del griego útero. Se considera una enfermedad del útero, por lo que la histeria ha estado desde su origen ligada a la naturaleza femenina. La histeria femenina era una enfermedad que afectaba a mujeres que sufrían privación sexual, tales como monjas o viudas. En el caso de las monjas o viudas se curaba con un masaje pélvico por parte de una comadrona hasta que éstas llegaban al orgasmo; si la mujer estaba casada, se le prescribía que mantuviese relaciones sexuales y si la mujer estaba soltera se le aconsejaba el matrimonio. Se conocía como “mal de la madre”, se producía dada la fuerte represión sexual de las mujeres en la época, donde se consideraba el sexo como mecanismo cuyo único fin era la reproducción, sin que hubiera cabida en él para el amor. Las mujeres sufrían traumas al verse obligadas a negar su deseo sexual porque no era respetable. El mal empezaba en el útero y terminaba en el pecho, produciendo crisis nerviosas, agitación, asfixia y dificultades respiratorias. Michel Foucault señalaba que Hipócrates y Platón consideraban “la matriz como animal viviente y perpetuamente móvil, imagen que representa la agitación incontenible de los deseos en aquellos que no tienen la posibilidad de satisfacerlos ni la fuerza de dominarlos.” (Foucault: 1961:83). Esta enfermedad con su correspondiente tratamiento fue desapareciendo en los primeros años del siglo veinte.

Dentro de su tríptico de la aflicción, en *El matrimonio Palavrakis*, Angélica Liddell habla de niños, en *One upon a time*, de adolescentes y en *Hysterica Passio* se centra en un niño que ha conseguido sobrevivir al crecimiento para enfrentarse en su madurez a lo que tanto dolor le produjo en su infancia: la observación del matrimonio frustrado de sus padres, unidos por miedo a la soledad. El acto sexual se convierte una vez más en una mera herramienta de reproducción, de creación de una familia sin relación alguna con el amor. Según la dramaturga:

Lo que busca Hipólito es el origen del dolor, el origen sexual del dolor. Al mismo tiempo las preguntas son conciencia, son distanciamiento, son reflexión, de tal modo que el pensamiento de Hipólito se convierte en fuente de sabiduría. El exceso y el pesimismo, en definitiva el sufrimiento, le sirve a Hipólito para hacerse preguntas, preguntas que poco a poco le conducirán hasta la comprensión de la crueldad individual y la incompreensión del mundo. Hipólito terminará por disparar su resentimiento contra la sociedad del bienestar, contra todos aquellos que se sienten superiores por haber elegido el camino de la decencia. “Angélica Liddell. Información sobre el tríptico de la aflicción”. Revista *Parnaseo*. URL: <http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/liddell/matrimonio/triptico.htm>)

Por medio de interrogantes que se van planteando a lo largo de la obra, el espectador descubre al mismo tiempo que el personaje protagonista el origen del dolor. Como en el resto del tríptico, Hipólito, el protagonista de esta obra, también ha sufrido

abusos por parte de sus padres, pero en esta ocasión es un superviviente del horror. Decide comprender lo monstruoso (la comprensión es el primer paso hacia el perdón) en lugar de morir. El drama se acentúa al situarse la obra en un contexto navideño donde prima la exaltación de unos valores familiares totalmente inexistentes para él. La Navidad también se presenta en esta obra como la época más hipócrita.

Esta obra ahonda en el análisis de las costumbres tradicionales: reflexiona sobre ellas y las cuestiona hasta que muestra su absurdo. En la obra, la dramaturga ataca directamente a la religión y a la familia, como gestores de la moralidad. Plantea por qué aparecen las obligaciones de cuidar, respetar y verse forzado a querer a alguien a quien no hemos elegido, como es la familia, sintiéndonos culpables si no queremos de esa forma.

En su discurso final, Hipólito se dirige directamente al espectador, promoviendo la reflexión, hasta que el espectador encuentra similitudes entre su forma de vida y la de Thora y Senderovich, los padres del protagonista.

Hipólito es el narrador y al mismo tiempo el hijo de Thora y Senderovich. No se limita a introducirnos en la historia, también hace comentarios entre las frases que se prodigan sus padres. Promueve la curiosidad y la inquietud de los espectadores; se dirige directamente al público y le pregunta, lo incita a la reflexión y a descubrir qué está sucediendo. Atisbamos su dolor cuando hace una definición de sí mismo; “*yo soy un puto deficiente por eso los perros y los niños me quieren tanto*” (Liddell:2002:3). En ningún momento se refiere a sus progenitores como papá y mamá, sino por sus nombres de pila: Thora y Senderovich. Esto refleja el desprecio que siente hacia ellos. “¿Por qué tuvieron que encontrarse dos seres tan normales? ¿Por qué tuvieron que

procrear?“. (Liddell:2002: 5). Hipólito no perdona la necedad de sus padres, que se unan por necesidad, que la relación de sus progenitores se sostenga únicamente por el miedo a la soledad. No soporta la hipocresía y su incongruencia. Durante su infancia lo forzaron a leer la biblia y a aprender de memoria las oraciones. “*Eres asquerosa madre. Eres verdaderamente asquerosa*” (Liddell:2002:6) “Tú también eres asqueroso padre, tu fe inventada te da licencia para ser indigno”. (Liddell: 2002:7)

Hipólito hace hincapié en las contradicciones de sus padres y la crítica es dura, impía y mordaz, como puede apreciarse en cómo presenta a Senderovich :

Entra el pálido Senderovich

pálido pálido dentista

el que reza todos los días

con los dedos sucios de esperma

aquí entra el dentista religioso

en el hospital donde trabaja la famélica enfermera. (Liddell: 2002: 9)

La madre de Hipólito, Thora, era una enfermera virgen de treinta y dos años que aún vivía en casa de su madre. Oprimida por ésta: “*No quiero a mi madre*” (Liddell:2002:18), opta por la convivencia con Senderovich como única salida a su monotonía y frustración. Hipólito describe la vida de su madre como la de una mujer desesperada por liberarse sexualmente, esclavizada aún en los quehaceres domésticos, (cuando lo que de verdad le mueve es la masturbación), que calma su frustración arañando a su hijo. Senderovich era un dentista de treinta y siete años que vivía solo cuando conoció a Thora: su hija y su mujer habían fallecido seis años atrás. Su talante despectivo queda manifiesto en las frases que le prodiga a Thora durante el primer encuentro sexual con ella: “Detesto el ombligo de las vírgenes” ó “algún día me pegaré

un tiro por esta causa”. Pese al desprecio que le produce se casa con ella. Hipólito describe a su padre como un hombre que se obliga a no sentir, por respeto al luto que guarda a su fallecida mujer e hija. Se refugia en el catolicismo para culpabilizar y realizar acciones horribles. Tanto el personaje de Thora como el de Senderovich son claros estereotipos de personas reales.

Encontramos diferentes lugares donde se desarrollan las escenas. Si bien la primera parte y los *pródromos de la masturbación* no mencionan lugar alguno, el siguiente acto si nos lleva a dos emplazamientos: la consulta del dentista y el hospital. Todo ello con una decoración circense o ferial donde predominan los elementos decorativos navideños en un ambiente lúgubre, oscuro, donde el rojo y el negro hacen alusión a la vida y la muerte. Una amalgama de hilos rojos cuelgan del techo y rozan el suelo como una especie de prisión asfixiante repleta de lazos que atan al individuo a una familia de la que no se puede liberar.

Nos hemos concentrado en la figura del superviviente y en las preguntas que quedan prendidas a la lengua después de cualquier acontecimiento traumático. Es una obra construida a base de preguntas. El interrogatorio es la acción, consiste en ver sudar a las palabras. En la obra la iconografía navideña sirve de contrapunto sangriento a la dureza de las relaciones. Además seguimos explotando la relación emocional con los objetos cotidianos, juguetes...(Angélica Liddell. Diario de *El Mundo*. Magazine *El Cultural*.es 16.01.2003)

El tono de toda la obra está dominado por la histeria, definida por la RAE como

1. f. Med. Enfermedad nerviosa, crónica, más frecuente en la mujer que en el hombre, caracterizada por gran variedad de síntomas, principalmente funcionales, y a veces por ataques convulsivos. 2. f. Estado pasajero de excitación nerviosa producido a consecuencia de una situación anómala.

15.10 Textos para acciones. (Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita)



Los actos de desobediencia están compuestos de textos cortos y parten de hechos biográficos. Se revelan contra lo que la sociedad ha instaurado como normativa que se acata, sin reflexión por parte del individuo que la acepta. Adán y Eva fueron los protagonistas del primer acto de desobediencia de la historia del ser humano, considerado por los cristianos como el pecado original. Esto les otorgó lucidez y conciencia sobre lo que los rodeaba, convirtiéndose este don también en un castigo, al constituir un arma de doble filo donde eran capaces de vislumbrar el éxtasis pero

también la hostilidad mundana. En la mitología griega sobresalen dos figuras: Prometeo, castigado por robar fuego a los Dioses, quien sin sentimiento de culpabilidad seguía defendiendo el concepto de desobediencia como sinónimo de rebelión, exclamando: “ prefiero estar encadenado a esta roca antes que ser el siervo obediente de los Dioses”. Antígona, también se enfrentó al deber moral (enterrar a su hermano)en contra del deber civil (someterse a la tiranía de Creonte que lo prohíbe). Se la condenó a ser enterrada viva y prefirió ahorcarse ella misma. El mensaje que Angélica Liddell quiere transmitir es que moralmente es preferible obedecer a uno mismo y mantener una coherencia de pensamiento y acción, que acatar unas leyes del Estado con las que no se comulga. El poder educa al pueblo transmitiendo los valores de las clases gobernantes, inculcando el miedo a la rebelión y a la crítica, con el fin de que nadie juzgue su posición. La obediencia se ha producido mayoritariamente por miedo, porque al obedecer dejamos recaer la responsabilidad de la protección en el otro y nos amparamos en un refugio conocido.

Vivimos sobre el miedo. Miedo al fracaso, miedo a la soledad, miedo a la muerte. Miedo a la pobreza, miedo a la marginación. Miedo a enfermedades, a la inseguridad. Miedo a la exclusión. Miedo a los delincuentes, miedo a la prisión. Miedo a los extraños, miedo a perder el trabajo, a perder la vivienda. Miedo a la violencia. El miedo marca el sino de nuestras acciones, de nuestras decisiones, de nuestras opiniones y de nuestra visión de la sociedad. Una auténtica oleada de miedos y temores se expanden por el cuerpo social. ¿Qué es el miedo? La Real Academia Española lo define como: 1. m. Perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario. 2. m. Recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea.

El mecanismo del miedo puede esquematizarse a partir de los siguientes elementos: el objeto que causa el miedo, cierto desconocimiento (sobre el objeto o sobre cómo afrontar el peligro), la parálisis y la reacción hacia la seguridad buscada por parte del sujeto atemorizado. El elemento común a todo temor, es el desconocimiento sobre el objeto que lo genera: toda una aureola de ignorancia cubre el fenómeno en sí (sea una bruja, una posible pandemia, un enemigo poderoso, una amenaza natural de efectos catastróficos, un terrorista, un Dios, etc.). Podemos afirmar que el miedo aumenta de manera directamente proporcional al desconocimiento sobre el objeto temido o al desconocimiento ante cómo afrontarlo” (Jaume Balboa: “Entre el miedo y la violencia. Estrategia de terror y de represión para el control social”. [url:www.lahaine.org](http://www.lahaine.org) 29/06/2006).

El acto de desobediencia ha sido concebido culturalmente como un pecado a lo largo de los años, (a través de una educación basada en el miedo) cuando realmente significa una liberación. A través de sus actos de desobediencia la dramaturga pretende denunciar el hecho de que las instituciones políticas y el Estado nos pide obedecer, sin brindarnos la seguridad que el individuo busca. Para rebelarse contra lo impuesto se requiere el valor de poder estar solo, incluso cuando recaiga sólo en uno mismo el dolor de una equivocación. Según Giovanni Jervis, profesor de Psicología Dinámica en la Universidad «La Sapienza» de Roma:

Somos exhortados a ser normales obedeciendo a las leyes, honrando al padre y a la madre, vistiéndonos como requiere nuestra condición social, teniendo las distracciones y las costumbres de nuestro propio ambiente, comportándonos de modo tranquilo y sensato, así sucesivamente. La normalidad

viene prescrita como una serie variable (según las clases) de códigos de comportamiento; si ésta es violada intervienen la represión judicial y la psiquiátrica, en particular si el sujeto pertenece a clases sociales subordinadas.(Jervis: 1981:207).

Los actos de desobediencia de Liddell son un ejercicio de valentía y constituyen un paso más hacia la evolución del hombre, al saber elegir lo que quiere y separarlo de lo que desecha. La dramaturga trata de preservar lo primero, a través del rechazo o la negación de diversas pautas sociales.

Los actos de desobediencia civil han sido claves para lograr la transición a la democracia en diferentes países, el verdadero carácter revolucionario reside en su capacidad para decir no.

El hombre continuó evolucionando mediante actos de desobediencia. Su desarrollo espiritual sólo fue posible porque hubo hombres que se atrevieron a decir no a cualquier poder que fuera, en nombre de su conciencia y de su fe, pero además su evolución intelectual dependió de su capacidad de desobediencia (desobediencia a las autoridades que trataban de amordazar los pensamientos nuevos, y a la autoridad de acendradas opiniones según las cuales el cambio no tenía sentido). (Fromm:1987:9).

15.10.1 Lesiones incompatibles con la vida (2002)

En *Lesiones incompatibles con la vida*, no podemos proceder a hacer un análisis siguiendo los mismos parámetros que en las obras anteriores. Esta pieza se inserta en el

contexto de la sociedad actual, donde la familia es algo que se impone desde el poder como requisito indispensable para pertenecer completamente al sistema. El texto carece de estructura y de diálogos, ya que se trata de un monólogo de la dramaturga. Tampoco se hace ninguna mención al tiempo y al espacio; el monólogo es contado en primera persona en tiempo real a través de un discurso lineal. No hay personajes: Angélica Liddell pone voz a su propio monólogo.

Esta obra adquiere su título de un eufemismo médico con el que se trata de edulcorar la muerte. Angélica Liddell trata en *Lesiones incompatibles con la vida*, la negación a tener hijos con un halo poético. La obra es una crítica a una sociedad frágil, que no concibe aquello que le resulta desagradable: se prefiere el velo y la máscara antes que el enfrentamiento directo con la realidad.

En una sociedad misógina, androcentrista y patriarcal las mujeres se dividen en tres: vírgenes, paridoras y putas. Lesiones incompatibles con la vida tiene su origen en una decisión: No quiero tener hijos. Mi cuerpo se convierte en una agresión contra la sociedad. Mi cuerpo se convierte en protesta. Durante un año enfrenté una encantadora fotografía familiar de mi infancia a la cartelería urbana, a los mendigos, a los supermercados, a mi vida cotidiana. Lo hice para degradarla. Intenté que cada imagen fotografiada fuera una batalla. Y al mismo tiempo una derrota. Lesiones incompatibles con la vida es una rabia, una furia, un paso más hacia mi proceso de extinción. Es el primer acto de desobediencia. Castigo mi propio

cuerpo para desobedecer. Me autolesiono para revolverme contra las lesiones que causa el nuevo puritanismo social. Mediante la autolesión recupero mi identidad y un grado más o menos satisfactorio de libertad y beneficio destructivo. (“Diez años caminando de la mano de los creadores”. Revista de las artes escénica Artez. Enero del 2009. URL: <http://www.artezblai.com/artez/artez141/festivales/festivalescenaabiertaburgos.htm>)

Esta obra es el epílogo del *Tríptico de la aflicción*. Según la autora, con esta obra pasa de la decencia de la ficción a la indecencia de lo real. *Lesiones incompatibles con la vida* es a un monólogo de corta extensión en el que la autora se descubre con un tema claramente autobiográfico. Es una declaración de intenciones, un alegato contra la procreación, una renuncia, como protesta contra el dolor del mundo. Es un monólogo pesimista y desesperanzador, absolutamente confesional. Parte de la indagación personal de la autora ante la pregunta de por qué no quiere ser madre.

La dramaturga se niega a consentir que el sistema social y las instituciones familiares imperantes, sigan funcionando como lo hacen. Hay placer en su negación rotunda. Liddell rompe voluntariamente con los paradigmas vigentes, una vez que ha tomado conciencia de lo que significan. Esta negación le otorga a la dramaturga una reafirmación de su propio yo, frente a la masificación irreflexiva y el sometimiento al poder. Según Friedrich Nietzsche, ante el impulso de sentimiento moral hay que responder con firmeza y no con sumisión:

El nihilismo radical es el convencimiento de la insostenibilidad de la existencia, cuando se trata de los valores más altos que se

reconocen (...) Esta conclusión es consecuencia de la voluntad de verdad inculcada en el hombre, es decir, es consecuencia de la fe en la moral. (Nietzsche: 1970:24)

En este monólogo, Angélica Liddell arremete contra la institución familiar. El crear una familia se ha convertido en casi una obligación para todo aquel que quiera triunfar en determinados contextos sociales. En los pueblos españoles arraigados a la tradición, aquella mujer que prefiere la soltería es juzgada por la vecindad como alguien extraño, que tiene algún problema al no tener ninguna pareja. En ningún momento se contempla la posibilidad a querer vivir y morir solo. En las entrevistas de trabajo, los especialistas en recursos humanos atienden siempre al hecho de si la persona tiene o no familia: el tenerla supone una garantía de estabilidad, el no tenerla genera desconfianza. En el terreno político un hecho constatable es el que los presidentes de un país, son siempre hombres o mujeres casados. Un claro ejemplo de ello es el del presidente de la República Francesa, Nicolás Sarkozy, quién se divorció de su esposa el 18 de octubre de 2007, y casi inmediatamente se lo empezó a relacionar con la modelo Carla Bruni. La imposibilidad de concebir que un hombre soltero gobierne un país, lo impulsaron a casarse con Bruni a los pocos meses de haberla conocido, contrayendo matrimonio con ella el 2 de febrero del 2008. En la monarquía española, el heredero de la corona española, Don Felipe de Borbón y Grecia, sufrió un arduo acoso mediático que lo presionaba a contraer matrimonio. Finalmente se casó con Doña Leticia Ortiz, pero pronto los ciudadanos empezaron a preguntarse cuándo tendrían hijos. El matrimonio sólo dejó de ser el centro de atención cuando la descendencia quedó garantizada. Para fomentar la natalidad, en el año 2007, el presidente del Gobierno español, Don José Luis Rodríguez Zapatero, empezó a dar ayudas de 2.500 euros a cada pareja que tuviese un hijo. Por último, cabe

mencionar la gran controversia que provocó la manifestación a favor de la familia en la Plaza de Colón de Madrid, el 30 de diciembre del 2007. El foro de la familia se reunió para escuchar al Papa Benedicto XVI y manifestarse a favor de la familia tradicional cristiana; se pronunciaban en contra de la nueva ley que permitía que los homosexuales pudiesen contraer matrimonio y adoptar niños, y rechazaban la legalidad del aborto.

No confío en un futuro mejor. Las familias se comportan con soberbia, pensando que su prole va a ser distinta, que sus hijos nunca los van a traicionar como nosotros los hemos traicionado, que sus hijos nunca van a dañar y ser dañados, que los reveses de la vida sin duda van a ser menores y que sus hijos jamás van a ser culpables de nada” (Liddell: 2003:8) Y prosigue: “Conmigo termina la tiranía de la sangre. No quiero formar una familia. Nunca me fiaría de una institución que es fomentada, ensalzada, vitoreada, incluso premiada por el poder. No me fío de todos esos gobernantes que se fotografían junto a sus familias. (...) Las fotos de familia me recuerdan los espeluznantes dibujitos paradisiacos que los predicadores te muestran mientras te escupen oraciones en la oreja. (Liddell: 2003:11-12)

Actualmente, en los países desarrollados y especialmente en las personas de clase media, alta, con formación y un determinado nivel cultural, ha crecido la tendencia a no tener hijos. El alto número de parejas que optan por esta decisión, ha sido bautizado en Estados Unidos como los DINK (double income, no kids: doble

suelo, ningún hijo). Estas nuevas generaciones prefieren seguir su proyecto personal antes que cumplir con los dictados de la biología y la tradición.

El abanico de argumentos que sostienen esta elección es muy amplio, y recorre desde ambiciones económicas, profesionales y laborales hasta cuestiones más personales, como la decisión de no sumar un nuevo ser a un mundo que creen peligroso o miserable, la convicción de sentirse incapaces de sostener la entrega que un niño supone, o la sospecha de que un hijo —un potencial tercero en discordia— puede amenazar un equilibrio que les resulta satisfactorio. (Georgina Elustondo. “Se vienen los DINK. Parejas que no quieren tener hijos”. Periódico online Clarín. Buenos Aires, Argentina.31.07.2005).

Sin embargo, la renuncia de Angélica Liddell a tener hijos, no está fundada en un carácter egoísta. Es su manera de protestar contra un sistema social de vacío moral, irreflexivo, con el que discrepa profundamente.

Son muchas las personas que tratan de cubrir sus vacíos al tener hijos; eluden el detenimiento en su fracaso personal para centrar sus energías en la atención a una vida nueva, llena de posibilidades y esperanza, como si un nuevo comienzo fuese posible. Estas personas prefieren responsabilizarse de otro, en este caso de sus hijos. Prefieren controlar la vida de otros que hacerse cargo de la suya propia. Este ha sido el caso de madres excesivamente protectoras, intensamente volcadas en la educación y la vida de sus hijos, que han olvidado su proyecto personal en la vida: pasando de ser mujeres a

convertirse meramente en madres, llegando a olvidar incluso lo que las unía a sus parejas. La dramaturga se revela contra esta situación. En lugar de huir de sí misma trata de enfrentarse a sus miedos, otorgando coherencia a sus acciones y pensamientos. Liddell asume su fracaso personal sin responsabilizar de él a nadie.

Mi cuerpo es mi pesimismo. Gracias al pesimismo puedo hacerme preguntas. Alguien debe quedar en mitad de los hombres haciéndose preguntas, alguien debe quedar en mitad de la esperanza haciéndose preguntas. Alguien debe quedar como un idiota. Alguien debe quedar como excremento, alguien debe fracasar definitivamente. La ausencia de hijos me ayuda a ser excremento y fracasar. (Liddell: 2003:7)

En el texto detectamos distintas pulsiones que luchan en el interior de la dramaturga. Hay una clara pulsión por la que se muestra convencida y orgullosa de su renuncia, afirmando que su decisión de no tener hijos le da fuerza. Pero encontramos los puntos contradictorios de Angélica Liddell, al avanzar el texto y comprobar que hay una pulsión negativa aún más fuerte, que la fuerza a sentir rencor, rabia y dolor hacia sí misma. La dramaturga se martiriza culpándose de ser distinta al resto: de ver aquello que los otros no ven, de sentir el dolor de la lucidez, que otros no experimentan. Piensa que su sufrimiento será en balde porque no tendrá mayor trascendencia. Su dolor individual no será suficiente para cambiar la sociedad que repudia.

Soy una estúpida. Soy la que está equivocada por querer sentirme perdedora y ridículamente heroica. Me acuso de

petulancia. Soy petulante por ir en contra del mundo. Aunque tal vez sólo formo parte de su inercia. No me gusta pensar así pero la rabia me obliga. Una pobre resentida con aspiraciones artísticas. Esa soy yo. No quiero salvarme. Soy la peor. La peor. Protesto con mi cuerpo. Soy una basura de color rosa. La inmundicia de mi carne vuelve escrupuloso a todo aquel que se acerca. Estoy consumida por la verdad. (Liddell:2003:14)

Angélica Liddell hace una dura y pormenorizada crítica a la familia, que considera algo impuesto. La dramaturga se niega a concebir la familia como un deber. Señala que la mayor parte de los conflictos que se originan en la estructura familiar son fruto de la obligación moral autoimpuesta a querer y a convivir con personas a las que no hemos elegido. Liddell arremete también contra su generación, a la que tacha de fraudulenta por seguir las directrices estereotipadas hacia una vida cómoda. Por la misma razón critica a los funcionarios, que representan el prototipo de individuo conformista que sigue los papeles establecidos sin molestarse en reflexionar si el camino que sigue es o no el adecuado.

La frase “mi cuerpo es mi protesta” se repite a lo largo del texto como hilo conductor del monólogo, inductor del ritmo. Desempeña la función de un estribillo dentro de una partitura musical. Del mismo modo repite la frase: “Pero mi decisión es anormal”. De esta forma, ahonda en el dolor que le produce el que el resto de personas no llegue a sus mismas conclusiones. Liddell se admira por su decisión, concibiendo su renuncia a tener hijos como un acto heroico. Se siente diferente, pese a que su decisión le parece la más adecuada, la que se debiera tomar, de una manera responsable y

comprometida con la vida.

La ironía también está presente a lo largo del texto. La dramaturga la utiliza para acentuar la carga negativa de la pieza. La frase “el mundo es maravilloso” (Liddell:2003: 19), con la que termina la obra, acrecienta el drama que ha ido argumentando a lo largo de todo el monólogo.

15.10.2 Confesión N° 3. *Yo no soy bonita* (2005)

La dramaturga cataloga de confesión esta obra con componentes autobiográficos. Nos encontramos en un momento histórico en el que predomina una narrativa exhibicionista.

En nuestra sociedad brilla un valor fundamental y es el de la realización personal, el culto a la singularidad objetiva (...) Muchos han subrayado la obsesión posmoderna del individuo por revelar su ser íntimo (...) y el culto a la personalidad como rasgos esenciales del *homo psicologicus* contemporáneo, que ha determinado una vuelta a las preocupaciones puramente personales. (Caballé: 1995:59-60)

En Angélica Liddell asistimos a la paulatina contemplación de la construcción de un personaje, un espectáculo que la torna ególatra (la dramaturga se fotografía llorando y cuelga las imágenes en su blog personal) y que ha conseguido mezclar completamente la vida real y la obra. Desarrollando este tema, Gustavo Sapere se refiere en un estudio a Ortega y Gasset:

En el terreno de las confesiones personales -y lo decía agudamente de sí mismo- advirtió que hablar en particular de uno mismo puede ir asociado al cinismo, en sentido filosófico, dado que lo característico del cínico es, so pretexto de pobreza y de sinceridad, abrir agujeros en su túnica para que los demás vean su propia carne. Cinismo –concluye- es siempre un poco de exhibicionismo” (Sapere:2000:113).

Angélica Liddell es difícil de clasificar, si bien sus textos parecen ser biográficos, en su teatro y en la apertura que nos brinda a su vida privada asistimos a una excesiva dramatización y poetización de los hechos, y quizá ella misma se ha convertido en un personaje más de sus obras, fuera y dentro del teatro. Llegados a este punto, es difícil discernir dónde acaba la dramaturga y empieza el personaje, y es precisamente este juego de ambigüedad y despiste el que ella misma quiere provocar. No obstante, nos inclinaríamos a clasificar su obra como ficción autobiográfica: partiendo de hechos reales llevados a límites, haciendo uso de la exageración. Es importante destacar que la voz de las mujeres ha estado silenciada culturalmente durante muchos años, y ahora adquiere un protagonismo inédito en el plano autobiográfico, genera más expectación y consigue un impacto mayor que la autobiografía masculina, mucho más numerosa.

En su ensayo *La autobiografía como desfiguración* Paul de Man analiza en profundidad el concepto de autobiografía que termina por convertirse en ficción autobiográfica:

Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?(De Man: 1991:113).

Al escribir una autobiografía, el escritor se contempla desde un punto de vista subjetivo incapaz de ser fiel a la realidad ya que se basa en la proyección que tiene de sí mismo. Esto es lo que otorga a la autobiografía una parte ficcional que no debe ser eludida y que parte de la ilusión referencial. Sin embargo, hay una tradición arraigada que considera la autobiografía un género portador de la verdad del autor. En este sentido, Paul de Man apunta:

El interés de la autobiografía (...) no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo –no lo hace-, si no en que demuestra de manera sorprendente, la imposibilidad de

totalización, (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas. (De Man: 1991: 114)

Según José María Pozuelo Yvancos podemos presentar dos corrientes críticas que analizan de distinto modo el concepto de autobiografía. El primer grupo serían los deconstruccionistas como Nietzsche, Derrida, Paul de Man y Roland Barthes, quienes consideran que la literaturización y la ficcionalización son rasgos intrínsecos al concepto de autobiografía. El segundo grupo englobaría a Lejeune y a Elizabeth Bruss quienes “aun admitiendo que algunas formas autobiográficas utilizan procedimientos comunes a la novela, se resisten a considerar toda autobiografía una ficción. Precisamente buscarán definir los términos por los cuales la autobiografía se propone como discurso que afirma una especificidad de alguna naturaleza: histórica, pragmática o en el horizonte de las convenciones genéricas, toda vez que las autobiografías no son novelas ni la mayor parte de ellas entran siquiera en la categorización de obras literarias.” (Pozuelo Yvancos: 2006:25)

Siguiendo a Philippe Lejeune, quien creó el concepto de “pacto autobiográfico” con el que se refería a la aceptación implícita del lector de la veracidad de la autobiografía (lo que implica que se le de ese valor), se debe hacer una distinción entre autobiografía y ficción autobiográfica. Como ejemplos ilustrativos de la ficción autobiográfica podemos destacar a Marcel Proust a través de su “En busca del tiempo perdido” en el que rechaza este pacto autobiográfico. Podemos decir que lo que el escritor francés narra es ficción construida a partir de la realidad, pero no la realidad ni una autobiografía propiamente dicha, aunque los referentes existan y la historia esté contada en primera persona para dar más veracidad a lo que se narra. Por otro lado, los

escritores Thomas Bernhard o Elías Canetti, serían representantes de la autobiografía propiamente dicha, narrada a partir de recuerdos que se van repartiendo a lo largo del tiempo.

La autobiografía ha sido recibida con escepticismo en los círculos intelectuales, especialmente por la desvirtualización de los hechos, que pueden resultar sorprendentemente transformados con el paso del tiempo, habiendo sido reconstruidos por el individuo. Otro de los riesgos que se asumen al escribir una autobiografía es que la persona que escribe es distinta de la persona que vivió los hechos, por lo que la asimilación y repercusión de los mismos no puede ser igual a como se vivió que a como se cuentan una vez conocidas las consecuencias. La autobiografía puede ser también una plataforma para potenciar el yo y reafirmarse, un espacio en el que dibujar de nuevo la historia, moldeándola de la forma en que al individuo resulte más pertinente. Otro de los elementos que debe considerarse es que la autobiografía siempre será una obra incompleta ya que la memoria humana es selectiva y sólo se recuerda aquello que en un determinado momento conviene recordar o se borran los detalles de las experiencias más traumáticas. Incluso de manera inconsciente con toda la buena pretensión de decir la verdad, sin omitir ningún dato, el sujeto no sería objetivo a la hora de escribir su autobiografía. El escribirla es un ejercicio de reconciliación con uno mismo más que de sinceridad; al final los autores acaban atendiendo a las expectativas culturales y habituales formas de interpretación de los lectores tratando de complacer un determinado sistema de valores.ç

Ya Bajtín había reparado en lo mismo a propósito de la autobiografía de Isócrates a la que consideraba un informe

apologético destinado a construir la imagen de su propia identidad. Bernard Shaw afirmaba que todas las creaciones de este género eran falaces; Castilla del Pino, antes de la publicación de *Pretérito imperfecto* y *Casa del olivo*, dos de las expresiones más cabales de la llamada “literatura del yo” en nuestras letras, había reflexionado sobre la autobiografía para concluir que se trata de un autoengaño y “para los lectores es, sencilla y llanamente, mentira, o, todo lo más, una media verdad”.(Dario Villanueva. “De la autobiografía”. Magazine “El cultural” del periódico *El Mundo*.19.01.2006).

La biografía de la dramaturga no tiene que estar relacionada expresamente con su existencia biológica, por lo que puede considerarse la posibilidad de que construya una biografía ficticia como quién elige una máscara tras la que esconderse; llegamos así al concepto de biografía como acto creador. El mayor problema al que nos enfrentamos es discernir los supuestos de verdad que rigen lo autobiográfico del teatro de Angélica Liddell, pero como apunta Lotman, la creencia de que el texto se considere o no auténtico depende de la personalidad y el grado de convicción que transmita el autor:

Al complicarse la situación semiótica, el creador del texto deja de tener una función pasiva y privada de la propia conducta del portador de la verdad, es decir, adquiere, en el pleno sentido de la palabra, el estado de *creador*. Recibe la libertad de elección, se le empieza a conceder un papel activo. Esto, por un lado, conduce a que le sean aplicables las categorías del proyecto, de la estrategia de su realización, de la motivación de la elección, etc., es decir,

recibe una conducta, y esta conducta se valora como exclusiva. Por otro lado, el texto creado por él ya no puede verse como auténtico desde su origen: la posibilidad de error o de una mentira directa aparece simultáneamente con la libertad de elección. Estas dos condiciones son impulsos para que el autor reciba el *derecho a la biografía*. En primer lugar, la propia creación del texto se convierte en acción de una actividad personal y, consecuentemente, conduce al autor a esa categoría de personalidades desgajadas de los códigos universales, a las que les es propio tener biografía. En segundo lugar, las obras creadas por él ya no pueden provocar en el público una fe automática, y el criterio de autenticidad del mensaje adquiere un carácter exclusivamente agudo y actual. Si antes la autenticidad se garantizaba mediante el estado cultural del creador del texto, ahora la fe en él depende de su personalidad. La honradez personal del autor se convierte en criterio de autenticidad de su mensaje. La biografía del autor se convierte en constante compañero de viaje de sus obras, implícita o explícitamente.

(Lotman: 1995:)

Las obras, narradas en primera persona, de Angélica Liddell producen confusión entre el papel que la dramaturga puede estar interpretando como actriz o si lo que cuenta es lo que realmente piensa o ha vivido. Y en este punto la dificultad se incrementa porque no se trata de una autobiografía que alude a una interpretación del pasado, sino al presente de la autora. Con respecto a esto cabe mencionar un extracto de las memorias del escritor José Manuel Caballero Bonald en el que reflexiona sobre lo siguiente:

¿Me reconozco de veras en el que ahora creo que fui, en ese personaje secreto del que nunca hablé y que sólo coincide con el que se ha ido adecuando a lo que podrían ser los círculos externos de mi personalidad? ¿No me engaño adrede, no opto por recordarme a mí mismo como alguien sujeto a una perturbadora serie de movimientos disociados unos de otros y sólo comprensibles en razón de su desorden? (Caballero Bonald, 2001:71).

Como decíamos, el problema que nos incumbe es la ficcionalización de la narración autobiográfica en el teatro de Angélica Liddell. Resulta muy complicado conocer la autenticidad de sus obras ya que tienden a la confusión: gracias a las referencias de sus textos podemos atribuir el contenido de sus obras a la vida personal de la dramaturga. No obstante, hemos de extraer el mensaje que nos quiere transmitir y valorar por encima de las formas, la importancia de la intención informativa de sus textos, sobre lo que pueda ser una creación literaria. Siguiendo al Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela, Darío Villanueva:

La autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su propio yo; pero la autobiografía es verdad para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que

de cualquier otro texto narrativo, una lectura intencionalmente realista. (Villanueva, 1993:28)

El catedrático José Romera Castillo dirige el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid (España), desde el que coordina diversas actividades en torno a la escritora autobiográfica: congresos internacionales, artículos en la revista SIGNA, tesis de doctorado, memorias de investigación e investigaciones propias (estudios panorámicos, sobre autobiografías y memorias, sobre diarios, sobre epistolarios y sobre traducciones, además de numerosas publicaciones al respecto). Es, sin duda, uno de los pioneros del estudio de la (auto)biografía en nuestro país, promoviendo la producción crítica y teórica de este tipo de literatura. Su ardua labor de investigación durante más de veinticinco años desembocó en la publicación del libro: *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España* (siglo XX), (Madrid: Visor Libros, 2006, 645 págs.). Consideramos por lo tanto ineludible exponer un extracto de su reflexión al respecto, en el que nos alumbró con la posibilidad de que una dramaturga tan acorde con su tiempo como es Angélica Liddell, apueste por la heterogeneidad característica de nuestro tiempo:

Una buena porción de nuestros escritores de hoy buscan, al verter explícitamente sus vivencias en sus obras -implícitamente están en toda su producción-, una finalidad literaria, dando a sus discursos un giro estético, una forma lingüística artística. Para ello, utilizan, fundamentalmente, dos procedimientos: ficcionalizar lo autobiográfico³⁰ y autobiografiar lo ficticio (y al

hablar de ficción no tenemos más remedio que referirnos a su encarnación más prístina: la novela). El hecho puede deberse, desde mi punto de vista, a dos condicionamientos básicos que vive la literatura entre estos dos siglos: de un lado, como consecuencia de la denominada posmodernidad, en la que todo se fragmenta y se mezcla, los géneros literarios -como en todos los géneros, incluidos los de la especie humana- han perdido su ortodoxia y, en consecuencia, la mixtura, lo heterogéneo, es lo que predomina. Lo narrativo se mezcla con lo poético, lo poético con lo narrativo, lo dramático con lo narrativo y lo poético (y podíamos seguir haciendo combinaciones). Todo es un excitante *collage*. La ortodoxia en la configuración genérica se ha derrumbado (como las torres gemelas de Nueva York) e impera en la literatura, afortunadamente, un espacio inter-genérico, heterodoxo, de (con)fluencias dignas del mayor encomio. (Romera Castillo. Estudios panorámicos. *Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en España*. Pag.9. URL:<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I1.pdf>)

En este mismo sentido, la periodista y filóloga Alicia Molero de la Iglesia, cuyas investigaciones reflexionan sobre las relaciones de lo biográfico y lo ficticio, profundiza en los cambios que han propiciado la creación del género autobiográfico, ya sea o no ficticio. Aunque Molero lo analiza desde la narrativa, podemos extrapolarlo al teatro:

En línea con la estética dominante, nuestro autor autobiográfico también se va a esforzar en la búsqueda de fórmulas con las que romper la linealidad narrativa que quiere imitar a la de la vida, troceando el sujeto textual mediante ciertos recursos que caracterizan la novela postfreudiana. Este alejamiento de la autobiografía decimonónica, así como el esfuerzo creativo que supone, llevará a muchos escritores autobiográficos -apegados a la consigna dada por Barthes de tomar el propio sujeto inscrito como personaje de novela- a proponer en sus prólogos la ficcionalidad de una autoescritura, que lo único que pretende es experimentar otras formas de dicción del yo, al margen de la autobiografía clásica. A esta usurpación de recursos por parte de la narración autobiográfica responderá el creador de ficciones, atraído a su vez por los efectos referenciales que provoca la incorporación del material autobiográfico a su novela. (Molero de la Iglesia: 2000)

En conclusión podemos decir que en el caso que nos compete, la dramaturgia de Angélica Liddell, ha habido una ficción autobiográfica constante en sus obras, continuada además fuera del escenario, tanto, que resulta muy difícil discernir qué es ficción autobiográfica y qué biografía. La exageración, lo dramático, la poesía y la visceralidad son elementos que se han combinado dentro de la autora como artista y como persona hasta el punto de que resulta extremadamente complejo, incluso para ella misma, discernir si lo que siente es real o sobreactuado.

Este empeño y arduo esfuerzo de Angélica Liddell por conformar y promocionar su, en ocasiones, estrambótico personaje, puede explicarse según las palabras de Pierre Bourdieu:

El intelectual es un personaje bidimensional que sólo existe y subsiste como tal si (y tan sólo si) está investido de una autoridad específica, conferida por un mundo intelectual autónomo (es decir independiente de los poderes religiosos, políticos, económicos) cuyas leyes específicas respeta, y si (y tan sólo si) compromete esa autoridad específica en luchas políticas. Lejos de existir, como se suele creer, una antinomia entre la búsqueda de la autonomía (que caracteriza al arte, a la ciencia o a la literatura que se llaman «puros») y la búsqueda de la eficacia política, incrementando su autonomía (y, a través de ello, entre otras cosas, su libertad de crítica respecto a los poderes) los intelectuales pueden incrementar la eficacia de una acción política cuyos fines y medios se originan en la lógica específica de los campos de producción cultural.(Bourdieu: 1995:490-491)

La obra *Confesión N° 3* está basada en un abuso que Angélica Liddell sufrió a los diez años de edad, en el cuartel militar donde vivía. El recuerdo había permanecido en su memoria durante muchos años, sin ser revelado a nadie. En palabras de la propia autora:

A partir de una experiencia personal (un abuso aparentemente insignificante, menor) se aborda el tema del abuso infantil, es

decir, nos remontamos hasta el origen cotidiano, rutinario y tabú, que a menudo desemboca en violación y muerte. El sexo determina desgraciadamente un miedo más, como consecuencia de una forma de violencia que atañe casi exclusivamente al sexo femenino, y que en numerosos casos concluye en muerte. Es un miedo de nacimiento, podríamos decir que es algo así como una marca, un privilegio inverso, como si las niñas nacióramos con una letra escarlata pendiendo del vientre, un estigma que nos introduce en la ruleta rusa de las alimañas bárbaras. El recuerdo invade el espacio real, ese espacio donde los asistentes a la Confesión deberán enfrentarse a sus propios recuerdos o a sus propios deseos. El espectador deberá enfrentarse a su propio lenguaje vejatorio, a su propia rutina enferma, a sus propios deseos inconfesables. Generalmente, el abuso es siempre tratado como un suceso ajeno a nuestro entorno, un suceso infrecuente, pero nunca como el síntoma de una interpretación errónea del género femenino, el síntoma de una sociedad enferma, que repite una y otra vez sus lacras. En el lugar de la Confesión se unen dos espacios antagónicos, el dormitorio y la cuadra, es decir, el espacio de la protección y el espacio del ultraje, de modo que el caballo invade el lugar de los sueños infantiles convirtiéndose en pesadilla. Asistimos al fantasma de la vergüenza. (Cárcel de amor relatos culturales sobre la violencia de género. MNCARS. 12.04.2005. URL: <http://w3art.es/mncars/archivo/000270.php>)

El texto surgió a raíz de una petición del departamento de audiovisuales del Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía a Angélica Liddell. La invitaban a participar en su proyecto interdisciplinario, *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*. El trece de abril del 2005 la dramaturga participó con esta “acción”. El proyecto surgió como reacción al problema de la violencia de género, que aunque en España empezó a aparecer por primera vez en textos feministas en los años setenta, empezó a cobrar gran magnitud en 1999, año en que murieron 59 mujeres a manos de su pareja o ex pareja. La cifra se fue incrementando durante la siguiente década llegando a alcanzar los 72 asesinatos de mujeres en el 2004 y los 70 en el 2008. (Instituto de la Mujer: www.mtas.es/mujer). En lo relativo al tema que atañe al texto de Angélica Liddell, el abuso sexual en la infancia, las cifras en España son más que alarmantes: Se estima que una de cada 4 niñas y uno de cada 7 niños sufre abusos sexuales antes de cumplir los 17 años de edad, que sucede en todos los niveles sociales y en la mayoría de los casos lo cometen los familiares y allegados, de forma repetida. Este es, además, el principal motivo que ocasiona que se silencie en un alto porcentaje de los casos; alrededor del 86 por ciento. (ASPASI: Asociación para la sanación y prevención de los abusos sexuales en la infancia. <http://www.aspasi.es/>)

Partiendo de una experiencia personal, Liddell aborda una situación actual controvertida, como es el abuso a menores. Son textos de denuncia.

Tengo mucha conciencia de ser mujer en un mundo donde la mujer es relegada al plano de la inferioridad constantemente. No creo que haya que estar satisfechos con unas leyes y un

propósito de igualdad. Porque, en el fondo, la situación de la mujer sigue siendo reprobable y no hay ley que lo solucione. Es una cuestión de educación, que debería empezar ya en los colegios para que no se imparta esa violencia moral sobre el mundo femenino. (Angélica Liddell. “La hora de la bestia” Diario Página 12. Argentina. 15.10.2009)

En *Yo no soy bonita*, Liddell subraya el dramatismo de la historia utilizando una canción infantil popular para narrarla: “Al pasar la barca me dijo el barquero las niñas bonitas no pagan dinero(...) yo no soy bonita ni lo quiero ser arriba la barca de Santa Isabel”. La dramaturga resalta cómo la belleza, muy vinculada a lo infantil, supone un peligro. Cómo se preferiría no tenerla con tal de no sentir la amenaza de manera constante. Al estar narrada en primera persona, la intensidad del drama es mayor: “No me mates barquero, por favor, no me mates”. Liddell utiliza diminutivos para hacer que las palabras más obscenas parezcan inocentes: *Conejito, agujerito, pescadito, cariñito, putita, mierdecita*.

En *Confesión*, la dramaturga narra en primera persona, la experiencia que tuvo siendo niña. Fue con dos amigas a pasear a caballo y el soldado que las ayudó a montar, les tocó los genitales. Liddell resalta que no llega a ser una violación, pero sí un abuso que traumatiza. Con esto, pretende resaltar la importancia de estos hechos, que son sin duda los más frecuentes y los que menos se cuentan. La autora se recrea en el infierno que padeció, usando la reiteración para ahondar en la gravedad de los hechos e intensificarlos:

Y aquella noche vomité.

Y aquella noche vomité.

Y aquella noche vomité.

En *Textos para paisajes*, Angélica Liddell menciona cinco historias de niñas violadas y/o asesinadas. Historias reales en tono lírico, resumidas en una o dos frases contundentes, frías. Rotundas. Termina esta pieza con la frase “*Y aquella noche vomité*”. De este modo unifica los tres textos.

15.10.3 Broken Blossoms (2004)

Junto con *Lesiones incompatibles con la vida* y *Confesiones*, constituye el ciclo los *Actos de desobediencia*. Traducida al castellano esta pieza significa “Lirios rotos” y hace referencia a la película de cine mudo, con el mismo nombre, estrenada en 1919 y dirigida por D. W. Griffith. En el largometraje, la protagonista femenina, Lucy, (interpretada por Lillian Gish) es víctima de los malos tratos de su padre, un ex boxeador alcohólico, al que sin embargo, cuida y mantiene. El drama se acentúa centrándose en esta chica triste forzada a sonreír bajo la amenaza del puño del padre. Es en este punto donde podemos establecer un paralelismo con la obra de Angélica Liddell, quién señala la paradoja de aquellos que pese a lo hiriente e insostenible de la situación, se sienten obligados a contentar a sus maltratadores.

En el largometraje, Lucy se enamora de un inmigrante oriental, Chen Huan, que acaba de instalar una tienda en los suburbios de Londres, en la que ella se refugia huyendo de los maltratos de su padre. Sin embargo, éste finalmente la descubre y acaba

asesinándola a golpes. El título, *Lirios rotos*, remite al color blanco y a la fragilidad de la flor, (equiparada a la juventud) corrompida por la violencia. En la película, la desobediencia es castigada con la muerte, pero es la única forma de escapar, la única libertad posible.

Como las otras dos piezas que componen el tríptico, ésta tampoco es estrictamente una obra teatral: *Brokem Blossom* es un audiovisual. Es un monólogo en el que la autora cuenta en primera persona una experiencia real: la reunión con una estudiante de periodismo que la cita para entrevistarla y completar así su tesis doctoral sobre teatro contemporáneo español. Angélica Liddell narra lo que siente al comprobar que se la considera una autora importante del panorama nacional. Esta pieza es un claro ejemplo de la hibridación de los discursos de la dramaturga, que se convierte como uno de los exponentes del teatro multidisciplinar español.

En el programa de mano, la autora define así la sinopsis de la obra:

Una entrevista con una estudiante de periodismo, que estaba confeccionando una tesis sobre dramaturgia contemporánea, me hizo desconfiar acerca de las consecuencias de la Inteligencia y de la Importancia. Trabajé con un grupo de disminuidos psíquicos para relativizar esas consecuencias. A la testosterona la llaman pensamiento. Yo prefiero llamarla poder, para que me de más asco. Esta acción es una manera de expresar una vez más el desprecio que siento por esa cosa llamada teatro. Es, por tanto, una forma más de autodestrucción. (“Angélica Liddell

vuelve a la Casa Encendida para presentar tres acciones con el nombre de La desobediencia: confesiones”. Web Corporativa de Caja Madrid. 16.05.2008. URL:
[http://www.cajamadrid.com/CajaMadrid/Home/cruce/0,0,84638_1754177*84607\\$P1%3D401,00.html](http://www.cajamadrid.com/CajaMadrid/Home/cruce/0,0,84638_1754177*84607$P1%3D401,00.html)

La obra se divide en dos partes de muy corta duración.

- Brokem Blossoms (Vídeo donde la dramaturga aparece corriendo por un campo mientras se escucha la voz en off)
- Textos para disminuidos psíquicos (Vídeo en el que aparecen personas afectadas por el Síndrome de Down mientras suena la voz en off).

Enfrentada a las preguntas que le hace una estudiante de doctorado, Angélica narra sus impresiones cuando descubre que al igual que ella, van a ser sometidos a las mismas sesenta preguntas del cuestionario: Rodrigo García, Juan Mayorga y José Sanchis Sinisterra. Liddell critica la soberbia injustificada que normalmente caracteriza a estos dramaturgos, cuando realmente sus obras, consideradas “importantes” y “necesarias”, no ayudan a solucionar los conflictos de la humanidad, ni a aliviar el sufrimiento. El texto es pronunciado por una voz en off mientras que en una pantalla se visualiza a la dramaturga corriendo por un campo.

Entonces pensé en la gente que no era importante.

Pensé en la inteligencia.

Qué mierda era eso de la inteligencia.

Cuál era nuestra capacidad.

Para qué servía nuestra capacidad.

Para qué servía nuestra inteligencia.(...)

Me pregunto si por el hecho de considerarnos inteligentes también nos sentimos buenos, justos y bellos, en el sentido socrático.

¿Nos sentimos buenos, justos y bellos, los dramaturgos importantes, los dramaturgos inteligentes?

¿Sentimos que hacemos algo bueno, justo y bello con nuestras obras?

Si nos preguntaran si somos humildes, ¿seríamos capaces de contestar con honradez?”. (Liddell: 2008: 1)

El texto termina con una frase del escritor ruso Ivan Turgenev: “¡Si te has decidido a segar, has de segarlo todo, incluido tú mismo!” . (Liddell:2008:1). De esta forma la dramaturga critica la vanidad injustificada de sus coetáneos de la misma forma que arremete contra sí misma.

En “Textos para dismiuídos psíquicos” (vídeo que rodó en colaboración con el centro ocupacional APADIS para discapitados psíquicos, localizado en San Sebastián de los Reyes, Madrid), .la dramaturga ironiza sobre la idea de la inteligencia, evidenciando que puede ser un martirio. Liddell pretende dejar patente, que el conseguir el reconocimiento de público y crítica no está asociado a la capacidad intelectual del individuo.

El mundo puede prescindir de todas estas obras.

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 escribir una obra importante y ser un hombre injusto.

El humanismo es basura.

El arte es basura.

Lo más importante de una persona son sus consecuencias.

¿Qué consecuencias tienen los autores importantes sobre el sufrimiento humano?

¡Sois traficantes de calaveras, estúpidos autores!

¡El mundo puede prescindir de vosotros y de vuestras obras importantes, estúpidos autores!

¡Estúpidos, estúpidos, estúpidos!

¿Sois honrados al pensar en vuestras consecuencias?

¿En las consecuencias de vuestra inteligencia?

¡Estúpidos!

¿Qué sentiré si toco a un autor importante?

¿Puedo tocar a un autor importante?

¿Qué sentiré?”

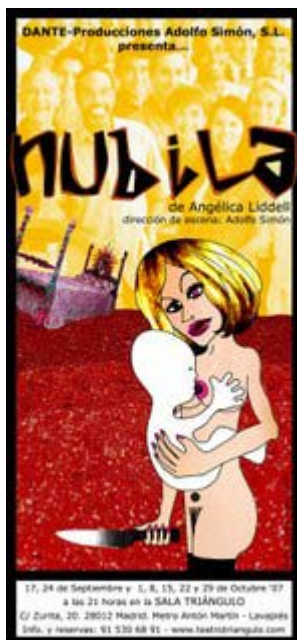
(Liddell:2008:2)

La voz en off se escucha al tiempo que se proyecta un vídeo donde la dramaturga aparece jugando con personas afectadas con el síndrome de Down, dando a entender que eso sí sería una obra buena, justa y bella, realmente comprometida con los problemas sociales y las personas más desprotegidas. Critica así la palabrería de las obras teatrales que finalmente se reducen a teoría y no a una práctica realmente

comprometida e implicada con los problemas sociales.

Angélica Liddell sigue en su línea de criticar a la sociedad de una manera constructiva y honesta. La dramaturga aclara que los elogios y los premios que ha recibido no le importan. Lo que le produce dolor, no puede aliviarse mediante sus logros profesionales.

15.11 Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción (2003)



Este monólogo narra en primera persona la frustración de una mujer que intenta escribir sin conseguirlo, que se ve incapaz de lograr algo laudable. El personaje protagonista, Nubila Wahlheim, alter-ego de la dramaturga, pone de manifiesto el martirio constante de su conciencia de fracaso y de mediocridad.

Queda también patente el fracaso del lenguaje: la comunicación perfecta para lograr la eficiencia se consigue a través de un mensaje inequívoco. Por el contrario, la protagonista de la obra de Angélica Liddell cae en la abstracción y la ambigüedad, incapaz de generar un discurso completo.

Imagina lo que representa querer ser escritor y sentir la vocación en todas las fibras del cuerpo, y, sin embargo, fracasar siempre.(Ernest Hemingway: 2005:42).

Siguiendo la tesis de Piaget, Nubila Wahlheim exhibe un lenguaje egocéntrico donde escribe para sí misma, el receptor no tiene importancia. La obra puede equipararse a las confesiones propias de un diario, al que la dramaturga deja asomarse al lector.

Siguiendo las teorías del lingüista alemán Max Müller (Dessau, 1823 - 1900), el lenguaje es idéntico al pensamiento (Muller: 1944), depende estrictamente de él. En esta obra de Liddell, hay una clara identificación entre palabra y pensamiento: Nubila Wahlheim expone su retahíla de pensamientos en la que se enredan palabras mal sonantes, como si su discurso no fuera a ser escuchado por nadie y significara un mero desahogo de su estado interior. El resultado es una apología del fracaso.

En la actualidad, las nuevas generaciones son educadas en la cultura del triunfo. El éxito es toda meta: se aspira a la fama por encima del reconocimiento. Pero cuando se intenta ser, nos tropezamos con continuos obstáculos que nos advierten de la complejidad del camino, no tan fácil como se anuncia: esto conduce a la frustración y a la sensación de fracaso por no haber sido capaz de conseguir lo que el sistema, familia o entorno, esperaba de cada individuo.

Angélica Liddell ahonda en la desesperación de quien se ve sometido a una presión social, y queda anulado al considerarse incapaz de lo que se le exige o le han inculcado que se exija sí mismo. La vehemencia y el sufrimiento son dos rasgos definidores de esta obra. El texto está marcado por la pasión, definida como el acto de padecer, como perturbación, como el apetito vehemente de algo, referido aquí al acto de crear. Las pasiones individuales, tienen un lado positivo y otro negativo, por lo excesivo. La pasión puede convertirse en una virtud o en un gran defecto que origina un desorden del ánimo y de los sentidos. El peligro radica en la incapacidad de dominar la pasión, para dar con el equilibrio, que impida que la misma fuerza creadora se vuelva

destructora. La obra de Liddell juega con este límite. La dramaturga no quiere hablar de la violencia, quiere que sus espectáculos sean violentos; renuncia a hablar del dolor, simplemente lo manifiesta.

Aquí os entrego esta mísera carroña confesional, en el fondo os encontraréis a gusto en vuestra piel de buitres, igual que yo me encuentro a gusto en el papel de gato reventado por rueda de camión. Estamos hechos los unos para los otros, la mierda de artista para los devoradores de mierda. (Angélica Liddell. Revista *Artez* N° 89. Septiembre del 2004)

Adolfo Simón, adaptó la obra y la dirigió, estrenándola en septiembre del 2007 en la Sala triángulo de Madrid. El acierto de su puesta en escena, fue transformar el monólogo de Nubila en cuatro voces, aligerando así el discurso.

La obra está estructurada en dos partes que se acompañan de un epílogo. La primera parte se titula: *¿Cómo explicarle la pasión anotada de Nubila Wahlheim a un bebé?* El título nos anuncia de que se va a abordar el concepto del nacimiento con la muerte, uno de los temas más recurridos de Angélica : niños, inocencia, inconsciencia versus vejez, violaciones, violencia, asesinatos.

Una mujer con su hijo en brazos se tortura pensando que no debiera haber escrito lo que escribió, *la pasión anotada de Nubila Wahlheim*: una obra que bajo su punto de vista, es mediocre. En formato de diario, saca a relucir la frustración, la basura mental y los sentimientos más deleznable que priman en ella. Incapaz de escribir para los demás, se culpa de convertir la escritura en una mera forma de expulsión de su suciedad, de recrearse en su propio vacío. La frustración se acrecienta al verse obligada

a explicar su dolor. En principio, su objetivo era escribir para aquellos que no eran amados, pero después descubre que es ella la que no es amada. Nos convertimos en espectadores de un monólogo sórdido de la escritora contra sí misma:

Era preciso que supieran que no tengo nada que decir”. Y nos habla de cómo la obra no es más que un escaparate coherente de su inferioridad respecto al resto, de su vaciedad. “que sea un ejemplo de abyección y podredumbre, amarrarla a la picota, que sirva de escarmiento a los que osen defenderla, entregarla a los golpes, al ultraje, a un linchamiento cruel pero justo, no esconderla, no engañar a nadie, o engañarles a todos, como hacen ellos. (Liddell: 2003:8)

Nubila Wahlheim, alter ego de Angélica Liddell en la obra, se menosprecia pensando que escribir lo que ella ha escrito, está al alcance de cualquiera, porque el sufrimiento es un sentimiento común a todas las personas.

En el monólogo se mezclan los fragmentos del diario que Nubila Wahlheim ha escrito. El texto está repleto de frases soeces, donde predomina la repulsión y el asco. La protagonista parece estar sufriendo la misma náusea de la que hablaba Sartre.

La protagonista trata de analizar por qué escribe. Cuando descubre que escribe pretendiendo comunicarse ante gente que realmente no le importa, se enfrenta a su incoherencia: desea satisfacer a desconocidos a los que en el fondo desprecia. Esto nos conduce a un punto de inflexión: ¿se trata del ego?, ¿ocurre porque nos convencemos de

que hemos de despreciar a quien realmente no nos comprende? Ella misma se da la respuesta:

Somos capaces de ofrecernos por entero al desprecio de los otros y es entonces cuando triunfamos porque ofrecemos nuestra penuria de una forma tan violenta, tan cruda, que incluso al más insolente se le congela la risa en la garganta. (Liddell: 2003:15)

La dramaturga muestra su máxima catarsis en lo que sigue:

No soy tan inteligente, no escribo obras comprometidas, no esgrimo una ideología. No actúo por lo que pienso sino por lo que soy, casi instintivamente, impulsada por la frustración como ser viviente, esa frustración que siento cuando amanece y cuando se pone el sol, mi violencia es metafórica y modesta, una violencia inmadura, me ocupo de asuntos sentimentales, basura, menudencia. Y continúa “Sólo soy una cronista de mi propia carroña”. (Liddell: 2003: 14)

Después de esta confesión absolutamente íntima y pretendidamente sincera, la dramaturga imprime un giro al monólogo que pronuncia Nubila Wahlheim y cambia radicalmente de tema, refiriéndose a su renuncia a la maternidad. El discurso parece fluir entre los reproches que la autora-personaje se inflige a sí misma y la búsqueda de autoafirmación a través de sus decisiones, lo que demuestra una inseguridad latente: “*Estoy contenta de no tener hijos. De no propagarme (...)*”, podemos ver una clara similitud de este texto “*lesiones incompatibles con la vida*”. Repitiendo “mi cuerpo es mi protesta” que hacía igualmente la función de estribillo en el otro texto.

Más adelante corroboramos lo autobiográfico del texto, cuando la protagonista empieza a contar que creció junto a un hospital psiquiátrico.

La segunda parte de la obra, donde se desarrolla el núcleo central del texto, se llama *Extinción* (como una de las novelas del escritor austríaco Thomas Bernhard). La protagonista, Nubila Wahlheim, es asesinada por dos hombres en un gallinero, después de haber sido sometida a todo tipo de vejaciones. Una vez muerta, los asesinos descubren su diario y se sienten completamente identificados con la víctima al leerlo: los tres personajes están unidos porque no son amados. En ese escenario, un gallinero, los personajes se han convertido en aves de corral: Nubila tiene alas y patas, los hombres tienen una gallina atada a su órgano reproductor. Es una manera de explicar que forman parte de la misma especie. “Cuánto se parece el amor al exterminio”, dice la autora en otro momento de la obra.

La tercera y última parte de la obra se titula *Epílogo de la medicación*. El escenario se llena de cajas de medicamentos que acompañan a un texto en el que la protagonista es la propia dramaturga. Angélica Liddell relata en tercera persona, cómo después de escribir la obra tuvo que someterse a un tratamiento psiquiátrico. Así, termina:

Una vez finalizada la redacción de esta obra la autora tuvo que someterse a tratamiento psiquiátrico.

Medicación: Fluoxetina clorhidrato 20 mg

Hemitartrato de Zolpidem 10mg

Y pudo ver a sus amigos con cabeza de hombre y cuerpo de serpiente.

Y suplicó que le inyectaran en las venas el esperma de sus amantes.

Y se casó con un enano.

Y el techo se caía. (Liddell: 2003: 144)

En estas noventa y siete páginas de obra encontramos la más pura esencia de Angélica, su crítica más mordaz y sincera. Presenciamos su desnudez y su verdad. La dramaturga nos confiesa el placer que encuentra en la exageración, en la deformidad. Resalta sin tapujos la falsedad de su obra, la mentira: todo lo que de verdad debiera ser dicho es lo que no se escribe.

Lo que plantea en un comienzo como un problema personal de Nubila Wahlheim, que se martiriza por no verse capaz de decir nada importante, clarificador y útil a la sociedad, lo extiende al resto de escritores, como si se tratara de un mal común:

Todos escribimos la pasión anotada de Nubila Wahlheim porque todas las obras mediocres se parecen, son de una semejanza pasmosa, así que todos escribimos la pasión anotada de Nubila Wahlheim y pretendemos ser excepcionales y no somos más que una masa adocenada, burguesa a nuestro pesar, cargada de tópicos y de prejuicios, adoptamos la misma actitud frente a los temas, la actitud del provocador, ingenuos, la actitud del provocador. (Liddell: 2003: 35)

La dramaturga defiende una vez más, de manera clara y rotunda, a los personajes más débiles, marginados por el sistema social:

En qué piensa el ser humano cuando se masturba por las noches.

Los que no son amados.

En qué piensa el ladrón cuando se masturba.

En qué piensa el viejo cuando se masturba.

En qué piensa el sindicalista cuando se masturba.

En qué piensa la chica gorda y desgraciada cuando se masturba.

En qué piensa el ilegal cuando se masturba.

En qué piensa el sidoso cuando se masturba.

En qué piensa el tullido cuando se masturba.

En qué piensa la monja cuando se masturba.

En qué piensa la bella cuando se masturba.

En qué piensa el parado cuando se masturba.

Los que no son amados.”

(...)Qué liberales y qué estúpidos somos.

La chusma, los artistas.

Por eso lo que más me interesa es lo que piensan los pobres cuando se masturban . (...)Me gustaría pensar en los albinos, sí, me gustaría pensar en los albinos, nadie piensa en los albinos, la verdad es que nadie piensa en los albinos.(...)

(Liddell: 2003: 39)

Este interés de la autora por proteger a los desahuciados, a los excluidos y a los

personajes marginales; la conduce finalmente a amar su propia obra, la misma que despreció:

La veo tan desvalida, tan precaria, que me entran ganas de sentir amor por ella, de protegerla de toda esa gente a la que odio y que me odia, protegerla de la chusma, de los artistas, de los amigos, de la familia.(Liddell: 2003: 42)

Encontramos aquí otra de las claves que explican el por qué una autora con una cultura tan vasta como Angélica Liddell, recurre de manera tan excesiva a las citas de otros autores para apoyar sus textos. Aquí su explicación:

También ocurre que los fracasados solemos emplear grandes frases, se las robamos a los otros, a los inteligentes, a los que hacen lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno, se las robamos palabra por palabra, como si fuéramos nosotros los que pensamos. Pero al decir las, al decir las grandes frases que hemos robado a los otros, nadie nos cree, no nos toman en serio. (Liddell: 2003: 52).

En este sentido la dramaturga hace alusión al concepto de hipertextualidad, explicado anteriormente. Podemos encontrar una clara ejemplificación de la angustia y ansiedad de la que hablaba Harold Bloom en su libro “La angustia de la influencia” (1978). En estas declaraciones de Angélica Liddell a través de su personaje Nubila Wahlheim, muestra claramente el desasosiego al que se enfrentan muchos autores que terminan por acogerse al dicho popular “todo está inventado”. Pero Liddell va más

allá, ya que no se limita a referirse al problema de la intertextualidad, sino a la apropiación de algo que no es suyo sin que nadie se percate de ello ni la delate. La dramaturga está hablándonos de que no hay nada que pueda paliar el dolor de la conciencia, de la lucidez; el dolor que le produce disfrutar del mérito que no le pertenece. El ser respetada y alabada por algo que no es inherente a ella misma sino que pertenece a otros, la hace perder aún más la fe en la sociedad y en la cultura, sólo contribuye a su desmoralización. Y lo que agrava aún más el hecho es que nadie se da cuenta de la farsa, de la apropiación. El problema de la intertextualidad es no reconocerla. El problema de tener una educación y una cultura superior a la del ciudadano medio es poder abusar de ella sin que éste se percate de la falacia. Y en una sociedad como la actual, poco dada a la reflexión, donde predominan los reality-shows donde se deja poca cabida para el razonamiento y el desarrollo de hipótesis constructivas del público, la hipertextualidad se convierte en un peligro. Hay pocas personas que reflexionen, que hagan críticas constructivas y que pongan en duda o contrasten la información que se les brinda. En la sociedad del “corta y pega” y el trabajo rápido, detectar la autoría y la obra original se convierte en un arduo trabajo de investigación, interés y paciencia al que muy pocos se prestan.

15.12 Trilogía Actos de resistencia contra la muerte

Esta trilogía comprende las obras: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2005), *La manzana y como no se pudo ser Blancanieves* (2006) y *El año de Ricardo* (2006). El nexos que las une es la crítica despiadada contra el Estado. Cada una de las obras se centra en el desarrollo de problemas sociales de actualidad, ocasionados por la mala articulación política.

El problema de la política es la política misma. Ha dejado de estar ligada a la filosofía, al pensamiento, para asociarse con el poder económico, de manera que mantiene un idilio permanente con la injusticia. Y la consecuencia de la injusticia es el sufrimiento, sobre todo si se refiere al reparto de la riqueza y a la pacificación. Uno se empieza a cuestionar la idea de Estado como responsable del bien común, el Estado, lamentablemente, es una situación retórica, apoyada en maquinarias de propaganda faraónicas, donde el mal se justifica como un bien gracias a la ideología baba, a menudo con fines viles y mezquinos relacionados con el enriquecimiento personal. El pensamiento ya no puede competir con la política y los grupos mediáticos que la apoyan. Aunque parezca asombroso todavía hay que defender el principio de la vida frente al principio del Estado. Me pregunto, si no hay responsables, si no hay juicios, si el mal no existe en el Estado, entonces por qué causa miles de muertos. Estamos creciendo en modelos de Estado en que la vileza no se castiga. Los villanos son masacrados por otros villanos en un tornillo de violencia infame. (Angélica Liddell. Muestra de teatro español de autores contemporáneos. Obras. <http://www.muestrateatro.com/>)

En *Y como no se pudo* *Blancanieves*, la dramaturga denuncia la situación de los niños soldado, que han perdido la infancia y con ella la inocencia, corrompidos por la crueldad del hombre adulto. Para terminar la trilogía escribe *El año de Ricardo*,

donde aborda la falsa democracia, el abuso de poder, la hipocresía del poder.

Liddell advierte que no quiere caer en la denuncia propia de los complacientes que conocen el problema pero no hacen nada para solucionarlo. Su teatro se compromete a una actuación consecuente con su pensamiento:

¿Cómo seguir?/¿Cómo superar la información?/¿Cómo convertir la información en horror?/¿Cómo escapar de la demagogia y de la estúpida responsabilidad mesiánica del escritor?/¿Cómo escapar del tópico piadoso y la denuncia baba?/¿Cómo escapar de lo social?/Mi punto de vista es absolutamente antisocial. (*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*) (Liddell: 2005: 16)

Angélica Liddell se distingue de aquellos que llegan a las mismas conclusiones que ella, pero se limita a esbozar la teoría y no luchan por solucionar los problemas imperantes. La dramaturga, tanto en el teatro como en la vida real, mantiene con su actitud una forma de vida que se rebela contra todo lo que desaprueba. Liddell se declara antisocial, en el sentido que arremete contra la injusticia. Su crítica se dirige tanto al poder como al pueblo que permanece pasivo, en posición de víctima, pero siendo también culpable por consentir las actuaciones denigrantes del sistema político.

El periodista chileno José Henríquez, ganador del Premio Paco Rabal 2007 de periodismo cultural y jefe de redacción de la revista teatral “Primer Acto”, desde hace años hace un seguimiento a la trayectoria de Angélica Liddell. De ella dice: “Angélica

Liddell no predica, ni sermonea, ni enseña nada a nadie, ni entretiene. Celebra pasiones”. (José Moreno “Angélica en el país del horror”. Revista *Artez*. Febrero 2008). Ciertamente no nos hallamos frente a una predicadora contemporánea que utilice el teatro como medio para entregar su verdad al público. La dramaturga hace que el dolor del teatro sea real, obliga al espectador a no poder eludirlo. De esta forma, Liddell promueve la reflexión: se apropia del dolor del mundo y lo exhibe sin pudor. Los espectadores, que la contemplan y escuchan son los que han de interpretar los hechos y extraer sus propias conclusiones.

15.12.1 Y los peces salieron a combatir contra los hombres (2005)

En esta obra Angélica Liddell hace una crítica social denunciando la situación de los inmigrantes africanos que intentan llegar a España en pateras y cayucos, muriendo en gran parte de las ocasiones.

En el año 2007, 18.000 inmigrantes ilegales llegaron a las costas españolas en



El teatro antisocial de Angélica Lidell.

embarcaciones; en el 2008 la cifra alcanza las 13.424 personas que han pisado tierra en cayucos y pateras. (RTVE.es). Haciendo un recorrido por las tragedias humanas más graves en cayucos, encontramos los siguientes casos:

En el período comprendido entre 1996 hasta el 2008, se registran muertes todos los años exceptuando en 1999. En el naufragio de una patera cerca de Tánger en octubre de 1996, muere una persona y hay veinticinco desaparecidos; en junio de 1997, mueren 25 magrebíes al intentar cruzar el estrecho de Gibraltar; en julio de 1998 se registran 43

muertos y 15 desaparecidos; en noviembre del mismo año naufraga una patera con 29 personas a bordo, se recuperó un cadáver pero el resto fueron dados por desaparecidos; en agosto del año 2000 desaparecen 32 marroquíes cerca de Tánger al naufragar su patera. Ya en el año 2003 mueren 37 inmigrantes y desaparecen 7 frente a Rota (Cádiz). En agosto del 2004 naufraga una patera en Fuerteventura ocasionando la muerte de 32 personas; en noviembre del 2005 mueren ahogados al sureste de cabo de Gata, 23 inmigrantes.

El 2006 es el año más oscuro: se registra la cifra más escalofriante hasta el momento dando por muertos a un total de 178 inmigrantes subsaharianos y 50 africanos que viajaban en diferentes pateras.

En el año 2007 pierden la vida un total de 206 personas (56 al quedarse sin gasolina la embarcación y 150 al partirse en dos el cayuco en el que viajaban, constituyendo la catástrofe humanitaria más trágica de la última década).

En el 2008 mueren un total de 28 inmigrantes. Los cadáveres, entre los que se encontraban nueve niños de uno a cuatro años, son tirados al mar por los supervivientes. (Periódico online ADN. 19/07/2007)

Excluyendo a fallecidos en aguas extranjeras y a desaparecidos, el Gobierno cifraba en 180 los inmigrantes muertos en cayucos y pateras desde el 2004 al 2008, en contraste con la cifra de 350 inmigrantes fallecidos sólo en el 2008, que contabilizaba la Asociación Pro Derechos Humanos de Andalucía (APDH-A). Desde el 2004 hasta los primeros cinco meses del 2008 el ejecutivo contabilizó 3.191 pateras y cayucos interceptados. (Periodico *El mundo.es*, 21.09.2008). En recientes declaraciones la APDH-A acusaba al Ministerio del Interior de ordenar cubrir cupos de detención de

inmigrantes en situación irregular:

La APDHA exige una vez más un cambio de rumbo radical de las políticas migratorias y de control de fronteras de España y la Unión Europea -las cuales han demostrado ser ineficaces y crueles- que termine con este insoportable e indigno goteo de muertos en nuestras costas. Y denuncia que iniciativas como la Directiva Retorno a nivel europeo, el Pacto Europeo sobre Inmigración y Asilo, la reforma de la Ley de Extranjería, propuesta por el Gobierno del PSOE siguiendo la estela de la citada directiva (a pesar de sus reiteradas afirmaciones de que la misma no iba a tener ninguna incidencia en España) ni los cupos policiales de detenciones de personas inmigrantes en situación administrativa irregular no van desde luego en la dirección que una sociedad verdaderamente democrática y defensora de la plena vigencia de los derechos humanos debería desear para sus políticas de migraciones y fronteras. Es por ello que, también en este momento, exigimos la eliminación de todas esas iniciativas.

(Personas inmigrantes sufren una tragedia en España.

19.02.2009. www.apdha.org)

Ante el cementerio en que se está convirtiendo el Mar Atlántico, el presidente de Canarias ha pedido reiteradamente cuando gobernaba el Partido Popular tanto como cuando gobierna el PSOE prestar mayor atención al problema. Se necesita un mayor despliegue del cuerpo diplomático en Africa que impida las salidas, una fuerte lucha

contra las mafias de embarcaciones ilegales con ayuda de la cooperación internacional y una mayor responsabilidad por parte de las administraciones, así como la necesidad de tener un mayor número de efectivos civiles y militares en Africa para frenar las tragedias sucedidas en las oleadas de cayucos.

Ya a finales del 2006 (año en que murieron 800 inmigrantes), el viceconsejero de Inmigración y Asuntos Sociales del Gobierno de Canarias, Froilán Rodríguez, cifraba en 6.000 los fallecidos en cayucos y pateras en el trayecto desde Africa hasta las costas Canarias, alegando que sólo se llega a contabilizar un 10% de los cadáveres. (Periódico *El Día.es*. 19.12.2006).

Samuel Adebawale, presidente de la Asociación Afro-ibérica para la cultura y la comunicación, periodista y ex corresponsal de GRIOT en España, señala que la causa de esta fuga humana en cayucos se detendrá cuando termine el saqueo europeo de los recursos económicos africanos. Adebawale acusa a la política europea de discriminar y bloquear a Africa:

Igualmente se van por cayucos porque sus dirigentes no resisten ante la presión de los que quieren saquear sus recursos necesarios para mantener a su población. En Senegal por ejemplo, la fauna marina es tanto fuente de ingreso como fuente para alimentar a los senegaleses. A través de un acuerdo con el gobierno senegalés, Europa recogió en escala industrial durante años la fauna de la costa senegalesa y lo destruyó deliberadamente. El informe de Earth Report denunció esta barbarie en un reportaje

“A Fish Too Far”). Por eso en Thiaroye sur mer, una población costera y pesquera de Senegal, las madres se agruparon y se solidarizaron para financiar los viajes de sus hijos a Europa por cayucos, eligiéndolos por sorteo. Yaye Bayem, ahora conocida como ‘madre coraje’, es una de esas madres que perdió a su único hijo Alioune, en esta tragedia de la inmigración en cayuco. Ahora, ella se ha sumado para ser una más de las protagonistas en la lucha contra la salida en cayuco. (Samuel Adebawale. “Nunca Más un cayuco”. Revista online *Rebelión*. 3.03.2007)

La obra de Angélica Liddell aborda la llegada de los africanos moribundos a las costas del archipiélago canario, desde la perspectiva de cómo los reciben los políticos. La esfera del poder afronta la situación con miedo, con asco, eludiendo el problema, evitando la posibilidad de sentirse culpables. En su monólogo, la dramaturga critica la visión del gobierno, que es el que decide no abrir un cupo para el trabajo de los inmigrantes, privándoles así de la opción de que estos puedan llegar a Europa por el camino legal ordinario, sin arriesgar su vida en el mar.

La defino como una obra antisocial porque hablo de la parte mezquina y vil de la sociedad. Ésta emplea toda su energía en reconocer al débil para aniquilarlo. También es una obra anti-política. Alguien dijo que las obras no pueden ser políticas, las obras deben hablar del sufrimiento que la política causa a los hombres. (Angélica Liddell. Diario *El Mundo*, magazine *El Cultural* online. 2.01.2004).

En la obra, en la que la crítica social se impone a lo estético, la dramaturga acusa duramente en primera persona al abuso de poder. Desenmascara la parte más represiva de una democracia que acentúa la indefensión de los marginados sociales. Liddell también denuncia el aburguesamiento de una clase trabajadora que no reacciona ante la barbarie y que sigue sometiéndose a la tiranía del poder. Estas dos líneas críticas se condensan en el personaje del señor Puta, al que Angélica Liddell, dirige el texto. La estructura sería la siguiente:

Introducción voz en off. La voz en off tiene un nombre, Angélica Liddell. La autora no utiliza un seudónimo con el que cubrirse.

Primera parte. La puta se dirige directamente al que llama señor Puta, en tono mordaz, intercalando en su discurso preguntas retóricas con ironía y dolor. Usa palabras que incrementan la repugnancia por los hechos que narra. El monólogo inicial busca sensibilizar, provocar la reflexión e infundir el dolor. La voz en off presenta datos que avalan los hechos que denuncia y se llena de mensajes directos : “lo que pudre a la sociedad es que nadie se avergüence de sí mismo. Nadie se siente culpable” (Liddell:2005: 7) o “la apoteosis de la burguesía consiste en no reconocer la melancolía en el resto de los hombres”. (Liddell: 2005: 8)

Segunda parte. La Puta continúa su agresivo monólogo contra y para el señor Puta. Ahonda en los miedos de la burguesía. La voz en off irrumpe para aportar nuevos datos: dirigida a los espectadores, presenta estadísticas en tono informativo.

Tercera parte. La Puta se dirige al señor Puta y pone voz a lo que pudiera ser el

razonamiento que éste hiciera ante un inmigrante. Después cambia drásticamente su discurso y fuerza al Señor Puta a que se ponga en la piel de los inmigrantes, que a riesgo de perder la vida se aventuran a la mar, en barcos que se hunden, quemados por el sol. La Puta fuerza a que el señor Puta padezca a través de sus palabras el dolor de los inmigrantes, que no conocen un lenguaje con el que poder defenderse. La escena y la obra terminan con la puta mostrando una pierna negra.

En la obra no hay ficción. Angélica Liddell toma partido y expone abiertamente su dolor como portavoz de las víctimas que al no dominar la lengua castellana no pueden luchar, ni defenderse. La dramaturga ataca el sistema de valores que rige la sociedad de hoy día. Ella es el personaje principal, tras el seudónimo de la Puta, ella es la voz en off. La puta se dirige a los dirigentes políticos que no toman partido de la situación. El señor puta es un estereotipo de todos ellos.

El discurso es hitiente: provoca sensibilizar pero también torturar para procurar una reflexión más profunda. “Le conviene veranear en la montaña Señor puta, la playa ya no es lo que era” (Liddell:2005:4). El dolor se esconde detrás de cada palabra escogida, se acentúa con el nombre del culpable al final de cada frase:

Usted se dedica a la belleza señor Puta. Usted se dedica a la justicia señor Puta. Usted se dedica a la riqueza señor Puta. Usted es tan sensible señor Puta. (...) No hay caviar para todos señor Puta. No hay langosta para todos señor Puta. No hay champán para todos señor Puta. (Liddell:2005:6)

El discurso de Angélica Liddell sólo busca infundir dolor. Herir. Para referirse a los africanos recién llegados a las costas, Liddell utiliza nombres como reptil y lombriz, haciendo uso de adjetivos como espantoso y espasmódico. Los presenta con frases duras: “ como si el cordón umbilical fuera la correa de un caniche” (Liddell:2005:5), “arrastraba al bebé como si fuera un colgajo” (Liddell: 2005:5), “ y cuando separaron al bebé de su madre la madre ya estaba muerta”. (Liddell: 2005: 6)

La dramaturga hace uso de la dialéctica y de las preguntas retóricas que buscan la recapitación del espectador: “ Porque los negros también son hombres, ¿verdad, señor Puta?(...) aunque se ahoguen como perros no son perros”. (Liddell: 2005: 12)

A lo largo de la obra, la voz en off comunica datos y fechas que encabezan las noticias de muertes y desapariciones:1/11/1988; 10/03/1989;15/05/1989; 12/06/1997; 15/09/1997; 5/07/1998; 24/04/2002. Las fechas, que retoman noticias transcurridas catorce años atrás, avanzan arrastrando el problema hasta la actualidad. Queda patente que las muertes se han incrementado y se han hecho más frecuentes.

No hay ninguna otra referencia temporal, todo sucede en un tiempo continuo. El espacio no aparece especificado, podría ser en cualquier lugar, probablemente en un escenario vacío. La importancia de la obra radica en las palabras.

La dramaturga hace uso de la reiteración, repite *España* para dejar que las connotaciones den conciencia al espectador de la idea de identidad común que se vende bajo el concepto de nación. España somos todos. Así nos convertimos también en culpables de lo que acaece, los hechos denunciados se convierten en nuestra responsabilidad. “10 desaparecidos, desaparecidos, desaparecidos” (Liddell: 2005: 8).

Si escuchamos una única vez la palabra parece no ser suficiente, parecemos no tener conciencia de su contenido, por ello la dramaturga hace uso de la reiteración para incidir en el drama. La desaparición aquí es un eufemismo de muerte: desaparecen en el mar con ínfimas o nulas posibilidades de supervivencia.

En otras ocasiones, Angélica Liddell repite las frases varias veces para evidenciar su absurdo: “llegaron a la conclusión señor Puta de que el cadáver no presentaba signos de exteriores de violencia” (Liddell: 2005: 10).O: “usted es tan sensible señor Puta” (Liddell: 2005:4).

El drama se hace más latente y más insoportable en los momentos en que la autora describe la situación real sin paliativos: como cuando la autora describe en primera persona como vio, sentada desde su tumbona, cómo una africana moribunda recién llegada a la costa paría un niño; o en frases como: “ Y los turistas se mean a la orilla del mar” (Liddell: 2005:8) o “ sus cuerpos aparecerán dentro de varios días, mutilados por los peces, eso dicen señor Puta, en algún paraje apreciado por los turistas”. (Liddell: 2005:11)

Como en sus anteriores obras, la ironía tiene una presencia importante. En la introducción a la obra aparece un mendigo leyendo un libro titulado “la felicidad se elige” (Liddell: 2005:3). La escena es irrisoria; ataca a los manuales de autoayuda que de nada sirven a las personas cuyas necesidades básicas no pueden ser satisfechas. Deja en evidencia el mucho capital invertido en solucionar cosas secundarias cuando hay asuntos de gran gravedad de los que nadie se ocupa. La dramaturga deja evidenciar así que la felicidad no se elige, porque no está al alcance de todos.

Liddell juega además con ironía con la imagen idílica de una España que en realidad está corrompida: “hay tantas playas en España(...)la suerte de vivir en España. La bandera de España”. (Liddell: 2005: 2)

La dramaturga aprovecha el miedo que sabe que los poderosos tienen ante lo que no pueden dominar, ante lo desconocido, ante aquello con lo que quieren acabar porque no saben cómo abordarlo. Utiliza la metáfora de que los negros se convertirán en peces. Asusta a los ricos encarnados en el personaje del señor Puta con la idea de la culpabilidad: con el fin de que al mirar a un pez recuerden al africano que murió en la costa intentando llegar a España. Angélica Liddell pretende que la imagen sea tan insoportablemente monstruosa que no puedan comer pescado jamás.

En la pieza se critica también la religión cristiana. La dramaturga hace alusión a ella, mencionando el fragmento bíblico “la multiplicación de los panes y los peces”. Liddell denuncia que lo que tiene de positivo la religión se queda en mera teoría. Subraya la hipocresía de la iglesia resaltando la imagen de aquellos que van a la iglesia a escuchar misa y después obran inconsecuentemente a lo que dicen proponerse. La autora, que fue educada en un colegio religioso, ataca las incongruencias del cristianismo: “A propósito señor Puta, la Biblia que le ha comprado a su hija, es maravillosa”. (Liddell: 2005: 7)

La puta llama Señor Puta al hombre. Le concede el mismo adjetivo que se da a la mujer que se vende a cambio de dinero. El señor Puta encarna a todos los hombres que consideran el dinero como valor prioritario y que venden su ética y su moral por dinero.

Al final de la obra, Liddell cuelga un cartel del director italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), de quien es fervientemente admiradora.

(La Puta clava un cartel de Pasolini en la pared)

¿Conoce a este hombre señor Puta? ¿Lo conoce?

(La Puta clava un ramo de claveles debajo de la foto de Passolini)

Este hombre era amado por los peces, señor Puta

Este hombre de aquí, ¿lo ve, señor Puta?

Está caminando sobre las aguas.

(La Puta besa a Passolini)

(Liddell: 2005:20)

El director de cine y escritor, fue asesinado en extrañas circunstancias. El caso se ha reabierto recientemente desde que su presunto asesino, un adolescente menor de edad al que contrató para tener relaciones sexuales, Roberto Pelosi, declarara que no fue él quien lo mató. Según las últimas investigaciones, Passolini murió a causa de una paliza que le propugnaron tres desconocidos mientras le gritaban descalificativos como *sucio comunista*. Ésta nueva tesis apunta a un crimen político. Roberto Pelosi afirmaba haber recibido amenazas de muerte si decía la verdad durante el juicio. El origen de todo fue la polémica película “Saló o los 120 días de Sodoma” basada en el libro del Marqués de Sade y estrenada en 1975 con una carga metafórica importante. El largometraje está ambientado en la República de Saló (Norte de Italia) durante los años de ocupación nazifascista (1944 y 45), teniendo por sádicos protagonistas a cuatro cruentos personajes: el Presidente, el Duque, el Obispo y el Magistrado. En su película hace una

dura crítica contra la barbarie de la cúspide del poder dictatorial (que comete todo tipo de aberraciones y torturas) de la alta sociedad en la época de Mussolini. Otra posible tesis es que al parecer capturaron la película y cuando Passolini se citó con los sobornadores para recuperarla a cambio de dinero, se procediera a su asesinato.

Passolini escribía: "Gente normal, / me condenáis: / a temblar, / a odiar, / a ocultarme, / a desaparecer..."(Diario *El País*. 17.08.2007). La figura de Passolini aparece en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* en representación de la marginalidad. El director era homosexual, repudiado por ello y convertido también en víctima del horror. Passolini fue un luchador que pagó con su vida el empeño de vivir dejando en evidencia la barbarie, arremetiendo contra la tiranía política. Era el testigo incómodo de su tiempo: crítico e inteligente, denunciaba lo que veía y mostraba su verdad, lo que le creó enemigos por doquier que no supieron comprender lo que propugnaba.

Necesito hablar de la pobreza, necesito defecar sobre los injustos, los privilegiados. Hay hombres que mueren ahogados y otros no. Eso me hace sentir un asco tremendo por la sociedad, un asco tremendo por mí misma. No quiero evitar el sentimiento de culpa. Quiero gritar, quiero poner flores sobre la tumba de Passolini". (Angélica Liddell. Diario *El Mundo*, magazine *El cultural.es*. 13.01.2003).

Este amor profeso al director asesinado es un claro ejemplo de la furia que domina a la dramaturga ante las injusticias sociales y su defensa acérrima por las causas

más desprotegidas, demostrando así, una sensibilidad extrema y un teatro absolutamente comprometido con sus ideas.

15.12.2 *La manzana o cómo no se pudo ser Blancanieves (2006)*



Angélica Liddell se empeña en dar lucidez y conciencia. Su teatro lleva la mancha del lado oscuro del hombre, para que los espectadores tengan en cuenta la amenaza que se ciñe sobre ellos: que se enfrenten a la crueldad del

hombre en lugar de fingir ignorarla.

Para contextualizar esta obra podemos remitirnos a datos recientes. Los niños se han convertido en las principales víctimas de los conflictos armados: 25.000 niños han sido secuestrados durante la guerra de Uganda, un conflicto que se inició en 1986 (Coordinadora andaluza de organizaciones no gubernamentales para el desarrollo. www.caongd.org); en Colombia, presas de la FARC se calcula que hay unos 14.000 niños soldado (BBC mundo. 17.11.2004); en la guerra de Irak entre 2004-2007 se contabilizan en torno a 260.000 menores muertos. (www.iraqsolidaridad.org). Más recientemente, el 14 de enero del 2009, se hacía público un informe que declaraba que han muerto más de trescientos niños desde que diera comienzo la guerra de Gaza el 27 de diciembre del 2008. (Sala de prensa UNICEF).

Para esta obra, Liddell parte del cuento *Blancanieves* escrito por los alemanes Wilhelm y Jacob Grimm, más conocidos por los hermanos Grimm. Convertida en largometraje, *Blancanieves y los siete enanitos*, estrenada en 1938, fue la primera película animada producida por Walt Disney, y llegó a ser un clásico internacional.

Los niños entran en contacto con la maldad humana a través de los cuentos, donde los personajes están sumamente estereotipados sin ambigüedades y siempre aparece la figura del protagonista bueno en contraposición al de malo. A través de los cuentos, los niños empiezan a concebir términos tan oscuros como la traición, la desconfianza hacia los desconocidos, la envidia, la crueldad o la muerte; en definitiva, el miedo.

En *Blancanieves*, la figura de la madrastra se asocia indefectiblemente a la malignidad, lo que supone un prejuicio que no ayuda a la adaptación de unos niños que viven en una sociedad donde priman los hogares uniparentales, las separaciones y los divorcios, teniendo que aprender a convivir con las nuevas parejas de sus progenitores.

Angélica Liddell utiliza el cuento de *Blancanieves* para dotarlo de metáforas ligadas a la más candente actualidad. La protagonista, caracterizada en el cuento por una gran inocencia y pureza, aparece en la obra de teatro corrompida por la sociedad al ser forzada a convertirse en niña-guerrillera. Su enemigo en la obra de teatro, en lugar de una maléfica madrastra, es la guerra. Liddell realza la gravedad del problema apoyándose en la frase “la realidad supera a la ficción”.

En el cuento la madrastra le ofrece a Blancanieves una manzana envenenada, ya que una vez muerta Blancanieves ella se convertirá en la más bella del lugar. La

protagonista cae en la tentación, víctima del deseo. Pero en la obra de Liddell, la mordedura de la manzana es una consecuencia de la guerra, originada por el hambre atroz. En “Y cómo no se pudo ser Blancanieves”, la niña protagonista no tiene posibilidad de eludir la trampa. Se la fuerza a ser una niña soldado, a matar para poder sobrevivir.

En el cuento, Blancanieves resucita gracias al beso de amor puro de un príncipe con el que se casa convirtiéndose en princesa. En la obra de teatro de Liddell el significado es más oscuro: “*Mi padre me contaba cuentos de hadas para enseñarme lo que era el mal.*”(Liddell:2004:4). La dramaturga evidencia que la realidad dista mucho del final feliz de los cuentos: en muchas ocasiones no sólo no acaba bien sino que se incrementa la barbarie. En la obra de Liddell la protagonista despierta, y el mal sueño continúa al ser violada. Para combatir la tiranía de la realidad, la niña imagina que cada violador es un príncipe que ha venido a salvarla; utiliza la fantasía para endulzar la crueldad y poder sobrevivirla.

La tragedia de los niños soldado (considerando a todos aquellos menores de dieciocho años que forman parte de cualquier fuerza o movimiento armado), está muy presente en nuestros días, llegando a contabilizarse oficialmente en torno a unos 300.000 niños combatientes en todo el mundo. Son reclutados y reciben un adoctrinamiento militar junto con adultos en: Afganistán, Angola, Burundi, Camboya, Colombia, Filipinas, Guatemala, Guinea Bissau, Honduras, Irlanda del Norte, Kosovo, Liberia, Mozambique, Myanmar, Nepal, Nicaragua, República del Congo, República de Chechenia, El Salvador, Sierra Leona, Somalia, Sri Lanka, Sudán y Uganda. En la mayor parte de los casos son utilizados como esclavos sexuales, obligados incluso a asesinar a miembros de su familia o cometer actos de canibalismo.

Estos niños y niñas han sido secuestrados en la calle, sacados de las aulas o campos de refugiados. Otros muchos son forzados a salir de sus casas a punta de pistola, mientras juegan cerca de casa o caminan por la carretera. Algunos niños se han unido de forma *voluntaria* ante la desintegración de las familias a causa del conflicto, las condiciones de pobreza y el desplome de servicios sociales básicos.(Página web de Amnistía Internacional).

Es un problema mucho más cercano a nuestra sociedad de lo que creemos, ya que incluso países desarrollados como Alemania, Australia, Austria o Canadá, permiten el reclutamiento voluntario a menores de 18 años (www.menoressoldado.org).

Para agravar la situación y acentuar el drama, Angélica Liddell utiliza además una figura femenina como protagonista de la obra: las niñas son víctimas de problemas específicos que no deben pasar desapercibidos. Son objeto de muchos más abusos sexuales que un niño, lo que les genera un trauma aún mayor. La pérdida de la virginidad constituye un motivo de rechazo por parte de la comunidad, obligando a que en su etapa adulta su único método de supervivencia sea la prostitución.

En el caso de las niñas soldado, además de la brutalidad y el trauma derivados de las violaciones en sí, estas agresiones sexuales pueden producirles lesiones físicas graves y embarazos forzados, así como contagio de VIH y otras enfermedades de

transmisión sexual. (Página web de Amnistía Internacional).

La violencia y la denuncia se manifiestan con rotundidad en la obra. La dramaturga relaciona la infancia con la muerte, muestra la destrucción de la inocencia por las manos adultas. El referente es la guerra.

La obra está acorde con su tiempo, no se desliga de la actualidad. En el momento en que se escribió, estallaban bombas en Irak, la invasión dirigida por los Estados Unidos, que se produjo entre el 19 de marzo y el 1 de mayo de 2003, respaldada por las fuerzas británicas y pequeños contingentes de Australia, Polonia, España y Dinamarca.

La dramaturga remarca el hecho de cómo los niños son finalmente víctimas de los errores de los adultos, sometidos a sus instintos más depravados, forzados incluso a participar de su atrocidad. Es tanta la gravedad del problema que ya se ha establecido el 11 de febrero como Día Internacional Contra la Utilización de Niñas y Niños Soldados.

En esta obra, la simple lectura cronológica de los títulos de las siete escenas (como capítulos de un cuento), fomenta en el lector en una sensación de desasosiego. La estructura se compone de ocho escenas:

Escena Uno: madrastra-guerra

Escena dos: las siete preguntas

Escena tres: El hambre-manzana

Escena cuatro: resurrección-violación

Escena cinco: boda-esposa de guerra-niña soldado

Escena seis: el ejercicio de la crueldad

Escena siete: la tortura. Blancanieves desnuda su rostro.

Escena ocho: a dormir.

Dos personajes bastan para la construcción de la obra: el soldado que custodia a la niña y la propia niña, Blancanieves. El soldado actúa como narrador y ejerce la labor de introducir a la protagonista en las primeras escenas (ella va ocupando espacio y tomando fuerza). Se dedica a apostillar lo que ella dice en las últimas escenas. Los monólogos de la protagonista son poemas sórdidos en verso. En la segunda escena (la dramaturga la llama escena sin que varíe el escenario), Blancanieves plantea al público siete preguntas que dice haberle enseñado su abuelo. Las preguntas son más propicias para la reflexión de un adulto que la propia de un niño:

- “1.¿Qué es el Hombre?
- 2.¿Qué es el Estado?
- 3.¿Se puede convertir a un hombre en un hombre mejor?
- 4.¿Qué es peor, recibir injusticia o cometer injusticia?
- 5.¿Existe la verdad?
- 6.¿Se puede enseñar la verdad?
7. Donde está lo bello, ¿el mal desaparece? “.

A lo largo de la obra encontramos frecuentemente el uso del sarcasmo. La dramaturga se rebela contra la mentalidad fascista de aquellos débiles que tienen miedo de su futuro y que destrozan a velocidades espantosas lo que hay a su alrededor. Al igual que en el cuento la madrastra ambiciosa de Blancanieves preguntaba todos los días a su espejo mágico quien era la más hermosa del reino, intentando asesinar a toda aquella que la amenazase con su belleza, Angélica Liddell expone la siguiente reflexión:

“¿Y si los niños crecen, y se les ocurre ser bellos, y vengarse? ¡Hay que matar a los hijos de todos aquellos hombres que hemos asesinado!”. (Liddell:2004:1).

La escena número cinco es una de las más poderosas. La niña es violada en doce ocasiones; el número importa al tratarse de un recurso dramático, porque doce son los años que tiene la protagonista. Blancanieves repite siete veces (recurso de la repetición), como las siete preguntas que ha planteado: *“¿cómo puedo ser la misma con este dolor?”*. El soldado le responde con contundencia: *“Somos hombres que matamos a otros hombres. Y nada más. Y nada más”*. (Liddell: 2004: 4)

En la escena número siete asistimos al esfuerzo desesperado y finalmente inútil de Blancanieves por librarse de su belleza, que, como un estigma, se convierte en un castigo al ser la preferida para los abusos sexuales de los oficiales. La protagonista se destroza la cara para que su fealdad la proteja del deseo lascivo. Como a lo largo de toda la obra, la barbarie se incrementa: rechazada por los oficiales, pasa a ser objeto sexual de los soldados, mucho más embrutecidos y salvajes.

La estructura de la obra se fundamenta en la presencia de un dolor que va aumentando. Las dosis de crueldad acaban por transformar a la niña, se le contagia la sed de mal, la violencia propia de adultos sin escrúpulos. Su lenguaje cambia para ser similar al que usan los enemigos. Ella es plenamente consciente de que ha acabado convirtiéndose en uno más de ellos, predicando una insensibilidad que aterroriza. Los juguetes, que constituyen el símbolo infantil por antonomasia, presentan aquí su lado oscuro: son *“juguetes afilados”*. Así se describe la pérdida de la inocencia a través de la visión del mundo con los ojos de un adulto que ha desarrollado sus instintos más

cruentos. Del mismo modo que está demostrado que ante los actos de amor se responde con amor, ante el horror y el odio se acaba respondiendo con el dolor y el odio que cada cual lleva dentro de sí y que se le ha desarrollado en una mayor medida.

Aquello estaba lleno de putos juguetes afilados.

He calentado mi cuchillo con la sangre de otros niños.

Y me ha gustado,

¡cabrones!

¡Me ha gustado!

¿Qué habéis hecho con mi bondad?

¿Qué habéis hecho con mi bondad?

¿Qué habéis hecho con mi bondad?”

(Liddell: 2004: 7)

Al final de la pieza *Blancanieves y el soldado que la vigila*, se ponen el pijama y se acuestan a dormir. En el decorado del escenario hay un cartel que remite a la masacre ocurrida en la escuela de Beslán (Rusia), el tres de septiembre del 2004. Tal día, un grupo de terroristas musulmanes asediaron el colegio, muriendo 370 rehenes, entre ellos, 171 niños, en el tiroteo que se produjo con las fuerzas de seguridad rusas

15.12.3 *El año de Ricardo* (2006)



La obra supone el cierre de los *Actos de resistencia contra la muerte*, que tiene como eje central la crítica contra el Estado y la irresponsabilidad en el poder. Fue además la obra por la que se le concedió a Angélica Liddell el premio más importante, hasta la fecha, de toda su trayectoria

profesional: el premio Valle Inclán de Teatro en el 2008

Las relaciones entre cuerpo y poder, entre lo privado y lo público, sostienen a este Ricardo monstruoso, exhibicionista cínico, que aprovecha los puntos débiles de los regímenes legítimos para justificar su repugnante alianza con la injusticia. Ricardo es uno de esos que ascienden al poder valiéndose del sistema democrático pero sin creer en parlamentos ni democracias, es uno de esos que utilizan los votos de una manera hipócrita, ruin y absolutista.(Angélica Liddell. Dossier “ El año de Ricardo”. Centro Dramático Nacional. CDN. URL: http://cdn.mcu.es/pdf/cdn0708_7.pdf)

El año de Ricardo tiene su origen en la pieza teatral “Ricardo III” de William Shakespeare (1564-1616), impreso por primera vez en in-cuarto en 1597. La obra del dramaturgo inglés parte de un drama histórico, la vida de Ricardo III de Inglaterra (1452 -1485), duque de Gloucester, quien tras la muerte de su tío y tutor Richard Neville, lucha contra su hermano por ambicionar toda la herencia que éste ha dejado. Para ello consigue que inculpen a su hermano de traicionar a la corona y que sea por esto encarcelado en una torre y posteriormente asesinado. Posteriormente, a la muerte de su hermano mayor, Eduardo IV (quien gobernaba el trono inglés), Ricardo ocupa el puesto de protector del reino hasta que sus sobrinos sean mayores de edad. Sin embargo, como suponen una amenaza para su poder, los declara bastardos y los recluye en una torre sin que se sepa nunca más nada de ellos. Así se convierte en Rey de Inglaterra desde 1483

hasta su muerte, tres años después. Muere vencido en la guerra contra Enrique Tudor quien se proclama Enrique VII.

Ricardo III encarna la figura del hombre perverso sin escrúpulos, obnubilado por la ambición y el poder, cuyas acciones extremadamente calculadas con la mayor frialdad son manifestaciones continuas de odio, vileza y crueldad. La amoralidad que prima en cada uno de los pasos que da el personaje para llegar al poder, suponen para Angélica Liddell una ejemplificación de la fragilidad del sistema, que permite que lo dominen personas que han llegado a la cúspide a través de trampas, engaños y traiciones. La dramaturga trae a la actualidad, este problema presentado siglos atrás y arremete contra la falsa democracia imperante hoy día.

En numerosas ocasiones se ha demostrado cómo se han comprado los votos de los ciudadanos, otros se han destruido conscientemente o se han manipulado los resultados electorales. Liddell provoca el recuerdo de aquellos dictadores cuya presencia, aún muertos, sigue latente en los países sin que se haya reflexionado acerca de lo que supusieron. En la Península Ibérica no se retiró la última estatua de Franco hasta el 18 de diciembre del 2008 y aún queda una figura del dictador en el enclave español en Melilla. La página web de la Asociación para la recuperación de la memoria histórica, se abre con un titular “ ¿Por qué los padres de la constitución dejaron a mi abuelo en una cuneta?” (<http://www.memoriahistorica.org>).

En *El año de Ricardo*, Angélica Liddell atiende a los actos dictatoriales y tiránicos actuales, encubiertos bajo la máscara de una “democracia”. Se habla de dictaduras encubiertas en distintos países como por ejemplo, Venezuela. Recientemente,

Hugo Chávez, propuso una reforma constitucional (que autorizara el cambio de 69 artículos de la constitución de 1999) que permitiera su reelección indefinida como presidente del Gobierno y que le habría otorgado un poder casi ilimitado. Finalmente se rechazó la propuesta mediante referéndum.

Los protagonistas de *El año de Ricardo* son únicamente dos personajes: Catesby y Ricardo. El nombre de Catesby nos remite a Robert Catesby, un conspirador católico inglés que participó (junto a Thomas Wintour, Jack Wright y Thomas Percy)en la llamada Conspiración de la Pólvora (05.11.1605). Robert Catesby pretendía volar las casas del Parlamento Inglés durante la apertura de Estado, con el fin de matar al rey Jacobo I, a su familia y a la mayor parte de la aristocracia protestante, símbolo de la represión anglicana. La conspiración fue descubierta a tiempo, lo que salvó a la Dinastía de los Tudor, convirtiéndose la fecha en una festividad nacional para celebrar el intento fallido de acabar con el Parlamento.

Angélica Liddell asume todo el peso de la interpretación de la larga pieza, que consiste en una sucesión de monólogos. Gumersindo Puche aporta a la obra únicamente su presencia y su silencio.

Mediante el personaje de Ricardo, la dramaturga expresa la fascinación del pueblo que se somete al sistema con tal de eludir su responsabilidad individual. En este sentido, destacan los resultados del informe del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) que revela que más de la mitad de los latinoamericanos (54,7%) apoyaría un régimen autoritario si éste le solucionara sus problemas económicos, anteponiendo así desarrollo económico a la democracia, la economía a la moralidad.

(<http://democracia.undp.org/Informe>). Los que están al frente del poder, representados por el personaje de Ricardo, se aprovechan de la situación para implantar una política déspota y abusiva que en ningún modo contribuye al progreso. Esta política es consentida por el pueblo, que asiste a una transformación de la democracia en una dictadura encubierta mediante plebiscitos y eufemismos.

En la obra, los personajes de Ricardo y Catersby interactúan, pero no verbalmente: Ricardo le lava los pies a Catesby, Catesby pasa un paño húmedo por la frente febril de Ricardo, lo ata a la cama. La relación que los une podría ser la de cuidador y enfermo; la de ciudadano y presidente.

En su acelerado discurso, Liddell ofrece muchas referencias de carácter político y ético, señalando la falacia política, la presentación del Estado como un lugar adonde llegan, no los válidos sino los más ruines. La dramaturga expresa la repulsión que le produce la injusticia: el ser más marginal que roba para comer acaba condenado a la cárcel, mientras que los que llegan al poder, ambicionando robos mayores, son alabados sin más cuestionamientos sólo por haber llegado a la cúspide del sistema. Liddell rechaza toda la grandilocuencia que adorna a los que gobiernan, ahonda en las fisuras de la democracia y se detiene en la mezquindad humana representada en el poder. La dramaturga señala que el abuso de autoridad se produce mayormente en seres inseguros, que luchan con su propia identidad y que necesitan dominar, reforzándose en la debilidad de sus subordinados.

Cuando un loco criminal no acaba en un manicomio o en la cárcel, sino en la cancillería o en cualquier residencia propia de

un gobernante, enseguida os ponéis a buscar en él lo interesante, lo original, lo extraordinario e incluso, aunque no os atreváis a decirlo, pero sí, en secreto: la grandeza, para no tener que veros como enanos ni ver la historia universal como algo inconcebible, para que podáis seguir viendo el mundo de manera racional y para que el mundo también os devuelva una mirada racional. (Angélica Liddell. Dossier “ El año de Ricardo”. Centro Dramático Nacional. CDN. URL: http://cdn.mcu.es/pdf/cdn0708_7.pdf)

A lo largo de las dos horas de obra, el discurso es rápido y voraz, sin dejar apenas espacio para los silencios y la asimilación. El lenguaje de Ricardo es soez y despectivo. Denuncia sin descanso.

Hay una crítica dura dirigida a las relaciones de poder: “*¿Pero de qué me sirve el dinero si no puedo inspirar un poco de terror? ¿Si no pueden sentir amor por mí que sientan miedo!*” (Liddell: 2005:2). La ironía está presente en el discurso de Ricardo, que deja al desnudo una personalidad tiránica y abominable. Su discurso, dirigido al pueblo, raya el patetismo.

Necesito que confiéis en vuestra ignorancia,

Necesito que tengáis fe en vuestra ignorancia.

Vuestra ignorancia solucionará los problemas causados por la inteligencia. Vuestros problemas están por encima de la cultura.

¡Por encima de la cultura y de la inteligencia!

(Liddell:2005:4)

La dramaturga resalta la importancia de sucesos que pasan ya desapercibidos al formar parte de la cotidianidad. Estamos tan acostumbrados a escuchar en los informativos noticias relativas al estallido de bombas y a la irrupción de guerras, que hemos llegado a un estado de indiferencia absoluta ante la atrocidad y la barbarie:

En total unos cincuenta millones de esqueletos.

Y eso sólo en una guerra.

Pero la guerra también es “lo normal”.

L - o - n - o - r - m - a - l

¡Lo normal!

¿A quién le puede coger por sorpresa “lo normal”?

(Liddell: 2005: 5)

Liddell presenta con humor el pensamiento político y tiránico actual, con frases como: “*De eso se trata. De hacerles creer que matamos por una cuestión de ideas y no por una cuestión de pasión*” (Liddell:2005:7).O:”*Los demócratas soportan mejor a un asesino que a un ladrón*” (Liddell:2005:7). La dramaturga trata de hacer reaccionar al espectador, que no es más que un juguete en manos de los políticos:”*La clase trabajadora es más conservadora que nunca. Si la realidad es así de absurda por qué no aprovecharla.*” (Liddell:2005:7)

También hay cabida para la crítica a la globalización, el capitalismo y el modelo consumista que propicia la alienación de los ciudadanos. La dramaturga expone con qué facilidad los políticos manipulan y compran a los ciudadanos:

El proceso es el siguiente:

Primero tienen que desear un arma y después un televisor.

Primero un arma y después un televisor.

Primero un arma y después un televisor.

Un televisor nuevo.

Último modelo.

(Liddell: 2005: 13)

En la obra, Angélica Liddell manifiesta su pensamiento existencialista evidenciando el absurdo de la vida: *“No me pidáis ser justo porque ante Dios no puede ser justo el hombre ¿Quién puede ser justo ante su creador?”* (Liddell: 2005: 15). Uno de los pilares en los que se fundamenta *El año de Ricardo*, viene representado por la intención de que el espectador no olvide los errores de la historia: las dictaduras, las muertes, las consecuencias de una política abusiva y descontrolada. La dramaturga hace referencia a los judíos; la importancia de que compartieron su sufrimiento, que no olvidaran, que dejaran en el mundo la huella de su dolor, imborrable, incurable.

Solo os acordáis de los judíos porque los muy cretinos se pusieron a escribir.

Sobrevivieron y se pusieron a escribir.

Escribieron cientos de jodidos libros.

¿Quién iba a sospechar que después de todo aquello se iban a poner a escribir?

Antes de pegarse un tiro se pusieron a escribir.

Antes de colgarse de un árbol se pusieron a escribir.

Antes de envenenarse se pusieron a escribir.

¡Ya sé que nadie los lee,

ya sé que entre el trabajo, la calumnia y la reproducción nadie tiene
tiempo para leer!

Pero de alguna manera,

de alguna manera esos judíos hicieron algo con la memoria...

Una transmisión...

Una contaminación..

(Liddell: 2005: 18)

El discurso que se desarrolla a lo largo de la obra, intercala a modo de estribillo dos versos :

Cuerpo y poder.

Amor y Estado.

(Liddell: 2005: 33)

En la obra, Angélica Liddell menciona a personajes como Franco, o el Papa. La dramaturga acusa al pueblo de amar al tirano y no rebelarse. Lo culpa de tolerar la confusión y la falta de claridad, de apiadarse de quien hace algo grave de manera consciente, de rendirse ante el poder más aleatorio e injusto, de perdonar lo imperdonable. De olvidar. Arremete contra la falsa democracia, las dictaduras encubiertas contra el mismo fraude que se da en las ideologías aparentemente distintas.

La obra se resume en la frase: “*Yo, albergo al esperanza de que ocurra algo muy grave*”. (Liddell: 2005: 3)

15.13 Piezas breves

15.13.1 Enero (2004)

Se trata de una pieza muy breve, similar a *La peste de caballo*, que como ésta, se publica en el periódico *Diagonal*. Angélica Liddell aborda en esta ocasión los maltratos físicos en su grado máximo; los asesinatos de mujeres. Un tema de candente actualidad en España, donde los casos parecen multiplicarse.

La dramaturga narra nueve asesinatos de mujeres a manos de sus maridos, ocurridos durante el mes de enero. Cada asesinato ocupa un párrafo, que oscila entre las siete y las dieciséis líneas

Las historias son narradas en un tono infantil, como si de un cuento se tratara. La narración de los asesinatos resulta conmovedora ya que parece que están siendo contados a un niño. La dramaturga utiliza metáforas que resultan muy ilustrativas, pero logra mantener la objetividad.

Se trata de un poema en prosa: la narración está constituida por versos aunque no haya métrica, ni rima, ni musicalidad. Las frases cortas intensifican el significado: la autora deja un espacio en blanco, entre línea y línea, para la reflexión. La separación con puntos a parte, aporta una mayor contundencia, como si cada oración necesitase de una asimilación lenta y ninguna parte del contenido debiera pasar desapercibido. No hay adornos innecesarios en el texto: todo lo escrito es importante. La dramaturga hace uso de datos verídicos que imprimen fuerza dramática a la pieza. Las historias son además, cortas y rotundas, por lo que la información contenida se vuelve más dura.

En la primera historia, narra cómo un hombre asesina a su esposa en presencia de su propia hija: se muestra el horror en su grado máximo, la insensibilidad del asesino.

La cuarta historia cuenta cómo un médico asesina a su esposa. La dramaturga señala de esta forma que ni la reputación ni la educación protege a nadie de la atrocidad, y que las clases altas se ven tan afectadas como las clases bajas a la hora de dejarse dominar por el lado más primitivo, instintivo y oscuro del hombre.

Maltratos en la cocina como escenario doméstico campal, escopetas de caza y asesinatos seguidos de suicidios son sucesos que desde hace unos años aparecen en los informativos españoles con frecuencia. En lugar de aparecer como casos aislados, se han convertido en un elemento de la cotidianidad. El horror se presenta a diario en millones de casas.

El vocabulario que emplea la autora es agresivo, acorde con las acciones depravadas que cuenta. Su narración es directa, y contundente. Por ejemplo, comienza describiendo la acción con “La primera puñalada (...)”. Las descripciones visuales son duras y de gran efecto visual: “la sangre como vino” o “el corazón velludo”.

Como en sus anteriores obras, la repetición se convierte en uno de los recursos más empleados para acentuar el dramatismo. Cada párrafo se cierra con la frase: “Y un sufrimiento se iba apoyando en otro sufrimiento” (Angélica Liddell: 2005:8).

15.13.2 La peste del caballo (2006)

Se trata de un texto breve y conciso, que consta de una única escena. Transcurre en tiempo real, ubicado en un compartimiento de tren donde están sentados padre e hijo.

La pieza es una crítica mordaz a aquellos que pretenden que la tradición siga imponiéndose y que sus hijos se conviertan en una prolongación de ellos mismos. Para ejemplificarlo, padre e hijo tienen el mismo nombre: Jeremías.

El texto ahonda en las diferencias de contexto y pensamiento que los separan, y en el dolor que supone la exigencia de una similitud imposible.

Jeremías padre pretende imponer al hijo sus criterios, sus modales y sus deseos. Fuerza a su hijo a que se quite la chaqueta, porque para él hace calor; lo obliga a beber una limonada que a Jeremías hijo le produce arcadas; le exige que ponga la escopeta sobre sus rodillas como hacen todos los pasajeros del vagón y finalmente le dicta que mate desde la ventana del tren, a los caballos enfermos de peste.

La ironía está presente en el texto, en las frases de Jeremías padre: “Haz lo que quieras, deberías ponerte más cómodo, pero haz lo que quieras” (Angélica Liddell:2006:8). Jeremías padre manipula el concepto del deber, el “hay que”, en lo que sería una imposición encubierta.

Jeremías padre ríe de la debilidad y del dolor de su hijo, de manera socarrona. Pretende contagiar al hijo la rabia acumulada por los castigos que le infligieron durante

la guerra. Quiere que el hijo también se vengue, que sienta instintivamente ese dolor que él experimenta y que su vástago no conoce: “¡Dispara, aprovecha, uno no mata caballos todos los días, uno no dispara todos los días, uno no mata, no mata, aprovecha mientras dure la peste del caballo, dispara, mata!” (Angélica Liddell: 2006: 8).

La dramaturga presenta las contradicciones de Jeremías padre: se ríe de su hijo y le señala que ya tiene cuarenta años, como si esa no fuera una edad apropiada para comportarse de un modo determinado. Sin embargo, lo trata como si aún fuera menor de edad, lo insulta y le sigue imponiendo su autoridad, fomentando su debilidad y no dejando que su personalidad se manifieste. Angélica Liddell se adentra una vez más en la complejidad de las relaciones familiares, en cómo la educación repercute en el hijo, marcado por los patrones que le han inculcado sus padres y convirtiéndose en lo que le han dicho que era.

15.14 Boxeo para células y planetas. El miedo a la muerte como origen de la melancolía (2006)



Es una obra, cercana al ensayo o a la narración llevadas a escena. Resulta difícil de catalogar, aunque la dramaturga la incluyó en *Acciones*. Angélica Liddell la representó a comienzos del 2007 en Galicia y el número de

plazas para verla era muy limitado. Se necesitaba el nivel de intimidad adecuado para una performance que aproximara la narrativa oral al teatro.

La obra habla del miedo a la muerte. Según la autora, aborda la historia de terror más espantosa: la evidencia de que todos vamos a morir. La conjunción entre vida y muerte está representada en la confrontación de un adolescente y una mujer a punto de fallecer. Se plantea la paradoja de que estamos hechos de la misma materia que los cadáveres, siendo los vivos la presencia de una futura ausencia.

El personaje central, Pascal Khan, tiene como nombre de pila el de uno de los filósofos clave en la historia de la humanidad: el filósofo, físico y matemático francés Blaise Pascal (1623-1662), cuya concepción esencialista-dualista expresaba que el hombre estaba conformado por alma y cuerpo, constituyendo el pensamiento la esencia de su ser. El nombre del personaje anuncia el carácter filosófico del texto. La referencia a Pascal en esta acción, que tiene como eje central el miedo a la muerte, alude al pensamiento del filósofo quien indicaba que todo aflige al alma, por lo que ésta busca refugio en la distracción y el olvido para no pensar en sí misma y con ello, en su mortalidad.

A través de esta pieza, la dramaturga intenta hablar directamente sobre el fin de la vida para poder enfrentarnos a nuestro futuro. En la representación de la acción en Barcelona, se pedía a los espectadores que asistieran al espectáculo, que llevaran consigo radiografías, medicamentos, analíticas o historiales clínicos, con el fin de ahondar en ese miedo instintivo a la muerte que se convierte en el máximo horror para un humano.

El relato parte del momento en que Pascal Kahn (católico como el filósofo) se enfrenta al desconcertante cuerpo desnudo y ajado de su abuela. A través de la

proximidad de ese cuerpo con la muerte, Pascal empieza a despreciar al género humano, decrepito en su vejez y ni siquiera la afectación familiar le salva de ese repudio instintivo a la muerte.

Nada le había hecho perder tanto las esperanzas a Pascal como ver aquel cuerpo descarnado, rancio, sucio y hediondo desparramado sobre la cama, igual que el lodo. Aquella vieja era la visión del fin de las cosas. (Liddell:2006:3)

En *Boxeo para células y planetas*, Angélica Liddell aborda el tema del cuerpo, como huella indeleble del paso del tiempo, desilusión narcisista y anuncio de la degradación como inicio del final.

La flaqueza corporal formaba, junto al mundo exterior y las relaciones con los demás seres humanos, una de las tres razones del sufrimiento humano, según el creador del psicoanálisis, Sigmund Freud (1856-1939). En la pieza, el personaje de Pascal asocia la pérdida de su cuerpo a la pérdida de su yo. Siguiendo a Freud en su ensayo “Duelo y melancolía”(1915) donde consideraba que la melancolía podía ser una reacción ante la pérdida del objeto amado, Pascal experimenta una melancolía por la constatada e ineludible futura pérdida de su vida. El protagonista se asocia con la catástrofe, “y se consideraba capaz de expresar lo privado y lo público con los mismos términos”. La melancolía por la muerte que acecha a toda la humanidad, es también un dolor íntimo producido por los desastres sociales del mundo: el peligro que amenaza a los demás es también un peligro para él.

En la descripción de la acción, la presencia del cura, expectante ante la inminente muerte de la abuela, atenúa el drama del horror, largo, del final. Angélica sigue planteando directamente cuestiones al público, desde el comienzo del texto: “¿Qué es el hombre para descubrir un planeta? ¿Qué es el hombre para lanzarle piedras al diablo? Te vas a morir.”. Y sigue con “¿Cómo era posible comportarse a veces como hombre y otras veces como humanidad?”. Si las vamos recopilando y las leemos en conjunto obtenemos un poema de cuestiones. “¿Cómo podemos estar hechos de la misma materia que los cadáveres?”.

Recreándose en la escena de una familia agolpada alrededor de la cama de la moribunda abuela de Pascal Khan, Liddell resalta: “Dios no estaba allí. Dios no estaba allí.” El pensamiento de la dramaturga, se fundamenta en la corriente nihilista impulsada por el filósofo Friedrich Nietzsche, primero en formular la célebre frase “Dios ha muerto”. Liddell potencia la sensación de desamparo ante la muerte, sin creencias que puedan salvarnos: la muerte aparece en esta obra como la puerta al vacío, a la nada.

El loco.-¿No habéis oído hablar de ese loco que encendió un farol en pleno día y corrió al mercado gritando sin cesar: «¡Busco a Dios!, ¡Busco a Dios!»». Como precisamente estaban allí reunidos muchos que no creían en Dios, sus gritos provocaron enormes risotadas. ¿Es que se te ha perdido?, decía uno. ¿Se ha perdido como un niño pequeño?, decía otro. ¿O se ha escondido? ¿Tiene miedo de nosotros? ¿Se habrá embarcado? ¿Habrá emigrado? -así gritaban y reían todos

alborotadamente. El loco saltó en medio de ellos y los traspasó con su mirada. «¿Que a dónde se ha ido Dios? -exclamó-, os lo voy a decir. *Lo hemos matado*: ¡vosotros y yo! Todos somos sus asesinos. Pero ¿cómo hemos podido hacerlo? ¿Cómo hemos podido bebernos el mar? ¿Quién nos prestó la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hicimos, cuando desencadenamos la tierra de su sol? ¿Hacia dónde caminará ahora? ¿Hacia dónde iremos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿No nos caemos continuamente? ¿Hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados, hacia todas partes? ¿Acaso hay todavía un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿No nos roza el soplo del espacio vacío? ¿No hace más frío? ¿No viene siempre noche y más noche? ¿No tenemos que encender faroles a mediodía? ¿No oímos todavía el ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No nos llega todavía ningún olor de la putrefacción divina? ¡También los dioses se descomponen! ¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo podremos consolarnos, asesinos entre los asesinos? Lo más sagrado y poderoso que poseía hasta ahora el mundo se ha desangrado bajo nuestros cuchillos. ¿Quién nos lavará esa sangre? ¿Con qué agua podremos purificarnos? ¿Qué ritos expiatorios, qué juegos sagrados tendremos que inventar? ¿No es la grandeza de este acto demasiado grande para nosotros? ¿No tendremos que volvernos nosotros mismos dioses para parecer dignos de ellos? Nunca hubo un acto más grande y

quien nazca después de nosotros formará parte, por amor de ese acto, de una historia más elevada que todas las historias que hubo nunca hasta ahora.» Aquí, el loco se calló y volvió a mirar a su auditorio: también ellos callaban y lo miraban perplejos. Finalmente, arrojó su farol al suelo, de tal modo que se rompió en pedazos y se apagó. «Vengo demasiado pronto -dijo entonces-, todavía no ha llegado mi tiempo. Este enorme suceso todavía está en camino y no ha llegado hasta los oídos de los hombres. El rayo y el trueno necesitan tiempo, la luz de los astros necesita tiempo, los actos necesitan tiempo, incluso después de realizados, a fin de ser vistos y oídos. Este acto está todavía más lejos de ellos que las más lejanas estrellas y, *sin embargo, son ellos los que lo han cometido.*» Todavía se cuenta que el loco entró aquel mismo día en varias iglesias y entonó en ellas su *Requiem aeternam deo*. Una vez conducido al exterior e interpelado contestó siempre esta única frase: « ¿Pues, qué son ahora ya estas iglesias, más que las tumbas y panteones de Dios?. (Nietzsche: 2002)

Aunque en declaraciones a la prensa, la autora ha defendido que su postura no es nihilista sino meramente realista:

Tengo un punto pesimista sobre las cosas pero, en verdad, creo que es más bien realista. Tengo una tendencia a fijarme en la parte podrida de las cosas que no lo puedo evitar. Es una

inclinación que me hace reaccionar sobre lo bueno y lo malo.
Creo que del pesimismo parte la inquietud y el pensamiento.
Una no puede estar satisfecha. De alguna manera, yo siempre
funciono a la contra. (Angélica Liddell. “La hora de la bestia”
Diario Página 12.Argentina. 15.10.2009)

Para tratar el tema de la muerte como temática universal y atemporal, final irreversible del hombre, el protagonista, Pascal Khan, arrastra consigo los mismos cuestionamientos que Nietzsche planteó en su época.

El filósofo Epicuro de Samos (Atenas 341 a. C.- 270 a. C.), propugnaba en su ética que el modo de lograr la felicidad humana era evitando los cuatro miedos principales: miedo a los dioses, miedo a la muerte, miedo al dolor y el miedo al fracaso. Y afirmaba:

El recto conocimiento de que la muerte nada es para nosotros hace dichosa la mortalidad de la vida, no porque añada un tiempo infinito, sino porque elimina el ansia de inmortalidad. Nada temible, en efecto, hay en el vivir para quien ha comprendido que nada temible hay en el no vivir. (URL: http://www.webdianoia.com/helenismo/epicuro_fil.htm)

Con el mismo propósito de acabar con el miedo infundado, el periodista polaco, Ryszard Kapunscinski (1932-2007) escribió: “no sea que por miedo a morir nos suicidemos”. En este sentido, el *Libro tibetano de los muertos* (Bardo Thodol), escrito en el siglo VIII y publicado en Inglaterra en 1927, es un manual que enseña el arte de

morir para preparar a aquellos que van a emprender el viaje, a través de la descripción de la muerte y las instrucciones para la liberación de la vida. Está basado en la experiencia budista de la reencarnación y apoyado por personas que fueron declaradas clínicamente muertas y que al volver a la vida declararon experimentar una sensación similar a la descrita en el libro. A través de este texto se ayuda a que el individuo pierda el miedo a la muerte:

Usa tu respiración para ser consciente de la vida y de la muerte simultáneamente. Cuando uno exhala, esto se asocia con la muerte; cuando uno inhala, se asocia con la vida. Al exhalar, mueres; al inhalar, renaces. Vida y muerte no son dos cosas, separadas, divididas: son una sola. Y en cada momento, las dos están presentes. Recuerda esto: exhalas, sientes que estás muriendo. No tengas miedo. Si tienes miedo, alterarás la respiración. Acéptalo: exhalar es morir. Y la muerte es bella. Es relajante. (URL: <http://osho-maestro.blogspot.com/2007/12/amo-de-tu-respiracin.html>)

Sin embargo, los humanos siguen manteniendo el miedo a la muerte asociado al miedo al dolor como una constante traumática que los atormenta. El miedo y la incertidumbre ante lo desconocido nacen del enigma del origen del cosmos y el fin de la vida, límite infranqueable del conocimiento humano. Citando al escritor húngaro Imre Kertész: “¿Nos forma acaso la vida para comprender de manera definitiva que no merece la pena seguir viviendo?” (Kertész: 2002).

El individuo tropieza con el problema de lo irracional y esto lo bloquea impidiéndole avanzar, incapaz de asumir que su entendimiento no es adecuado para discernir ni el principio ni el fin. La incertidumbre le genera una ansiedad que le impide valorar su presente, la vida; por miedo a perderla no aprende a disfrutarla. En la acción de Angélica Liddell se refleja claramente esta lucha (boxeo) contra lo que paraliza a Pascal Khan:

Trazaba sin parar líneas con cinco nudos, y a cada nudo le daba un nombre: origen de la vida - enfermedad - guerra- universo- muerte. Y en cada nudo se detenía a reflexionar acerca del miedo. (Angélica Liddell: 2006:6)

La dramaturga se apoya en otros escritores: cita a Freud, menciona también a Marcel Proust, Thomas Mann, Spinoza, Brecht, William Blake, Aristóteles y Miguel de Unamuno. Con ello queda constancia de que el tema del que trata la acción ha sido formulado obsesivamente por los más importantes intelectuales de todos los tiempos, y que no responde a un planteamiento aislado de un adolescente como el protagonista.

Liddell apoya su relato en la mitificada figura literaria que creó el escritor ruso Fiador Dotoievski: Raskolnikov, protagonista de su afamada novela “Crimen y Castigo” publicada por primera vez en 1866.(Dostoievski:2008).El nombre del personaje en ruso (Raskol), significa escisión, introductor de discordia. La novela narra cómo Raskolnikov asesina a una anciana para robarle y pagarse así sus estudios, y trata de justificar el crimen considerando a la mujer inútil ya para la sociedad.

Dostoievski no cesa de plantearnos este tipo de encrucijadas morales. En *Crimen y castigo* nos deja indefensos, nos dice, bueno, Raskolnikov es un buen hombre, simplemente ha matado a una vieja usurera. Dostoievski nos hace una pregunta indecente: ¿hay gente que merece morir más que otra? Me he dejado influir por este gran pocero de la conciencia. (Angélica Liddell. El Cultural.es. 08/11/2007).

15.15 Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso (2007)



Se trata de una de las obras más extensa y una de las más ambiciosas y completas que Angélica Liddell ha escrito hasta el momento. El reconocimiento de la calidad de la obra, ha galardonado a la dramaturga con el accésit del Premio Lope de Vega de teatro en el 2007, otorgado por la Comunidad de Madrid. El texto ya fue publicado en la editorial Artezblai en el

2008 y la obra ha sido representada por varios alumnos de la RESAD bajo la dirección de Carlos Bolívar, elegida para cerrar el XIII Ciclo de Lecturas Dramatizadas de la SGAE (26.05.2008). No obstante, la compañía de Angélica Liddell aún no la ha representado; las dificultades de la puesta en escena radican principalmente en la longitud del texto, de 93 páginas.

Angélica Liddell se aleja una vez más del simbolismo para atenerse a la realidad, y provocar una nueva reflexión sobre lugares y hechos concretos y localizados. *Belgrado* hurga en uno de los momentos más cruentos de la historia, haciendo

referencia a la guerra de la ex Yugoslavia.

La capital de la República de Serbia, (cuyos habitantes representan el 21% de la población serbia del país), ha sido una ciudad abatida por los continuos enfrentamientos a los que se ha visto sometida a lo largo de su historia. Entre 1996, el pueblo, contrariado por el fraude electoral que había vuelto a nombrar a Slobodan Milosevic, conocido como el *Carnicero de los Balcanes* (Požarevac, Serbia, 1941 - La Haya, Países Bajos, 2006), al frente del Gobierno, se había manifestado a diario en las calles, (produciéndose dos muertes, multitud de heridos y personas que pasaron a disposición policial). Finalmente consiguió el nombramiento como primer ministro de Zoran Đinđić (líder del partido democrático): el primer político elegido desde la II Guerra Mundial que no estaba relacionado con el partido comunista.

La Unión Soviética había ofrecido pactar la paz en 1954 con la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), cuyo cometido inicial era mantener la paz en Europa Occidental tras la amenaza de expansión política de la Unión Soviética (URSS) después de la II Guerra Mundial. Sin embargo, los países aliados rechazaron la proposición. El comienzo del fin de la URSS fue propiciado por un considerable derrumbo en el nivel económico, la constatación civil de la corrupción desde el Gobierno, y la gran influencia que sobre ella ejercieron la caída del muro de Berlín en 1989. Esto que sirvió de referencia para la reforma de otros países: llevó al fin a los gobiernos comunistas de Polonia, Hungría y Checoslovaquia.

Con Mijail Gorbachov (ganador del Premio Nobel de la Paz en 1991) como Presidente ejecutivo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas de 1989 a 1991,

se reiniciaron las primeras elecciones pluralistas y una política aperturista, potenciada también por las decisiones tomadas por Boris Yeltsin como presidente del Parlamento ruso. En marzo de 1991 se firmó el Tratado de Belovezhie, que daba la independencia a Rusia, Ucrania y Bielorrusia. En agosto de 1991 Boris Yeltsin, líder del movimiento democrático radical, frenó un golpe de estado dirigido por el PCU (Partido comunista de la Unión Soviética) e ilegalizó el partido. El 25 de diciembre de 1991 se disolvió oficialmente la URSS cuando Mijail Gorbachov renunció a su cargo como presidente.

Con la idea de formar una “Gran Serbia” que aglutinara a todos los Serbios de la antigua Yugoslavia en un solo Estado, entre 1991 y 1992, Slobodan Milosevic inició una limpieza étnica en Croacia contra todos aquellos que no fuesen Serbios. Murieron cientos de personas y fueron deportadas 170.000. Entre 1992 y 1995 Milosevic dirigió un genocidio en Bosnia-Herzegovina: se calculó la muerte aproximada de 8.000 personas de etnia bosnia en la región de Srebrenica y un total de 150.000 muertos y 80.000 mujeres violadas. Finalmente, entre enero y junio de 1999, el ex dictador inició en Kosovo una campaña de limpieza étnica contra los albanokosovares, que causó la muerte 12.000 personas según la ONU y la deportación de 740.000. (Diario *El Mundo*. “Especial Milosevic ante la historia”. URL: <http://www.elmundo.es/especiales/2002/02/internacional/milosevic/>).

Slobodan Milosevic, se convirtió en el primer ex jefe de Estado de la historia que comparecía ante un tribunal internacional: el de la Haya, que lo juzgaba por crímenes contra la humanidad, genocidio y violación del Pacto de la Convención de Ginebra, por las masacres que dirigió en Croacia, Bosnia y Kosovo. La fiscal general del tribunal para crímenes en la ex Yugoslavia, Carla del Ponte había declarado:

No se trata de una victoria o una derrota. El pueblo serbio no está en juicio aquí ni tampoco a examen la historia de Serbia. *Es Milosevic como individuo quien debe afrontar un juicio*'(Carla Ponte. Diario *El País*. 30.06.2001).

Encarcelado en el año 2001, Milosevic murió de un infarto en su celda el 11 de marzo del 2006, antes de poder ser juzgado. Carla del Ponte declaró que con su muerte el ex dictador privaba a las víctimas de la justicia que necesitaban y merecían.

La portavoz de la Asociación de madres de Srebrenica, Hatidza Mehmedovic, declaraba:

Todavía se encuentran restos de cadáveres en la zona, Hay tantas fosas comunes en esta zona de Bosnia oriental que cada metro esta teñido de sangre. El único perdón es la justicia. Las madres nos encontramos con gran falta de ayuda, porque los organismos internacionales se llenan la boca con el recuerdo de Srebrenica, pero después no hacen nada. De los 11 mil desaparecidos en julio de 1995, han sido encontrados unos 2 mil restos y otros 5 mil, exhumados, pero permanecen sin identificar. Los demás cadáveres no han aparecido. Nadie frenó esta matanza, los soldados de la ONU nos vieron morir.(Hatidza Mehmedovic. Diario *La Jornada*. José María Pérez Gay. 16.03.2006)

Esta obra de teatro de Angélica Liddell, como su título indica, hace referencia en el conflicto desatado en Kosovo, concretamente en Belgrado. La violencia exacerbada de los serbios contra los independentistas albaneses, había provocado en 1999 el primer ataque de la OTAN en su historia, con el fin de apaciguar el conflicto. La intervención de la OTAN no contaba con la aprobación del Consejo Seguridad e incumplía el artículo 2, apartado 4 de la Carta de las Naciones Unidas que prohíbe recurrir a la amenaza o al uso de la fuerza en las relaciones Internacionales.

La intervención armada de la OTAN en los Balcanes, en la primavera de 1999, carece de fundamento jurídico de conformidad con la Carta de la ONU. No obstante, agrega que la cuestión de saber si la acción de la OTAN en contra de la República Federal de Yugoslavia puede o no estar justificada por una norma existente o emergente de derecho consuetudinario es algo que se debe examinar. Tal debate debe tener en cuenta, por una parte, la magnitud del desastre humanitario que debe evitarse, y, por otra, la ausencia de objeciones por parte del Consejo de Seguridad o (con raras excepciones) de los Estados. (*Djamchid Momtaz*. Revista Internacional de la Cruz Roja. Nº 837. pp. 89 - 102. 31-03-2000).

La entrada de la OTAN en Belgrado empeoró el conflicto: ocasionó más muertes entre la población civil y terminó de hundir la economía. Aunque en un principio se creía que la intermediación de la OTAN, dirigida por Estados Unidos, iba a ayudar a lograr la independencia de Kosovo y proteger civiles y etnias; muchos analistas

coinciden al creer que sólo trataban de instaurar su propia colonia, quitándole a Rusia una importante zona de influencia y conseguir la interrupción del proceso de la Gran Albania:

El bombardeo de la OTAN pretendía fortalecer el papel de EE.UU. en la Europa unificada luego de la Guerra Fría" (Andrew Bacevich: 2002). Siguiendo al diplomático mexicano Luis Sepúlveda: "La acción unilateral de la OTAN establece un antecedente muy peligroso: los organismos regionales pueden actuar sin la aprobación del Consejo de Seguridad. Es decir, la OEA, dado el caso, podría intervenir militarmente un país latinoamericano por "causas humanitarias". Y las mismas, por supuesto, no faltan. ¿Es menor el drama humano de los kurdos dentro del Estado turco? Claro que no, sólo que Turquía es miembro de la OTAN y, como tal, "sin pecado concebida". Las "causas humanitarias" abundan también en el Africa subsahariana, pero en este caso, su pecado es ser remotas... y africanas. (Carlos Fuentes. Diario *La Capital*, Argentina 22.04. 1999).

Mil aeronaves de la OTAN realizaron durante las diez semanas que duró el conflicto (24 de marzo al 10 de junio de 1999) un total de 38.000 misiones de combate. Justificaron el ataque de fábricas, centrales eléctricas y puentes sobre el Danubio por los que pasaban civiles, alegando que se trataba de objetivos militares serbios. Este gesto causó una gran controversia en la opinión pública ya que se creyó que la OTAN incumplía la convención de Ginebra así como las leyes internacionales. La

consternación pública aumentó cuando en el mes de mayo de 1999, la OTAN mató a setenta y cinco refugiados albaneses al atacar un convoy, asumiendo su responsabilidad cinco días después, explicando que había sido un error al confundirlo con un convoy serbio. Los incidentes continuaron: el siete de mayo del mismo año, las bombas de la OTAN hicieron estallar la Embajada China en Belgrado matando a siete diplomáticos con la consecuente tensión en las relaciones con China. Otros errores muy graves fueron los siguientes:

5 de abril: 17 muertos en el bombardeo de la ciudad minera de Aleksinac (Serbia, 200 kilómetros al sur de Belgrado). Una bomba guiada por láser con destino a un cuartel del centro de la ciudad erró el blanco; 9 de abril: Los habitantes de Pristina, capital de Kosovo, fueron víctimas de un ataque contra una central telefónica. Ni la OTAN ni los serbios suministraron un saldo de las víctimas; 12 de abril: Varios misiles disparados contra un puente por el que pasaba un tren en Grdelicka Klisura (sur de Serbia) mataron a 55 personas; 28 de abril: La OTAN mató a 20 personas cuando, al intentar bombardear un cuartel en Surdulica (250 kilómetros al sur de Belgrado), erró el blanco y sus proyectiles cayeron en una zona residencial; 1 de mayo: 47 muertos en el bombardeo del puente de Luzane (Kosovo) por el que pasaba un autocar; 7 de mayo: Una bomba de racimo, destinada al aeropuerto de Nis (sureste de Serbia) cayó en el centro de la ciudad en pleno día y causó por lo menos 15 muertos y 70 heridos; 13 de mayo: 87 albanokosovares murieron en Korisa (Kosovo) al bombardear un "objetivo

legítimo", un campamento militar, en el que no pudo explicarse la presencia de civiles; - 20 de mayo: Por un error de encaminamiento por láser, una bomba disparada por la aviación contra Belgrado alcanzó el hospital Dragisa Misovic, en el barrio de Dedinje. Cuatro pacientes murieron; 21 de mayo: Por lo menos 19 personas murieron al ser atacada la cárcel de Istok (Kosovo), en la que se cobijaban según la OAN la Policía y el Ejército yugoslavos; 22 de mayo: la OTAN bombardea por error una posición de la guerrilla independentista de Kosovo y causa siete muertos y 15 heridos.30 de mayo: Al menos 11 muertos y 40 heridos en el bombardeo del puente de Varvarin (160 kilómetros al sur de Belgrado).1 de junio: 20 ancianos muertos tras el bombardeo de un geriátrico en un suburbio de Belgrado. El error también causa la muerte de una mujer y provoca heridas en otras ocho personas. 2 de junio: Aviones aliados lanzan bombas sobre territorio albanés, a cuatro kilómetros de Morina, creyendo que destruyen trincheras del Ejército Yugoslavo.(Diario *El Mundo*.Internacional. Enfrentamientos en Kosovo. *Errores de la OTAN hasta el momento*)

Las bajas civiles producidas durante los ataques de la OTAN rondan los 1.200 y 5.700 civiles, según las autoridades serbias, siendo 500 los civiles fallecidos según Human Rights Watch. Se estiman unos 10.000 muertos albaneses. En contraposición a estas cifras y dado que la OTAN se dedicaba principalmente al bombardeo aéreo y no combatió, apenas se contabilizaron bajas entre sus miembros.

En este contexto de vacío moral en el que un organismo pacifista en lugar de ayudar a la población civil, se aprovecha del desorden para llevar a cabo sus propósitos, teniendo la vida de millones de personas en sus manos. Angélica Liddell desarrolla esta obra teatral, cargada de ironía y de cinismo.

El comienzo de *Belgrado* ya advierte de que el resto de la obra es una crítica a los organismos internacionales y a la monstruosidad de determinados políticos sanguinolentos que prefieren defender su posición estratégica antes que a los civiles inocentes. La pieza teatral, como en una novela, se abre con una cita de *Guerra y Paz* del escritor ruso León Tolstoi (1828-1910):

¿Quiénes son? ¿Por qué corren así? ¿Para matarme? ¿A mí, a quien tanto quieren todos? Recordó el cariño de su madre, de la familia, de los amigos, y la intención de los enemigos de matarle le pareció imposible. (Tolstoi:2004)

En *Belgrado* podemos apreciar un cambio sustancial en la forma y contenidos a los que nos tiene habituados la dramaturga: se trata de una pieza teatral con pretensiones históricas, para que nada se olvide, para que se aprenda del error. Liddell hace un documentado recorrido por los personajes que marcaron el horror en la historia de los Balcanes, los que los destruyeron: la matanza de Srebrenica, Kosovo, la crisis en los Balcanes, la fosa de Kamenica y la figura de Slobodan Milosevic.

En esta obra Liddell nos invita a conocer el dolor de la guerra dentro de una familia normal, durante los días del entierro de Milosevic. La acción se desarrolla a

partir de dos periodistas que se trasladan a Belgrado para conocer la profundidad del conflicto, las repercusiones en los habitantes y la opinión pública. Una de las periodistas acaba enamorándose de un serbio, un asesino, llegando a temer por su vida; pero prefiere aventurarse a su propia desgracia en lugar de seguir conociendo las desgracias de los demás.

Es necesario, de alguna manera es necesario sentir que alguien a quien amamos no nos ama, alguien físico, sexual, no la humanidad, sino alguien que te haga sufrir de verdad, sexualmente, un sufrimiento que se retraiga en el(...)te pareceré idiota pero necesitaba lo voluptuoso, después de Kosovo, hacer crecer un tipo de angustia voluptuosa, necesitaba lo sentimental (...)Cuando aparece la niña desamada deja de existir la humanidad. (Liddell: 2008:9)

Finalmente la periodista acaba asesinada por él.

En *Belgrado* podemos ver reflejados los lugares comunes a los que la dramaturga nos tiene habituados, como por ejemplo, la renuncia a los hijos, de la que ya hablaba en *Lesiones incompatibles con la vida* y en el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim*.. Sin embargo, aquí aparece un matiz más trágico, el planteamiento de no tener hijos para protegerlos de la miseria, de la violencia de un mundo impío y hostil que amenaza su calidad de vida y su supervivencia. La dramaturga obliga a un replanteamiento de la maternidad, concebida como un acto irresponsable en determinados contextos. Al respecto habla en la escena número dos:

Tal vez si hubiera tenido un hijo
nunca más hubiera aparecido esta niña desamada
totalmente horizontal.

Pero no podía traer un hijo al mundo
y darle una familia como la mía,
unos abuelos como mis padres...

(Liddell: 2008: 11)

Y en la escena número ocho;

Son madres porque son mamíferas,
sumisas a la fuerza,
o porque no saben ser otra cosa

(Liddell: 2008: 72)

La pieza se divide en trece escenas, todas ellas precedidas por unos versos litúrgicos a modo de introducción. El protagonista es el personaje de Baltasar, que se ve acompañado de Dragan, Agnes (su mujer), su madre, su padre (Nobel literario), un taxista serbio y sus dos hijos, Zeljko y Borislav.

1.-Vera sophia

Sabiduría verdadera, creador y camino de todos.

Dos personajes, Dragan y Baltasar. El primero nos pone al corriente de los hechos, juega el papel de personaje introductor, mientras que el segundo, Baltasar, es la figura analítica, la que plantea los interrogantes.

2. O gloriosa domina

Un poema que da paso a la conversación que mantienen Baltasar y Agnes. Los personajes, frente a frente, no establecen un diálogo, sino que pronuncian en voz alta un monólogo retórico. Están inmersos en su mundo, incapaces de mantener una conversación. Exteriorizan únicamente su pensamiento, incapacitados para la interacción. Cada discurso está escrito en verso, íntimamente ligado con la poesía, unido de dolor.

Encontramos lugares comunes con el resto de la obra de la dramaturga. Se atiende a la infancia arrebatada violentamente, contada en primera persona a través de un niño ya corrompido.

¿Te has fijado en esta arruga? (Se recorre la frente)

Demoledora, ¿verdad?, absolutamente demoledora.

Perdona, perdona,

te he engañado,

no es una arruga,

me lo hice con un cuchillo a los diez años,

quería ser vieja a los diez años,

quería tener las mismas arrugas de mi madre,

las mismas,

y me corté la frente con un cuchillo,

de una sien a otra sien.

Y ahora que tengo arrugas de verdad,

aparece la niña desamada.

Cuando aparece la niña desamada

deja de existir la humanidad.

(Liddell: 2008: 11)

El lenguaje y las relaciones parentales son otro de los temas en los que se apoya a lo largo de la obra. Aborda el impulso de escribir sobre palabras innecesarias, el esfuerzo por liberarse de la culpabilidad que siente al pronunciar lo que ella misma califica de basura sentimental.

3- Miserere

Tres versos-plegaria sirven para anunciar el cambio de escena a la sede de un partido. Un personaje anónimo que, perteneciente a la masa que está a favor del sistema, se dirige a Baltasar. Asistimos a un monólogo de uno de estos hombres anodinos fáciles de encontrar, todos con idénticos discursos, con una absoluta falta de conciencia, defendiendo la matanza, sin ningún tipo de reflexión, con un razonamiento angustiosamente pobre, que asusta, con una frialdad extrema. Uno de esos hombres sin tiempo ni ganas para el arrepentimiento y la vergüenza, capaz de justificar todos sus actos con argumentos que aluden a la lealtad, al honor y a su sentido de la justicia.

4. Venite

Dragan y Baltasar ocupan el escenario.

5. Pange Lingua

Tres nuevos versos introducen el texto, que consiste en un listado de declaraciones a favor de Milosevic. El ritmo viene marcado con la frase: “En Sarajevo nadie llora” que se repite intercalada en el texto.

6. Christus Natus est

Asistimos al duro discurso que un taxista serbio víctima del comunismo dirige a su cliente. El personaje ataca la diferencia de clases, la tiranía de la cultura burguesa que lee mientras el país se derrumba, el odio a París como referente cultural irreal, la injusticia de la dictadura política que recibe el calor del pueblo. Se trata de un discurso apasionado en el que el taxista hace un completo repaso de la atrocidad de la guerra, apoyándose en datos, fechas y nombres, que conforman un retrato realista de Belgrado.

Lo más clarificador es el final del discurso, cuando el taxista exclama:

¿Qué es lo que quiere?

¿Hacer de mi sufrimiento un tema literario?

¿Quiere convertirlo en objeto artístico?

¿Qué, qué, qué es lo que quiere?

El turismo de la tragedia,

el ocio de la brutalidad,

el entretenimiento de la barbarie.

(Liddell: 2008: 44)

7. Veni redemptor

Baltasar y Dragan aparecen por tercera vez en el museo de la revolución y su diálogo aborda el destino y crecimiento de aquellos niños que han crecido en la guerra. La conversación toca distintas vertientes; los hijos indeseados de las violadas, la adopción, el dolor de una infancia mancillada, la generación de niños forzados a endurecerse, convertidos en supervivientes de la barbarie. Dragan pide a Baltasar que se lleve a su sobrino consigo, que lo salve de la inmundicia ya que él no va a resistir mucho tiempo: pretende suicidarse. Baltasar le responde: “¿Cómo puedes ser tan

egoísta!” (Liddell: 2008:51). Se trata de una de las discusiones más interesantes de la obra; se ahonda en la reflexión sobre hasta qué punto somos responsables de qué cosas.

8. Liber generationis

El origen de este capítulo es un párrafo bíblico que remite a un árbol genealógico que finaliza en Cristo. Zeljko, hijo de Baltasar, le dirige a su progenitor un demoledor monólogo en el que expresa sin tapujos todo lo que siente hacia él. Rebelándose ante lo que “se debe” y “se tiene”, Zeljko confiesa su odio, sus ganas de matar a su padre. Admite no haberlo querido jamás y le reprocha el haberle educado con el sentimiento de que el odio al padre era impermisible. Le recrimina el que le haya provocado remordimientos morales impropios a su edad, durante toda la adolescencia, época en la que uno puede gozar de estar exento de conciencia.

9. Verbum Patris

En escena aparecen Agnes y Baltasar. Presenciamos el dolor de Baltasar, hijo de un hombre ilustre y respetado en sociedad, al tiempo que mezquino y necio con su familia. Se critica la rigidez mental de su padre; el orden irracional que imponía, sus manías, las órdenes propias de un patriarca tiránico, desmedido, injusto e incoherente que gastaba el dinero familiar en peleas de perros.

10. Gloria Laus

Una vez más la dramaturga se apoya en versos bíblicos como apertura de escena. Baltasar hace una serie de declaraciones (de aproximadamente un párrafo cada una) desentendiéndose del pasado, forzándose a olvidar el daño. Trata de evitar el recuerdo del horror de una política seguida de otra igualmente infecta, cuyo recuerdo sólo consigue torturarle aún más y generarle frustración.

11. Vexilla Regis

Siguiendo a los versos bíblicos, se inicia una conversación entre Baltasar y su madre. Se trata de un monólogo visceral del hijo: claro y rotundo. Evitando herir a su madre, intenta conseguir que comprenda que no va acudir a festejar el cumpleaños de su afamado padre, ya que su mujer, Agnes, había sido asesinada recientemente.

12. Christus factus est

La oración del comienzo potencia el sarcasmo de lo que sucede.

Señor, ten misericordia,

Señor, ten piedad,

Señor, ten misericordia,

Señor, ten piedad.

Se hizo obediente por nosotros hasta la muerte

y muerte de cruz. (Liddell: 2008: 81)

Baltasar recuerda el discurso de un médico acerca de la guerra, de cómo renunció a curar a los enfermos, como si de esta manera no estuviera contribuyendo, apoyando, a la batalla. *“No, no era capaz de seguir siendo médico. Prefiero pasar diez horas en esta fábrica antes que curar un solo rasguño”*. (Liddell: 2008: 83)

13. Exultemus

Nos conduce al encuentro de Baltasar con Borislav (hermano de Zeljko), en la casa de éste último.

La dramaturga hace uso de metáforas sutiles, aludiendo a la oscuridad en la que se sumió Belgrado tras los ataques de la OTAN, en paradójico contraste con el significado de su nombre, en serbio *Beograd* (la Ciudad Blanca).

El amor en un escenario de destrucción, devastado después de una guerra, nos remite al guión de Marguerite Duras *Hiroshima Mon Amour*, llevado al cine por el director francés Alan Resnais en 1959 y publicado como novela en 1960. En la película, los dos personajes protagonistas, una francesa y un japonés, viven una última noche de pasión en la ciudad doce años después del bombardeo nuclear sobre Hiroshima, el 6 de agosto de 1945.

Y te encuentro a ti. Te recuerdo. ¿Quién eres? Me estás matando. Eres mi vida. ¿Cómo iba yo a imaginarme que esta ciudad estaba hecha a la medida del amor? ¿Cómo iba yo a imaginarme que estuvieras hecho a la medida de mi cuerpo? Me gustas. Qué acontecimiento. Me gustas. Qué lentitud de pronto. Qué dulzura. Tú no puedes saber. Me estás matando. Eres mi vida. Me estás matando. Eres mi vida. Tengo tiempo de sobra. Te lo ruego. Devórame. Defórmame hasta la fealdad. ¿Por qué no tú? ¿por qué no tú en esta ciudad y en esta noche tan semejante a las demás que se confunde con ellas? Te lo ruego...
(Marguerite Duras:2005:18).

En el texto de Angélica Liddell, la periodista que cuenta lo que sucede en Belgrado a través de los ojos de sus entrevistados decide participar del horror,

implicarse realmente en la historia. Se enamora de un asesino serbio, asumiendo el peligro de poder morir, como forma de vivir en la verdad, de verdad. Este personaje es como la dramaturga, quien ha preferido vivir el dolor (autolesionándose, representando obras confesionales) en lugar de contar el dolor de los otros. Es una forma de autenticidad.

15.16 Anfaegtelse (2008)

El filósofo y escritor, José Luís Pardo, en su libro “La intimidad” expone una cuestión que muchos se plantean al ver la obra de Angélica Liddell:



“¿Cómo ha sido posible pasar por alto que la noble y venerable libertad de expresión es el derecho a expresarse libremente (y, por tanto, a callar) y no el derecho a ser ‘expresado’



contra la propia voluntad o a ser ‘informado’ de algo sobre lo cual uno no ha solicitado previamente información alguna?”.
(Pardo:1996)

El ensayista concluye afirmando que *nadie soporta ya el peso de la intimidad, nadie se tiene a sí mismo, la intimidad se ha convertido en una maldición de la que uno sólo se libra convirtiéndola en información, un maleficio que sólo se exorciza con la*

catarsis publicitaria. (“Amor se escribe con d” . Diario El País.com. *La comunidad*. 19.10.2008 URL: <http://lacomunidad.elpais.com/ammeg02/2008/9/19/amor-se-escribe-con-d>)

Como hemos mencionado anteriormente, los textos de Angélica Liddell podrían considerarse ficción autobiográfica, pero el comportamiento de la autora es tan semejante dentro y fuera del escenario que han podido pasar a convertirse de manera inconsciente en autobiográficos, ya que Liddell está sumamente inmersa en el personaje que representa. Los textos son de una gran intensidad, ya que parecen profundizan en el dolor de la propia dramaturga. Como decimos, es difícil asegurar que los hechos se correspondan exactamente con las experiencias de Liddell, pero si aceptamos el pacto autobiográfico instaurado por Lejeune, aceptamos la verosimilitud de la obra sin cuestionarla.

Podemos considerar *Anfaegtelse* como su obra más íntima, porque no sólo alude al pasado de su padre y a la relación que mantiene con su madre, sino que también somos partícipes del amor que profesa al performer y bailarín David Fernández. La dramaturga lee al público las cartas que éste le escribe. Mientras Liddell representaba su acción en la sala DT durante la Noche en Blanco del 2008, el artista estaba desnudo en la puerta del Museo Reina Sofía de Madrid, dejando que los espectadores se acercaran a él y le echaran la cera ardiente de una vela en cualquier parte de su cuerpo. Según el artista *Solo la pornografía y el dolor constatable pueden salvarnos del teatro*. (Extraído de su página web www.davidfernandez.com)

Muy acorde con el pensamiento de Liddell, David Fernández le respondió de la misma manera, haciendo pública la intimidad de la artista, como pudimos leer en su página web:

El pasado viernes día 30 Angélica Liddell (figueres 1966. dramaturga, directora y actriz) me dio sus bragas durante el desarrollo de la pieza NO PAIN NO FUN en un teatro de Madrid. Yo estoy como un chaval con sus bragas, para mi es como un trofeo. Soy un puto campeón. Durante el transcurso de la pieza las metí una la caja de la pizzería el Vesubio, que ella me trajo. Es la pizzería donde yo iba a comer desde pequeño con mis padres. Pura casualidad. Las bragas están ahora guardadas en la nevera dentro de la caja. no quiero que se queden ahí...LAS VOY A RIFAR. Antes de nada quiero agradecer a angélica el hecho de que el viernes 30 viniera allí y se entregara durante 3 increíbles horas con tanta fragilidad. joder. Angélica es una puta montaña. Y yo estaba allí arriba, tocando el cielo. Gracias Angélica. La puja se desarrollará en e-bay y tiene unas condiciones bastante draconianas, pero es que no son las bragas ana belén, ni de paloma pedrero, ni de la ribot, ni de blanca portillo... son las putas bragas de la angélica Liddell ni más ni menos:

1 - las bragas tienen un precio de salida de 500€

2 - las bragas sólo se otorgarán después de 20 pujas válidas, dando por válidas aquellas que hayan superado en un 20% la

cantidad de la puja anterior (las demás pujas aumentarán el precio de las bragas, pero no se darán como pujas válidas).

3 - a partir de 20 pujas válidas las siguientes pujas tendrán que superar en un 10% al precio fijado por la última puja. y solo después de 48 horas sin ser superada esa puja se dará por válida y las bragas de Angélica Liddell serán otorgadas a la puja ganadora.

4 - las bragas deberán ser recogidas en persona por aquel o aquella que gane la puja. (quizá las entregue ella!)

5 - la puja durará un máximo de 2 meses. es decir, hasta el 1 de agosto inclusive. transcurrido este tiempo las bragas de Angélica liddell serán mías para siempre.

Gracias a todos y suerte. link de la puja:

E-BAY Bragas de Angélica Liddell

David” (Página web: www.davidfernandez.com)

La acción *Anfaegtelse* está influenciada por la filosofía de Soren Kierkegaard (Copenhague,1813-1855), filósofo precursor del existencialismo. Nos remite entre otras cosas al hecho de que trabajó directamente con el término danés, *Anfaegtelse*, que traducido al castellano viene a significar temor, angustia, inquietud. El traductor francés del filósofo, Tisseau, se refiere al término como *estado en que el hombre se encuentra en el umbral de lo divino; es una especie de horror religioso , de duda o inquietud*

religiosa, de ansiedad o de crisis espiritual ante el misterio de lo absurdo.(Alberto A. Carvajal Gutiérrez. “La invención de la Sandunga” Revista *Digital universitaria*. Volumen 7. Número 4. 10/04/2006).

En su ensayo *La Enfermedad mortal*, en el que Kierkegaard ahonda en las raíces de la desesperación (Kierkegaard: 1984), encontramos una explicación a esta obra de Liddell, en la que recurre a sus raíces, a sus progenitores, a un origen que aborrece pero del que no puede desligarse y que la apresa en un dolor angustioso. La dramaturga denuncia la colección de medallas de honor militares de su padre y la excesiva relación de amor, control y posesión a la que la acostumbró su madre. Esto la acostumbró a exigir a sus amantes, ese tipo de amor maternal, que a ellos les resultaba imposible dar. Lo que acarrea una consecuente frustración al no obtenerlo en nadie.

Mediante esta pieza, Angélica Liddell expresa su imposibilidad de ser al tiempo que su imposibilidad de morir.

La muerte misma no puede salvarnos de ese mal, pues aquí el mal con su sufrimiento y... la muerte consisten en no poder morir. Allí se encuentra el estado de desesperación. Y el desesperado podrá esforzarse, a no dudar de ello, podrá esforzarse en lograr perder su yo, y esto sobre todo es cierto en la desesperación que se ignora, y en perderlo de tal modo que ni se vean sus trazas: la eternidad, a pesar de todo pondrá a luz la desesperación de su estado y le clavará a su yo: así el suplicio

continua siendo siempre no poder desprenderse de sí mismo.

(Kierkegaard: 1984: 32).

La obra de Liddell ha estado muy en comunión con el pensamiento de Kierkegaard, quien propugnaban una mayor autenticidad del individuo, una latente insatisfacción con su tiempo, rivalizaba con todo sistema y dedicó parte de su obra a tratar de explicar la angustia, la libertad y la desesperación del hombre. La autora da comienzo a su obra con unas citas extraídas de *Temor y temblor*, ensayo que Kierkegaard publicaría en 1896:

Cuando amamos entramos en guerra, es decir, entramos en Anfaegtelse. Cada uno de nosotros será grande dependiendo de aquel con quien batalló. (...) Los guerreros antiguos luchaban en silencio, con la espada en una mano y secándose las lágrimas con la otra. Eso les hacía nobles. Lancelot camina, y sólo le vemos la espalda, es la posición más vulnerable, la más propicia para ser vencido. (Programación online de La noche en Blanco 2008 en Madrid. Angélica Liddell: Anfaegtelse. URL: <http://www.esmadrid.com/lneb08/es/evento/139.html>).

El ensayo contrapone al caballero de la resignación infinita en oposición al caballero de la fe, representado por Abraham, quien en el capítulo 22 del Génesis cree en el absurdo, y confía en que su hijo Isaac, a quien debe sacrificar porque Dios así se lo ha ordenado, no va a morir. A lo largo del ensayo, Kierkegaard pone de manifiesto

la hipocresía de la Iglesia, tratando de evidenciar la ignorancia de los cristianos. El filósofo aboga por la liberación del individuo, que radica en su capacidad de elección.

Una de las frases más recurrentes de la acción es “Bach en alemán significa río”, (aunque en realidad significa arroyo). La música del compositor daba a la acción una categoría más elevada, de una trascendencia mayor. Vídeos, música, autolesiones y un texto hiriente, que transportaban al espectador a un mundo traducido y elegido por la propia Liddell. La dramaturga cubre varias esferas creando una crítica rotunda que lo abarca todo: sus padres, David, Kierkegaard y Bach.

Angélica Liddell habla del sacrificio por amor.

Kierkegaard utiliza el mito de Abraham, la paradoja de matar aquello que más se ama; de que si no te atreves a matar a tu hijo, no te es devuelto. Si no matas a lo que más quieres, no te será devuelto.

(Henríquez: 2007: 13-24)

Mediante esta acción, la dramaturga trata de destruir a sus padres sacando a relucir lo que más les duele de ellos. Trata de exorcizar el mal, apoyándose en la fe a un hombre (David Fernández), el pensamiento de Kierkegaard y la música sublime, expresada en el movimiento lento de *Andante* del *Concierto Italiano* de Bach.

A propósito de esta obra, sin duda excelsa y provocativa, resulta necesario resaltar una de las respuestas que Angélica Liddell dio a Oscar Cornago durante una entrevista, en la que trata de explicar el por qué de la intensidad de su teatro, que puede

provocar repulsión o rechazo. La dramaturga muestra con claridad la ausencia de miedo que experimenta a la hora de abordar una obra teatral a la que se arroja:

Lo inmediato hiere, y sobre todo el espectador no puede eludir la responsabilidad frente a esa inmediatez. Por otro lado, yo solo sé desenvolverme en el exceso. Es una de esas cuestiones que no sabría contestar, simplemente me desenvuelvo bien en ese mundo de extremos. Esos mismos excesos no causan escándalo en el mundo, sin embargo cuando los trasladamos al teatro causan un escándalo pavoroso, pero yo no pretendo escandalizar, el escándalo está en la realidad. El escándalo es que haya niños con un fusil en los brazos. Sí que es verdad que utilizo la ética y la estética de la provocación, la provocación tiene que ver sobre todo con una actitud política. Pero utilizo la provocación desde el punto de vista clásico; me gusta pensar en el clasicismo de la provocación. Que Caravaggio eligiera a una mujer ahogada para representar a la Virgen María, esa es la idea de provocación de la que yo procedo. Está más cerca de Caravaggio que de una provocación "vanguardista". Yo no hago teatro de vanguardia, hago teatro viejo, viejísimo, tan viejo como el primer hombre. Gran parte del público es incapaz de notar el clasicismo de una propuesta excesiva. Leer Absalón, absalón, de Faulkner, eso sí que es excesivo. Yo me identifico muchísimo más con Faulkner que con esos autores medianos que tratan de escribir muy bien, con una gran preocupación por pasar a la historia. Me identifico

más con los artistas kamikazes, sin tanto miedo al error.
 (Angélica Liddell. "Conversaciones con Angélica Liddell".
 :2005:317-3299)

15.17 Venecia (2009)



Angélica Liddell fue invitada a participar en "Las noches salvajes" Festival LP'09, CCCB de Barcelona, el pasado 6.03.2009. Una de las

características del festival radica en que la organización del mismo avisa a los invitados con muy poco tiempo de antelación, además las piezas deben ser cortas, por lo que la mayor parte de ellas han de hacerse específicamente para la ocasión. Con una estructura dramática convencional, la "acción" se inicia con ambos en el suelo. En la corta pieza, la mezcla y alternancia entre música, texto y acciones (hace pesas, come un trozo de tiramisú), resulta todo un éxito.

Tiramisú significa Levántame. Si no puedo ser amada, puta o muerte. Gracias Pau, qué bien te comiste el tiramisú después de cada fructus ventris, gracias. Pero ni todos los tiramisús del mundo podían levantarnos de allí. (Entrada del blog de Angélica Liddell "Mi puta perrera" el 7.03.2009 URL: http://miputaperrera.blogspot.com/2009_03_01_archive.html).

La dramaturga vuelve a unir el concepto de sexo con el de violencia, la música sublime en contraste con el apogeo del horror de la guerra en Gaza. Establece una crítica a la forma de vida cómoda, representada en las canciones de pop fácil y barato de grupos comerciales, ligadas a los caprichos (no espirituales como el tiramisú), que no nos permiten levantarnos del suelo. De este modo, escuchando la endulzada voz de la cantante vasca Amaia Montero, con sus canciones de letra simple que se regodean en el fracaso del amor, Liddell demuestra que todos hablamos de lo mismo, que nos une un mismo dolor, que tanto la música más exquisita como la más comercial se nutren del amor/desamor, como el lenguaje común que todos hablamos, expresado de diferentes formas.

En Enero me marché 10 días a Venecia a escribir. Coincidieron dos cosas: que yo estaba verdaderamente jodida y los ataques brutales de Israel a Palestina. Quise poner a prueba mi soledad ofreciendo sexo gratis en un chat (ofreciendo todo lo que puede ofrecer una puta) al mismo tiempo que las noticias de la CNN emitían la guerra en directo. Era una manera de identificar la derrota personal con la derrota de la humanidad. De fondo se encontraba "la fuerza". De ese viaje surgió un diario y un texto. Y eso es lo que traigo. Y Pau tocará y cantará a Vivaldi, un veneciano ilustre que fue enterrado en una puta fosa común. Sí, las fosas deberían ser comunes, ya que no nos reconciamos en vida que se reconcilien nuestros jodidos gusanos. (Angélica Liddell. Página web "La Porta".

URL:http://www.laportabcn.com/laportabcn/Obra.do?id_obra=7

00

Esta es una obra absolutamente confesional; desde el suelo, derribada y entre sollozos, con el chelista Pau de Nut tumbado sobre su vientre, la dramaturga explica cómo se vio forzada a poner fin a la relación que mantenía con Gumersindo Punche, el que había sido su compañero sentimental durante años, al haberse enamorado pasionalmente del performer David Fernández. El espectador se sumerge cada vez más en el dolor de Liddell, que después narra su decepción cuando Fernández comienza a ningunearla y a humillarla con el mayor de los desprecios y desde la postura más soberbia. Liddell que ha memorizado la carta que él le envió, la hace pública a los asistentes, deteniéndose en las comas, regodeándose en la profundísima herida. Poniendo su intimidad al descubierto sin obviar detalles, la dramaturga avisa a los espectadores: “Ojalá os vaya muy bien en la vida para que nadie se burle nunca de vuestro dolor”.

15.18 Te haré invencible con mi derrota, Jackie (2009)



La inglesa Jacqueline du Pré (1945-1987), reconocida como una de las más grandes violonchelistas del siglo XX, se vio forzada a abandonar su carrera musical a los veintiocho años tras empezar a

sufrir las consecuencias de la esclerosis múltiple, causa por la que falleció a los cuarenta y dos años. Angélica Liddell dedica esta obra, que sobrepasa ligeramente la hora de duración, a rendir tributo a la violonchelista y a su sufrimiento ante la incapacidad de

vivir. Por primera vez fumando un cigarro en una de sus obras, elegante y femenina, la dramaturga dice su texto sin perder la mirada fija al fondo del público.

¿Por qué? Esa es la pregunta del dolor. ¿Por qué? ¿Por qué nos cargaste de sufrimiento si no nos diste fuerzas para soportarlo?
¿Por qué? ¿Por qué me arrancaré la carne con mis propios dientes y seguiré amándote? ¿Por qué? ¿Por qué no me quitas la rebelión? (Angélica Liddell. Archivo virtual de Artes Escénicas)

La dramaturga no narra la historia sino que se limita a evocarla, tratando de expresar a través de la música y proyecciones audiovisuales el dolor físico insoportable, la contraposición entre la pérdida de sensibilidad del cuerpo y el aumento de la sensibilidad emocional. La dramaturga la invoca en lo que podría considerarse un ritual necrófilo de una belleza sublime. Un escenario provisto de una silla, cuchillas, gasas, agujas, imperdibles, una vela de alcohol, una fotografía de Jackie, unos panes, una maceta grande, una escopeta de aire comprimido, una mano, y cuatro violonchelos rotos a modo de ataúdes es el espacio donde el dolor de du Pré se confunde con el sufrimiento de Liddell hasta conformar uno sólo. Cada objeto tiene representa y significa algo. Un pañuelo manchado de sangre oculta el pecho de Liddell, que dominada por una rabia indescriptible graba palabras en uno de los violonchelos que después toca. Vuelve a autolesionarse hasta sangrar como en sus anteriores obras, característica ya ineludible de sus representaciones. La obra está acompañada por el *Concierto para cello y orquesta en mi menor, Op 85* del músico británico Edward Elgar (1857-1934), una pieza de exaltada melancolía que compuso al morir su esposa. Una elección musical estudiada para servir de banda sonora a un texto que habla de la ineludible derrota del ser humano

y de la pérdida de dignidad.

Jackeline encarna a la perfección el conflicto terrible entre la materia y el espíritu (...) cuando el cuerpo está por encima de la voluntad del hombre, ese conflicto entre la belleza y la destrucción, el agotamiento de un fulgor, la extinción de Jacqueline du Pré, que está tan relacionada con lo injusto. A veces parece que los mejores están destinados a morir para que sobrevivan los mediocres y los imbéciles. (...) Me parecía el momento adecuado para hablar de mi propia derrota personal. Ha sido mi vehículo, mi interlocutora, a través de ella yo he hablado de mi propia angustia, mi propia decepción con el mundo de los vivos que me hace acercarme al mundo de los muertos. (Angélica Liddell. Entrevista con Claudia Galhós. URL: <http://citemor.blogspot.com/2009/07/do-mondego-2.html>)

Aunque Liddell siempre ha batallado contra la injusticia, mayoritariamente lo ha hecho a favor de aquellos que sufren exclusión social. Con esta obra la dramaturga aborda otro tipo de injusticia, la natural, que atenta contra todos sin distinción de clases sociales. Es una obra mucho más íntima ya que se centra en un personaje célebre que, sin embargo, se ve imposibilitado y corroído lentamente por la enfermedad física lo que favorece una catarsis inevitable con ella misma, que siempre se ha considerado enferma espiritualmente. Así, la referencia constante en la obra no es sólo du Pré, sino la propia Angélica Liddell. En el título de la obra así como una de sus frases “Te haré invencible

con mi derrota” y “mi muerte a cambio de tu pelo” respectivamente, la dramaturga ofrecería el sacrificio de morir a cambio de la resurrección de Jacqueline du Pré, si fuera posible su regreso.

15.19 Todo cuanto hace es viento, no desearás a la mujer de tu prójimo (2009)

Angélica Liddell fue invitada a participar en la tercera edición del ciclo *Decálogo, indagaciones sobre los 10 mandamientos* que se celebra en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires (Argentina). La dramaturga catalana accedió finalmente aunque se trataba de la primera vez que escribía un texto para que fuera dirigido y representado por otras personas. La pieza se estrenó el 26 de julio de 2009 dirigida por el argentino Guillermo Cacace.

Hasta ahora siempre había montado mis propias obras, pero me dije: arriégate. Era un reto hacer un texto por encargo sin traicionar mi propio imaginario, mis objetivos estéticos. ¡Era el ‘hijo’ que se iba a Argentina! Pero resultó muy gozoso; con Guillermo nos entendimos muy bien. (Angélica Liddell. “La hora de la bestia”.Diario *Página 12*. Argentina. 15.10.2009)

A Liddell le habían encargado escribir sobre un mandamiento “No amarás a la mujer de tu prójimo” que en ningún momento considera el deseo de la mujer, pero en lugar de renunciar a escribir el texto aprovechó la ocasión para darle un giro contundente. La historia se desarrolla en el Palacio Presidencial durante la dictadura democrática argentina, con dos únicos personajes: madre e hijo. Influenciada por

“Anna Karenina” de Tolstoi, por un poemario escrito por mujeres pastún (Afganistán) donde narran sus experiencias al ser obligadas a casarse con niños de 10 u 11 años y por el libro *Vigilar y castigar* de Michel Foucault, la dramaturga aborda el tema del incesto, exponiendo cómo la esposa sola, ávida de amor, acaba por seducir a su propio hijo. El niño, que hereda el poder y al que la autora se refiere como “un pequeño tirano”, desarrolla su resentimiento y su odio como consecuencia de la frustración que le produce haber nacido con una deficiencia física: ser cojo. De esta forma Liddell plantea varias cuestiones promoviendo la reflexión: el peligro de que el poder caiga en manos de una persona resentida y la posible asociación del poder con la siniestralidad del individuo, como ya hizo anteriormente en su trilogía *Actos de resistencia contra la muerte* y especialmente en *El año de Ricardo*. Pero en esta pieza la dramaturga no sólo consigue poner en evidencia la podredumbre y el riesgo del poder, sino que además incorpora otro tema recurrente en su trayectoria como es el romper con los convencionalismos y adentrarse en el complejo entramado de la familia. Esta pieza es un ejercicio de provocación, buscando la transgresión del tabú, la demarcación del rol familiar y en el que en todo momento fija su mirada en la repercusión que la historia y la religión ha tenido en la mujer, que en cierto modo aún no ha conseguido ser libre.

Siempre me ha interesado la familia como el lugar de amor obligatorio que genera comportamientos desquiciados. Me obsesiona hace años. Al final, esa fidelidad se convierte en represión. En “Todo cuanto hace es viento”, hay una mujer que desea ser amada por el prójimo y que no se rompa el mandamiento no es sólo en respuesta a una moral católica, sino por convención: responde a estructuras que funcionan anulando el deseo. Porque, en

el fondo, la sociedad es machista, androcentrista y patriarcal. En España, mueren más de cien mujeres al año asesinadas por sus maridos. Y aunque haya una ley de violencia de género, la mujer está sometida a la sospecha y la humillación constante. Cuando no es físico o psicológico, el desprecio es intelectual. Somos relegadas al suburbio de lo sentimental, como si fuera algo inferior, mientras los hombres pertenecen al escalón del pensamiento. Eso –incluso– en el mundo de la intelectualidad, que se supone es abierto y comprende. Hay una hipocresía tan grande hacia las mujeres y lo notas, lo percibes... (Angélica Liddell. “La hora de la bestia”.Diario *Página 12*. Argentina. 15.10.2009).

15.20 La casa de la fuerza (2009)

“La paz no existe, estar vivo es un conflicto permanente. La soledad es no ser amado”.
(Angélica Liddell. Revista *Artezblai*. 18.11.2009)



El último espectáculo que la dramaturga ha preparado para la temporada 2009 es el más largo de toda su trayectoria profesional con 5 horas y 30 minutos de duración con intermedios incluidos y podríamos decir que el más arriesgado hasta el momento. Con la creación de *La casa de la fuerza*, Angélica Liddell se convierte en la dramaturga española que ha escrito uno de los espectáculos más largos de la historia del teatro español. También inserto dentro de la programación del Festival de Otoño,

organizado por la Comunidad de Madrid, la duración de *Lypsynch*, la obra recuerda al ambiciosísimo proyecto que el director canadiense Robert Lepage representó con su compañía *Ex Machina/Theatre sans Fronteres* en la pasada edición del festival. *Lypsynch* estaba dividida en tres partes, cada una de las cuales se representaba en días diferentes y la duración aproximada del total era de 8 horas y 50 minutos. Angélica Liddell se arriesga a ir aún más allá al representar la obra completa en un único día.

Después de dos años (tras *Perro muerto en tintorería.Los fuertes* en el 2007) de hacer obras en solitario donde ella era el único personaje en el escenario, Liddell vuelve a acompañarse de otros actores: Lola Jiménez, Getsemaní San Marcos, Cynthia Aguirre, Perla Bonilla, María Sánchez y María Morales (tres de ellas mexicanas). Gumersindo Puche esta vez no actúa, sino que ejerce como productor; por su parte Carlos Marquerie repite como iluminador. Es el reparto más extenso de la trayectoria profesional de la actriz, autora y dramaturga, con un total de siete personajes. En la parte musical, repite el violonchelista Pau de Nut, con el que recientemente colaboró en la pieza *Venecia* (2009) y cuenta además con seis mariachis, la *Orquesta Solís*.

El programa de mano de la obra, escrito por la propia Angélica Liddell, es el siguiente:

El día 2 de octubre de 2008, el día de mi cumpleaños, me sentía mal por el paso del tiempo, me había sentado como un tiro la comida en casa de mis padres, y ya era plenamente consciente de que había perdido todo lo que amaba o había amado. Estaba asustada, furiosa y triste. Prácticamente había dejado de leer y escribir. Había empezado a desarrollar un rechazo hacia la inteligencia, el arte, la cultura, el pensamiento... Ese mismo día,

me apunté a un gimnasio, uno de esos lugares de los que siempre había echado pestes, buscando algún tipo de contradicción. Y allí empezó *La Casa de la Fuerza*. 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. Pero poco a poco la soledad se impuso violentamente a la fuerza, y a partir de ahí la pelea entre la soledad y la fuerza fue salvaje. De modo que la fuerza me permitió ahondar en la fragilidad, la imperfección, la debilidad y la vulnerabilidad.

La Casa de la Fuerza es la casa de la soledad. Ese lugar donde se compensa el agotamiento espiritual con el agotamiento físico. Es el sitio donde no somos amados, y hacemos ejercicios de no-sentimientos para compensar el exceso de sentimientos. Es el sitio de la humillación y de la frustración. ¿Por qué nos cargaste de dolor si no nos diste fuerzas para soportarlo?, dice Job. (Angélica Liddell, programa de mano *La casa de la fuerza*.
URL: <http://www.teatrodelalaboral.com/es/events/75>).

La protagonista de esta obra es la fuerza y otra vez el cuerpo. Liddell avanza a pasos agigantados hacia un teatro más intimista en el que expone con dolor su debilidad. En esta ocasión recurre al gaditano Juan Carlos Heredia El Porrúo (193cm, 173 kilos), multicampeón de pressbanca, campeón nacional de strongman en el año 2007 y 2009, laureado tras ser capaz de arrastrar un camión y levantar cuatro bolas de un peso medio

de 145 kilos. El hombre más fuerte de España será la referencia para combatir la fragilidad y la tristeza, como si el ejercicio de los músculos, el peso de su masa y el trabajo de formar una coraza sirvieran para proteger el interior de la vulnerabilidad: “Bueno, a ver si se me pasa el asma y puedo volver a correr, y hacer pesas, y ponerme un poquito más fuerte para llevar mejor mi pequeñez y toda esta tristeza”. (Angélica Liddell. Entrada en su blog del 08.10.2008. URL: <http://miputaperrera.blogspot.com/2008/10/escribir-es-como-hacer-pesas-en-el.html>)

Y sólo encuentro alivio en la casa de la fuerza/
en el ejercicio de la fuerza/
conduciendo cada músculo hacia el dolor /
empiezo por los brazos/
pecho, espalda/
luego siguen los abdominales/
y por último las piernas/
hasta que no me duelen horriblemente no descanso/
me reviento/ gimo/
a las dos horas empieza a desaparecer la angustia/
el miedo, el terror del alma, las náuseas que me provoca el desayuno/
después de dos horas de extremo dolor empiezo a trabajar el corazón en la
zona CARDIO/
y ahí, en la bici, 45 minutos/
nivel de resistencia 5/ me pongo a BACH a tope/
(el órgano es lo mejor)/
y me calo la gorra azul hasta los ojos/

para que nadie me vea llorar/
Cuando trabajas el corazón/
lo normal es la desdicha/
pero al mismo tiempo el corazón se hace fuerte/
para poder echar de menos todo aquello que has perdido/
Acabo CARDIO y me estiro como Judith/
pero no tengo ninguna cabeza guardada en la taquilla.
(Angélica Liddell. *La casa de la fuerza*. 08.10.2008.URL:
<http://miputaperrera.blogspot.com/2008/10/en-la-casa-de-la-fuerza.html>)

La fuerza representa en esta obra aquello que se consigue a través del ejercicio de la perseverancia y que conduce a la victoria personal superando los obstáculos mentales, la debilidad psíquica. La dramaturga se expone aquí como ejemplificación de la debilidad en contraposición al campeón nacional de strongman, pero deben alimentarse el uno del otro para conseguir un equilibrio armonioso y enriquecedor entre los dos extremos, uno de los enfoques de esta obra está dirigido a dominar el dualismo entre cuerpo y mente hasta ser capaz de discernir la realidad física de los fenómenos mentales. No hay que darle más poder al cuerpo que el que le corresponde, al igual que sucede con la mente, tiene que haber una repartición y un cuidado equitativo siguiendo la célebre frase de Platón “mente sana en cuerpo sano”. El peligro del exceso tanto en un punto como en su opuesto radica en que conduce a la obsesión y a la enfermedad.

El gimnasio es la elección favorita de muchos españoles que dedican la mayor parte de su tiempo libre al levantamiento de pesas y clases guiadas por un entrenador personal (aún está por determinar si acuden para ligar, como muchos afirman o para dar

culto al cuerpo). En una sociedad que sigue exigiendo determinados cánones de belleza, defendiendo la perfección y la cirugía estética, el número de socios en gimnasios ha crecido cuantiosamente, propiciando opiniones dispares al respecto. No sólo Angélica Liddell utiliza esta obra para aludir al gimnasio, otros antes ya se habían pronunciado. El escritor y pintor Juan Abreu (Cuba, 1952) publicaba su novela *Gimnasio. Emanaciones de una rutina*:

Entro. Hace un año que vengo al gimnasio. Casi todos los días. Llego, introduzco la tarjeta en la ranura que activa el torniquete. Muchas veces no tengo ganas. Pero me obligo a hacerlo. Otra ceremonia. Liturgia de advenimiento de un mundo más físico. Un mundo donde soy más cuerpo. Fosa coronoidea. Espina ciática. Arteria femoral. (Abreu: 2002:3)

Por la semejanza a los últimos acontecimientos transcurridos en su vida personal y por los extractos publicados en su blog personal, podemos decir con seguridad de que se trata de una obra autobiográfica:

Estaba fortaleciendo mis abdominales/y entonces lo he visto en las pantallas del gimnasio:"encontrado el cadáver de una mujer en un gimnasio de madrid"/y enseguida he levantado la mano y me he puesto a gritar: "Yo, soy yo, el cadáver ese que han encontrado en un gimnasio de madrid soy yo!!!"
Mi Gym es una sociedad de solitarios, cada uno se queda a solas con su fuerza y su resistencia

(Angélica Liddell. Entrada de su blog del día
27.10.2008.URL:
<http://miputaperrera.blogspot.com/2008/10/encontrado-el-cadver-de-una-mujer-en-un.html>)

El texto de la obra escrito por Liddell ahonda en su angustia al intentar anular el dolor mental a través del ejercicio físico, pretendiendo evadirse de sus problemas personales a través de la dedicación absoluta al cuerpo. La comunidad científica ciertamente ha corroborado los beneficios del ejercicio físico en el cerebro: aumento del flujo sanguíneo, mejor oxigenación de las células, protección frente a enfermedades de carácter neurodegenerativo, liberación del estrés y de las endorfinas, reducción de la ansiedad y producción de hormonas y neurotransmisores como la noradrenalina, la serotonina y las neurotrofinas. Pero en esta obra la dramaturga retrata el ejercicio físico contemplándolo como un trabajo obsesivo de disciplina férrea auto-impuesta y extremadamente exigente, que podría concebirse como vigorexia. Más que intentar combatir sus problemas personales la dramaturga se castiga sometiéndose a un entrenamiento compulsivo y enfermizo que podría constituir otro trastorno emocional. Estos saltos abruptos y extremos de cuerpo y mente ejemplifican el desorden y la alteración que caracterizan este período vital de la propia Liddell, herida en cada acción ya sea intelectual o corporal. El gimnasio se convierte en el lugar de la poesía del dolor, del entrenamiento como lucha y como consecuencia, en el lugar donde el sufrimiento se elige para aprender a tolerarlo.

**Cada vez que alzamos una cerveza, estamos levantando
nuestras vidas; cada vez que tomamos la palabra, estamos**

haciendo pesas; con cada frase, alzamos cien kilos. (Angélica Liddell. Entrevista con Javier Vallejo. "Por las revueltas de Angélica Liddell". Diario *El País*. 17.10.2009)

La casa de la fuerza gira en torno al desengaño, al fracaso del amor, a la pérdida de la ilusión, teniendo como consecuencia la humillación y la mengua de la autoestima. Es una obra coral, dividida en tres partes con el nexo común del esfuerzo y la intensificación de la lucha para continuar viviendo cuando uno ha sido derrumbado. Es una obra que busca la fuerza necesaria para la supervivencia, que trata de romper el cliché de frivolidad del amor, encontrando en el fracaso sentimental un fracaso personal profundo que roza la filosofía del existencialismo.

El telón de fondo de la obra es México aunque Liddell asegura que el tema principal es la violencia contra las mujeres en este país:

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 sensibilidad va siempre de lo personal a lo colectivo". (Angélica Liddell. Entrevista con Javier Vallejo. "Por las revueltas de Angélica Liddell". Diario *El País*. 17.10.2009)

Tras su gira por México, Liddell vuelve claramente impactada. De allí trae consigo mariachis y actrices para contextualizar a la perfección este estado en el que se ve inmersa y contar su historia consiguiendo transmitir sus emociones al espectador. Es en esta capacidad de contagiar su estado de ánimo donde reside uno de las características que

conforman la brillantez de esta artista. Sin embargo, México, país que se muestra como la tabla de salvación a la que la dramaturga pretende agarrarse como si fuera posible el principio “Vámonos a México, por favor, vámonos a México” (Angélica Liddell. *La casa de la fuerza*. II parte), se representa en la tercera parte de la obra como un lugar donde prima la violencia y la corrupción en su estado más álgido y que por tanto, dista mucho de ser tampoco el lugar idílico para empezar. Esto nos conduce a una realidad en la que el mal tiene su presencia en todos los lugares y nos conduce también al hecho de que es imposible salir ileso del daño; no hay ningún sitio donde se esté a salvo de ser herido.

La casa de la fuerza se divide en tres partes de similar duración (en torno a 1 hora y 45 minutos cada una).

Primera parte. Una niña de unos seis años aparece en escena y lee: “No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que otros preparan para nosotros”. Después se sube a un avioncito rosa con ruedas y desaparece. Dos actrices españolas ataviadas con el vestido típico mexicano de vívísimos colores (uno color rosa fuerte y otro verde) narran desde el suelo sus respectivas experiencias sentimentales, la obra comienza con la frase: “Una vez, un hombre al que amaba me dio una ostia”. (Angélica Liddell. *La casa de la fuerza*. I parte), con la que podría resumirse el contenido de la obra. Liddell aparece en escena con un vestido negro, las peina y las besa para después beberse un tercio de cerveza de una sola vez. Comienzan así su particular ritual de destrucción con alcohol y cigarros, entran a escena los seis mariachis y cantan y bailan rancheras como *La tequilera* o *El preso número 9* (canción que da la bienvenida a la página personal de Angélica Liddell en internet: www.angelicaliddell.com). El dolor compartido parece pesar menos, lo que une a las protagonistas, lo que hace que se quieran las unas a las otras es la herida común, la derrota personal, por eso en esa recreación de una celebración/festividad hay un halo de

tristeza que lo empaña todo. Cuando los mariachis se van las tres actrices se quedan petrificadas mirando fijamente la puerta por la que se marchan, formando una diagonal perfecta por la que se escapa la luz. Quedando en la más completa oscuridad vuelven a la mesa, a la cerveza y los cigarros, a la soledad que va tomando forma con toda su gravedad a lo largo de quince minutos de silencio en los que las protagonistas no tienen nada que decirse ni encuentran forma alguna de consolarse. Una de ellas parte en dos una docena de limones y se unge la piel y el pelo con el ácido cítrico, al terminar se come el limón a bocados. Sólo después empiezan a comunicarse, pero la conversación sólo reproduce el daño, esta vez a través de frases significativas de películas: “ Para que recuerdes mi nombre el resto de tu vida tendré que levantarte la tapa de los sesos” (Angélica Liddell. *La casa de la fuerza*. I parte). Dejando sus pechos al descubierto recurren al ejercicio de la fuerza, hacen pesas hasta que el dolor espiritual es acallado por el agotamiento físico. Resuena la frase que repite Liddell “Amar tanto para morir tan solos”, como si se tratara del estribillo de la obra, del eslogan con que se publicitaría. En la escena final, semidesnudas en el suelo, se exponen al juicio del público mirando fijamente, inmóviles, a la sala de butacas.

Segunda parte. La segunda parte comienza con la representación de la acción “Venecia” analizada en páginas anteriores. La obra adquiere un carácter más introspectivo, Liddell toma la palabra para confesar entre sollozos su historia más importante. La sensibilidad y sinceridad de su narrativa conmueve, la impotencia de la artista se traslada de manera irremediable al espectador, que sufre con ella. “Me ha dicho las cosas más hermosas y las más horribles” o “Si yo le decía que le quería me hacía daño” (Angélica Liddell. *La casa de la fuerza*. II parte). Es en esta segunda parte donde la dramaturga confiesa el motivo de sus autolesiones “Empecé a cortarme por amor” y ciertamente es desde la aparición de David Fernández en la vida de la dramaturga, cuándo ésta cambia su puesta en escena y comienza a cortarse ante los espectadores (lo hizo por primera vez en

Lesiones incompatibles con la vida, para continuar haciéndolo en todas las obras que siguieron). El sufrimiento personal conecta con las escenas de la Guerra entre israelíes y palestinos retransmitida por la CNN; “Todo recuerdo intenso nos pone en contacto con la fuerza” (Angélica Liddell. *La casa de la fuerza*. II parte), anuncia Angélica Liddell que muestra la sangre de su brazo haciendo pesas mientras Pau de Nut toca a Vivaldi. En un alarde de sinceridad la laureada dramaturga aclara que ha ganado todos los premios que podía ganar, que no importa si la gente considera que escriba bien o mal o que le hayan publicado un texto junto a Diderot si está excluida del amor, si no puede ser amada. Ayudada por las dos actrices que aparecieron en la primera parte, Liddell recita de memoria la carta que David Fernández le envió, con toda su dureza:

Sólo tolero el sufrimiento de los enfermos, el sufrimiento corporal es coherente, peor no ese regodeo en el mundo del espíritu (...). Porque sufres como los demás, por eso puedo joderte viva (...) Tú no eres un gran acontecimiento, eres una más. (...) Todos estamos solos por qué voy a defenderte a ti.(...) la gente que sufre es egoísta, soberbia, egocéntrica(...). Les pasó a todas. (...) Hasta que no te mates no te voy a creer. Cuando te mates te creeré. (...). Nunca entenderé por qué cuando te hago daño eliges llorar.
(Angélica Liddell. *La casa de la fuerza*. II parte).

Una ATS entra en escena y saca sangre a las actrices entregándoles en un tubo de plástico el líquido extraído. Con su propia sangre las actrices se dibujan un corazón sobre una camisa blanca y esperan de pie frente al público hasta que el corazón se deforma y los hilos de sangre llegan hasta el suelo.

Liddell incluye en la obra metáforas sobre la construcción y destrucción de una historia, con el esfuerzo y el sufrimiento que ello conlleva. Para representarlo elige poner en el centro del escenario diez sofás de tres plazas, que con ayuda de las actrices transporta para después volver a dejarlos en el sitio donde estaban en un principio. Del mismo modo, las tres vacían veinte sacos de carbón en el centro del escenario, que luego retiran con palas. Estas son ideas arriesgadas para representar en un teatro donde los espectadores esperan impacientes las palabras y la acción imprevisible, la larga duración de poner en escena objetos o materia que luego ha de retirarse produce desesperación, pero es esta misma desesperación, esta misma culminación de la impaciencia lo que quiere provocar Liddell para generar en el espectador la misma frustración que siente. Hay que atender además a la elección de los materiales: el carbón sin duda ha sido seleccionado para la obra por lo pesado que resulta, lo que sirve para que los espectadores puedan indentificarse con los sentimientos de la autora.

Tercera parte. El escenario se llena de cruces de madera a modo de cementerio. De pie, las tres actrices mexicanas, (una de ellas, embarazada, situada en el centro) exponen en tono inocente pero con toda la crudeza, sus vivencias en un México infectado de violencia y corrupción. Instaurado este entorno hostil, una atmósfera oprimente y axfisiante, Pau de Nut aparece con su violonchelo y roeado de las seis mujeres entona con una voz que apacigua y sana, tres canciones: *Here I am*, *Ne me quitte pas* y *Love me tender*. Dado el orden de interpretación de las canciones, el discurso narrativo podría resumirse en un comienzo, nudo y desenlace: el dolor, el perdón y la lucha y finalmente la ilusión nueva, a modo de transición de estados emocionales hasta desembocar en la curación y el comienzo. Al terminar la música y

desafiando la teoría de la evolución de las especies de Darwin, una de las actrices exclama: “Ojalá sobrevivan los débiles porque si sobreviven los fuertes estamos perdidos” (Angélica Liddell. *La casa de la fuerza*. III parte). Si en la segunda parte la carta de David Fernández expusiera que venimos a la vida a ser felices no a ser bondadosos, como si bondad y felicidad estuvieran reñidos; Liddell aboga por los débiles y bondadosos, renuncia a la ambición, al poder y al reconocimiento, ya que como se ha evidenciado la fuerza está constantemente tentada hacia el mal. *La casa de la fuerza* es para la dramaturga el lugar donde se trabaja la resistencia no donde se ejercita y alimenta el poder. Para cerrar la obra aparece en escena el campeón de Strongman Juan Carlos Heredia, quien exhibe su fuerza derrumbando un coche lleno de flores que hay en el escenario, levantando dos barriles metálicos y una esfera de piedra.

Todo tiene que ver con las distintas formas de fuerza. La fuerza que hay que tener para soportar el desamor, la soledad, bebiendo en una cantina, nos bebemos las rancheras. Y por supuesto era imprescindible trabajar con el hombre más fuerte para hablar de la fragilidad. (Angélica Liddell. Revista Artezblai. 18.11.2009)

12.20.4 Personajes

La única que se perfila con cuidado, exponiéndose al juicio de los espectadores es la propia Angélica Liddell que no puede considerarse personaje ni alter-ego ya que es ella misma sin máscaras de ningún tipo. Con su confesión y su autenticidad, no sólo narra su historia sino que manifiesta sus pensamientos, sus miedos y sus emociones. El resto de personajes son representativos, narran historias genéricas y verosímiles en las que pueden sentirse representados los espectadores.

Como en obras anteriores los personajes no dialogan, exponen sus experiencias sin esperar interacción. El diálogo que se da en la tercera parte entre las tres actrices mexicanas no pretende recrear un diálogo normal entre tres personas, sino que narran sus acontecimientos de cara al público. El diálogo no se da entre los personajes sino de las actrices al público; la obra no está concebida desde la ficción sino que muestra la realidad, es un punto de encuentro entre desconocidos. Del mismo modo que en ningún momento se pretende el rigor de una obra de teatro donde está todo programado y el espectáculo no queda interrumpido por ningún elemento. Angélica Liddell interacciona con el técnico de sonido, con el técnico audiovisual, pregunta con naturalidad a Pau de Nut si se encuentra cómodo apoyado sobre su vientre antes de dar comienzo a la segunda parte de la obra...no hay lugar para el artificio. Es la realidad contada desde la realidad, Liddell otorga al espectador una posición privilegia de confesor a confidente.

Las tres partes se desarrollan en escenarios diferentes, cada una de las partes se desarrolla en tiempo real. Angélica Liddell se permite que cada acción y cada palabra dispongan del tiempo necesario para su asimilación. Puede permitirse permanecer quince minutos en silencio sin que nadie haga nada, puede dedicar una hora a llevar y volver a dejar en su sitio varios sofás o vaciar y luego recoger varios kilos de carbón. No hay ningún miedo a que su público no sepa interpretar su tiempo, hay una relajación de la autora, una seguridad acérrima que hace que su teatro tenga el tiempo de la vida real.

En los tres escenarios hay ramos de flores, como símbolo de cualquier celebración, de la festividad del nacimiento, del amor, del matrimonio, pero también e ineludiblemente, aludiendo a la muerte. En la primera y en la segunda parte hay un

proyector donde se vislumbra las sombras de las acciones y las actrices, con un fin estético y metafórico; la vivencia real y colorida de lo que acontece en el presente y detrás la sombra impenetrable, siempre presente, de aquello que se convierte en un pasado oscuro e insondable. Se trata de espacios abiertos con los muebles necesarios (tres sillas, una mesa) para recrear una escena que podría ocurrir en cualquier sitio, no hay limitación al lugar, nada constriñe a lo que podría ser una experiencia propia en un lugar determinado. Liddell nunca establece una decoración específica ni alude a ningún espacio en concreto para no limitar las posibilidades de la escena y no mermar el contenido de la obra. La palabra, a través de la cual se narran las acciones, sigue siendo la protagonista indiscutible de sus piezas.

En *La casa de la fuerza* Angélica Liddell consigue que el público, por vez primera, se ría en sus obras. No sólo es autocrítica, sino que convierte los momentos de mayor tensión y desesperación en algo humorístico. La manera de plantear sus problemas adquiere su debida carga dramática pero también tiene sus momentos de distensión propiciando así que el público se entregue aún más a ella, relajado, en un entorno más natural y menos encorsetado. No obstante, en los momentos álgidos de la pieza Liddell domina y conoce a la perfección los recursos que refuerzan la efectividad de su discurso. Por ejemplo, el que una de las actrices mexicanas que aparece en la tercera parte de la obra esté embarazada enfatiza el problema y aumenta la sensibilidad del espectador, ya que presenta a una víctima más vulnerable. Consciente del riesgo que supone poner en escena una obra que supera las cinco horas de duración, Liddell incorpora la música como un elemento que refuerza la atención del espectador cuándo éste es más propicio a desconectar por el aturdimiento que produce la densidad del tema tratado. Así, las rancheras dan a la obra un ritmo muy rápido y alegre que disminuye la

sordidez de la obra y el violonchelo de Pau de Nut apela a la belleza y asienta las emociones expuestas. No obstante, en ningún momento la música propicia la evasión sino que refuerza el contenido, suavizando la carga textual.

16. RECEPCIÓN DE LAS OBRAS

Angélica Liddell cuenta con seguidores y detractores, que la veneran y la repudian con un similar nivel de intensidad. Si bien las críticas a sus obras en sus comienzos no fueron excesivamente halagüeñas, hay que resaltar el hecho de que al menos aparecía en los medios de comunicación: pocas compañías teatrales pueden presumir del privilegio de aparecer reseñados con su primera obra en una de las cuatro cabeceras más importantes del país, y parafraseando a Oscar Wilde, es preferible que hablen mal de uno a que no hablen. Desde un comienzo hubo premios a su trabajo. Su primera pieza, *“Greta quiere suicidarse”*, aunque nunca llegó a escenificarse, ganó el VIII Certamen literario nacional “Ciudad de Alcorcón”.

He tratado de hacer una selección y dar con las críticas más clarificadoras que se han hecho a cada obra para que el lector pueda contrastarlas y extraer sus propias conclusiones. *El jardín de las mandrágoras* supuso el primer estreno teatral de Liddell y no recibió una gran acogida por parte de público y crítica. Sin embargo, en *La Cuarta Rosa*, aunque no se conseguía la redondez de una obra brillante, la crítica se percataba de la ambición que se ocultaba en la complejidad del texto de la dramaturga. Ya por entonces empezaba a conjugar la belleza con la crueldad, con una sensibilidad extrema, y a abordar lo que se ha terminado por conformar como su universo referencial, donde prima el erotismo, el cuestionamiento de los valores y las estructuras sociales, los

agujeros de la democracia, la perversión y la barbarie.

Con *Frankenstein* no consiguió convencer a la crítica: si bien hubo quien aplaudiera la belleza de los títeres, para otros fue tedioso, un sobresaliente fracaso. *La falsa suicida* tuvo cierta repercusión mediática, pero ninguna crítica a su favor: en el momento de su estreno, Angélica Liddell ya llevaba siete años dedicándose al teatro, lo que volvía desmoralizador su futuro profesional. No obstante, tan sólo un año después, en el 2001, el estreno de *El matrimonio Palavrakis* supuso el salto definitivo a la cartelera teatral, la consideración y el respeto de los críticos y la adulación de la prensa, un éxito que la situaría como una de las dramaturgas con más talento del panorama teatral español. Esta pieza sería la que marcaría un antes y un después en su trayectoria teatral. Fue a partir del año 2003, cuando cumplía una década de trabajo en los escenarios, cuando los premios más significativos empezaron a recaer sobre la dramaturga. El *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* consiguió el premio de dramaturgia innovadora Casa de América (2003) y *El tríptico de la Aflicción* fue nominado como espectáculo revelación en los premios Max 2003 y Premios Mayte de teatro 2003. Tan sólo un año después, su puesta en escena de la obra *Mi relación con la comida* ganó el Premio SGAE de Teatro (2004) y al año siguiente le otorgaron el Premio ojo crítico segundo Milenio 2005 por toda su trayectoria.

El año de Ricardo, fue un alegato político, un monólogo acelerado que superaba las dos horas de duración. Tuvo críticas sobresalientes. Pedro Villora escribía:

Siempre es arriesgado afirmar que tal o cual artista es el mejor, y podría parecer pretencioso decir que Angélica Liddell es la mejor

dramaturga española del momento. Sin embargo, lo cierto es que hay pocos creadores escénicos con una voz tan personal como la suya y de quienes pueda hablarse en términos de entusiasmo real.(Pedro Víllora. “Angélica Liddell vuelve a sorprender”.Diario *El Mundo*. 07.02.2007).

La obra resultó Finalista del Premio de Teatro Caja España en el 2005, y tres años después, se le concedió el II Premio Valle- Inclán de Teatro (23.04.2008), con un jurado formado por: Mingote, Luís María Ansón, Paloma Pedrero, Ignacio Amestoy, Marta Rey, Juan Echanove , Analía Gadé, Javier Villán, Ignacio García May, Ruperto Merino, Liz Perales, Jaime Siles, Albert Boadella, Antonio Garrigues Walter, Manuel Llorente y presidido por Francisco Nieva. (En este premio Liddell competía entre otros, con el director del CDN, Gerardo Vera con la que había resultado un éxito de taquilla *Un enemigo del pueblo* y con Daniel Veronese por su obra *Mujeres soñaron caballos*. La dramaturga sigue criticando a todas las instituciones españolas. Aunque en el momento de la entrega del premio exclamó “Ya es hora de que premien a los que venimos del subsuelo”, dos años después afirma que el premio Valle- Inclán ha sido un lastre para ella.

Gracias al premio los teatreros han obtenido el derecho a darme hostias. Salvo por la pasta ha sido un lastre. Estoy harta de dar explicaciones. Me pregunto si Echanove tuvo que dar tantas explicaciones, y soportar asquerosos comentarios machistas (...).He trabajado mucho más en el extranjero que aquí. Y me contrata gente que no tiene que ver exactamente con el cotarro, a los del cotarro no les intereso en absoluto, si entendemos por

cotarro todo lo que rodea al Cementerio Dramático Nacional y Alrededores.(Angélica Liddell. “Gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo”.El Mundo, magazine El Cultural. 13.03.3009)

Y los peces salieron a combatir contra los hombres, ha sido sin duda la obra más polémica de cuantas ha representado, a la que más críticas y reseñas se le han concedido. Censurada durante el Gobierno de José María Aznar por usar la bandera de España, una pequeña escena de la obra tuvo que ser modificada para evitar la ira de la derecha más extrema. Para una parte de los críticos fue un acierto; un texto necesario, comprometido y comprometedor. Muchos otros lo calificaron de panfleto y detectaron que la obviedad social había constituido un aparatoso lastre para la que hubiera podido ser una obra con un gran potencial.

Y cómo no se pudrió Blancanieves, el retrato feroz de la vida de los niños soldado, no tuvo tanta repercusión, pese a que el tema era bastante controvertido, quizá porque hablaba de una realidad que a los españoles no afectaba directamente. Se escribieron más reseñas que críticas. Con la llegada de Liddell al Centro dramático Nacional (CDN), después de intentar durante catorce años llegar a un público más masivo que el que acudía a las salas de teatro alternativo, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, se llevó el Premio Notodo del público al mejor espectáculo del 2007. Ese mismo año y sin llegar a estrenarse, con el texto teatral 'Belgrado', Liddell fue accésit del Premio Lope de Vega 2007 otorgado por la Comunidad de Madrid y publicado por la editorial Yorick, librería de las Artes escénicas, salió a la venta el 16 de mayo del 2008.

Pero Angélica Liddell no sólo ha destacado en sus obras teatrales; sus artículos y ensayos han venido acompañados de críticas excelentes. La opinión más llamativa en este contexto es la que el académico Luís María Ansón, le dedicaba a la dramaturga en su primera página de *El Cultural*, desviviéndose con inflamados elogios para Angélica Liddell, tras haber leído la publicación *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*.

Estaba seguro. No podía ser que tras la genialidad escénica de Angélica Liddell sólo hubiera provocación, desolada vanguardia, infantil ternura, torsión testicular.(...)he descubierto en él a una mujer muy culta, reflexiva y razonadora, de escritura translúcida. Angélica Liddell se expresa bellamente. (...)una mente equilibrada, un bisturí literario dócil para la penetración y una libertad de pensamiento enardecida y pedernal. (...)Angélica Liddell, en fin, que embiste con la mirada, podría empezar sus interpretaciones teatrales espetando al abominable espectador burgués que a ellas asiste (..). (Luís María Anson. Diario *El Mundo*, magazine *El Cultural* 6.11.2008 pp 3)

Tras esta primera confesión de admiración, Ansón, jurado del Premio Valle Inclán de Teatro, concedido a Liddell el 23.04.2008, ha seguido haciendo comentarios a su favor hasta llegar a decir que ella es el teatro, ante lo cual la artista ha contestado: "Que él diga eso de mí es el exotismo puro". (Angélica Liddell. Diario *El País*. 27.12.2007).

EL JARDÍN DE LAS MANDRÁGORAS

Por aquel entonces (nos remontamos a 1993), Angélica Liddell firmaba la autoría de sus textos como Liddell Zoo y sus apariciones como actriz y directora como Angélica González. *Atra Bilis Teatro* empezó como un grupo proveniente de la Real Escuela de Arte Dramático (RESAD) que tenía por finalidad poner en escena las obras de la dramaturga. En aquel Gomersindo Puche aún no trabajaba en la compañía, los actores eran Carlos Arturo Bolívar, Antonio Varona, Blanca Nicolás y Olalla Aguirre. En *Época* (16.06.1993) señalaban que el comentario más generalizado del público era que parecía la obra que nunca fue escrita por los simbolistas franceses del siglo diecinueve. El periodista Lorenzo López Sancho escribió sobre ella:

Es presuntuosa, aburrida y pobre la situación aunque se intente añadirle los atractivos del masoquismo, de las exhibiciones sexuales y se le añade el vacío numerito de los dos muchachos que practican un secreto juego erótico numerario(...) Sea quien sea, ni Liddell Zoo ni esta cosita merecen mayores meditaciones. El tema en sí es más interesante que este pequeño y pobre ensayo. (Lorenzo López Sancho. Diario *ABC*. 1.06.1993)

El periódico *Ya*, bajo la firma de Alberto de la Hera, no expone una mejor crítica, afirma que la obra no tiene apenas argumento ni explicación, que no es una tragedia porque carece de contenido y que está repleta de sexo gratuito e inútil. La propia Angélica Liddell declaraba en una entrevista:

Mi primera obra, *El jardín de las mandrágoras* era muy mala. Esteticista, influenciada por Mishima, el amor y la muerte. Antes buscaba la pureza y ahora busco la impureza. (Angélica Liddell. A partir de ahora". Revista *Letras Libres*. Marzo del 2008.pp 68,)

LA CUARTA ROSA

La cuarta Rosa se estrenó en la Sala Ensayo 100 de Madrid en abril del 2006, el director fue Fernando Incera y los actores Carmen Manager, Concepción Guerrero, Chus Patón, Jesús Blanco y Carlos Arturo Bolivar, por lo que a Liddell le correspondía sólo el texto. Carlos Cuadros resalta que la autora *tiene la valentía de tratar los temas más terribles con inusitada belleza.*(Carlos Cuadros. Revista *Epoca*. Abril de 1996). En su reseña acerca de esta obra, Enrique Centeno fue el primero en notar la influencia de Artaud en la obra de Angélica Liddell y optó por calificar la obra de *Buena*, resaltando *una estética de permanentes sugerencias, de una escritura espacial llena de sensibilidad, de armonía en su crueldad(...) y un texto inquietante, desconcertante.* (Enrique Centeno. *Diario 16*. 03.06.1996), aunque también advertía que la obra tenía un fuerte componente de evasión e irracionalidad. La dramaturga Itziar Pascual escribió una crítica generosa, llena de alabanzas hacia Liddell destacando la *escritura poderosa y personal, de gran alcance poético* de la dramaturga (Itziar Pascual. *Diario El Mundo*. 03.05.1996). Pascual apoyó desde este comienzo a la que por entonces era una dramaturga emergente, haciendo una retrospectiva a sus orígenes, al camino recorrido previamente por Liddell a modo de brillante carta de presentación.

FRANKENSTEIN

Frankenstein, inspirada en la obra de Mary-Shelley, se estrenó en la sala Cuarta Pared de Madrid en enero de 1998, en forma de teatro de títeres siguiendo la técnica japonesa del Bunraku. Hubo algunas reseñas y muy pocas críticas sobre la pieza. Quizá la crítica más estructurada y apabullante es la que escribe el periodista Pablo Ley, quien arremete contra lo que considera una *escenografía soporífera* y una dramaturgia excesiva:

Es una obra que por lo excesivo y ampuloso de la dramaturgia y la interpretación, junto con la nada virtuosa manipulación de los muñecos, roza la más extrema de las pesadeces. Hay tantas palabras y tan altisonantes, dichas como en un revival decimonónico, con gestos tan afectados y voces tan engoladas, que la tragedia de Frankenstein se pierde en una falta absoluta de ironía, sensibilidad y sentimiento. (Pablo Ley. Diario *El País*. 16.10.98)

La propia Angélica Liddell hace una crítica a su propia obra, diez años después del estreno: “Como los actores me repelen, en esta obra utilicé títeres. Era lentísima, pura antimoda (...)Fue un auténtico desastre”. (Angélica Liddell, entrevista con Javier Montero. Revista *Letras Libres*. Marzo del 2008).

LA FALSA SUICIDA

Las críticas no fueron muy favorables a la hora de valorar esta obra con la que Angélica Liddell estrenaba en la sala Cuarta Pared su segunda etapa, en el año 2000. El

principal fallo de la obra, según recalca la prensa, era presentar una pieza excesivamente breve, que suplía la escasez de diálogos separando cada escena con canciones. El resultado final era una obra que apenas sobrepasaba la hora de duración y que sin embargo no salvaba del tedio.

Eduardo Pérez Rasilla escribía una reseña titulada “La falsa suicida. Innecesariamente alargado” (Eduardo Pérez Rasilla. Revista *Salas Alternativas*.1.03.2000). Por su parte, Eduardo Haro Tecglen desataba una dura crítica contra la obra: “La suicida es falsa, la pieza también. Digo pieza, a la francesa, porque obra me parece una palabra demasiado importante y no veo en qué género encuadrar esta manifestación”. (Eduardo Haro Tecglen. Diario *El País*. 17.01.2000). Haro Tecglen ironiza sobre la puesta en escena, la poca estructuración, las pausas y canciones que dan longitud a una obra corta, el mal sonido que hace poco inteligible el texto y la confusión que genera. Pero también hubo críticos más clementes como Javier Villán, quién calificaba a Liddell como “inquietante autora” y alababa el que el montaje, repleto de muñecas torturadas, se mantuviese en perfecta armonía con el texto. (Javier Villán. Diario *El Mundo*. 23.01.2000).

EL MATRIMONIO PALAVRAKIS

La obra se estrenó el 22 de febrero del 2001 en el Teatro Pradillo de Madrid. Eloísa de Dios escribía:

Sus montajes han tenido siempre el efecto de una moda, o se odia o se ama. La compañía Atra Bilis se arriesga una vez más a hablar de y a los hombres, sin mensajes ni moralinas.(Eloísa de

Dios. Diario *El Mundo*, magazine *El Cultural*. 21.02.2001. Pp

40)

El matrimonio Palavrakis fue la primera obra de Liddell que consiguió un aplauso casi unánime de la crítica. Bajo el título “Consolidación de una gran autora”, quizá la crítica más reveladora sea la de Pedro Manuel Vállora, quién tras hacer un balance de toda la trayectoria teatral de Liddell hasta el momento, afirma que con esta obra la dramaturga por fin cumple con las expectativas que desde los años noventa había creado. El periodista y autor teatral señala que con *El matrimonio Palavrakis*, la dramaturga alcanza la madurez con una obra que abandona todo artificio y obliga al espectador a comprometerse con los interrogantes que presenta. Vállora termina su columna afirmando que *el matrimonio Palavrakis es una obra importante, audaz, y Angélica Liddell es ya una autora insoslayable*. (Pedro Manuel Vállora. Diario ABC. 26.02.2001),

Juan Antonio Vizcaíno, aunque lamenta la fragmentación temporal y la falta de lógica puntual de la obra, se deshace igualmente en elogios calificando a Liddell de *una de las personalidades artísticas más valiosas del teatro español (...) una valiosa rara avis del teatro español más furiosamente innovador*. (Juan Antonio Vizcaíno. Diario *La Razón*. 24.02.2001)

Jerónimo López Moro presentaba el contrapunto alegando que la pieza se basaba en una experiencia personal difícil de extrapolar al público.

Tiene que ver con Angélica Liddell y sus angustias. Éstas se las transmite al público sin invitarle a reflexionar y sin demandarle respuesta, entre otras cosas, porque ni la quiere ni la necesita. El público, testigo mudo o convidado de piedra de la pornográfica y excesiva ceremonia, la contempla sin emoción. (Jerónimo López Moro. Revista Reseñas. abril 2001. nº 326. pp 36)

EL AÑO DE RICARDO

Carlos Gil elogia la obra, titula su reseña de “El año de Ricardo”, como “Rotunda”:

Rotunda herramienta de concienciación comprometida (...) No es un panfleto ni una pancarta, es una gran dramaturgia realizada sin concesiones (...) Me duelen las manos de aplaudir. (Carlos Gil. Diario *Gara*. 11.04.2006 pp.46)

Y LOS PECES SALIERON A COMBATIR CONTRA LOS HOMBRES

El uno de abril del 2004 la Sala Cuarta Pared de Madrid, abre sus puertas para el estreno de la pieza, que tuvo gran repercusión mediática y no estuvo exenta de polémica. Tras estrenarse íntegramente en el Festival Madrid Sur, Liddell tuvo que modificar la parte en la que aparecía desnuda cubierta por la bandera española. David Fernández calificó la obra como *una de las propuestas más singulares y de mayor interés de la cartelera* (David Fernández. Diario *El Mundo*. 23-04.2004. pp7). Por su parte, el periodista Jose. A Seseño declaró:

El texto y el espectáculo son de una sinceridad y belleza estremecedoras. Nos devuelve toda la rabia, la impotencia, el asco y el miedo de quién aún no ha perdido el soplo de humanidad que todos llevamos dentro.(José A. Seseño. Diario *El Sur*. 25.11.2004. pp72)

Con un razonamiento más exhaustivo y neutral, Eduardo Haro Tecglen, quien en otras ocasiones se ensañó con otras obras de la dramaturga, define a Liddell como *monstruo escénico* y sólo discute la desmesurada teatralidad en una obra que ya de por sí es trágico (Eduardo Haro Tecglen. Diario *El País*. 7.04.2004. pp 48).

Con motivo de la llevada de la obra al festival de Sitges, la periodista Begoña Barrena valora lo comprometido del texto, pero reconoce que la pieza necesita un mayor desarrollo del contenido y que resulta excesivamente larga y repetitiva. (Begoña Barrena. Diario *El País*. 02.06.2004. pp.44)

“Desmesura (95 minutos) de un alegato incontinente, reiterativo y que apela a demasiados lugares comunes hasta rozar, a menudo, el panfleto”, así la describe Santiago Fondevilla (Santiago Fondevilla. Diario *La Vanguardia*. 02.06.2004 pp. 37). Moi Inari coincide en calificar la obra de panfleto y resalta que adolece de más palabrería insulsa que de mensaje (Moi Inari. Diario *Ideal*. 29.11.2004 pp.63). Miguel Ayanz alaba la puesta en escena y la dirección de la obra, pero discrepa en el contenido:

Ser transgresor no es reirse de la copla El inmigrante, sino llegar al fondo de las cosas. Y Liddell, aunque hable de negros

ahogados en el fondo del mar, se queda en la superficie. (Miguel Ayanz. Diario La Razón. 13.04.2004. pp 69)

Ayanz tacha de demagoga a la dramaturga y le pide que atienda más a los países de origen de los inmigrantes y no se enfoque únicamente a España como presunta culpable de todos los males. También Javier Villán arremete con dureza contra Liddell:

A veces confunde el culo con las tóporas. Y entonces, en vez de su teatro hermoso, e irritante para muchos, parece la conferencia y el sermón: la temida obviedad social. Y esas depresiones, como si temiera no ser entendida, rompen su discurso y anulan la incendiaria grandeza del panfleto. (Javier Villán. Diario *El Mundo*, magazine *El Cultural*. 15.04.2004. pp 42)

Y CÓMO NO SE PUDRIÓ BLANCANIEVES

El espectáculo se anunció mucho, las cartas de presentación estaban llenas de adjetivos y nombres asociados a Liddell: *provocación, sexo explícito, escatología, perversion, figura más radical y contestataria de la nueva hornada teatral española, erotismo, perversión, truculencia, la pregunta acerca del monstruo, cuestionamiento de las convenciones, mestizaje entre teatro y arte, literatura apocalíptica, en trance siempre de demolición y de incendio*. Ya se respetaba a la dramaturga después de su sobresaliente tríptico de la aflicción, “Y cómo no se pudo Blancanieves” sirvió para corroborar su talento. Hubo muchas más reseñas que críticas; Javier Villán se reconcilia con Liddell y le dio a este cuento de terror sobre los niños soldado, una calificación de

cuatro estrellas (Javier Villán. Diario *El Mundo*. 25.02.2005. pp 58). Los periódicos reseñaban la obra refiriéndose a ella como “Teatro de Alto nivel” (Diario *Metro*. 18.02.2005 pp 6)

PERRO MUERTO EN TINTORERÍA

El director del Centro Dramático Nacional (CDN), Gerardo Vera, explicó el paso de Liddell a los grandes escenarios: "Esta obra propone una mirada inteligente, arriesgada, salvaje, verdadera, profunda y necesaria"(Gerardo Vera. Agencia de noticias. *Europa Press*.06.11.2007). En general la crítica fue benévola con la obra exceptuando salvedades como el artículo titulado “Angélica Liddell y su irritante experimento escénico” de María José S. Mayo donde escribe:

Ha logrado un ejercicio escénico demasiado excesivo y agotador, que solo logra provocar que esos interrogantes planteados a lo largo de la obra sean desechados por el hartazgo final.(María José S. Mayo. Diario *El Confidencial* 24.11.2007)

LA CASA DE LA FUERZA

Nos encontramos ante la obra más ambiciosa de Angélica Liddell (cuatro horas de duración sin contar los descansos, que suman un total de cinco horas y media), en un momento en el que la dramaturga ya ha conseguido el reconocimiento internacional y se encuentra en el apogeo de su carrera. El fenómeno que experimentamos al estudiar la acogida de la obra en prensa resulta interesante: apenas hay críticas que se atrevan a emitir un juicio sobre esta representación teatral. Abundan las entrevistas y las notas

informativas anunciando las fechas de estreno de la obra (firmados por Liz Perales, José Luís Romo, Ángel N. Lorasque; o sin firma como en la Revista Artezblai, el diario ABC o La voz de Asturias) incluso en *La Nueva España*, el Diario independiente de Asturias, la periodista María Iglesias redacta un artículo hablando de pasada la obra pero donde el protagonista es Juan Carlos Heredia, el hombre más fuerte de España, que hace una pequeña aparición al final de la pieza. Esto muestra o bien un gran respeto hacia la dramaturga, a la que nadie se atreve a cuestionar, o los periodistas han preferido hacerle una entrevista antes que ver una obra de cuatro horas de duración. No obstante, hemos encontramos opiniones bastante conciliadoras y poco atrevidas.

Angélica Liddell ha hecho de su angustia un oficio. Su teatro, descarnado y colérico, traduce poéticamente la incomodidad del hombre en la silla a la que se amolda, del pie con la bota que lo protege y de la mano con el origen último del dinero que gana. Su escritura es de un solo aliento. Sus interpretaciones tienen pegada: a veces dan en el blanco, y otras, a alguno que pasaba distraídamente por allí. (Angélica Liddell. Entrevista con Javier Vallejo. “Por las revueltas de Angélica Liddell. Diario *El País*. 17.10.2009)

El periodista Alberto Piquero es el que más énfasis pone al trabajo de Liddell en esta nueva pieza. Sobre ella escribe dos artículos de los que destacamos los extractos más significativos:

El teatro ha de ser sorpresa. Y en ese primer renglón, Angélica Liddell (Figueras, Gerona, 1966) nunca defrauda. (...)Las

sensaciones y las expresiones llevadas al límite, que en este caso confrontaron -podría decirse una vez más- el cuerpo y el espíritu, las tensiones íntimas que amenazan con devorar a aquel que los constituye. En una etapa en la que la angustia predomina, se apela a la extenuación del recipiente corporal que la contiene para que surjan nuevas paradojas. Una batalla -o quizás una guerra- incierta, el existencialismo en sus términos más crudos. ¿Extraña o simplemente realista? ¿Heterodoxa o capaz de observar de frente? ¿Dramatúrgicamente revolucionaria o continuidad de un linaje teatral que tiene antecesores en Valle Inclán -el premio que lleva su nombre le fue otorgado en 2007- y, si se quiere, en Calderón de la Barca? Lo que puede asegurarse de Angélica Liddell es que no engaña. O, al menos, que mantiene una coherencia en su obra, unida a la compañía Atra Bilis, desde 1993, que orilla los jardines y nos lleva hacia los parques despeinados y sus inmundicias respectivas. (Alberto Piquero. “La vida al límite”. El comercio digital. 17.10.2009)

En el ABC, bajo las siglas J.I.G.G y el titular “La mariachi furiosa” se hace una crítica más completa y comprometida, en la que resalta los puntos fuertes sin obviar las partes más desacertadas:

Como en cualquier proceso de búsqueda, en este larguísimo envite es posible ser sorprendido por una constelación de deslumbramientos, y también sentir cómo el tedio instala sus garras

de plomo en los sentidos o la irritación tensa las mandíbulas por caprichosos desbarres, elocuentes caídas de ritmo sin justificación y/o la revisitación de lugares comunes agazapados bajo la capa del estrépito. (J.I.G.G. “La mariachi furiosa” Diario ABC. 13.11.2009)

En el artículo menciona que la obra a veces cae en el *paternalismo bienintencionado y complaciente*, pero la crítica es en resumen, positiva, refiriéndose a la dramaturga como *una creadora formidable que hace desahogadamente malabares con las brasas del exceso*, resaltando la complejidad del logro de dar coherencia a un trabajo de tanta envergadura como es esta obra.

Pero creemos conveniente resaltar dos críticas; una antagónica y otra totalmente a favor del teatro de Liddell:

El periodista Alfonso Armada recurre a Liddell como un mal ejemplo con el que contrasta el buen trabajo de la cantautora estadounidense Rickie Lee Jones.

Angélica Liddell cree que su sangre vertida en escena añade un plus de verdad a su teatro: se equivoca, y se desliza por un peligroso camino de destrucción.(Alfonso Armada. “Rickie Lee Jones, la emoción verdadera”. Diario ABC. 20.11.2009)

Damos por concluida la repercusión que ha tenido en prensa “La casa de la fuerza” con una página más que Luís María Ansón le dedica a Angélica Liddell, esta vez a propósito de la nueva obra. Sigue sorprendiendo este apoyo incondicional del académico y

director del suplemento *El cultural* del periódico *El Mundo*, que raya el exceso. En su artículo Anson afirma:

Acudí a verla al Matadero, con alguna zozobra porque Angélica Liddell me sobrecoge. La obra sólo dura cinco horas y media. Y digo “sólo”, porque los espectadores, que no movimos la pestaña, hubiéramos permanecido cinco horas más, prendidos en el fuego que vomitaba la actriz sobre una escenografía audaz, como extraída de las instalaciones de Alicia Framis. (...) Angélica Liddell ha escrito *La casa de la fuerza* para asesinar a Dios, lo que no consiguió Nietzsche, ni Artaud ni Brecht ni Beckett ni Hülderlin. (...) Y, claro, al concluir *La casa de la fuerza*, el público puesto en pie se rompió las manos aplaudiendo a una escritora, a una directora, a una actriz inalcanzable, que se escondía entre sus actores y que es hoy el nombre de referencia del teatro español. (Luís María Anson. “Angélica Liddell, la asesina de Dios”. Suplemento *El Cultural* del diario *El Mundo*. 20.11.2009)

17. ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS

Comprometida con su época y con los problemas sociales que surgen las más ridículas e inverosímiles circunstancias, Angélica Liddell trabaja promoviendo la reflexión sobre lo que sucede.

La dramaturga se muestra escéptica con todo lo relacionado con la administración pública y la política: pone en duda desde los mecanismos pretendidamente resolutivos dictados desde el gobierno, hasta la consideración de lo que debe ser un problema. Conduce al espectador a profundizar en los planteamientos en los que nadie se detiene. Liddell se enfrenta al modelo estereotipado de mujer, asociado irremediabilmente al de madre como si en la condición fuese implícita la obligación de engendrar. “*La moral católica divide a las mujeres en tres, paridoras, vírgenes y ramerías*”, (Angélica Liddell: 2008:72). La dramaturga se burla de la ley de sexos que pretende equilibrar en meses las injusticias cometidas contra la mujer desde hace siglos. Arremete contra los empresarios que creen estar haciendo un bien social, un acto caritativo (en ocasiones incluso a modo de favores personales), implantando políticas de igualdad en sus negocios, con el objetivo de lavar su imagen en sociedad. Liddell se muestra neutral; criticando las posturas extremas, tanto la del machismo imperante como la del feminismo (que atenta en la misma línea, pero en sentido contrario, potenciando la diferencia).

Todas las medidas que se han implantado son aún insuficientes en un país que empieza a ser conocido internacionalmente por el número creciente de mujeres maltratadas, quemadas y finalmente asesinadas. La política de paridad recién impuesta

aún no puede asentarse por completo en un país retrógrado que sigue potenciando en distintas vertientes los deleznable e indignantes estereotipos femeninos (publicidad, concursos de belleza...). En un país que sigue, pese a las pretendidas y forzadas apariencias, concibiendo a la mujer como un ser inferior, las palabras de Liddell cobran su verdadero valor:

Por ejemplo, la asociación sistemática de la mujer al mundo de los sentimientos y del hombre al mundo de las ideas constituye una estrategia subterránea y perversa para excluir a la mujer del ámbito de la inteligencia. (Angélica Liddell. *Un tiempo para la diferencia*, texto no publicado).

Y a esto habría que sumar los bestsellers estilo *Los hombres son de Marte, las mujeres de Venus*, que consiguieron un gran éxito de lectores y que no hacen sino potenciar la diferenciación y la repartición de lo que a su juicio corresponde a cada sexo. A esto se une todas las revistas consideradas femeninas cuyos contenidos se limitan a moda, dietas de adelgazamiento y prensa rosa; mientras que las revistas masculinas hacen lo propio con secciones del motor y de deportes. Esta situación, aún vigente, de clara desigualdad social entre hombres y mujeres ha sido mencionada por Angélica Liddell en repetidas ocasiones.

De manera que el hombre es el que mediante el pensamiento contribuye al progreso humano, y la mujer acaba siendo la encargada de preservar las emociones. Esta absurda escisión entre el mundo cognitivo y emocional es imprescindible para

comprender el lugar en el que el hombre desea ver a la mujer. La empuja poco a poco hasta arrinconarla en lo que la intelectualidad masculina considera (eso sí, sin reconocerlo públicamente) suburbio sentimental. La experiencia propia me ha obligado a comprobar con tristeza, (con tristeza porque la reacción de la que hablo abarca a la audiencia femenina y masculina) me ha obligado, digo, a comprobar con tristeza como una misma idea es tratada con respeto y reverencia si es enunciada por un hombre, y en cambio resulta menospreciada y desautorizada si está argumentada por una mujer. El esfuerzo femenino deviene numerosas veces en frustración, aplastado por ese *mundo de hombres*, tan parecido al hierro, tan incómodo, con forma de puño, aunque, ¡alegraos mujeres!, siempre habrá una caricia magnánima en nuestra intercambiable cabeza perruna, y un tono flácido y asquerosamente paternal para despedirse, tal vez acompañado de un besuqueo (psuajjjjjjjj) de molusco añejo, eso sí, siempre que no le hayas hinchado demasiado las pelotas al tipo. (Angélica Liddell. *Un tiempo para la diferencia*. No publicado)

Igualmente preocupante es el problema de racismo imperante en España y cómo repercute éste en los inmigrantes, conduciéndolos a situaciones vergonzantes e inhumanas. El texto de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* está íntimamente relacionado con la crisis actual. La autora acusa a lo que califica de “aspiración ética” malograda desde el Gobierno y el pueblo, incoherente, que por un

lado juega a la justicia y por otro trasluce una incoherencia total, y deja ver la xenofobia atroz reinante. “(...) *en este principio del siglo XXI donde los conceptos de seguridad, libertad y defensa han quedado de nuevo unidos a la barbarie, y la injusticia ha quedado vinculada a la venganza imitando tiempos remotos*” (Angélica Liddell. *La taza de té de Wittgenstein*, texto no publicado). Liddell nos recuerda que apenas hemos evolucionado, que mantenemos líneas de pensamiento arcaicas, incapaces de adaptarse a las situaciones que se van generando, con un nivel de intolerancia digno de una España franquista, sólo que se camufla por vergüenza. La dramaturga denuncia la actitud constantemente a la defensiva, el miedo a lo externo. Nos muestra la visión general distorsionada de la realidad de la masa, alarmantemente ignorante de las situaciones precarias e insostenibles que se dan, por ejemplo en Africa. La dramaturgia denuncia a aquellos que exhiben una “tolerancia infantil”. Y partiendo de este planteamiento xenófobo, la dramaturga nos señala cómo existe al tiempo una misma línea de rechazo ante todo aquello que no se comprende. Cómo el pueblo demanda lo fácil y cómodo, rechazando la cultura, como algo que peligrosamente atenta contra ellos de una forma que no son capaces de controlar.

Angélica Liddell es una dramaturga comprometida y en su implicación extrema en los problemas sociales, hay por supuesto un espacio para los excluidos. Si hacemos un repaso por su obra, todos los personajes que retrata son marginales, fracasados, víctimas del rechazo que produce la inadaptación a determinados contextos. Ella los convierte en verdaderos protagonistas, porque sin duda son ellos la clave con la que podemos analizar el desarrollo de nuestra sociedad, ellos constituyen la prueba del avance o del retraso. Ella misma se considera una excluida en la sociedad, que participa de su juego cuando las necesidades de supervivencia se lo exigen.

“(…)Exigirle a un hombre por contrato la demencia, la idiotez, no carece de consecuencias” (Angélica Liddell, *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*). Angélica habla de humillación, continua. Es una autora que ha criticado a la SGAE y a organizaciones igualmente importantes; una dramaturga que avanza claramente en un sentido distinto al resto, con su propios criterios; que ha luchado por mantenerse en un panorama teatral complicado. Una autora diferente que hace un teatro muy característico y personal. Por todos estos rasgos distintivos, la decisión de Liddell de aceptar la propuesta de representar *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* en el Centro Dramático Nacional (CDN), resultó para muchos una sorpresa y una contradicción.

En uno de los textos que Angélica Liddell escribió para una conferencia, *El mono que aprieta los testículos de Passolini*, arremete contra la hipocresía burguesa, contra la poca autenticidad de los ciudadanos. La dramaturga apunta a la incoherencia de una sociedad que no acepta las palabras malsonantes y sí las situaciones impropias, delictivas. El teatro de esta dramaturga nacida en Figueras consiste en mostrar claramente aquello inadmisibile que aún está presente en la sociedad. Liddell considera irrisorio el que haya gente que no tolere su forma de manifestarse, su vocabulario agresivo y políticamente incorrecto, y que sin embargo sí consientan que determinadas situaciones injustas estén sucediendo día tras día. Este texto, titulado *El mono que aprieta los testículos de Passolini*, equipara a la gente necia y mezquina con monos; hace referencia a los asesinos del cineasta italiano Pier Paolo Passolini, gente completamente ignorante e inconsciente de la magnitud de sus actos. Angélica Liddell pretende describir a través de esta metáfora, cómo la gente incapaz de comprender determinadas cosas en profundidad (gente carente de sensibilidad, poco cultivada) se ofenden al reconocer a otra persona con una cultura, sensibilidad o educación más

sobresaliente que la suya propia. Absorbidos por la envidia y la rabia, tratan de desprestigiar o destruir a quienes les superan en algo. Y por último, la autora se detiene en este texto para criticar la impermeabilidad de la gente. Liddell resalta que somos capaces de consentir altas dosis de violencia en el cine y la televisión (ya sea en películas o en el noticiario) sin que lo visto repercuta lo más mínimo en sus vidas. Sin embargo, los espectadores son más intolerantes con el teatro (mucho más próximo a la vida) y consideran de mal gusto la representación de determinadas obras.

Pero la sociedad pequeño- burguesa, bienpensante, correcta, es falsamente moderna, y por esa razón es también falsamente tolerante, falsamente comprometida, falsamente culta. Cuando se intenta comprender el origen del dolor humano, cuando se intenta comprender el sentido de la vida mediante la violencia poética la sociedad se vuelve intolerante. 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. Vomitan la violencia poética mientras devoran la televisiva. Degluten guerras, hambrunas, crímenes, degluten todo aquello que es televisado sin que nada, incluso lo más horrendo, les agrada. Pero si concentráramos las mismas guerras, hambrunas y miserias en un escenario esos burguesotes

en vez de deglutirlo lo vomitarían, porque en sus míseras vidas vomitan todo aquello que no tiene que ver con el poder y con sus repugnantes ambiciones. La violencia poética les mancha. (...)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 como el hambre. (...)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. No se pueden hacer las paces con los burgueses. Ser imbécil, dañino e ignorante tiene un precio y alguna vez tienen que pagarlo. Pero la violencia poética fracasa al certificar que nada transforma a los idiotas. Los idiotas ni siquiera pisan el teatro. Y entonces uno se cubre con los relámpagos de la impotencia. (Angélica Liddell. *El mono que aprieta los testículos de Passolini*. No publicado).

Sin embargo, encontramos lo que puede ser una explicación de la autora a esta tipo de incoherencias:

De manera que el bufón asume el doble riesgo de ser admitido o expulsado a cambio de un asunto meramente material, la

supervivencia, el hambre. Y en esta relación conflictiva con el poder-espectador, reside la intensidad de su crítica y de su propia locura. La obra del bufón es siempre una crítica al poder porque el bufón se siente esclavo del poder.(Angélica Liddell. *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*).

Del mismo modo, en otra ocasión Liddell explica por qué le resulta imposible disociar el contenido doloroso de la palabra, por qué las palabras no pueden saciar, por qué siempre demandan algo, por qué esconden una queja, por qué mendigan un cambio. La dramaturga expresa la imposibilidad de la palabra concebida para el placer de los sentidos: sus textos son una llamada de auxilio, una manera de arrancarse el mal que la corroe, de describirlo y pedir ayuda al público expectante. Angélica Liddell no hace teatro para entretener ni divulgar, tampoco para educar: escribir obras de teatro en las que tiene que esforzarse en explicar con claridad su dolor no le resulta en absoluto lo más sencillo ni lo que es más capaz de hacer. Pero siente que es su responsabilidad escribir y representar esas obras y no otras, hablar de esos temas y no otros. Parece no ser una elección ni un mediocre compromiso ideológico, sino lo único que su moral le permite hacer en paz, aunque escribiendo sus textos y representando o dirigiendo esas obras sufra de manera constante. La dramaturga ha de enfrentarse a la lucha de dar forma a un dolor inexpresable, de hacerlo verosímil y que cuente con la aceptación del espectador que lo juzga.

Escribir con la carga del genocidio, escribir con la carga del horror humano, escribir con esa carga insuperable provoca una literatura doliente, temerosa de sí misma, escéptica, una

literatura que soporta las aflicciones de la palabra. La palabra nace afligida, débil, precaria, fatigada, inútil, la palabra nace fracasando, aniquilada ininterrumpidamente por lo real, inevitablemente frustrada. No me siento orgullosa de la palabra, me reviento la cara a golpes cada vez que escribo una palabra. No me siento capaz de salir en defensa de la palabra. Trabajo con la angustia que me produce su fracaso, para mí sólo es válida esa angustia, esa angustia que ruge a causa de un deseo insatisfecho, el profundísimo deseo de contar, es decir, la contradicción entre las ideas concebidas y la materialización de tales ideas.(Angélica Liddell. *Llaga de los nueve agujeros*. No publicado)

La dramaturga nos enumera y presenta, a modo de confesión, nueve cosas que la perturban, marcándola de manera irremisible. Las llagas de los nueve agujeros que culminan con la premisa de que ya, todo está escrito.

1. Nadie necesita nuestras palabras.
2. El dolor es incompatible con la expresión.
3. La redundancia. Un hombre se repite en otro hombre.
4. La búsqueda vana de la palabra correcta obstruye el pensamiento.
5. La inteligencia no es suficiente.
6. La literatura no es comunicación. Hay que explicar al mismo tiempo que mostramos.
7. La palabra busca el imposible de la aprobación general, mientras que lo que hay

que decir es aquello que la gente no quiere escuchar.

8. No hay formas para hacer creíble el sufrimiento, hay que buscar nuevas formas para la tragedia.

9. Librar la palabra de la vergüenza del mensaje.

(Angélica Liddell, *Llaga de los nueve agujeros*)

Uno de los problemas que destaca y que afecta de manera frustrante a todos los que se dedican al arte en nuestro país, es la incapacidad de conectar del público con todo aquello a lo que no esté acostumbrado o que le suponga un esfuerzo extra de análisis, receptividad, de comprensión.

¿Y si nada les puede conmover? Ese es el ganglio ardiente que no deja de estrangular la garganta del autor que, como un filósofo decepcionado, se siente incapaz de resolver la paradoja entre el lenguaje y la catástrofe humana, entre el lenguaje y la necesidad. El autor se plantea el acto teatral como un esfuerzo de comunicación moral, un desafío a la sensibilidad del espectador, una llamada al conocimiento. Aquí es donde tiene origen el alquitranado conflicto entre el deseo de influencia del autor y su falta absoluta de consecuencias. Deseo y fracaso; el álgebra inconsolable de la condenación terrestre”. (Angélica Liddell. *¿Y si nada les puede conmover?* texto no publicado)

En *¿Y si nada les puede conmover?*, Liddell plantea el interrogante expresando su angustia y desesperación, mostrando la impotencia de descubrir que lo que ella

considera una asimilación difícil y un trabajo duro, es recibido como mero entretenimiento. La dramaturga lamenta que el teatro se conciba como una distracción, del mismo modo que se va a hacer la colada, a ver la televisión o a un concierto para gastar el tiempo y convertirlo en acción: “ayer fui al teatro”, y cubrir así la faceta cultural de postín de la que presumir en los círculos sociales. Angélica Liddell reivindica lo necesario de una educación que permita a la gente disfrutar de los “placeres difíciles”. Podemos llamar placeres difíciles a todos aquellos que se engloban dentro de la cultura, los cuales exigen para su valoración y deleite, una formación previa, una sensibilidad desarrollada, un bagaje cultural y capacidad electiva y crítica para discernir lo que nos ayuda a ver y lo que nos empaña la visión. Conseguir esta educación cultural y reflexiva, resulta una tarea ardua en una sociedad consumista y del exceso, donde se da prioridad a la diversión y el ocio.

Angélica Liddell defiende además su forma de expresarse, lo que ha sido motivo de las más despiadadas críticas, que han arremetido duramente contra ella desde sus comienzos. Muchos espectadores y críticos no son partidarios de la violencia verbal en el teatro, considerando que no hay belleza en ello, que los diálogos de Liddell ensucian, maltratan y lesionan el concepto poético. Pero la dramaturga defiende sus textos como muestra de su coherencia y autenticidad.

La violencia televisiva deja intactas sus ambiciones. La violencia televisiva nunca ataca. Sin embargo la visión de la violencia poética es atacar, atacar sin descanso (...) la violencia poética es no mentir, es ver un poco más allá, es el ansia lo realizable, es el hambre. (Angélica Liddell. *El mono que aprieta los testículos de Passolini*. No publicado).

Angélica Liddell hace uso de la violencia poética como un arma arrojadiza cuyo impacto garantiza la reflexión del espectador, que es el objetivo de su obra. El sentido del teatro de Liddell radica en la incomodidad de sus textos.

En las representaciones de la dramaturga el espacio no es indiferente sino que tiene un significado preciso: diferente de la concepción clásica a la que estamos acostumbrados porque el escenario no adorna sino que expresa, atenúa la tensión, contribuye a la intensificación del drama. Todo objeto presente es responsable y protagonista. La escenografía utilizada en las obras de Liddell tiende a crear inestabilidad y malestar, para reforzar la gravedad de la obra. En las propias palabras de la autora;

Optamos, en esta época de catástrofe, por desterrar lo estrictamente bello hasta que deje de existir la injusticia, optamos por una objetualidad precaria, frágil, pobre, fea, en ocasiones obscena, como actitud beligerante frente a la vacuidad del truco estético, contra la demanda de lo cuantitativo frente a lo cualitativo, el clasismo cultural, y el gran cascarón presupuestario. (Angélica Liddell. *La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe*. No publicado).

Del mismo modo, los personajes que aparecen en las obras de teatro de Liddell tienen por finalidad herir al espectador, hasta hacerlo sentir culpable de la deformidad del mundo. “La conmoción dentro le conducirá a la reflexión fuera”.(Angélica Liddell. *Llaga de los nueve agujeros*. No publicado).

18. ANGÉLICA LIDDELL EN LOS SEMINARIOS INTERNACIONALES DE SELITEN@T (Centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías)

En el año 2001, se creó en la Universidad Nacional a Distancia (UNED) un centro de investigación de semiótica literaria, teatral y de nuevas tecnologías bajo el nombre de SELITEN@T. El director de este centro y coordinador de todas las actividades es el catedrático de literatura española Don José Romera Castillo y el catedrático Don Francisco Gutiérrez Carbajo es el subdirector del centro.

SELITEN@T cuenta con un eficiente equipo de investigación que trabaja en diversas líneas, promoviendo la investigación de la literatura actual en varias vertientes: el teatro representado en España durante la segunda mitad del siglo XIX y el siglo XX, así como la presencia del teatro español en países europeos e iberoamericanos; lo autobiográfico en la literatura contemporánea y las relaciones entre la literatura y las nuevas tecnologías entre otros muchos temas. El centro organiza congresos y ejerce la actividad docente a través de cursos de doctorado y de formación permanente, publicando las Actas de sus congresos en la editorial madrileña Visor, así como editando la revista Signa, que es el órgano de la Asociación Española de Semiótica.

Lo que nos parece pertinente en esta tesis doctoral es la realización de los Seminarios Internacionales que desde 1991, SELITEN@T organiza cada año, invitando a participar a investigadores teatrales y dramaturgos de todo el mundo. Cada vez el tema monográfico del seminario cambia y las personas que participan han de redactar sus ponencias bajo esa premisa, siempre ligada a la más candente actualidad. Este seminario

internacional constituye indudablemente, una de las actividades más importantes del centro de investigación, teniendo como aliciente la amplia participación, pudiendo participar activamente en el seminario un total de sesenta personas. En la actualidad se han realizado diecinueve congresos que han versado sobre los siguientes temas:

1. *Ch. S. Peirce y la literatura*. (Celebrado en el Centro Asociado de la UNED de Segovia, los días 3, 4 y 5 de julio de 1991).
2. *Escritura autobiográfica*. (Celebrado en la UNED de Madrid los días 1,2 y 3 de junio de 1992).
3. *Homenaje a Greimas*. (Celebrado en la UNED de Madrid, del 26 al 28 de abril de 1993).
4. *Bajtin y la literatura*. (Celebrado en la UNED de Madrid del 4 al 6 de julio de 1994).
5. *La novela histórica a finales del siglo XX*. (Celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca, del 3 al 6 de julio de 1995)
6. *Literatura y multimedia*. (Celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca, del 1 al 4 de julio de 1996).
7. *Biografías literarias*. (Celebrado en la Casa de Velázquez de Madrid, del 26 al 29 de mayo de 1997).
8. *Teatro histórico. Textos y representaciones*. (Celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca, del 25 al 28 de junio de 1998).
9. *Poesía histórica y (auto)-biográfica 1977-1999*. (Celebrado en la UNED de Madrid, del 21 al 23 de junio de 1999)
10. *El cuento en la década de los noventa*. (Celebrado la UNED de Madrid, del 31 de mayo al 2 de junio de 2000).

11. *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. (Celebrado en la Casa de América, de Madrid del 27 al 29 de junio de 2001)
12. *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. (Celebrado Sede Central de la UNED en Madrid, del 26 al 28 de Junio de 2002.).
13. *Teatro, prensa y nuevas tecnologías*. (Se celebró conjuntamente en la UNED y Casa de América (Madrid), del 25 al 27 de junio de 2003).
14. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. (Se celebró en la UNED de Madrid, del 27 al 30 de junio de 2004).
15. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. (Se celebró en la UNED de Madrid del 27 al 29 de junio del 2005).
16. *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. (Se celebró en la UNED de Madrid del 26 al 28 de junio del 2006).
17. *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. (Celebrado en la UNED de Madrid del 13 al 15 de diciembre del 2007)
18. *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. (Celebrado en la UNED del 14 al 16 de julio de 2008).
19. *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. (Celebrado en la UNED de Madrid 29 y 30 de junio y 1 de Julio de 2009).

He intentado presentar un compendio de los extractos de algunas actas que resultan significativas para evaluar la trayectoria artística de Angélica Liddell; bien sea porque se refieran a ella específicamente, porque sea ella la que las escriba o porque se mencionan asuntos que facilitan la comprensión de su trabajo.

En el XVI seminario internacional de SELITEN@T el tema versaba sobre las dramaturgias femeninas durante la segunda mitad del S.XX y Angélica Liddell participó con una ponencia que tituló “Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y el tiempo”. En este texto la dramaturga explicaba por qué en la actualidad *ni la acción ni la palabra necesitan ya el espacio y el tiempo*. (Liddell: 2005: 68). Partiendo del propio título de su acta, Angélica Liddell describe la poca importancia que tiene el tiempo, que no puede ser utilizado como referencia porque siempre es circunstancial y resulta necesario contextualizarlo. Hay determinadas situaciones que necesitan un desarrollo a lo largo de los años y otras que suceden en unos minutos, por lo que el tiempo pierde su significado, se convierte en algo secundario. La dramaturga da prioridad a aquello que afecta al ser humano. Del mismo modo, no necesita hacer referencias espaciales, ya que se detiene únicamente en los hechos para analizarlos en profundidad sin que el acto de enmarcarlos en un espacio y un tiempo los convierta en algo particular (pueden extrapolarse a otros casos). Liddell escribe sobre los conflictos y las miserias de la naturaleza humana, así lo explicaba en su acta:

La desaparición del espacio y del tiempo ha constituido un acto beligerante en la dramaturga (...) No existe una referencia a lo físico sino a lo moral, a lo ético. Lo más importante es el discurso acerca de las miserias del hombre, el compromiso con el sufrimiento humano, con la soledad, con la desorientación en un mundo en el que la destrucción no cesa en todas sus formas. (Romera Castillo: 2005: 68)

La dramaturga va más allá, profundiza en el individuo y no en un tema determinado. En ocasiones sus obras carecen de una estructura teatral al uso, se presentan como monólogos, porque prefiere adentrarse en la psique humana y no explicar un suceso concreto. Los protagonistas de las obras de teatro de Angélica Liddell tienen como referencia personas reales y en ocasiones se convierten en un alter ego de la propia autora. La dramaturga apuesta por la no ficción, por el enfrentamiento rudo y despiadado con la realidad, por el descubrimiento y la aceptación de los aspectos más oscuros del ser humano. La importancia de las obras teatrales de Angélica Liddell radica en la exhibición del recóndito mundo interior de sus personajes, que se presenta como la trama más compleja. En lugar de la estructura convencional compuesta de presentación, nudo y desenlace, en las obras de Angélica Liddell se asiste a un momento de la vida de uno o varios personajes. Según la autora:

La desaparición del tiempo y el espacio viene acompañada a su vez por una fuerte individualización, es decir, una reafirmación feroz del individuo, que desembocará en la desaparición del personaje a favor de la voz del propio autor, sin personaje, sin argumento, frente al argumento de la guerra el autor se presentará sin argumento. El personaje es abandonado y el autor cobra protagonismo frente a la muerte, frente a la desaparición de lo individual en la era de la masificación, en la era del fracaso del humanismo. Se experimenta el hambre de lo íntimo, la necesidad de una historia de la vida privada. La destrucción provoca que busquemos la máxima identidad como hombres únicos y no

como el cuerpo entre todos los cuerpos (...).(Citado en Romera Castillo: 2005: 69)

“El arte siempre es una amenaza porque la revolución es posible “(Romera Castillo: 2005: 70)

La ausencia de conceptos representados procede de la voluntad de intervenir sin máscaras sobre el hombre-espectador, como si los desastres, habiendo superado la voluntad humana, hubieran dejado tanto al hombre autor como al hombre espectador invalidados para la ficción. Utilizamos el nuevo realismo para combatir la realidad aunque este nuevo realismo sin ubicación sea una actitud política beligerante tanto frente a la realidad como frente a la ficción pues tan engañados nos sentimos por la una como por la otra. (Citado en Romera Castillo: 2005: 74)

Susana Lorenzo Zamorano, participaba en esta mismo seminario sobre dramaturgias femeninas con el texto titulado *Heterotopías femeninas: análisis del espacio teatral en clave neomoderna*. En este texto se refiere a Liddell:

Constituye una nueva variante de neomodernismo espacial: cuerpo y psique son los espacios de focalización en la dramaturgia de Angélica Liddell, quien lleva a cabo una adulteración de la familia como núcleo de perpetuación de la estructura social. (...) Los personajes de Angélica Liddell se

mueven en un espacio psíquico que carece de cortina y donde reina el terrorismo de la plasticidad. Se trata de imágenes sin censura, efectistas y eficaces. (...) Angélica Liddell nos muestra la semiótica oculta de los espacios considerados normales y nos viene a recordar que incluso los enclaves así pensados se hallan habitados por placeres prohibidos y corrupción de los que no se salva nadie.(...) La mujer dramaturga está creando toda una diáspora que supone la superación del concepto postmoderno de espacio femenino y de su ubicación. (Citado en Romera Castillo: 2005: 460-461).

En el Seminario “Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX”, Ignacio Amestoy participó con una ponencia bajo el título *Como en mil espejos de Proteo. Una reflexión sobre mis personajes*.

La realidad, siempre proteica. La ficción, una mirada unidireccional: yo diría, una mirada narcisista (...). La tragedia de la incomunicación que vivimos. La historia oficial. La foto retocada y el eslogan que se repite. Al único espejo del Narciso de la ficción de la oficialidad, quiero oponer las múltiples caras de Proteo reflejadas en los mil espejos de la realidad. Esa realidad que queríamos ver no sólo en el teatro, sino en la vida, aunque nos asuste. (Citado en Romera Castillo: 2003: 39).

En este XII Seminario también participaba Juan Antonio Hormigón con su trabajo *Memoria de Marsillach*:

Todo teatro ficcional narrado en primera persona, como si quien aquello escribe lo hubiera vivido en carne propia, asume la estrategia de quien se autobiografía, aunque sea una invención propia. Similar elaboración artística existe sin embargo, por parte de quién narra su propio derrotero o el del personaje tras el que acumula su invención. (Citado en Romera Castillo: 2003: 132).

Sobre la confesión autobiográfica hablaría Francisco Nieva en sus memorias:

Creo que tengo un estilo particular porque tengo defectos muy graves, pero el resultado narrativo puede ser muy bueno y hasta llegar a sorprenderme a mí mismo. Parece que todos mis pecados y faltas entran sucios por un buzón y salen lavados y planchados por otro, ahora convertidos en estilo. Ese juego desinfectador y enfatizador de mí mismo me gusta mucho desde el principio y me envié en ese curso purgatorio. (Nieva: 2007: 37)

Olga Ewes Aguilar enumera en su ponencia (Romera Castillo: 2003: 245-255) algunos dramaturgos españoles que han escrito libros autobiográficos: *La arboleda perdida* de Rafael Alberti (1975,1987, 1996), *La dudosa luz del día* de Francisco Arrabal (1994), *Diario en blanco y negro* de Jaime de Armiñán (1994), *El tiempo*

amarillo, memorias ampliadas de Fernando Fernán Gómez (1998), *Tan lejos, tan cerca* de Adolfo Marsillach (1998), *Ahora hablaré de mí* de Antonio Gala (2001), *Memorias de un bufón* de Albert Boadella (2001) y *Las cosas como fueron* de Francisco Nieva (2001).

Remitiéndonos a 1999, encontramos las Actas del VIII Seminario Internacional de SELITEN@T, que en tal año abordaba el tema *Teatro histórico 1975-98. Texto y representaciones*. En la introducción escrita por el catedrático José Romera Castillo, extraemos una cita referida a un fragmento escrito por el dramaturgo Buero Vallejo:

El teatro histórico es labor estética y social de creación e invención que debe no ya refrendar, sino ir por delante de la historia más o menos establecida, abrir nuevas vías de comprensión de la misma e inducir interpretaciones más exactas (...) Un drama histórico es una obra de invención que atañe a los significados básicos no a los pormenores. (...) Cualquier teatro debe de ser ante todo actual. La historia de nada serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad y por eso se reinscribe continuamente.(Romera Castillo: 1999: 21)

Como Buero Vallejo señala, en ocasiones *la historia es manipulada por el autor para definir sus tesis ideológicas o sus doctrinas de hoy* (Romera Castillo: 1999:25), pero no es el caso de Angélica Liddell, que trata precisamente de dar una explicación neutral, completa y pormenorizada de los sucesos históricos, mostrando los datos que los medios de comunicación, por interés, esconden.

El teatro irrumpe en la vida de su época como la peste: modifica en lo profundo la vida de los hombres y las colectividades. Es, a la vez, exorcismo, delirio y comunicación. (Uscatescu: 1968: 65).

Sea cual sea el contenido hay que dirigirlo para conseguir una correcta interpretación que permita profundizar en el hecho en sí. “La interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte” (Sontag: 1966: 35). La sociedad de hoy en día satura con grandes dosis informativas que conllevan a la distracción. El gran mérito de Liddell consiste en inducir a la reflexión en cada una de sus obras.

La trasgresión hoy, es por una parte profundizar escénicamente en el realismo de las obras del teatro del absurdo y por otra, siguiendo con su mensaje y tradición, llenar el vacío que nos rodea, el vacío que rodea especialmente al arte. (Ballesteros: 2000: 86)

En una sociedad donde imperan los códigos más banales y donde se promueve la frivolidad, el teatro adquiere un fuerte compromiso ya que tiene la responsabilidad de hacer consciente a los espectadores de los conflictos que lo rodean. Tiene que ofrecer algo que no se pueda encontrar en ninguna otra cosa y presentarse con la fuerza suficiente para recordar que es necesario, pese a que los ciudadanos están cada vez más acostumbrados a evadirse y a los productos desechables. Es un ejercicio duro y paciente que exige disciplina y vocación.

Ha de aceptarse la tremenda dificultad de hacer teatro, que sería, si se hiciera auténticamente, el medio de expresión más difícil de todos. El teatro no admite piedad, no hay lugar para el error o el desperdicio. (Brook: 1986:36)

El teatro de Angélica Liddell está efectivamente marcado por la idiosincrasia de la dramaturga, capaz de expresar sus preocupaciones y formar parte de su obra con total entrega a través de las posibilidades artísticas que ofrece el teatro y la performance. Su discurso no es unidireccional, no pretende mostrar una verdad única, pero sí se esfuerza por señalar aquello que necesita un replanteamiento.

Cuando hablamos hoy (...) de que el autor al escribir se halla inmerso en un proceso filosófico, pretendemos dar a esta palabra una dimensión más compleja que esa esquemática verdad educación-diversión o utilidad-libertad artística. Cuando hablamos de defender una idea lo hacen desde la especificidad y complejidad del campo artístico y no desde el moral o propagandístico. (De Santos: 1998: 388)

Como hemos mencionado anteriormente, Angélica Liddell ha trabajado partiendo en gran parte de sus obras de sucesos reales, muy ligada a los problemas más arraigados a su tiempo. Pero también resulta muy importante destacar la originalidad de sus escenografías y el uso de elementos multimedia que la hacen estar en consonancia con la más inmediata realidad.

No se trata de que el teatro sea desplazado por los medios de comunicación, por lo multimedia, sino que éstos son utilizados dramáticamente, pero sin duda con un papel central y determinante. Se trata de una confrontación y de una integración espacio-conceptiva y esencialmente visual. Asistimos a un nuevo tipo de teatralidad: al teatro multimedia. (De Toro: 1998)

19. CONCLUSIONES

De lo expuesto en este trabajo pueden extraerse las siguientes conclusiones:

Primera.

A lo largo de esta tesis hemos procurado que el lector descubra qué hace de Angélica Liddell una autora diferente al resto de sus coetáneos. Que se adentre en su personalidad para que pueda juzgar su teatro y trayectoria desde una opinión propia.

Para ello, hemos recorrido los orígenes de la dramaturga, que inicio su trayectoria durante los años noventa dentro de la llamada Generación Bradomín. Hemos comparado su forma de hacer teatro con la de otros dramaturgos nacionales de su tiempo: aquellos que le son más afines, como Rodrigo García o Roger Bernat, y aquellos otros que no comparten sus premisas escénicas. Entre estos últimos, hemos contado con la opinión de un autor tan valorado y respetado como Juan Mayorga, quien se ha brindado a hablar de la autora. Este mismo método comparativo se ha aplicado a la escena internacional. Han trabajado en una línea similar a la de Liddell artistas como Marina Abramovic o la coreógrafa, recientemente fallecida, Pina Bausch (1940-2009).

Al final de este viaje, creemos que no es aventurado afirmar que Angélica Liddell se ha convertido en una de las figuras más representativas del teatro español actual. Su personalidad carismática y su talento la han hecho sobresalir, no solo en

el panorama dramático de nuestro país, sino también en el contexto internacional.

Segunda.

Contextualizar la obra de Angélica Liddell para comprenderla. Ese ha sido otro de los propósitos de este trabajo: guiar al lector-espectador para que pueda asimilar el estilo artístico, la vida y la filosofía de trabajo de la dramaturga.

Hemos explorado referencias escénicas importantes para la autora como son el *happening*, el *movimiento fluxus*, la *performance* y el *accionismo* vienés. También hemos estudiado su bagaje cultural y político, los artistas a los que admira y con los cuales se identifica: escritores, músicos, dramaturgos, cineastas o actores.

Hay referencias claves como Artaud, Emily Dickinson, Pier Paolo Pasolini o Thomas Bernhard. Sin ellas, la obra de Angélica Liddell queda incompleta, pues constituyen el pilar que fundamenta el teatro de la dramaturga, directora y actriz.

Algunas de las obras de la dramaturga están claramente influidas por estos autores; la creadora intenta imitar su estilo literario y su universo referencial. Por ejemplo, la forma de narrar de Liddell, utilizando continuas reiteraciones, alude a la escritura inconfundible del escritor austriaco Thomas Bernhard, a quien ella admira profundamente.

Así pues, hemos dedicado varios capítulos a hacer un análisis comparativo exhaustivo entre Liddell y aquellos creadores que creemos que le han influido de una manera más significativa.

Tercera.

Angélica Liddell se ha convertido en su propio personaje. Sobre las tablas, la autora acostumbra a relatar historias en primera persona, de forma que resulta complicado discernir si presenciamos una ficción autobiográfica o un suceso real. Ha llegado a leer las cartas de sus amantes, ha narrado la relación que mantenía con sus padres y su repudio hacia ellos; ha descubierto públicamente su manera de sentir y, especialmente, de odiar. La intimidad hecha espectáculo.

Su vida personal forma parte de su obra y no se puede desligar de ella. Al acercarnos a su mundo íntimo hemos descubierto a una dramaturga más humana y próxima al lector, que no trata de esconder sus debilidades y miedos. Este enfoque humano nos parecía fundamental para romper los tópicos sobre una autora que ha desatado tanta controversia.

Ha sido una investigación ardua, en la que hemos tratado de recoger las opiniones más inquietantes de la autora, ya fueran publicadas en prensa, en su blog personal, extraídas de vídeos o de la entrevista que nos concedió.

Hemos puesto especial interés en entender ese malestar, seña de identidad de cada una de sus obras, yendo a la raíz del dolor y estudiando los episodios más

significativos de su vida. De este modo, hemos aspirado a trazar una imagen completa de la dramaturga, que englobara el apartado personal y el profesional. El resultado es una aproximación entre las muchas posibles, un retrato de cuerpo entero desde diferentes perspectivas, por dentro y por fuera, sin limitaciones.

Conociendo el origen de la dramaturga, la profesión de su padre, su infancia difícil, la educación que recibió y su soledad de hija única, podremos juzgar su radicalismo de una manera diferente. Quizás comprenderlo y respetarlo.

Detrás de la polémica que viene unida al apellido Liddell encontramos a una mujer que desnuda sin reparo su dolor. La dramaturga no tiene una forma de expresión convencional, cierto es. Sus obras no son educadas ni apaciguadoras, en eso podemos dar la razón a sus detractores, pero exponen su verdad de la manera más pura y visceral. Y eso es incuestionable.

En una época donde priman las formalidades y la frivolidad, encontrar a un personaje público que se arriesgue a exponer aquello que nadie quiere escuchar es una rareza meritoria.

Si hoy en día el éxito de audiencia de los programas televisivos radica en la curiosidad morbosa del público más popular por la vida del otro, Angélica Liddell parece utilizar esta misma fórmula con el público culto e instruido que asiste a sus funciones teatrales. Su éxito como dramaturga demuestra, en cierto modo, que el gusto por las historias truculentas que desvelan oscuros deseos, es común a todos nosotros.

Cuarta.

El teatro de Angélica Liddell es un atisbo de esperanza. Supone constatar que alguien sigue luchando para que los escenarios se abran a propuestas más arriesgadas. La dramaturga ha superado con creces las barreras que, a menudo, el interés comercial opone a quien se esfuerza por mostrar una visión particular del mundo a través del teatro.

Gran parte de su radica en su persistencia y su esfuerzo continuo en hacer aquello en lo que cree. Pese a no contar durante mucho tiempo con el apoyo de ningún tipo de subvención, a pesar de verse relegada a los teatros alternativos cuyo público minoritario apenas le permitía sobrevivir, Liddell no desfalleció.

Su ejemplo ha servido de revulsivo para muchas compañías teatrales emergentes, que se han sentido alentadas. Gracias a la personalidad y al esfuerzo de este tipo de autores, se consigue que el teatro avance más allá de lo meramente comercial, lo que ayuda a regenerar la escena teatral española.

Quinta.

Angélica Liddell es, incuestionablemente, una de las figuras más destacadas del teatro nacional contemporáneo. La avalan la crítica internacional así como la de nuestro país, donde ha recibido numerosos premios:

- VIII Certámenes literarios nacionales *Ciudad de Alcorcón* por la obra *Greta quiere suicidarse..*

- X Certamen de relatos *Imágenes de Mujer* del Ayuntamiento de León por el cuento *Camisones para morir*.
- Premio de dramaturgia innovadora CASA DE AMÉRICA 2003. Por la obra *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*.
- Nominación como espectáculo revelación por el *Tríptico de la aflicción* en los premios Max 2003 y Premios Mayte de teatro 2003.
- Premio SGAE de Teatro 2004 por la obra *Mi relación con la comida*.
- Premio Ojo Crítico Segundo Milenio 2005 por toda su trayectoria.
- Finalista del Premio de Teatro CajaEspaña 2005 por “*El año de Ricardo*”.
- Accésit del Premio Lope de Vega 2007, otorgado por la Comunidad de Madrid, por su obra *Belgrado*.
- Premio Notodo del público al mejor espectáculo de 2007 por *Perro muerto en tintorería. Los Fuertes*.
- Premio Valle Inclán 2008 por la obra *El año de Ricardo*.

Angélica Liddell ha trascendido, su nombre destaca ya en la historia del teatro nacional. Este reconocimiento adquiere mayor valor pues parte de una escena teatral donde, hasta hace no mucho, las mujeres autoras lo tenían más difícil. Afortunadamente, la situación ha cambiado considerablemente.

Por eso, en esta tesis doctoral hemos considerado necesario incluir un apartado dedicado a la dramaturgia femenina española desde sus comienzos. En el capítulo dedicado al teatro escrito por mujeres, hemos podido percatarnos de graves carencias en estudios que pretendían englobar el teatro español en un determinado

período de tiempo y que, sin embargo, excluían radicalmente a las dramaturgas.

Sexta.

Angélica Liddell comenzó su andadura artística apelando a la belleza o, en todo caso, a la tristeza, pero no al odio. Con el tiempo, su obra se fue radicalizando hacia lo que podemos llamar un *teatro de la crueldad*.

El análisis de sus obras teatrales, incluso de aquellas que no han llegado a representarse, desde sus comienzos hasta la actualidad, facilita la comprensión de su evolución a lo largo de los años.

Aunque sus grandes temas siguen siendo los mismos -la lucha contra situaciones injustas o la defensa de personas marginales-, la manera de enfocarlas es ahora mucho más incisiva. En ese sentido, su dramaturgia ha ido adquiriendo fuerza y seguridad con el paso de los años. Sus obras recientes están mucho más fundamentadas y la conmoción que provocan es mayor.

Al mismo tiempo, el dominio del lenguaje dramático ha venido acompañado de la multiplicación de los recursos escénicos: las obras de Liddell se presentan cada vez dotadas de mayores recursos multimedia (muchas incorporan proyecciones o montajes), decorados más insólitos (un caballo vivo en el escenario) y diversas técnicas próximas a la *performance*. La mejor muestra de ese *ir más allá* en el *teatro de la crueldad* son precisamente sus últimas *performances*, donde llega a autolesionarse de diferentes maneras.

Séptima.

Angélica Liddell no solo rompe con el teatro comercial, sino también con ese teatro de entretenimiento que adormece la inteligencia del espectador. En sus obras, no se aprecia un ápice de vacuidad ni de narración gratuita. Por el contrario, todo apela a la reflexión ineludible, a la lucidez de cada individuo.

La dramaturga ha conseguido que se respete el teatro de autor y que a éste también se pueda acudir en masa. Su trabajo ha demostrado que no se necesita un gran equipo artístico para hacer teatro de calidad, y que los artificios y efectos especiales no impresionan más que una frase concisa dicha en un contexto apropiado.

En conjunto, la obra de Liddell enriquece las posibilidades del teatro. No es un mero despliegue de capacidad creativa, sino que persigue solventar conflictos humanos de índole afectiva, social o política. Ante el conflicto planteado, ni el espectador ni la dramaturga pueden permanecer indiferentes. Deben intervenir y hacerlo juntos. En este sentido, es importante resaltar que -para Liddell- la conciencia personal de nada sirve si no va acompañada de la acción colectiva. De ella provendrá el verdadero desarme, la solución o el avance.

Octava.

Involucrar al espectador. No dejarlo indiferente. El público también es responsable de que determinadas situaciones injustas o conflictos se sigan

produciendo. Ese ha sido el propósito que alienta la experimentación teatral de Angélica Liddell: encontrar un lenguaje eficaz que obligue al espectador a asumir un papel activo dentro de la obra teatral.

La autora ha apostado por el receptor inteligente. Para ella, el teatro no es solamente un lugar de evasión, debe servir como herramienta para reflexionar sobre las partes más oscuras de la realidad. Enfrentarse juntos -espectador y autora- a los conflictos imperantes en la sociedad actual y promover un compromiso social mutuo.

La evolución del espectador en una obra de la dramaturga parte del primer impacto, para llegar a cierta reflexión que lo conduzca a actuar socialmente. En cualquier caso, Liddell no pretende producir un impacto emocional gratuito, por el mero hecho de jugar con la provocación. El impacto sólo tiene sentido si es para activar al público y conducirlo hacia una profundización racional en los hechos.

Ni el pesimismo ni el desencanto sobre lo humano, que están en el substrato de la obra de Angélica Liddell, son su finalidad última. El mensaje que se intenta transmitir es otro: como si dijera, «aún hay tiempo para reconducir la situación y solucionarla». Por eso, la dramaturga no se detiene sólo en el análisis existencial y nihilista de la vida (que también), cuanto en la responsabilidad social de los mecanismos de poder, a los que culpabiliza de la decadencia del hombre.

Novena.

El estreno de *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* en la Sala Francisco Nieva del Centro Dramático Nacional, a finales del 2007, supuso la irrupción de la polémica en la red de teatros públicos. Por fin, los temas políticamente incorrectos, espinosos, dejaban de estar relegados a grupos minoritarios de espectadores en el circuito alternativo.

Con Liddell ha cambiado cierta concepción del teatro. Hecho curioso, su espíritu trasgresor, la oscuridad de sus obras y su personalidad en constante rebelión contra instituciones y formalismos han empezado a estar de moda -y a comercializarse-, como si su éxito hubiese sido prediseñado. Cabe esperar que este éxito no altere la calidad de sus creaciones.

Décima.

Referente de la renovación teatral en nuestro país, Angélica Liddell ha hecho que el teatro español se equipare a la vanguardia escénica europea. Su apuesta por algo diferente, en un entorno reacio al cambio y a las formas teatrales no consagradas, ha propiciado que nuevas generaciones se atrevan a proponer obras más arriesgadas o innovadoras.

Una de las conclusiones más relevantes que podemos extraer de la trayectoria de Angélica Liddell es la importancia de no claudicar ante la adversidad. No se ha rendido ante la escasez de subvenciones y de medios, ni ante el cierre paulatino de

las salas de teatro independiente. Ha conseguido el éxito criticando las condiciones políticas, sociales o económicas que hubieran podido malograr su carrera.

Undécima.

Angélica Liddell es una de nuestras creadoras teatrales más internacionales. Sus obras han sido publicadas en España, Portugal, Brasil, Alemania, Francia, Rumania, Rusia, República Checa y Cuba. Ha sido además invitada por festivales de todo el mundo¹⁴.

Investigadores como la alemana Susanne Hartwig destacan la dramaturgia de Angélica Liddell en la visión global del teatro contemporáneo español. Hartwig la menciona recurrentemente en sus distintos ensayos: *La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo* (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García) y en *Teatro y sociedad en la España actual*.

¹⁴ Entre otros lugares, las obras de Angélica Liddell han sido representadas en:

- Colombia: Casa del Teatro de Medellín, II Festival Internacional de teatro de Barranquilla y en la Universidad de Antioquia.
- Portugal: Fundación Guilherme Cossoul de Lisboa, Festival Citemor de Montemor O Velho.
- Alemania: Ciclo de Teatro Español Contemporáneo. Bremen Theater.
- Brasil: Festival Internacional de Teatro, Cena Contemporânea de Brasília
- Francia: Festival ¡mira! El sur insolente, celebrado en Burdeos
- México: Encuentro Internacional de Escena Contemporánea Transversales.
- Bolivia: Cochabamba.
- Argentina: Centro Cultural Rojas de Buenos Aires.
- Bielorrusia, Chile y la República Checa.

Duodécima.

Angélica Liddell no escribe comedia, ni obras de amor. Angélica Liddell escribe un teatro íntimamente ligado a su tiempo, que podría clasificarse dentro de la corriente de realismo crítico.

Su obra no se basa en la imaginación, sino que recoge acontecimientos reales. Investida de la función social del dramaturgo, la autora trata temas tan peliagudos en la sociedad española actual como la *violencia de género*, la xenofobia y la llegada descontrolada de inmigrantes africanos en pateras y cayucos.

Si Liddell busca los sucesos más escabrosos, es para concienciar a la sociedad e impedir que se sigan produciendo. A través de sus piezas no sólo profundizamos en la realidad más inmediata, sino también en conflictos de carácter internacional: por ejemplo, los niños-soldado, las democracias encubiertas y los crímenes de guerra.

Su teatro es una denuncia de los problemas más acuciantes derivados del sistema social imperante. También denuncia al propio espectador: si esas cosas siguen pasando, también se debe a nuestra indiferencia, a que no nos pronunciamos en contra, ni gritamos.

Pese a que en sus representaciones nos permitan conocer una parte intrínseca de su vida, los temas de sus obras de teatro nos incumben a todos: nadie puede

quedar indiferente cuando le arrojan una piedra a la cabeza. Como ella misma expone en *Lesiones incompatibles con la vida*:

Gracias al pesimismo puedo hacerme preguntas. Alguien debe quedar en mitad de los hombres haciéndose preguntas, alguien debe quedar en mitad de la esperanza haciéndose preguntas. Alguien debe quedar como un idiota. (Liddell: 2003:7)

Decimotercera.

La dramaturga se inclina por los personajes más desfavorecidos e indefensos, víctimas de la marginación social, aquellos a los que nadie atiende porque están fuera del sistema. Emplea su poder e influencia como artista para dar voz a aquellos a los que nadie escucha.

A la hora de retratar a los protagonistas de sus obras, Angélica Liddell hace gala de una sensibilidad extrema. Con una mirada inusual, destruye los prejuicios que han ido sedimentándose durante años en el imaginario común. De este modo, es capaz de descubrirnos, por ejemplo, los sentimientos de un monstruo o la belleza de una mujer que ejerce la prostitución como medio para encontrar el amor.

El teatro de esta autora no puede desligarse de la condición humana. Los sentimientos que trata son universales: la soledad o el miedo... Si pone énfasis en el lado oscuro o en las afectividades casi patológicas que se esconden detrás de cada uno, lo hace para que al reconocerlos podamos controlar sus aspectos más

dañinos. En este punto, hay que recordar los estudios en Psicología de la dramaturga. Repercuten incuestionablemente en un teatro que jamás frivoliza sobre la parte humana de sus personajes.

Los personajes que protagonizan las obras de Liddell son también héroes, pero no en el sentido usual. En lo más profundo del hombre aparentemente mediocre, se esconde una grandeza insospechada. Si la sociedad no lo valora, parece sostener la autora, es porque ese hombre no cumple con los cánones preconcebidos de lo que se considera el éxito.

La construcción de cada personaje y los símbolos que se utilizan en sus obras son un reflejo de la sociedad capitalista y descarnada en la que nos encontramos. Su teatro pone en evidencia las consecuencias de un sistema que ha dado prioridad a la evolución política, económica y tecnológica, en detrimento de las relaciones humanas, que quedan indudablemente devaluadas.

Liddell nos invita a reflexionar sobre el sistema de valores socialmente aceptado. Refleja cómo cada cual los incorporamos a nuestra vida diario -en las parejas, las familias, las relaciones de amistad-, lo que nos conduce en ocasiones a los casos más extremos de perturbación. De este modo, incita al reajuste de baremos. El mérito profesional no lo es todo, lo son las experiencias vitales de cada uno.

Decimocuarta.

La autora propone replantearse la reproducción humana sistemática. Considera alarmante que perpetuemos una especie absurda, ignorante y primitiva. Es una negligencia que determinadas personas, inconscientes de sus propios errores y debilidades, dominadas por el ansia de poder y el instinto animal, continúen multiplicando generaciones irremisiblemente unidas por el sufrimiento.

Angélica Liddell se niega a ser madre. Es su forma de rebelarse ante la sociedad actual, negándose a actuar como la institución familiar y social esperan que actúe. De esa forma, muestra su pesimismo, su indignación y su dolor, ante el fracaso social que representa traer más hijos a un mundo cada vez más sucio y cruel.

Decimoquinta.

La dramaturga introduce una nueva representación del tiempo y espacio, coherente con su línea de trabajo. Bajo su prisma, el teatro contemporáneo debiera ser un espacio para el no lugar y el no tiempo.

Sus piezas teatrales estudian y cuestionan la repercusión social de algunas de las catástrofes más significativas de finales del siglo XX como, por ejemplo, la guerra de Kosovo, que condujo a la destrucción masiva y casi a un genocidio desconocido en Europa desde los tiempos del nazismo.

Como representación de estos hechos en su teatro, Liddell opta por suprimir la dimensión espacio-temporal. “La masacre anula la identidad y sin identidad no existe lo espacial ni lo temporal (Angélica Liddell:2004:68).

Insiste también en el hecho de que no se puede llamar humanidad a los deseos de unos pocos hombres; por eso, su obra se constituye como un alegato a favor de la individualidad.

Decimosexta.

Angélica Liddell ha tratado de construir a partir de la insuficiencia de la palabra. Quizá la obra que mejor lo represente es *Nubila Wahlheim y extinción*, donde una mujer cuenta sus continuos fracasos a la hora de intentar escribir algo laudable.

Frecuentemente nos enfrentamos, con más o menos frustración, a la imposibilidad de expresar con palabras algo que sin embargo sentimos con fuerza. Esta reiterada ineficiencia de la palabra nos conduce a la célebre cita del filósofo Ludwig Wittgenstein: “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. Lo que Flaubert expresó de la siguiente manera:

Nadie puede expresar nunca en la exacta medida sus necesidades, conceptos o sinsabores y la palabra humana es como una especie de caldero roto con el que tocamos una música para hacer bailar a los sosos, cuando lo que nos gustaría es conmovier a las estrellas con su son. (Gustave Flaubert:1992:227)

Esta limitación se puede concebir como un fracaso personal, un obstáculo para la interacción con el otro. La palabra se vuelve así propulsora de la mentira: el receptor se pierde, no comprende, se confunde.

En cada una de las obras de Liddell asistimos al fracaso comunicativo del diálogo. Inmersos en sus propios problemas, los personajes no son capaces de interaccionar con el otro. Sus intentos de comunicación se convierten en monólogos dichos en voz alta, que no esperan recibir respuesta.

Acaso por esto, en los últimos años, Liddell ha apostado por representaciones más visuales, en las que el peso de la palabra ha dejado de ser fundamental (como era el caso de obras como *El año de Ricardo*). Hasta entonces, aunque el conflicto dramático quedaba claramente expuesto y se transmitía al público, la dramaturga no lograba la forma de hacer partícipe al otro de su dolor.

En aquellas obras, mayoritariamente textuales, casi monologadas, por mucho que se emplearan frases contundentes y auténticas, siempre quedaba un margen de duda: el dolor que Liddell decía sentir en el escenario, ¿sería el que de verdad sentía?

El siguiente paso en la evolución del teatro de Angélica Liddell ha sido la radicalidad de las formas. Ha pasado de escenificar obras en las que apenas había acción a otras en las que se autolesiona con agujas, dejando que las heridas sangren mientras recita su texto. Con este apoyo visual, la palabra parece resultar

más creíble ya que la imagen es un idioma común.

Decimoséptima.

La obra de Angélica Liddell rompe con los estereotipos a los que estamos habituados. Se recrea en la escenificación de situaciones atípicas, conduciéndose a través de parámetros poco convencionales que impresionan al espectador ya que no se los espera, aunque pueden ser posibles. Es en esta elección de los temas que trata y el modo en que introduce al espectador en ellos, donde ya se puede apreciar la fuerza diferencial y carismática de una creadora que persiste en mantener su idiosincrasia y su independencia de lo establecido.

Liddell es la maestra de la perversión. Aborda historias como la de unas niñas que, pese a su edad, han perdido toda su inocencia y son dominadas por un afán destructivo; abuelas que se acuestan con sus nietos; hombres casados que se dejan masturbar por la mejor amiga de su hija pequeña, o una niña que teme al amor y por ello se casa con un hombre muerto.

Incestos, pederastia, asesinatos, necrofilia... La autora se esfuerza por sacar a la luz algo que existe, pero que la mayoría de la gente se empeña en negar y mantener oculto; aquello que delata que cada persona tiene su propio mundo de depravación interior y de oscuros deseos no manifestados. Liddell expone lo que muchos imaginan pero no se atreven a realizar, y aquí se produce la catarsis y la excitación de ver representado algo que sólo en la intimidad se atreve uno a

imaginar o mencionar. Esto es parte de la lucha de la dramaturga contra el cinismo y la hipocresía preponderantes en nuestra sociedad.

En este sentido, es importante reseñar que la autora no sólo ahonda en las diversas formas de enajenación de la psique humana, sino que además arremete contra el público aburguesado, el predecible artista al uso y la mediocridad humana, mezcla de conformismo e ignorancia.

Resulta importante destacar que Liddell tampoco se doblega ante instituciones que han premiado su obra, y que han ayudado a impulsar su nombre en los medios de comunicación. En numerosas ocasiones ha manifestado públicamente que repudia a la RESAD, a la SGAE y al Centro Dramático Nacional. Para ella estos organismos no son más que el impostado rostro amable de un sistema político corrupto y alienante, generador de frustración social, cuya función es constreñir y limitar al individuo.

Por lo anteriormente expuesto, la dramaturgia de Angélica Liddell supone una de las innovaciones más importantes en la escena europea contemporánea. La artista entremezcla su propio alter-ego con la construcción de personajes; sus obras de teatro unen ficción con realidad. Con argumentos que se basan en problemas políticos y sociales de gran actualidad, sus obras son un espejo de nuestro siglo. Para todo aquel investigador, historiador o apasionado del teatro, conocer el trabajo de esta dramaturga resulta ineludible.

20. ANEXO I. ENTREVISTA A ANGÉLICA LIDDELL

Realizada por la autora, Ana Vidal Egea, en directo y retransmitida el viernes 23 de febrero del 2007 dentro del programa Voces de Minerva de la Radio del Círculo de Bellas Artes.

- 1 La última obra que presentaste en Madrid fue El año de Ricardo en la sala Cuarta Pared, dentro del escena contemporánea, es una obra que dura más de dos horas y en la que estás constantemente en el escenario, casi sin silencios, lo que supone un desgaste físico y también mental por todo lo que dices, ¿qué sensación tuviste al final?

No sé muy bien lo que pasa al final, uno entra en un estado de melancolía un poco raro. Fue mejorando la función, yo creo que cada día fue mejor. Y... nada..., yo creo que al final te entran ganas de pegarte un tiro y te vas a casa y ya está.

- 2 Jean- Luc Godard hacía decir a una de sus protagonistas en la película *El desprecio*, “te desprecio porque no me conmueves” y de alguna forma, tu obra para bien o para mal nunca deja impasible, y de hecho hay gente que se marcha a mitad de la función, ¿te gusta provocar hasta que la gente no pueda soportarlo?

No, no. La provocación la entiendo desde un punto de vista político como una confrontación con la realidad. Tampoco me parece exitoso que se vaya la gente. Si se van lo admito y me parece bien, yo también me voy de los teatros, me voy

casi siempre, nunca espero hasta el final...Más que nada no es hacerles insoportables la obra sino hacerles insoportable la realidad. Intento aplicar un poco lo que a mí me conmueve como espectadora porque si algo me hace daño no me gusta. Me gusta que las cosas me hagan daño, cuando veo una película o leo una novela..Si no me duele el estómago me parece algo absolutamente despreciable y banal. entonces sí que tal vez intento que les duela un poquito el estómago.

3. ¿Y no es muy destructivo para ti también trabajar constantemente con el dolor?

Pues...Claro, hay más dolor mental que otra cosa. A veces si he llegado al paroxismo del dolor íntimo en algunas obras, en algunas acciones como en Lesiones incompatibles con la vida, o obras confesionales donde expreso una experiencia muy dolorosa íntima personal, como en Nubilla Walls. Pero al pasar de una experiencia personal a una experiencia colectiva, ver el sufrimiento de una manera más colectiva, con sentimientos colectivos...es otro tipo de dolor...más que dolor es ira, una ira social. Una ira por lo que te rodea, es rabia, impotencia y sentimientos muy violentos.

4. En estas obras hablabas de los dictadores que están disfrazados en la democracia, ¿qué opinas de la política actual española?

Es que tanto en España como en el resto de Occidente, yo creo que toda la transferencia de poder ya no está en la política sino en la economía. Los políticos van sucediéndose peor el poder realmente es económico y lo que

determina los destinos de los ciudadanos es el poder económico. La economía es una forma de totalitarismo porque es algo que sirve para causar sufrimientos, entonces relativiza la muerte, siempre va a ver el sufrimiento humano de una manera fría. Entonces más que la política en España y en Europa, estamos ante un imperio económico atroz y destructivo.

5. Thomas Bernhard dice en sus libros que es necesario estar enfermo para estar lúcido, ¿compartes esta idea?

Sí, sí, no sólo enfermo, En el siglo XVIII la locura y la enfermedad empiezan a verse como fuentes de conocimiento, y es verdad. Desde la locura se empieza a reflexionar sobre los que están cuerdos. Yo por ejemplo la creación la vivo como una enfermedad y me gusta estar enferma cuando estoy empujando algo, tengo que sacar adelante algún proyecto.

6. ¿Incurable entonces?

Incurable, yo terminal

7. Has ganado varios premios, en el 2004 ganaste el de la SGAE por tu obra *Mi relación con la comida* y en el 2005 el del ojo crítico por toda tu trayectoria artística; ¿qué sientes cuando te premia una sociedad que te dio la espalda durante tu comienzo?

Por una parte pues amas tu trabajo, tu profesión, pero por otra parte sigues

sintiendo el mismo desprecio y el mismo asco por toda la gente que rodea la profesión. Más que amar la profesión amo mi trabajo, es inevitable seguir trabajando pero me sigue dando asco la SGAE me siguen dando asco las instituciones...lo que pasa es que uno presenta las obras para poder comer...Pero la verdad es que sigo sintiendo bastante desprecio por toda esa gente.

8. Estudiaste psicología pero dices que no aprendiste nada en la carrera; también eres licenciada en arte dramático, ¿qué opinión te merece la RESAD?

Allí estuve cuatro años, pero suspendí interpretación, tuve que presentarme en septiembre, pero mis profesores de interpretación no me querían nada, nada, nada.

9. ¿Y tú los querías a ellos?

¡Tampoco! Eran espantosos, sobre todo un señor que se llamaba Angel Barreda. Y ahí los dejé a todos...

10. Bueno, hay mucha gente que no termina siquiera los cuatro años

Los terminé un poco así porque estaba en una de esas edades de la ansiedad y la depresión y yo creo que por no estar en mi casa llorando de las sábanas...

11. ¿Por quién ha pagado Angélica Liddell que no se arrepienta?

Un día hice dos horas de cola y otro día una para ir a ver a Isabel Uperter cinco minutos.

12. Y si hubiera unas fallas centradas en el mundo cultural español, ¿a quién quemarías?

Yo los quemaba a todos, los echaba allí a la hoguera, no hay nadie a quien salvar. Nosotros mismos también, somos los primeros que saltábamos al fuego..

13. En varias ocasiones has dicho que tu obra era suicida, agresiva, despiadada y que todo esto venía del dolor que te produce el mundo; ¿hay algo gratificante en tu día a día? ¿qué te estimula?

Me gusta el cine, me gustan las pelis de terror...Uno tiene que buscar la felicidad de alguna manera, hay que compartir esa búsqueda individual de la felicidad, un poco con la catástrofe y con el resentimiento y con los sentimientos negativos...pero sí que encuentro; en la cotidianidad siempre se encuentran cosas.

14. ¿Hasta qué punto te marcó tu infancia a la hora de escribir?

La infancia es traumática para todos, porque es un crecimiento, implica una mutación, es algo así a lo Cronenberg. Sí que me influyó...vives en un cuartel,

entre militares, es un mundo violento, vives al lado de un psiquiátrico en Valencia...además soy hija única y tengo una madre muy posesiva, osea que lo tengo todo.

15. ¿Por qué esta predilección por las trilogías?

Me sirve para concentrar una época de trabajo, un poco para tener un proceso dentro de un período de tiempo extenso porque me gustan los procesos largos, me sirve para indagar más.

16. Y en la trilogía de *Actos de resistencia contra la muerte*, que terminas con el año de Ricardo, ¿qué pretendes transmitir?

Un poco avisar a la gente..dejarla inquieta...que se planteen... Creo que el objetivo de El año de Ricardo es que la gente se sienta inquieta ante la superioridad de nuestros sistemas y que se plantee, reflexione en qué medida nosotros hemos creado un sistema superior. A costa de qué, países y de qué sufrimiento, porque siempre apelamos a la ilustración como fuente de nuestra superioridad pero nunca apelamos al colonialismo, que es el origen de todo lo que está pasando.

17. Y el lenguaje, como bien sabemos, nunca es inocente, ¿en tus obras qué pretendes? ¿Herir al espectador o darle lucidez?

Es una mezcla entre herida y proporcionarle algo parecido al conocimiento,

porque siempre tenemos que establecer esa frontera entre la información y el conocimiento...y si el arte puede revelar algo sobre lo humano...Es una combinación perfecta la herida y la lucidez

18. ¿Se puede hablar de algo que no sea lo humano?, ¿es un compromiso?

Para mí es imprescindible, donde no esté lo humano carece de total interés

19. ¿Te ha importado alguna vez una crítica?

Sí. al principio las leía. Incluso hubo un crítico del ABC que me dijo que me tenía que hacer la cirugía estética...y bueno, de todo tipo...pero ahora ya no las leo desde hace ya bastante tiempo

20. ¿Ha habido alguna crítica que te doliera?

Sí, hubo una de un tal Enrique Centeno que fue muy dolorosa. Nosotros estábamos en la mierda absoluta, estábamos mal, no teníamos que comer y de repente estrenamos obra y el crítico utilizó su resentimiento para insultar al pobre desgraciado que estrena algo. Me dejó varias noches sin dormir porque no comprendía por qué aquel señor tenía derecho a insultarme de aquella manera.

21. Pues ahora si lees las críticas verás que te ponen muy bien. La siguiente obra que vas a representar, *Perro muerto en tintorería*, la escribiste hace más de diez

años, ¿por qué has tardado tanto en llevarla a escena?

Porque no estaba segura de que estuviera bien. Luego por otra parte me da mucho miedo a trabajar con gente y últimamente nos hemos limitado un poco los dos y me he puesto a hacer monólogos porque me apetecía estar sola. Pero ahora al proponerme el CDN una producción la retomé y me animó a trabajar con más gente.

22. ¿Tienes miedo a que se te gasten las palabras?

No, soy una grafómana, tengo palabras para rato. que sean buenas o sean malas no lo sé, pero aunque sea basura, palabras habrá.

23. ¿Tienes confianza en las nuevas generaciones?

Sí, tengo confianza en que nos den una patada y nos larguen a todos de aquí, pero no creo que vaya al teatro. Sobre todo no voy al teatro para no encontrarme con la gente, porque no me gusta, no me lo paso bien, prefiero ir a otros sitios.

21. BIBLIOGRAFÍA

21.1 FUENTES PRIMARIAS

- **Liddell, Angélica.(1993).** *Leda* . *Colección Nuevo Teatro Español*Madrid: Ministerio de Cultura / Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
 _____ (2001). *Haemorroísa*. Madrid: Revista *Ofelia*, nº5
 _____ (2001). *Haemorroísa hasta el Polo Norte*. Madrid: Revista *Ofelia* nº 5
 _____ (2001). *El Matrimonio Palavrakis*. Madrid: Revista *El Pateo*, nº7 Y web:
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/autora/aliddell.htm>
 _____ (2002). *Suicidio de amor por un difunto desconocido*. Lisboa: Ediciones Tema & Teatro da Trindade
 _____ (2002). *Once upon a time in West Axphisia*. URL:
http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/160/Angelica%20Liddell-Once%20upon%20a%20time%20in%20West%20Asphixia.pdf?PHPSESSID=f8a68323370bbd74e222f2c5852d2a0a
 _____ (2003). "Monólogo Necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción". *Teatro Americano actual* Madrid , Casa de América
 _____ (2003). *La Falsa Suicida*" Revista *Et Cetera*, nº1. Curitiba, Brasil.
 _____ (2003). *Dolorosa*. Lisboa: Edições Fluviais.
 _____ (2003). *La Peste del caballo*. Madrid: Periódico Diagonal, número 26
 _____ (2003). *Lesiones Incompatibles con la vida*. (Ed. bilingüe). Lisboa: Edições do Buraco, Departamento Literário da Sociedade Guilherme Cossoul
 _____ (2004). *Enero*. Madrid: La Ruta del Sentido, nº 8, Miedo.
 _____ (2005). *Enero*. Madrid: Diagonal.Número 5.
 _____ (2004). "Once upon a time in West Axphisia". Revista *Acotaciones* nº 12 . Madrid.

- _____ (2004). *El Tríptico de la Aflicción, (El Matrimonio Palavrakis, Once upon a time in West Asphixia, Hysterica Passio)* Madrid: Revista Acotaciones, nº12.
- _____ (2005). *Hysterica Passio*. La Habana: Editorial Alarcos
- _____ (2005). *Mi relación con la comida*. Madrid: colección *Teatro Autor*, Fundación Autor
- _____ (2005). *La Falsa Suicida*. Lisboa: Edições do Buraco, Departamento Literário da Sociedade Guilherme Cossoul, 2005
- _____ (2005). *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. Madrid: revista *El Pateo* Nº 20.
- _____ (2006). *Textos para acciones: Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita*. Valencia: revista Acotaciones en la Caja Negra, nº 12
- _____ (2006). "Y los peces salieron a combatir contra los hombres". *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales* Madrid: UNED Ediciones
- _____ (2006). *Y los peces salieron a combatir contra los hombres / Y como no se pudo...: Blancanieves*. Madrid: Fundamentos. Colección Políticas de la palabra.
- _____ (2006). *Boxeo para células y planetas*. Archivo virtual de artes escénicas. http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/242/angelicaliddell_boxeocelulas.pdf
- _____ (2007). *Perro muerto en tintorería. Los fuertes*. Madrid: Revista *Primer Acto*. Núm.321, 2007, pàg. 36-72.
- _____ (2007). "El monstruo sufre". Revista *Nayagua*. Madrid: Centro José Hierro. pp 68)

_____ (2008). *El sobrino de Rousseau*. Madrid: Nórdica Libros. 241 páginas

_____ (2008). *Los deseos en Amherst*. Valencia: Ed. Trashumantes. 220 pág.

Publicaciones en internet. Teatro.

- Liddell, Angélica. *Morder mucho tiempo tus trenzas. Las condenadas*, URL:
www.fundaciromea.org/cas/bancdetextos.html
http://incomunidad.home.sapo.pt/incomunidade_01.htm
- Liddell, Angélica. *El Matrimonio Palavrakis*, URL:
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Liddell/autora/aLiddell.htm>

Cuentos

Camisones para morir. (1999) León: Ayuntamiento de León. Certámenes de relatos breves *Imágenes de mujer*.

Ponencias, artículos y otros textos

- **Liddell, Angélica.(1998).**”Una reflexión dramaturgica del presente”, Revista *Primer Acto*, 272. 1, pp. 43.
- _____ (2002). *Llaga de nueve agujeros*, Encuentros de dramaturgia internacional. La Valldigna, Valencia: *Primer Acto*, nº 295
- _____ (2003). *El mono que aprieta los testículos de Passolini* ,Encuentro de mujeres, Festival Internacional de Teatro. FIT. Cádiz: *Primer Acto*, nº 300.
- _____ (2004). *El matrimonio Palavrakis*. ARTEA. ArchivoVirtual de Artes Escénicas. URL:
http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/159/Angelica%20Liddell-El%20matrimonio%20Palavrakis.pdf
- _____ (2005). “Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo” en Romera Castillo, José. (2005). *Dramaturgias*

femeninas en la segunda mitad del s.XX. Espacio y tiempo. Actas del XIV seminario internacional del centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías. Madrid: Editorial Visor. pp 67

_____ (2005). “Enero”. Periódico *Diagonal*. 18 de abril al 11 de mayo del 2005. URL: <http://www.diagonalperiodico.net/antigua/pdfs05/30diagonal5-web.pdf>

_____ (2006). “La indignación hace versos”. *La crisis estética en tiempos de catástrofe*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

_____ (2006). «Poética teatral («Y si nada les puede conmové?»)», «Y los peces salieron a combatir contra los hombres». Francisco Gutiérrez Carbajo. *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*. Madrid: Ediciones UNED, 2006. 103-30.

_____ (2007). *El sobrino de Rameau visita las pinturas rupestres: locura, magia y ética del bufón*. Madrid: Revista *Primer Acto*. núm. 321, pàg. 9-20.

_____ (2006). “¿Y si nada les puede conmové?” en Gutiérrez carbajo, Francisco (2006). *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*. Madrid: UNED Ediciones.

_____ (2006). *Un tiempo para la diferencia*. Valencia: Revista *Acotaciones en la Caja Negra*, nº12.

_____ (2006). “La peste del caballo”. Periódico *Diagonal*. 16 al 29 de marzo. URL: <http://www.diagonalperiodico.net/antigua/pdfs26/30diagonal26-web.pdf>

_____ (2006). *La taza de Wittgenstein*. Barcelona: Revista *Pausa*.

_____ (2008). *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*. Ed. Yorick.

- **En la colección Pliegos de Teatro y Danza**, dirigida por Antonio Fernández Lera (y en la que también publica Rodrigo Garcia ha publicado los números 9,11,13,15, 20, 22, 28 y 29), Liddell ha publicado en el número 26: *La desobediencia: hágase en mi vientre* ISBN 978-84-96523-26-5. (Incluye cinco textos escritos entre los años 2003 y 2008: Lesiones incompatibles con la vida (2003), Broken Blossoms (2004), Yo no soy bonita (2005), Enero (2006-2008) y Ni siquiera el fuego goza de buena salud (2007-2008).

21.2 FUENTES SECUNDARIAS

- **Abreu, Juan. (2003).** *Gimnasio.Emanaciones de una rutina*. Barcelona: Editorial Poliedro. 140 pp
- **Alas Clarín, Leopoldo. (1912).** *Galdós*. Madrid: Editorial Renacimiento
- **Albaladejo, Tomás.(1998).** “Polyacroasis in Rhetorical Discourse”, en *The Canadian Journal of Rhetorical Studies / La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques*, Nº 9, pp. 155-167.
- **Alonso de Santos, José Luís. (1998).** *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Castalia.
- **Amestoy, Ignacio. (2003).** “Como en mil espejos de Proteo. Una reflexión sobre mis personajes” en Romera Castillo, José. (2003). *Teatro y Memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Actas del XII seminario internacional del centro de investigación se semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías. Madrid: Editorial Visor
- _____ (2006-07). “La deriva del último teatro español” Enciclopedia del español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2006-2007. 628-630.

- **Anónimo. (2003).** *El Talmud. Tratado de Berajot*. Madrid: Editorial Edaf
- **Arendt, Hannah. (1993).** *La condición humana*. Madrid: Editorial Paidós.
- **Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas "Marías Guerreras". (2006).** *De la vanguardia a la memoria:III Ciclo de las María Guerreras*. Madrid: Editorial Castalia. 255 pp
- **Bacevich, Andrew J. (2002).** *American Empire: The Realities and Consequences of U.S. Diplomacy*. Cambridge: Harvard University Press.
- **Bajtín, M.M. (1982).** “Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski”. *Estética de la creación verbal*. México: Editorial siglo XXI.
_____ (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Editorial fondo de cultura económica de España.
- **Ballesteros González, Antonio. (2000).** *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Cuenca: Editorial Castilla la Mancha
- **Baquero Goyanes, Mariano. (1995).** *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Editorial Castalia. 256 pp.
- **Barba, Eugenio.(1988).** *Manifiesto del teatro antropológico*. Madrid: Editorial Gestos. pp 5.
- **Bartra, Roger. (2001).** *Cultura y melancolía: Las enfermedades del alma en la España del siglo de Oro*. Madrid: Editorial Anagrama.
- **Bataille, Georges. (1997).** *Las lágrimas de Eros*. Trad. David Fernández. Barcelona:Tusquets.
_____ (2007). *El erotismo*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- **Baudelaire, Charles.(2006).** *Paraísos artificiales: el Spleen de París*. Argentina: Editorial Losada. 319 pp

- **Beauvoir, Simone. (1998).** *El segundo sexo*. Prólogo de Teresa López Pardina, Trad. de Alicia Martorell. Madrid: Cátedra.
- **Beveridge, W.I.B. (1996).** *El arte de la investigación científica*. Caracas: Editorial EBCV
- **Benjamín, Walter.(1987).** *Discursos interrumpidos*. Madrid: Editorial Taurus
- **Bernhard, Thomas. (1963).** *Helada*. Traducción de Miguel Saenz Madrid: Alianza. pp 33 y pp35
 _____ (1983.). *Corrección*. Madrid: Alianza tres. pp 151 y 213
 _____ (1985). *El frío*. Barcelona: Anagrama. pp 62-63
 _____ (1985). *Maestros Antiguos*. Madrid: Alianza Editorial.
 _____ (1991). *El aliento*. Barcelona: Anagrama. 144 pp
- **Block, René. (1994).** *Música Fluxus. el acontecimiento cotidiano*. Conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1994 en la Fundació Tàpies, Barcelona, con ocasión de la exposición "En el espíritu de Fluxus".
<http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>
- **Bloom, Harold. (2000).** *Poesía y represión*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo. 368 pp
 _____ (2009). *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Madrid: Editorial Trotta.
- **Bourdieu, Pierre. (1995).** *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama
- **Boves Naves, María del Carmen. (1992).** *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Editorial Gredos. 354 pp.
- **Bozal, V. (1999).** *Necesidad de la ironía*. Madrid: Editorial Visor.
- **Brecht, Bertolt. (1976).** "Cinco dificultades para quien escribe la verdad".

Camp de l'harpa. Núm 37-38.

- **Brook, Peter. (1977).** "Las tres culturas del hombre", *Camp de l'harpa. Revista de literatura*. Núm 42
_____. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Editorial Nexos
- **Brossa, Joan. (1987).** "La poesía al present". Barcelona: Anafil Ed. 62
- **Bueno Mingallón, Antonia. (2005).** *Zahara, favorita Al-Andalus*". Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes
- **Burn, Gordon. (2000).** *Felices como asesinos*. Madrid: Anagrama
- **Burton, Robert.(1997).** *Anatomía de la melancolía*. Madrid: A.E.N. (distr. Siglo XXI)
- **Byrne, Rhonda. (2007).** *El secreto*. Barcelona: Editorial Urano. 224 pp.
- **Caballé, Ana. (1995).** *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana(siglos XIX y XX)*, Málaga: Megazul.
- **Caballero Bonald, J. M. (2001).** *La costumbre de vivir. La novela de la memoria, II*. Madrid: Alfaguara.
- **Calderón de la Barca, Pedro. (1989).** *La vida es sueño*. Edición de Ciriaco Morón Arroyo. Madrid: Ediciones Cátedra.
- **Calle, Ramiro A. (2006).** *Buda: el príncipe de la luz. Su vida y sus enseñanzas*. Madrid: Editorial Sirio. 300 pp.
- **Campbell, Joseph.(1959).***The Hero with a Thousand Faces*. Traducción de Luisa Josefina Hernández. México:Editorial fondo de cultura económica. 219 pp
- **Camus, Albert. (2004).** *El mito de Sísifo. Ensayo sobre el absurdo*. Barcelona: Editorial Losada. 156 pp.
- **Canale, Marco. (2006).** "Forma y política en el teatro de Angélica Liddell"
Tendencias escénicas al inicio el siglo XXI. Madrid: Visor.

- **Canetti, Elías.(2001).** *La lengua Absuelta*. Barcelona: Ed.El Aleph. 344 pp.
_____ (1995). *La antorcha al oído*. Madrid: Alianza Editorial. 368 pp.
- **Ciorán, E.M (1986)** *Silogismos de la amargura*. Barcelona: Editorial LAIA:Monte Aula editores.
- **Consideraciones sobre la historia de la cultura**, en *Historia y diversidad de las culturas* (Paris: Serval/ Unesco, 1984), p. 261.
- **Cornago Bernal, Oscar. (1999).** *La vanguardia teatral en España (1965-1975) Del ritual al juego*. Madrid: Visor libros.
_____ (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteso y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Arte.
_____ (2005). “Conversaciones con Angelica Liddell” ed. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos. pp. 317-329.
- **Darwin, Charles. (1994).** *El origen del hombre*. Madrid:M.E. editores
- **De León, Fray Luís. (1980).** *La perfecta casada*. Madrid: Ed. Espasa Calpe.
- **De Man, Paul. (1991).** “La autobiografía como desfiguración” en *Anthropos*, suplementos, núm. 29. págs. 113-118
- **De Toro, Fernando. (1998).** *Acercamientos al teatro actual (1970-95)*. Madrid: Editorial Iberoamericana.
- **Del Moral, Ignacio. (1992).** *La mirada del hombre oscuro*. Madrid: SGAE
- **Diccionario de la Real Academia de la Lengua. RAE.**
- **Dickinson Emily.(2002).** *Poemas*. Edición Bilingue de Margarita Ardanaz.Madrid: Cátedra. Letras Universales.
- **Dimeo, Carlos. (2008).***Sarah Kane/ A la velocidad de la muerte (Teatro del optimismo)* Dramateo Revista Digital. Primera Revista Digital en

Venezuela.Fecha 12.11.2008. URL:
http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=163:sarah-kane-a-la-velocidad-de-la-muerte-teatro-del-optimismo&catid=8:editorial

- **Dostoievski, Fiodor. (2008).** *Crimen y Castigo*. Madrid: Editorial Cátedra.
- **Dujardin, Edouard.(1983).** *Los laureles cortados*. Buenos Aires:CEAL.103 pp.
- **Duras, Marguerite. (2005).***Hiroshima mon amour*. Barcelona: Editorial Seix Barral.160 pp.
- **Dutton, Donald G. (1995).***The Domestic Assault of Women: Psychological and Criminal Justice Perspectives*. Boston: Allyn & Bacon. 220 pp.
- **Echols, Alice. (1989).** “El ello domado: la política sexual feminista entre 1968-83” en VANCE, Carole. Compiladora. *Placer y peligro, explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa Ediciones.
- **Enciclopedia filosófica online Symploké.** <http://symploke.trujaman.org>
- **Ewes Aguilar, Olga. (2003).** “Los dramaturgos” en Romera Castillo, José. (2003). *Teatro y Memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Actas del XII seminario internacional del centro de investigación se semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías.Madrid: Editorial Visor
- **Fernández Cardo, José María. (2000).** *El héroe como categoría de la transcendencia textual. Thélérne*. Revista Complutense de estudios Franceses. Num 15. pp 69-77
- **Ferrand, Jacques. (2000).** *Melancolía erótica*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría
- **Flaubert, Gustave. (1998).** *Madame Bovary. Una pasión no correspondida*. Barcelona: Círculo de Lectores.

- **Floeck, Wilfried. (2004).** "El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad". *Revista Iberoamericana*, IV, 14. pp 47-67
- **Floeck, Wilfried; Fritz, Herbert; Garcia Martínez, Ana. (2008).** *Dramaturgias femeninas en el teatro español y contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim,Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- **Foucault, Michael. (1978).** *Historia de La Locura en La Época Clásica*. SP: Perspectiva.
____ (1983). *El discurso del poder*. México: Folios ediciones. Serie construcciones.
____ (1984). *Historia de la sexualidad. Volumen I. La Voluntad del saber*. París: Editorial Gallimard
- **Fromm, Erich. (1987).** *Sobre la desobediencia civil y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Paidós
____ (2003). *El arte de amar*. Madrid: Editorial Paidós
- **Fuster, Joan. (1970).** *El hombre, medida de todas las cosas*. Madrid: Editorial Seminarios y ediciones. Colección Hora H Ensayos y documentos.
- **G. Torres, David.(1999).** *Nadie es inocente*. Revista *Papers d'Art*, Nº 76, Gerona, 1º semestre
- **Gambado, Griselda.(1980).** "¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?" *Latin American Theatre Review*. Review, Vol. 13, No. 3. Universidad de Kansas, EE.UU.
- **García Barrientos, José Luís. (2004).** *Teatro y ficción*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- **García de Enterría. (1983).** "M.C. Literaturas Marginadas" *Lectura crítica de la literatura española*. Madrid: Editorial Playor. Núm 22

- **Garles Besa Camprubí. (2000).** “El amor Proustiano o el reconocimiento imposible”. Universitat Pompeu Fabra .*EPOS. XVI . págs. 229-237*
- **Garrido Rodríguez, Evelyn. (2008).** “El perdón en procesos de reconciliación: el mecanismo micropolítico del aprendizaje para la convivencia”. *Papel político*. Vol. 13, Nº. 1. pags. 123-167
- **Ghiglieri P, Michael. (2005).** *El lado oscuro del hombre. Los orígenes de la violencia masculina*. Barcelona:Tusquets Editores.
- **Giannini Iñiguez, Humberto. (2006).** “Una experiencia límite: la experiencia del perdón”. *Estudios públicos*, Nº. 103 pags. 5-16
- **Gómez Sancho, Marcos. (2005).** *Morir con dignidad*. Madrid: Editorial Aran
- **González García, José M. (1998).** *Metáforas del poder*. Madrid: Alianza editorial. 250 pp
- **González Rodríguez, Antonio M.(1989).***Últimas tendencias. Las claves del arte*. Barcelona: Editorial Ariel.
- **Gutiérrez Carbajo, Francisco. (2001).** *Teatro contemporáneo Alfonso Vallejo*. Madrid: UNED ediciones.
____ (2001). *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*. Madrid: UNED Ediciones.
____ (2009). “El animal no humano en algunas obras teatrales actuales”. *Anales de la literatura española contemporánea*. ALEC 34.2 . pp 67-92
- **Grupo surrealista de Chicago. (2008).** *Textos y declaraciones del Movimiento Surrealista de los Estados Unidos (1967-1999)*.Logroño: Pepitas de calabaza ediciones
- **Hemingway, Ernest. (2005).***París era una fiesta*. Barcelona : Editorial Seix Barral. 192 pp.

- **Henríquez-Sanguinetti, Carolina. (1995).** “Modelos culturales en la dramaturgia femenina contemporánea”. *Prairie View A&M University*.
Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. URL:
http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_5_019.pdf
____ (1995). *Modelos culturales en la dramaturgia femenina española contemporánea*. *Prairie View A&M University*
centro virtual Cervantes AIH. Actas XII.
- **Henríquez, José (2007).** " *Entramos a vivir y morir en el escenario*". Revista Primer Acto Cuadernos de investigación teatral. N°321.
- **Hormigón, Juan Antonio. (2000).** *Autoras en la Historia del Teatro Español 1500-2000. Volumen II*. Madrid : Asociación de Directores de Escena de España (ADE)
____ (2003). “Memoria de Marsillach” en Romera Castillo, José. *Teatro y Memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Actas del XII seminario internacional del centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías. Madrid: Editorial Visor
- **I Llombart, Margot Pujal. (2003).** “La tarea crítica: interconexiones entre lenguaje, deseo y subjetividad” *Política y sociedad*. Vol 40. N°1. 136-140
- **Jervis, Giovanni.(1981).***Psiquiatría y sociedad*. Madrid:Editorial Fundamentos
- **Kernberg, O. (1975).** *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*. New York: Jason Aronson.
- **Kertész, Imre.(2002).***Yo, otro, crónica del cambio*. Barcelona: Editorial Acantilado. 143 pp
- **Kierkegaard, Soren. (1984).** *La enfermedad mortal o de la desesperación al pecado*. Madrid : Editorial Sarpe.

- _____ (1994). *Tratado de la desesperación*. Traducción de Juan Enrique Holstein. Barcelona: Editorial Edicomunicación
- _____ (2004). *Temor y temblor*. Buenos Aires : Editorial Losada. 148 pp.
- **Kirby, Michael. (1965).** *Happenings. An Illustrated Anthology*, E. P. Dutton Inc., New York. 287 pp
 - **Koltés, Bernard-Marie. (2001).** *En la soledad de los campos de algodón*. Hondarribia. Gipuzkoa.: Editorial Hiru teatro. 174 pp.
 - **Kristeva, Julia. (1981).** *Semiótica*. Madrid : Editorial Fundamentos. 272 pp
 - **Lacan, Jacques. (2005).** *Escritos*. Buenos Aires : Editorial Siglo XXI
 - **León, María Teresa. (1937).** “Gato por liebre”. Revista *El mono azul*. n° 44.
 - **Leonard Candyce y Gabriele John P. (1996).** *Teatro de la España demócrata: los noventa*. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Espiral teatro.
 - **Lerner, Gerda. (1986).** *The Creation of Patriarchy*. Nueva York: Oxford University Press.
 - **Lipovetsky, Pilles. (2007).** *La tercera mujer*. Barcelona: Editorial Anagrama
 - _____ (2008). *La era del vacío*. Barcelona: Editorial Anagrama
 - **Lorenzo Zamorano, Susana. (2005).** “Heterotopías femeninas: análisis del espacio teatral en clave neomoderna” en Romera Castillo, José. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del s.XX. Espacio y tiempo*. Actas del XIV seminario internacional del centro de investigación se semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías. Madrid: Editorial Visor.
 - **Lotman, Yuri. (1973).** *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
 - _____ (1995). *La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (la*

- correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor*). (Traducción del ruso de Rafael Guzmán) en Revista SIGNA de la Asociación española de semiótica. N°4
- **Ly, Nadime. (1983).** “El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva”. Revista *Criticón*. N° 23. Páginas 65-88. Universidad de Burdeos.
 - **M. González, Antonio. (1989).** *Las claves del arte últimas tendencias*. Barcelona: Editorial Ariel.
 - **Mackinnon, Catharine.(1996).** “La pornografía no es un asunto moral” en MACKINNON, Catherine y POSNER, Richard. *Derecho y pornografía*. Santafé de Bogotá :Siglo del Hombre Editores
 - **Mcarthy, Mary. (2005).** *El grupo* . Barcelona: Editorial Quinteto. 440 pp
 - **Maiakovsky, Vladimir. (1971).** *Poesía y revolución*. Barcelona: Ediciones de bolsillo.
 - **Mansfiel Katherine. (1948).** *Diario*. Barcelona: Plaza y Janés.
 - **Martínez, Francisco José. (2004).** “Kant y Espinoza: deseo patológico y deseo como esencia humana”. *ÉNDOXA: Series Filosóficas, n. ° 18. pp. 339-354*. UNED, Madrid
 - **Martínez Fernández, José Enríquez. (2004).** pg 6 *Memorias de nuestro tiempo: teóricos y creadores* en Revista SIGNA de la Asociación española de semiótica. N°13. pp. 521-545.
 - **Mikecin, Vjekoslav. (1984).** “Consideraciones sobre la historia de la cultura” *Historia y diversidad de las culturas* . Paris: Serval/ UNESCO.
 - **Molero de la Iglesia, Alicia. (2000).** *Autoficción y enunciación autobiográfica* en Revista SIGNA de la Asociación española de semiótica. N°9

- **Müller, Max. (1944).** *La ciencia del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Albatros.
- **Musil, Robert. (1970).** *El hombre sin atributos*. Barcelona: Biblioteca Breve Seix Barral.
- **Nietzsche, Friedrich. (1986).** *El gay saber*. Madrid: Editorial Espasa Calpe
- _____ (1970). *La Voluntad de poder I, Obras completas IV*. Barcelona: Editorial Prestigio.
- _____ (1997). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1997). *De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*. Madrid: Editorial Valdemar
- _____ (2002). *La gaya ciencia*. Madrid: Editorial Edaf.
- **Nieva, Francisco. (2007).** *Las cosas como fueron. Memoria*. Madrid: Editorial Espasa calpe.
- **Lida de Malkiel, M^o Rosa. (1962).** *La originalidad artística de "La celestina"*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- **O'Connor, Patricia.(1988).** *Dramaturgas españolas de hoy. Una Introducción* Madrid: Espiral Teatro. 176 pp
- **Oliva, César. (1989).** *Teatro desde 1936*. Madrid: Ediciones Alambra
- _____ (2004). *La ultima Escena, Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid : Cátedra.
- **Ortega y Gasset. (1914).** *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Editorial Alianza. Formato bolsillo. 168 pp
- **Padmasambhava. (1994).** *El libro tibetano de los muertos*. Barcelona: Editorial Kairós.
- **Paglia, Camilla. (2006).** *Sexual Personae*. Madrid: Valdemar.
- **Pardo Torio, José Luís. (1996).** *La intimidad*. Valencia: Editorial Pre-textos.

324 pp

- **Pavese, Cesare. (2001).***El oficio de vivir*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- **Pavis, Patrice. (1998).** *Dramaturgia, estética, semiología. Diccionario del teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.
- **Pelletieri, Osvaldo. (1998).** *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Editorial Galerna. 296 páginas.
- **Penas Ibáñez, Beatriz. (1992).** “Mimesis y realismo: una discusión para la caracterización de modernismo y postmodernismo” Cuadernos de investigación filológica, N° 18
- **Peña-Marín, Cristina-Lozano, Jorge. (1981).** "Habéis creado un escalofrío nuevo". *El miedo*. Madrid: Revista Hiperión N.6
- **Pérez Jiménez, Manuel.** *Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual*. Universidad de Alcalá. URL:
<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/10017/671/1/Formas%20d-femenina.pdf>
- **Pérez Ruiz, F. (1981).** “El amor en los escritos de Platón”. *Pensamiento*, Revista de investigación e Información filosófica, Vol. 37, N° 145, pags. 25-50
- **Pérez, D. (2008).** “Sonidos escritos, silencios leídos: un recorrido transtextual a través de la literatura y el arte” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Universitat de València.
- **Pessoa, Fernando. (2002).** *Libro del desasosiego*. Barcelona: Editorial Acantilado. 603 pp.
- **Piaget, Jean. (1987).** *El lenguaje y el pensamiento en el niño pequeño*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica. 104 pp.
- Primer acto. Cuadernos de investigación teatral. Número 249. III/1993. segunda época. Pp 37. Madrid

- Primer acto. Cuadernos de investigación teatral. Número 249. III/1993. segunda época. Pp 37. Madrid
- Primer acto. Cuadernos de investigación teatral. Número 299. III/2003. segunda época. Madrid
- Primer acto. Cuadernos de investigación teatral. Número 252. I/1994. segunda época. Madrid
- Primer acto. Cuadernos de investigación teatral. Número 302. I/2004. segunda época. Madrid
- **Pozuelo Yvancos, José María. (2006).** *De la autobiografía. Teoría y estilos.* Barcelona: Crítica.
- **Puchades, Xavier.(2004).** “Aproximación a la situación actual de la edición de textos dramáticos de la nueva dramaturgia de España” .Revista *Stichomythia*, 2 ISSN 1579-736
- **Quignard Pascal. (2005).***El sexo y el espanto.* Madrid: Editorial Minúscula.
- **Rabinovich, D. S.(1992).** *Modos lógicos del amor de transferencia.* Ediciones Manantial, Bs. As.
- **Rafael Contreras, Ricardo.** Cita a **Beveridge, W.I.B. (1996).** *El arte de la investigación científica.* Caracas: Editorial EBCV
- **Rodríguez, P. (1995).** *La vida sexual del clero.* Barcelona: Ediciones B.
- **Rojas, Enrique. (2007).** “Notas para una historia de la depresión”. Diario *El Mundo.* 16/06/2007.
- **Romera Castillo, José. (1992).** “Literatura autobiográfica en España: apuntes bibliográficos sobre los años ochenta”. Actas del X Congreso de la Asociación

Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989 / coord. por Antonio Vilanova, Vol. 3, 1992, ISBN 84-7665-116-3, pags. 241-248

_____ (1994). “Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)”.

Actas Irvine-92: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas] / coord. por Juan Villegas, Vol. 2, 1994 (La mujer y su representación en las literaturas hispánicas), pags. 140-148

_____ (1998). «Perfiles autobiográficos de *la otra Generación del 27* (la del humor)». Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, Vol. 4, 1998 (Del Romanticismo a la Guerra Civil / coord. por Derek Flitter), ISBN 0-7044-1902-5, pags. 241-247

_____ (1999). *Teatro histórico 1975-98. Texto y representación*. Actas del VIII seminario internacional del centro de investigación se semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías. Madrid: Editorial Visor.

_____ (2004). “Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual”. Atti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Salamanca 12-14 settembre 2002 / coord. por Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, Gabriele Morelli, Pietro Tarovacci, Belén Tejerina, Vol. 2, 2004 (La memoria delle lingue : la didattica e lo studio delle lingue della Penisola Iberica in Italia), ISBN 88-86897-34-0, pags. 9-36

_____ (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1930-2003)* Actas del XIII seminario internacional del centro de investigación se semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías. Madrid: Editorial Visor.

_____ (2005). *Tendencias escénicas al inicio del S.XXI*. Madrid: Visor libros

_____ (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del s.XX*. Espacio y

tiempo. Actas del XIV seminario internacional del centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías. Madrid: Editorial Visor.

- **Roudinesco, Elizabeth.(2009).** *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- **Rougmond, Denis. (1984).** *El amor y Occidente*. Barcelona: Editorial Kairós.
- **Ruiz Ramón, Francisco.(1997).***Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra.
- **Sánchez, José A. (1999).** *La escena no dura. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Editorial Akal.
- **Sánchez Robayna, Andrés.(2001).** "Cultura y melancolía de Roger Bartra". Revista online *Letras Libres*. Diciembre. 72- 73 pp.
- **Sapere Chavit, Gustavo. (2000).** "Mito y autobiografía en la sociedad mediática".Revista *Análisi* N°24
- **Sartre, Jean-Paul. (1989).** *El ser y la nada*. Madrid: Alianza Editorial.
- **Savater, Fernando. (1981).**"Habitaciones individuales". *El miedo*. Madrid: Revista Hiperión N.6.
____ (1986). *La Tarea del héroe*. Madrid: Editorial Taurus
- **Schowob, Marc.(1996).** *El dolor*. Madrid: Editorial Debate. Colección Dominós. .pp 15
- **Schopenhauer, Arthur. (1995).** *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Editorial Akal. Colección básica de bolsillo.
- **SCIELO. (2006).** Revista Chilena de Literatura. Noviembre 2006, Número 69, 25-43
- **Seglás, Jules. (2006).***Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.*vol. XXVI, n.º 98, pp. 325-333, ISSN 0211-5735.

- **Serrano, Virtudes.(1997-98).** *El Monólogo*. Cuadernos de dramaturgia. Murcia: Escuela superior de arte dramático de Murcia
- **Shakespeare, William. (1991).** *Hamlet*. Madrid: Editorial Espasa- Calpe. (28ª edición 12-VI-1991).
 _____ (1997). *Hamlet*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero. Versión definitiva de Manuel Conejero y Jenaro Talens. Madrid: Ediciones Cátedra.
 _____ (2009). *El rey Lear*. Madrid: Alianza Editorial. 208 páginas.
- **Sierz, Aleks. (2001).** *In-yer-face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber.
- **Simmel, Georg. (1913).** *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Editorial Península
- **Shelley, Mary. (2005).** *Frankenstein*. Barcelona: Editorial Mondadori. 368 pp.
- **Sloterdijk, Meter. (2003).** *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Editorial Siruela.
- **Smiraglia, Romina. (2008).** *El sexo en disputa. Un acercamiento a la conflictiva relación entre pornografía y feminismo*. Ponencia Facultad de ciencias sociales UBA.Argentina.Jornadas de jóvenes investigadores.URL: http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%207%20Políticas%20del%20Cuerpo/Ponencias/SMIRAGLIA,%20Romina.pdf
- **Sontag, Susan/Borges, Jorge Luis.(1986).**"Vasos comunicantes un diálogo entre Susan Sontag y Jorge Luis Borges".Revista *Quimera*. Número 52. Barcelona. 29-33 pp.
- **Sontag, Susan. (1966).** *Contra la interpretación*. Madrid: Editorial Santillana.
 _____ (1979). "Walter Benjamín, el último intelectual". *Revista Vuelta*. Núm

30. Traducción de Tomás Segovia

- **Spinoza. (1987).** *Ética*. Madrid: Alianza Editorial.
- **Stoller, Robert.(1998).** *Dolor y pasión. Un psicoanalista explora el mundo sdomasoquista*. Buenos Aires: Manantial.
- **Tolstoi, León. (2004).** *Anna Karenina*. Madrid: Alianza Editorial. 464 pp.
____ (2004). *Guerra y Paz*. Barcelona: Editorial Mondadori. 1184 pp.
- **Torres Negrera, Gregorio. (2003).** “María Teresa León y la Guerra Civil española”. *ADE-Teatro* n° 97, septiembre-octubre.
- **Ubersfeld, Anne. (1989).** "Signo e imagen" *Semiótica teatral*. Madrid: Editorial Cátedra/Universidad de Murcia.
- **Unamuno, Miguel. (1969).** *Obras completas*. Madrid: Editorial Escelicer. Volumen VII.
- **Urbina Fonturbel, Raúl. (2008).** "Comunicación y diálogo dramático. Aproximación al concepto de poliacroasis en El desdén con el desdén de Agustín Moreto". Revista digital de retórica *Rhetorike*. Marzo. URL: <http://www.rhetorike.ubi.pt/00/>
- **Uscatescu, George. (1968).** *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid: Ediciones Guadarrama
- **Vallejo, Javier. (2002).** *Ingenuidad tenebrosa*. Madrid: El País de las Tentaciones n°279.
- **Vance, Carole.(1989).** "El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad" en *Placer y peligro, explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa Ediciones.
- **Vásquez Roca, Adolfo (2008).** *Nietzsche y Sloterdijk, depauperización del nihilismo, posthumanismo y complejidad extrahumana*. Revista korvergencias.

Filosofía y culturas en diálogo. Nº 18. Agosto 2008

- **Villanueva, Darío. (1993).** “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. En Varios Autores, *Escritura autobiográfica*, UNED/Visor Libros, Madrid. Páginas 15-31.
- **Yon B, Lilian. (2005).** “La justicia de acuerdo a Santo Tomás de Aquino”. Revista Eleutheria de la Universidad Francisco Marroquín. Num 3. Del 21 sep al 20 de dic. http://www.eleutheria.ufm.edu/Articulos/050921_01_LaJusticia.htm

