

# Construcción de un discurso trágico contemporáneo: El trabajo performativo de Angélica Liddell

**Juan Claudio Burgos**

Pedagogo, actor y dramaturgo titulado en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (1989) y egresado de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1994). Máster en Humanidades y Ciencias del Espectáculo, Universidad Carlos III de Madrid, cursa estudios de Doctorado en esa misma Universidad. Su última publicación es *Petrópolis y otros textos* (Santiago: Cierlopez, 2007)

## Resumen

El presente documento describe algunos de los rasgos básicos del trabajo escénico y performático de Angélica Liddell. El eje principal que estructura su propuesta es la violencia poética. A través de ella, la escena se convierte en ceremonia de revelación de la podredumbre. La violencia poética subvierte categorías escénicas e instala un nuevo orden, más próximo al rol de las artes escénicas en el siglo XXI.

**Palabras claves:** Violencia poética, Artes escénicas siglo XXI, Performance, Tragedia.

## Abstract

*This document describes the basic features of the scenic work and performance of Angélica Liddell. The main shaft structure that it proposes is the poetic violence. Through it, the scene becomes ceremony revelation of the rot. The poetic violence subverts scenic categories and installs a new order, closest to the role of performing arts in the twenty-first century.*

**Keywords:** *Poetic violence, Performing arts in the twenty-first century, Performance, Tragedy.*

**Yo no soy bonita**, de Angélica Liddell. Realizada en Casa Encendida, el 19 de mayo de 2008.



## Lo monstruoso

Angélica Liddell (Figueres, 1966) es dramaturga, actriz, diseñadora y directora teatral que sigue estudios de Psicología y Arte Dramático en Madrid. En el entorno de la Real Escuela Superior de Arte Dramático conforma el colectivo Atra Bilis (1993). Con este grupo lleva a escena su dramaturgia e incursiona en la dirección, escenografía y actuación. Desde entonces su trabajo escénico y escritural ha ido adquiriendo cada vez mayor complejidad y riqueza expresiva. Junto a su propuesta escénica ha incursionado en narrativa, poesía y en la performance y la instalación. El conjunto de su trabajo

artístico da cuenta de una coherencia expresiva que contiene todas las variantes artísticas en las que ha ido derivando su trayectoria. En el mundo de las acciones escénicas destaca la trilogía compuesta por las performances *Lesiones incompatibles con la vida*, *Broken blossom* y *Yo no soy bonita*. Para Liddell, aquellos trabajos son *actos que tienen que ver con la desobediencia de la mujer en un mundo androcentrista, misógino y patriarcal, en el que somos reducidas al mundo de los sentimientos, excluidas y sometidas a una violencia continua*.<sup>1</sup>

El mecanismo artístico que subyace en su creación es la violencia poética, articulada a partir de una serie de resortes artísticos como la exposición de lo monstruoso, el vacío de la escritura contemporánea y el trabajo desde materiales biográficos, entre otros. Las páginas que siguen abordan aquellos tópicos expresivos que permiten acercar lúcidamente una lectura trágica de sus acciones escénicas.

La propuesta teatral de Angélica Liddell nace de la percepción de un espíritu de desarmonía; su escritura es testimonio del quiebre definitivo entre realidad y ficción, un desacuerdo entre niveles, un punto de vista propio que le permite acceder a los rasgos esenciales de una sociedad en permanente fractura, una situación dramática sin solución posible, una percepción oscura que se evidencia con mayor profundidad a medida que se va construyendo sus discurso.

Las preguntas de su oficio van dirigidas a descubrir la esencia de lo humano. Se interesa por revelar lo que convierte a un hombre en hombre y hasta dónde es capaz de llegar el ser humano. El pesimismo y el exceso son recursos expresivos que permiten a Liddell formular una mayéutica ontológica que la lleva a descubrir qué es lo que le pertenece al hombre, cuál es su terror y su miseria.

Su teatro es, a veces, combinación de simbolismo y acción dramática. La propia autora explica su escritura como *teatro de la pasión, es decir, de la necesidad y el deseo*. El esquema de creación de su escritura se traduce en un constructo que es resultado de un proceso creativo



1. [http://www.vive.in/enescena/bogota/articulos\\_teatro/junio2008/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_VIVEIN-4234831.html](http://www.vive.in/enescena/bogota/articulos_teatro/junio2008/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-4234831.html) 29 de julio de 2008.

que parte de la percepción sensorial de una realidad de forma conmovedora. A partir de ahí entra en acción el tamiz o filtro intelectual para realizar los procesos de interpretación, abstracción y ulterior materialización en una determinada expresión poética.

**El exhibir lo monstruoso permite al teatro de Liddell acceder hacia la categoría de acto de revelación de la verdadera condición del hombre.**

Siguiendo este *modus operandi*, su dramaturgia se configura a partir de los elementos esenciales para traducir o expresar la percepción de esta realidad otra. Su dramaturgia construye voces desde el cuerpo o las partes del cuerpo desde donde emerge esa voz. Es expresión desde el retazo, el pedazo, la parte de donde arranca el todo. Su escritura se alimenta y se construye a partir del fragmento, parte que se constituye en el centro expresivo de una totalidad que es eludida por innecesaria. Su escritura sigue escribiendo su texto en el espacio, con los objetos, con los materiales, con el cuerpo y el rostro de los intérpretes.

La línea por la que opta su oficio es la de la tragedia. Su propuesta permite revelar la intimidad humana y sigue el pensamiento de Steiner, cuando considera que una de los propósitos fundamentales de la escena es exponer el llanto privado en un sitio público. En su teatro, Liddell expone al hombre como individuo frente a la masa, como héroe trágico que revela a través de un acto de sacrificio ritual su intimidad. Aquí aparece uno de los primeros rasgos distintivos de su teatro: la revelación de una subjetividad monstruosa a través de los resortes expresivos propios del género trágico,

*quiero trabajar con esos dos conceptos, el concepto de tragedia y el de monstruosidad, porque quiero devolverle al hombre lo que es propio del hombre, que no es sólo su situación aparente en la sociedad sino aquello negativo que le convierte en humano. (De Francisco, Angélica 131)*

El exhibir lo monstruoso permite al teatro de Liddell acceder hacia la categoría de acto de revelación

**Yo no soy bonita**, de Angélica Liddell. Realizada en Casa Encendida, el 19 de mayo de 2008.



de la verdadera condición del hombre. Al igual que otras manifestaciones artísticas de fines del siglo XX y principios del XXI, el teatro de Liddell plantea una preocupación por los marginados, los locos, los perversos, o sea, los monstruos. En su propuesta, como en la de las demás artes contemporáneas que optan por este núcleo significativo, se verifica el proceso de efecto de superposición esquizofrénica que determina el trabajo con el horror y desde el horror. Es un recurso formal que enfrenta al que contempla a dos lecturas y lo mantiene en el umbral de la interpretación final, en la suspensión del espíritu que pretende llegar a una visión unívoca. Annette Messager<sup>2</sup> es artista que desarrolla este mismo procedimiento en el ámbito de las artes plásticas. En este juego de presupuestos tácitos, racionales e irracionales, Liddell y Messager despiertan en el espectador, a través del efecto de *superposición esquizofrénica*, una percepción de lo monstruoso en los objetos, en el ser humano y viceversa.<sup>3</sup>

El trabajo escénico de Liddell permite enfrentarse a la experiencia directa de lo monstruoso. En este sentido, hace praxis su postulado que asegura que *la literatura no es un elemento transformador de la conciencia, sino un hecho que actúa directamente sobre los nervios de cada persona...* (Hartwig 68); se sustituye la representación por la exhibición (Sánchez).

Lo monstruoso deviene vía para llegar a la catarsis trágica. La presencia del monstruo en la escritura liddelliana conduce al espectador a un *degré zéro* de la identidad humana. El camino hacia la catarsis asoma cuando ocurre el reconocimiento del horror como condición propia del espectador que vacila en el juego esquizofrénico que plantea su propuesta teatral, en la medida que el monstruo es lo otro, *el descarte de la norma, el residuo inasimilable de la sociedad (...)*. (Hartwig 68-9)

2. Annette Messager (Berck, Francia, 1943) pertenece a una generación de artistas que se replantean la manera de producir arte y el papel tradicional de los géneros artísticos, a través de fotografía manipulada, tejidos y objetos, en los que en ocasiones incluye sistemas mecánicos de movimiento.

3. La superposición esquizofrénica es el trabajo con el horror y desde el horror. Es un recurso formal que enfrenta al que contempla a dos lecturas y lo mantiene en el umbral de las interpretaciones, en la suspensión del espíritu que pretende llegar a una visión unívoca. (Hartwig 67)

En las obras de Liddell, esta oscilación hermenéutica surge en todos los niveles, conceptuales y perceptivos. Su estética acentúa la inestabilidad del sentido, la incapacidad de síntesis.

El propósito último de su propuesta se emparenta con la condición de las fracturas postmodernas, donde habría, entre otros asuntos, una pérdida de parámetros que conduzcan hacia la perfectibilidad. De allí se sigue que el monstruo, paradójicamente, contribuye a la estabilización de lo humano. De hecho, no es la provocación el objetivo de Liddell, sino desenmascarar la sociedad mediante un comportamiento inadaptado y buscar la identidad en el exceso.

Entendida en estos términos, su propuesta escritural y escénica se convierte en ceremonia de revelación de la podredumbre, y continúa o retoma conceptos como el del teatro bajo arena de Lorca, el teatro de la peste de Artaud, o el teatro de la muerte de Kantor.

A través de la exposición de lo horrible, Liddell traslada la experiencia de lo monstruoso al espectador y despierta su conciencia a procesos catárticos propios del sentimiento trágico. Sin embargo, para puntualizar aún más la cercanía de su discurso escénico a estéticas propias de lo trágico, se hace necesario revisar la interpretación y el valor que la propia autora da a ciertos elementos del discurso artístico contemporáneo.

## Atrofia del lenguaje

Junto con el proceso de escritura de su producción escénica, Liddell ha desarrollado una interesante línea de reflexión sobre su teatro y asuntos relativos a las escrituras artísticas contemporáneas. Su pensamiento ha sido recogido en actas de seminarios sobre teatro español, revistas especializadas y entrevistas ofrecidas a medios de prensa, entre otros.

Liddell habla de la atrofia del lenguaje debido a la situación del siglo XX: la desolación moral, los campos de exterminio masivo, las ignominias del siglo XX, la desolación moral. El acto de escribir debe llegar a una tregua con el sinsentido de la existencia del hombre contemporáneo. La derrota de la palabra es el reconocimiento del fracaso del hombre. No

existe la fuerza necesaria para salir en defensa de la palabra y el acto creativo nace de la angustia de esa incapacidad.

En relación con la crisis de la palabra durante el siglo XX, Liddell traza una *cadena de aflicciones* vinculadas con el acto de escribir, que acerca la expresión del arte contemporáneo a estéticas propias de lo trágico.

El primer aspecto que destaca es la urgente necesidad de parar la escritura enfrentada a la necesidad por seguir escribiendo: *en esta época de verborrea superflua, el mayor mérito sería no escribir, no escribir, no escribir, dejar de escribir, como Andrei Rublev dejó de hablar.* (Liddell, Llaga 133) Sin embargo, este deseo se opone al deseo de seguir contando aquella palabra que nadie necesita. La vida de la gente puede sostenerse sin mayores contratiempos eludiendo el acto de ir al teatro. El teatro es algo verdaderamente innecesario para la sociedad contemporánea. La gente puede vivir sin las palabras.

El púlpito desde donde se escribe es ridículo frente a la indiferencia y aparece el dolor fruto de esa indiferencia. Su pregunta planea el territorio donde se inscribe la gran pregunta sobre el sentido de la ficción en un mundo que desprecia el acto de fabulación del artista. El arte es mero juguete entre las manos del hombre contemporáneo. Sin embargo, este sentimiento de desilusión frente al oficio creativo se contrapone con una necesidad casi visceral por seguir escribiendo. El sentido dramático del viaje del artista se convierte en símil del viaje de Sísifo.

La inteligencia no es suficiente al creador, porque descarta el misterio. Es mejor el ansia. El autor no debe escribir para mejorar. El autor debe escribir desde el error. El ansia que debe llevar el autor lo hace incompleto, lo hace autor.

*Tengo un concepto pesimista de la inteligencia. La inteligencia no es suficiente, no es suficiente, la inteligencia no acepta el misterio, no se nutre del misterio. Detesto el concepto inteligencia. Admiro el concepto ansia. El autor no debe mejorar al idiota, al ansia del idiota, debe ser el idiota, el idiota cargado de ruido y de furia. No somos importantes. No valemos nada. Simplemente somos llagas de nueve agujeros. Y el ansia nos hace tarados, incompletos, más humanos.* (Liddell, Llaga 134)

El autor se convierte en lo que cuenta y lo que cuenta es puro excremento, pura búsqueda de aquello que nunca encuentra. Juega una partida eterna con elementos sustitutos de la verdad.

En este sentido, Liddell entiende que la literatura no es comunicación. La comunicación pastorea los conceptos y para ello se apoya en lo que afirma Godard (Liddell, Llaga 134) sobre la belleza cuando la define como el intento por dar explicación a la belleza. Señala que tal vez las verdaderas obras contemporáneas son los discursos sobre lo que se busca expresar. Lo asegura en la medida que para el artista contemporáneo la búsqueda es ejercicio inútil y sólo es posible acceder a los movimientos que componen esa búsqueda, al ejercicio eterno, nunca definitivo, de buscar lo verdadero.

La palabra siempre busca la aprobación, su conversión en discurso que contenga la opinión general. Se convierte en súbdita del poder. No quiere otra cosa que llegar a ser el poder. Si el mundo se funda en el mal y el sufrimiento, la palabra del artista debe ir contra ese mundo que la palabra corriente consiente. La palabra sólo puede ser utilizada para un acto suicida que impugne ser opinión general, ser poder. El mundo se funda en el sufrimiento y el mal. La palabra, por tanto, debe ser utilizada para ir contra el mundo.

Hay un desacuerdo crítico entre sociedad y arte. El pacto social es hipócrita y se contradice con la verdad que proclama el arte. La sociedad relega al arte por temor a reencontrarse con su hipocresía y su ignorancia. El arte nunca puede ser una disciplina en concordia con la sociedad. El arte debe ser agujijón de la sociedad. El tábano que siempre acucia.

Al igual que la metáfora, la locura se convierte en la creación de una realidad que no existe y a través de la cual es posible expresar conceptos de uso cotidiano, *el desequilibrio mental se mueve en unos espacios simbólicos y metafóricos a los que no accedemos y que sin embargo creo que deben ser aportados.* (De Francisco, Angélica 132) Es, además, la posibilidad de conocer las razones de la exclusión desde el excluido y desde la realidad que excluye. La locura es una vía para acceder a la parte oscura del hombre. Su teatro ilumina desde la penumbra todo aquello que la sociedad de "bienestar" repudia.

## (Auto)biografía

Si bien la obra de Liddell se convierte en el más puro y genuino acto de protesta que emerge desde la pasión que exhibe el lado oscuro del hombre a través de un lenguaje que a ratos llega a ser expresión desesperada ante un verbo incapaz de decir, su trabajo es fruto de su propia experiencia. Su obra se convierte así en acción de vida. Es su cuerpo enfermo el que se vuelve verbo. Su obra es una oveja rabiosa, epiléptica, oveja de la manada, pero oveja rabiosa.

*...me interesa la vida real, y la vida real también es eso. Para mí la muerte es necesaria porque busco formas de tragedia, y el sufrimiento es una condición de lo trágico. En mis obras hablo de violencia doméstica, malos tratos, tiranías, abusos, etc., porque dentro de nuestras casas somos monstruos y esas situaciones de violencia son más comunes de lo que pensamos. El público cree que nunca va a llegar a esas cotas de maldad, pero hay que hacerles sentir que ellos están en el camino de la decencia porque el hombre no es decente, es capaz de cometer las cosas más atroces precisamente porque es humano. (Liddell, Llaga 136)*

Su escritura, entonces, es un descenso hacia lo autobiográfico, hacia la anulación del personaje, de la ficción. El autor debe retratarse en el papel, en la escena, en el acto performativo como ejemplo de miseria humana. El autor no es más que residuo que se prolonga en su obra. De ahí que Liddell afirme que los asuntos de su teatro

*son una prolongación de mí misma porque son una prolongación de los conflictos que tengo con la sociedad, y con el dolor y la angustia que me provocan. Soy incapaz de establecer una división en mi conciencia entre mi manera de vivir y lo que yo quiero contar. Me apasiona el ser humano, y eso lo traslado directamente a mis obras. (Liddell, Llaga 137)*

“Para mí la muerte es necesaria porque busco formas de tragedia, y el sufrimiento es una condición de lo trágico”.



**Yo no soy bonita**, de Angélica Liddell. Realizada en Casa Encendida, el 19 de mayo de 2008.

**“Soy incapaz de establecer una división en mi conciencia entre mi manera de vivir y lo que yo quiero contar”.**

Este despojo de los antiguos vectores de la escritura ha plantado sobre la escena el acto individual del artista, donde sólo se escucha su voz y el relato se vuelve biográfico. Aparece la necesidad de lo íntimo, la necesidad de una historia de la vida privada. La defensa frente a las masacres del mundo es la retroacción hacia lo íntimo. (...) *el autor se quita la máscara del tiempo y el espacio ficticios y se presenta desabrigado ante una audiencia que demanda a su vez una confesión única, un punto*

*de vista singular, una vivencia.* (Liddell, Un minuto 69) La sociedad ha perdido confianza en la ficción que se construye a partir de un remedo de lo real, y lo real, a su vez, está construido a partir de lo teatral; sobre este entramado es que despliega su realidad manipulada constantemente por las estrategias del poder económico, una realidad engañosa saturada de información falsa<sup>4</sup>.

4. La escisión entre realidad y ficción nace de la deformación que opera la sociedad en lo que Lacan llama *registro de lo simbólico*, es decir, el lenguaje. La propuesta de Liddell elude este registro manipulado y opta por reelaborar el nudo borromeo lacaniano, donde el lenguaje brota espontáneamente de la materia creativa desde la que trabaja.

Lo que queda frente a esta situación es

*el vacío. Solo desde el vacío individual somos capaces de comprender. El ser humano necesita constantemente compararse con algo que le ayude a saber quién es. Hoy los hombres sólo pueden buscar la comparación con otros hombres. Lo real sólo se puede comparar con lo real, ninguna ficción nos sirve, ningún personaje, ningún espacio, ningún tiempo. (Liddell, Un minuto 69)*

Liddell señala que en *Esperando a Godot*, Beckett realiza el primer paso previo a la desaparición del propio personaje, porque allí hay un discurso desnudo del autor, un gran *strip-tease* confesional. (Liddell, Un minuto 71)

## Violencia poética

Esta palabra que no es discurso oficial y que nace convertida en huellas que son retratos de la escoria del autor como exhibición de la miseria personal y ejercicio catártico, aparece en la oscuridad. La palabra del artista no es nunca didáctica; alcanza sólo a ser experiencia que se funde en la retina del espectador, que se graba en el cuerpo de quien la contempla. El artista en su performance debe sumergirse en la muerte desde la sombra.

En el arte, según Liddell, el mundo es objeto dado a la comprensión desde la oscuridad. Los lados oscuros del mundo dicen más del mundo que los lados luminosos. En contraposición a la oscuridad, se ubica el estado de bienestar que no permite acceder al conocimiento verdadero.

La palabra o el balbuceo que intenta ser verbo, debe herir el cuerpo o debe entrar en un juego tal que permita que el espectador entre en la agonía que propone la escena liddelliana. El espectador debe oler el hedor del cuerpo herido por la palabra, en una especie de acto catártico. En Liddell, el teatro no es más que una exposición que hiera la retina, que conmueve el cuerpo, que promueve la expansión del dolor desde la escena hasta el patio de butacas.

*El cuerpo en escena es el lugar del pathos de la palabra, es decir, el lugar del sufrimiento. La palabra, incendiada por las aflicciones y su fracaso, en el cuerpo se transforma en agonía, en un tránsito hacia la muerte. El cuerpo en escena*

*debe herir, el cuerpo debe repugnar, el cuerpo debe hacer daño. El cuerpo debe ser corrupto, debe ser horrendo con el objetivo de hacer sentir culpable al espectador, debemos hacerle sentir culpable por su situación privilegiada sobre la tierra, debemos destruir con nuestro cuerpo repugnante su obeso sentimiento de superioridad, debemos humillarles con nuestro cuerpo humillado... El cuerpo debe ser sucio, deforme, roído. El cuerpo debe ser partícipe de la guerra. Pisando el esperma del loco, así debe ir nuestro cuerpo en escena, pisando el esperma del loco, a medianoche (...). (Liddell, Llega 135-6)*

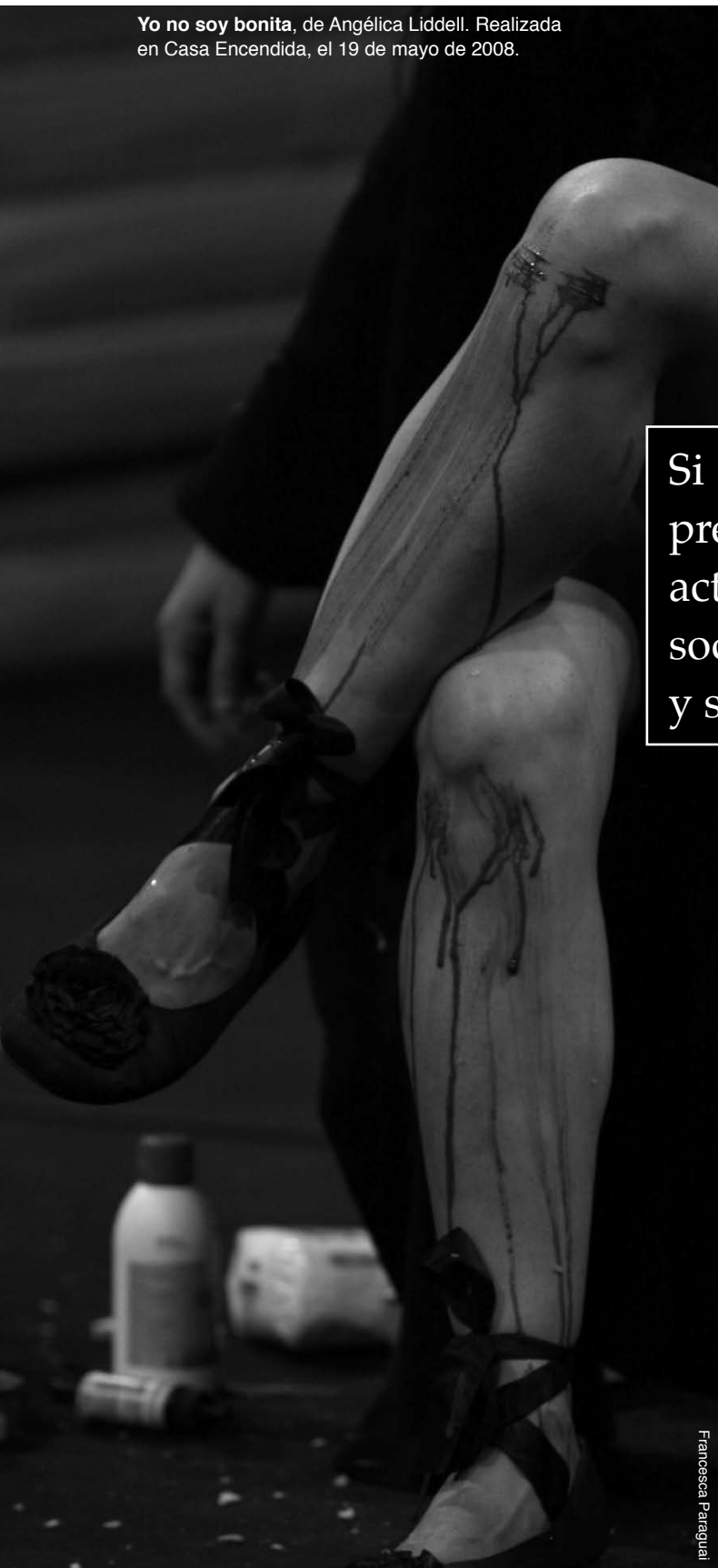
Para Liddell, el propósito de la exposición escénica es despertar en el espectador una sensación de culpabilidad. Su teatro ofrece al público la miseria humana, su desgarró. Lo que no conmueve son las concesiones. Su teatro busca el desequilibrio en el espectador. Asegura que el teatro no debe generar la reflexión durante el espectáculo. El proceso reflexivo es una etapa posterior a la experiencia de la representación. El momento de la escena es el de la conmoción que precede al acto de la reflexión.

El teatro de Liddell es la contemplación de lo monstruoso, de lo abominable, de la extrema fealdad, la exhibición del cuerpo y su conversión en objeto único de preguntas, y es en esa escena donde comienza a ocurrir el proceso catártico que busca su teatro. La escena debe constituirse a partir de las preguntas que el autor se hace en relación a su cuerpo. Es necesario, señala la autora, *acercarse mucho más a la materia*. El cuerpo supera al pensamiento, como la guerra supera a la voluntad humana. Liddell elige el cuerpo como materia de exploración, pues allí, sobre esa materia, anida la verdadera condición de lo humano. El cuerpo se utiliza como un elemento más de intervención artística; la palabra interviene en el cuerpo como cuchilla, como una hoja de afeitar, como bisturí; así, la palabra oficia su sangriento ritual sobre el cuerpo, lo hiera, lo destruye; el dolor y el sufrimiento no son otra cosa que consecuencia de la palabra.

La ascensión hasta los límites de la exhibición de lo monstruoso, de lo horrible, lleva a la escena a constituirse en mostración de lo prohibido y en experiencia catártica que posibilita una lectura trágica de la escena. A través de este proceso es posible acceder a una lectura de los parámetros de libertad de una de-



**Yo no soy bonita**, de Angélica Liddell. Realizada en Casa Encendida, el 19 de mayo de 2008.



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.

*(...) a veces pienso que es necesario utilizar los agujeros más relacionados con el tabú, a veces pienso que solo nos queda el agujero del sexo para protestar contra los agujeros de las heridas injustas, el agujero del sexo como cuerno de oro por el que derramar chorros de libertad (...). (Liddell, Lliga 137)*

El desprecio por la palabra convención la lleva a la enfermedad Bartleby, a sufrir una profunda necesidad de no hacerlo, de no hablar. O, en caso contrario, a exponer la palabra hasta el cansancio y agotamiento de su sentido, de su forma, de su expresión. Ejecutar la palabra hasta el grito, hasta la completa mudez. Culminar la escritura en un acto de negación de la propia escritura, ejercicio trágico que acaba en la mudez y en el desgarró físico que conduce al espectador a padecer el *phatos* trágico.

Para generar esta experiencia, Liddell emplea una serie de estrategias expresivas no afirmativas como las mencionadas más arriba, a las que suma el recurso de la violencia poética. Ella es quizá el mecanismo estético que engloba las estrategias expresivas del discurso trágico contemporáneo. La violencia poética revitaliza

los modos de construir y hacer experiencia el sentido de lo trágico, es decir, acerca una comprensión al sentido de la vida, plantea las grandes preguntas del hombre y arrincona a la sociedad, en contraposición con la violencia informativa que no es capaz de trasladar la experiencia del dolor del mundo contemporáneo que describe, porque no es otra cosa que violencia de fachada, ineficaz para comprender el sentido último de la realidad. La violencia poética ataca, la violencia informativa no. La violencia real es provocada por una imbecilidad, la violencia poética por un acto de lucidez. Gracias a ella, gracias a la violencia poética, el espectador sufre la experiencia de la palabra formando herida sobre el cuerpo. La acción escénica se convierte en llaga que hiere y que modifica. Sin embargo, la violencia poética siempre fracasa. Es una expresión del fracaso del artista en el mundo contemporáneo.

*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. (Liddell, El mono 105)*

Liddell niega su oficio como una herramienta al servicio de causas humanitarias. Se define simplemente como alguien que se entrega a actos pasionales. El dolor causa heridas que se traducen en actos poéticos, en pura violencia escénica, violencia catártica. Se considera figurante. Todo su acto nace de la pasión. No es más que

*un Cristo falso y hambriento, soy una figurante sin importancia, apenas sin papel, como el figurante que hace de Cristo en La Ricotta de Pasolini, un Cristo de bulto, un Cristo no milagroso, desclavado, mirando los agujeros de sus manos y sus pies sin saber muy bien hacia donde se dirige, seguramente en busca de un trozo de queso para saciar el hambre. (Liddell, El mono 106)*

En el arte contemporáneo, después de los devastadores sucesos que remecieron a Occidente a principios y mediados del siglo XX, Liddell señala que el placer es desplazado por el sufrimiento, el dolor es la fuerza que destruye los espacios, es la razón de *la destrucción de la topografía inicial. Sin dolor no existe la destrucción. Sin dolor no existe la desaparición del espacio* (Liddell, Un minuto 67).

La destrucción que implica el ejercicio de la violencia poética anula el espacio y el tiempo donde antaño ocurría la fábula.

*Espacio y tiempo quedan absolutamente pervertidos y travestidos por la muerte, por la guerra. Los lugares intercambian siniestras funciones perdiendo su destino original. El tiempo ya no ubica las acciones humanas sino la descomposición. Un minuto no es tiempo, es espacio, espacio desmoronado. (Liddell, Un minuto 67-8)*

La realidad destruida por los efectos del dolor obliga al uso de metáforas como fuerza generadora de realidades nuevas. La escena ya no se construye desde la convención de una teatralidad realista. La escena se depura y aparecen espacios cubiertos de muñecos, como en el caso de su trabajo *Once upon a time in wes asphixia*. En este y en otros montajes, la metáfora que sustituye al espacio y al tiempo es *la nada*.

La masacre del cuerpo anula la identidad: donde no hay identidad no hay espacio ni tiempo. Ante la desolación queda el superviviente, que deberá habitar sin naturaleza, sin lugar. El teatro del siglo XXI, por tanto, es precedido por la muerte. El teatro se escribe sobre las ruinas de la civilización, sin espacio y sin tiempo.

*(...) los personajes están cada vez más perdidos, más solos, sin saber dónde se encuentran, sin noción del tiempo, nada crece a su alrededor para que quede constancia de que el tiempo transcurre, o simplemente están en un escenario y nada más, en el escenario de un teatro, y desde allí hablan, no desde un hotel, una casa, un museo, una oficina de correos, un jardín, simplemente están en el escenario de un teatro, tal vez el escenario de un teatro es el único lugar posible. El espacio representado pasa a ser espacio real. (Liddell, Un minuto 67)*

Este despojo obliga a concebir una nueva dramaturgia, una revitalización de una nueva forma de tragedia, en donde las coordenadas espacio-temporales son casi nulas o se cuentan desde una dimensión otra. El poder es el dueño del espacio y del tiempo, la obra se rebela contra el poder. A la obra, al arte, al individuo le corresponden el no-espacio, el no-tiempo, es decir, la utopía (Liddell, Un minuto 69). En este ámbito de carencia ocurre la *individualización, la anagnórisis del hombre consigo mismo frente a la masacre totalitaria* (Liddell, Un minuto 70). El lugar es el de las instituciones, el

no-lugar es el de lo humano. La dramaturgia contemporánea busca al hombre fuera de las coordenadas espaciales y temporales, teñidas por los infundios de las instituciones. Asoma un nuevo realismo sin lugar ni tiempos ficticios, donde el ser humano es el único que produce el sentido de los acontecimientos, es el único que produce posibilidades de lo humano. Se da fin a la historia política, se inaugura una historia del ser humano. *La utopía en la dramaturgia contemporánea es una realidad pensable, y todo lo pensable puede ser realizado.* (Liddell, Un minuto 70)

El motivo de escribir tiene que ver con la necesidad de contar. Al igual que Primo Levi, que señala que los sobrevivientes de los campos de concentración escriben no sólo por la necesidad de ser libres, sino por la necesidad de contar lo que habían visto. Es suya también esa necesidad de contar lo que hay alrededor, junto con algo profundamente íntimo; son sus justificaciones por encontrar razones a su escritura. Un contar que se resuelve en un espacio y en un tiempo que no son y que ni siquiera están en los residuos de la memoria.

La construcción de un discurso trágico en el teatro del siglo XXI, quizás nos diga Liddell, no es otra cosa que una voz humana que habla desde un cuerpo en una escena vacía. ■



Francesca Paragual

**Yo no soy bonita**, de Angélica Liddell. Realizada en Casa Encendida, el 19 de mayo de 2008.

## Bibliografía

- Autoras/es del centenario. *Ubu. Salas Alternativas de Teatro* 8 (2000). <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/indexliddell.htm>
- Ayanz, Miguel. "Las máscaras de Ophelia". *Metrópoli (El Mundo)* enero 2000. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/indexliddell.htm>
- Caruana, Pablo. "Desde dos lados sombríos: Laila Ripoll y Angélica Liddell". *Primer Acto* 288 (2001): 132-134.
- \_\_\_\_\_. "Liddell: busco rebajar al espectador al nivel de los monstruos". *La Razón* 18 de sept. (2002). <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/indexliddell.htm>
- \_\_\_\_\_. "El ciclo Experiencias, de Escena Contemporánea. La experimentación y sus riesgos". *Primer Acto* 297 (2003): 93-100.
- Cuadros, Carlos. "La cuarta rosa", de A. Liddell Zoo. Teatro de la Necesidad y el Deseo". *Primer Acto* 264 (1996): 140-143.
- De Francisco, Itziar, "'Caldo de cultivo': Tres caprichos escénicos". *Primer Acto* 300 (2003): 165-169.
- \_\_\_\_\_. "Angélica Liddell: 'Mi elección dramática es el dolor humano'". *Primer Acto* 296 (2002): 130-140.
- \_\_\_\_\_. "Inocencia brutal. Angélica Liddell estrena en Madrid un western gótico". *El Cultural* (2002):19 de sept. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/indexliddell.htm>
- Fernández, José Ramón. "La falsa suicida, de Angélica Liddell, en Cuarta Pared". *Primer Acto* num. (---): 24-25. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/indexliddell.htm>
- Gamero, Natalia. "Ladrones de versos". *El Cultural* (2000): 2-8

- de enero. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/indexliddell.htm>
- Haro Teclgen, Eduardo. "Apertura y confusión". *El País* (2000): 17 de enero. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/indexliddell.htm>
- Hartwig, Susanne. "Alteridad monstruosa: la estética de Angélica Liddell". *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*. Susanne Hartwig / Claus Pörtl (edd.). Francofurti Moenani: Valentia, 2003. Serie Bibliotheca Romanica et latina, 61-71.
- \_\_\_\_\_. "¿La escena en busca de teatralidad? Reflexiones sobre el uso del color en el Festival Alternativo de 2001". *Acotaciones* (enero – junio 2002): 73-91.
- \_\_\_\_\_. "La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García)". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 2, vol. 28 (2003): 305-330 / 35-60.
- Henríquez, Pepe. "Palabras prescindibles. Prólogo". *Teatro americano actual. I Premio Casa de América Festival Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora*. Madrid: Casa de América, 2002. 9-11.
- Liddell Zoo, Angélica. "El teatro de la pasión". *El traductor de Blunemberg y Leda. Mayorga, Juan / Liddell Zoo*. Madrid: Centro Nacional Nuevas Tendencias Escénicas, 1993. 88-93.
- \_\_\_\_\_. "A. Liddell Zoo". *Primer Acto* 249.
- \_\_\_\_\_. *Dolorosa*. Copia digitalizada.
- \_\_\_\_\_. "El mono que aprieta los testículos de Pasolini". *Primer Acto* 300 (2003): 104-108.
- \_\_\_\_\_. "El tríptico de la aflicción: El matrimonio Palavrakis, Once upon a time in West Asphixia e Histérica passio". *Acotaciones* 12 (2004), Cartapacio. Madrid: Fundamentos, 67-170.
- \_\_\_\_\_. "Haemorroísa; Haemorroísa hasta el Polo Norte o Haematuria survivor Killer en Asociación Cultural Blenamiboá". *Ophelia* 5 (2001): 25-44.
- \_\_\_\_\_. *La falsa suicida*. Copia digitalizada.
- \_\_\_\_\_. *Lesiones incompatibles con la vida*. Lisboa: do Buraco, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Llaga de nueve agujeros. Ponencia para el III Encuentro de La Valdigna". *Primer Acto* 295 (2002): 132-137.
- \_\_\_\_\_. *Mi relación con la comida*. Copia digitalizada.
- \_\_\_\_\_. "Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción". *Teatro Americano Actual. I Premio Casa de América Festival Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora*. Madrid: Casa de América, 2002. 13-125.
- \_\_\_\_\_. *Morder mucho tiempo tus trenzas*. Copia digitalizada.
- \_\_\_\_\_. *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Copia digitalizada.
- \_\_\_\_\_. *Suicidio de amor por un difunto desconocido*. Copia digitalizada.
- \_\_\_\_\_. "Una reflexión dramaturgía del presente". *Primer Acto* 272 (1998): 43.
- \_\_\_\_\_. "Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo". *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. José Romera Castillo (ed.). Madrid: Visor Libros, 2005. 67-75
- \_\_\_\_\_. *Y como no se pudo...Blancanieves*. Copia digitalizada.
- \_\_\_\_\_. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. Copia digitalizada.
- Matteini, Carla. "Nueva dramaturgia española. Voces para el 2000. ¿Qué tienen que decir los jóvenes autores?". *Primer Acto* 272 (1998): 6-15.
- VV.AA. "Autores de los 90. Coloquio". *Primer Acto* 249 (1993): 39-48.
- \_\_\_\_\_. "Seis autores de los 90. Notas biográficas de Juan Mayorga, Jesús Gonzalo, Soledad Iranzo, A. Liddell Zoo, José Ramón Fernández y Ángel Solo". *Primer Acto* 249 (1993): 35-38.
- Villora, Pedro. "El dolor de ser Angélica (Liddell)". *Acotaciones* 12 (2004): 47-65.