

Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell

Mario de la Torre Espinosa
(Universidad de Granada, España)

Introducción

Nacida en Figueres en 1966, Angélica Liddell¹ es considerada una de las voces más originales de la última dramaturgia española. De igual manera que otros autores de su misma generación, como es el caso de Rodrigo García, se ha labrado una carrera al margen de las convenciones imperantes en nuestra escena, apostando por un teatro agresivo en sus formas y reflexivo en su contenido. Junto a Gumersindo Puche, funda en 1993 la compañía Atra Bilis Teatro, que toma su nombre de uno de los cuatro humores hipocráticos, en concreto de la bilis negra, responsable de la melancolía, toda una declaración de intenciones de lo que iba a ser su teatro. A partir de este momento, comenzará a desarrollar una obra cada vez más radical tanto en la elección de temas como en su planteamiento ideológico, con la intención de desmontar la hipocresía sobre la que ve edificada la sociedad actual.

El éxito tardó un tiempo en llegarle. Lo extremo de sus planteamientos dificultó su recepción; sus propuestas quedaron relegadas a salas pequeñas y alternativas como La Cuarta Pared o La sala Triángulo de Madrid. Pero hoy podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que se trata no sólo de una de las voces más importantes de la escena española, como lo atestiguan premios como el SGAE en 2004, el premio Ojo Crítico Segundo Milenio a toda su trayectoria en 2005, el Valle Inclán en 2008 o el Premio Nacional de Literatura Dramática de 2012, sino que, además, se halla a la vanguardia del teatro internacional. El mimo con el que la tratan en festivales como Avignon o la Biennale de Venecia, donde recibió el León

¹ Angélica Liddell, de nombre original Angélica González, tomó el apellido de Alice Liddell, la niña que inspiró a Lewis Carroll la historia de *Alicia en el País de las Maravillas*.



de Plata de 2013, vienen a confirmar este posicionamiento central en la dramaturgia europea.²

Desde una concepción teatral poética, muy personal y perfectamente reconocible, manifiestamente autoficcional en parte importante de sus creaciones, Angélica Liddell viene a denunciar las injusticias del mundo. Tomando las palabras de Brecht cuando dice que el arte no es reflejo de la realidad, sino un martillo para darle forma, usa su palabra y su cuerpo para cincelar, a golpe de dicho martillo *brechtiano*, una realidad que le afecta personalmente.

El espectador deberá afrontar un primer *shock* durante la representación, debido a la utilización de un lenguaje en ocasiones soez, rayano en lo pornográfico. El texto no puede dissociarse de su representación escénica, donde la propia autora participa como actriz. Sus monólogos son especialmente significativos de su estilo, conducidos a través de una declamación virulenta y un ritmo frenético. Estos, además, a veces son acompañados de la autolesión como estrategia performática, una práctica controvertida que provoca numerosas deserciones en la sala por parte de los espectadores.

Pero no es éste el único rasgo distintivo de su obra, ya que un impetuoso aliento poético impregna todo su teatro, con pasajes llenos de hermoso lirismo, donde la presencia de la repetición y la anáfora, figuras retóricas muy presentes en su obra, facilitan la apropiación por parte del espectador de cierto elementos de su discurso. Si a esto le añadimos unas fuertes imágenes compuestas en su puesta en escena, el resultado es altamente perdurable en la memoria del espectador que facilitará la elaboración de conclusiones sobre el torrencial de ideas expuestas durante la representación.

La autoficción como mecanismo teatral

Resulta muy ilustrativo del estilo de la autora española el siguiente fragmento de *Perro muerto en tintorería: los fuertes*.

² Asimismo, y desde el ámbito académico, es creciente la literatura que se va generando en torno a su figura. Como ejemplo las tres tesis doctorales que ya han tratado en exclusiva su obra: *El teatro de Angélica Liddell (1998-2002)* de Ana Vidal Egea; *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell* de Ewelina Maria Topolska y *Motivos y estrategias del teatro de Angélica Liddell* de Jesús Eguía Armenteros.



EL PERRO.-Soy un puto resentido y un puto inadaptado.
Soy un puto actor que hace de perro
por una puta vez en su vida,
después de las cucarachas
en un Teatro Nacional
porque un perro cobra más que un puto actor.
[...] Y la directora hija de puta
decidió sustituir al perro por un puto actor.
Y después decidió interpretar ella misma al
puto actor que hace de puto perro³

Esta obra, escrita en 1999, supuso un punto y aparte en su trayectoria, ya que su estreno se constituiría en el primer gran reconocimiento por parte de las instituciones públicas, además de alcanzar una importante repercusión mediática en los medios culturales del país⁴. Gerardo Vera, director por entonces del Centro Dramático Nacional, le encargó la creación de un montaje para representar en el Teatro Valle Inclán de Madrid⁵. Su puesta en escena requería de la presencia de un perro sobre el escenario. A pesar de contar con un presupuesto mucho mayor de los que había tenido hasta ese momento, no consiguió que el animal saliera en escena, ya que los elevadísimos costes que suponía fueron motivo de rechazo por parte de la administración de este teatro público. Obligada a desechar la idea, resuelve añadir este acontecimiento a la obra y, puesto que no puede contar con un perro, concluye que sea un actor el que lo interprete. En este caso, sería ella misma quién encarnara al perro del título de la obra. Evidentemente, y ahí estaba la paradoja doliente para Angélica Liddell, la burocracia y el precio de contratación del actor fueron menores que el de un perro.

La introducción del citado pasaje sirve como ejemplo de su voluntad de mezclar realidad con ficción en su obra dramática. Se produce un equilibrio ambiguo entre ficción y realidad que irá marcando el carácter de su dramaturgia, para muchos -entre los que me incluyo- de fuerte impronta autoficcional.

³ Angélica Liddell, "Perro muerto en tintorería", en Denis Diderot / Angélica Liddell, *El sobrino de Rameau / Perro muerto en tintorería*, Palencia, Nórdica Libros, 2008, p.169.

⁴ Hay que reseñar aquí que ya había tenido presencia en revistas especializadas y algunas obras suyas habían sido reseñadas en medios generalistas. Inclusive podemos encontrar entrevistas en diarios de gran tirada nacional, como *El País*: Javier Vallejo, "Ingenuidad tenebrosa", en *El País de las Tentaciones*, n. 279, 20 de septiembre 2002.

⁵ La obra estaría en cartel entre el 08 de noviembre y el 16 de diciembre de 2007. A esta obra le acompañaría otra obra, escrita y estrenada en 2005, *El año de Ricardo*, invitada también al Centro Dramático Nacional entre el 20 y el 30 de diciembre de 2007.



La autoficción en el teatro es un tema controvertido. Muchos niegan la posibilidad de acometer esta práctica narrativa sobre los escenarios por la propia autorreferencialidad del signo dramático. Pero, no es menos cierto que en gran parte del teatro de Angélica Liddell, como de otros autores contemporáneos⁶, coinciden una serie de factores que contradicen esta opinión. Vemos en el fragmento anterior que se corresponde con el arranque de la obra, cómo la autora expone los problemas de trabajar en un teatro nacional y lo humillante que resulta que un perro cobre más que un actor. Ejerciendo un mecanismo autoficcional, se reconoce como directora y actriz, al tiempo que dramaturga. Así, en principio, se observa la coincidencia de autor⁷, personaje y narrador, condiciones indispensables para que se verifique el pacto autobiográfico de Lejeune⁸, que como indicó Serge Doubrovsky⁹, sí es compatible con el pacto ficcional.

Es ilustrativo también este fragmento, porque atisbamos uno de los rasgos presentes en gran parte de la autoficción, y es la consciencia sobre el propio acto artístico. La metateatralidad presente en este parlamento sirve como reafirmación del carácter de constructo que es la obra. La revelación de su estatus como directora, mientras declama su propio texto, forma parte de una especie de *Theatrum Mundi*, donde todos interpretamos el papel que nos asignan dentro de la sociedad. El acto teatral se convierte así -especialmente en sus obras más íntimas- en una muestra de la imposibilidad de narrarse a sí misma. Es muy ilustrativo lo que indica Manuel Alberca acerca de la literatura autoficcional para mostrar la debilidad de los límites entre lo imaginario y lo real:

El yo de las autoficciones no responde plenamente ni al yo comprometido de las autobiografías ni al yo desconectado de las novelas. El yo autoficcional sabe o disimula sus límites, es consciente o finge que su identidad es deliberadamente incompleta, imaginaria o parcial, y explota esto en el relato.¹⁰

⁶ Como ejemplo de trabajos académicos sobre formas autobiográficas en escena ver Julia Elana Sagaseta, "La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro", en *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n. 3, año 2, julio de 2006, p. 1-12. (www.telondefondo.org)

⁷ Habría que hacer un inciso para dilucidar si la autoría de la obra corresponde al dramaturgo o bien al director de escena. Si bien la escritura dramática supone un primer impulso en la creación teatral tradicional, no es menos cierto que sin su actualización escénica el teatro no tiene razón de ser.

⁸ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

⁹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977.

¹⁰ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 205.



Hay que indicar que en la autoficción teatral se debe presentar la coincidencia de cuatro elementos: el autor dramático, el director de escena, el actor y el personaje. Además, dicha identificación debe ser explícita, cosa que en el acto escénico es fácilmente verificable por la visibilidad del actor sobre las tablas. Así, la autoficción teatral consiste en una representación escénica¹¹ con una narración homodiegética donde se da la coincidencia en la misma persona del dramaturgo, el autor del texto, el actor y el personaje, en la que lo narrado se ubica en una posición ambigua entre el pacto de ficción y el pacto autobiográfico. Se trata de un posicionamiento híbrido entre estas categorías que introduce al espectador en un estado de incertidumbre, al no poder distinguir si lo observado tiene referencialidad en el mundo real o bien si ha sido creado para su representación escénica.

Se rompería así con el principio rector del pacto escénico, la denegación teatral en su concepción tradicional tal y como enunció Anne Ubersfeld: el "funcionamiento psíquico que permite al espectador ver lo real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando sino por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena"¹². Los fragmentos de su vida son mezclados con el hilo argumental de sus propuestas, donde se hace complicado discernir cuánto de personaje hay sobre el escenario y cuánto de su propia vida real. La imbricación de uno en el otro dificulta sobremanera esta distinción, colocando al pacto escénico en una delicada situación.

En la obra dramática de Angélica Liddell esta práctica es más evidente en sus piezas más extremas, como por ejemplo en *Lesiones incompatibles con la vida*¹³, una acción -como a ella le gusta llamar a sus propuestas que entroncan con la expresión dramática de la *performance* o autoficción posdramática como analiza

¹¹Sin la actualización sobre las tablas el acto teatral queda inconcluso por ser imprescindible la coincidencia con el actor-autor, de cuyos "signos prosódicos, visuales y gestuales [...] ya no podemos abstraernos". Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2011, p. 203.

¹² Anne Ubersfeld, *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2002, p. 32.

¹³ "Con esa obra paso de la decencia de la ficción a la indecencia de lo real." Así dejaba claro Angélica Liddell cuál era su estrategia para contar sobre el escenario sus ideas acerca de la maternidad. Itziar de Francisco, "Angélica Liddell: «El teatro actual está lleno de pacatería»". En *El Cultural*, 16/01/2003. <http://www.elcultural.es>, [consulta: 18/07/2014].



de forma ejemplar Anxo Abuín¹⁴- estrenada en 2003 en La Casa Encendida de Madrid. En esta pieza proyectaba imágenes de su infancia y su familia, realizando un monólogo confesional de todos los traumas dolorosos que tuvo que afrontar por su culpa. Desnuda, va golpeando una piedra con otra mientras se la introduce en la vagina, como ejercicio de la negación de la maternidad, otro de los temas transversales de su dramaturgia. Los pasajes y episodios de su vida son tan íntimos que el espectador desconfía continuamente de la veracidad de los mismos. El público prefiere así pensar que se trata de un juego escénico, trasmutando la fisicidad de la actriz en signo escénico, cuando en realidad, y por su radicalidad, esto no es tan claro. Los que no entran dentro del pacto de ficción observan la acción sobre las tablas como un ejercicio de puro exhibicionismo y abandonan la sala¹⁵.

Las prácticas autolesivas como parte de sus puestas en escena resultan incuestionables a este respecto. La sangre que mana de sus heridas es una ruptura radical con el pacto escénico. La denegación teatral es violentada por el visionado de una realidad irrefutable. El sangrado se convierte en una muestra más de la sinceridad de lo narrado. El texto declamado adquiere así significación más allá de lo ficcional, puesto que la presencia de lo factual dificulta una simple doble lectura de los signos exhibidos en escena. Se hallan instalados en un estado de liminalidad donde la hibridación se convierte en marca reconocible. La enunciación y lo enunciado así se hacen patentes en extremo y lo narrado adquiere una verosimilitud máxima. Sólo con la estetización de este acto, y dentro de la coherencia de su discurso ideológico, se puede asumir este hecho. Fuera de este ámbito es una falacia considerar la autolesión como tolerable. Pero la cuestión es que esa sangre es auténtica; el acto real se acomete; la agresión es cierta e innegable. Tenemos aquí otro claro ejemplo del débil equilibrio sobre el que edifica Angélica Liddell su teatro.

¹⁴ Anxo Abuín Gonzalez, "Poetry and Autofiction in the Performative «Field of Action»: Angelica Liddell's Theater of Passion". En *Thamyris/Intersecting*, n. 24, 2011, pp. 151-172.

¹⁵ "La relación con el público siempre es una historia de enemigos, de confrontación, pero la historia de los enemigos acaba siendo una historia de amor". Liz Perales, "Angélica Liddell: «Tengo una inclinación natural a hablar de la parte podrida de las cosas»", en *El Cultural*, 16/10/2009, <http://www.elcultural.es>, [consulta: 15/07/2014].



El discurso contra la idea de Modernidad

El teatro de Angélica Liddell tiene, entre sus rasgos distintivos, una fuerte impronta ideológica. La reflexión acerca de la sociedad y el papel alienado y alienante del hombre en la misma conforman su *Weltanschauung*, donde su lectura sociológica del mundo queda impregnada por un fuerte hálito poético. Siguiendo con la obra *Perro muerto en tintorería: los fuertes* vamos a citar otro elocuente fragmento:

EL PERRO.- Con permiso de Combeferre.
Hay un Contrato Social y un Contrato del Puto Actor.
Los derechos civiles del Contrato Social
se encuentran mermados por las servidumbres del Contrato del Puto Actor.
Primero: El Puto Actor puede decir lo que quiera porque se le desprecia.
Segundo: Entre el Puto Actor y el amo jamás hay transferencia de poder ni de clase social.
La libertad para decir lo que uno piensa
es insignificante comparada con la libertad
para comprar lo que uno desea.
Tercero: El objetivo principal del Puto Actor es el entretenimiento.
Esta es una de las peores lacras del trabajo del Puto Actor:
mezclar la ética y la estética con el jodido entretenimiento.
Cuarto: Pero, sobre todo,
el Puto Actor pertenece a una estirpe formada por tullidos,
retrasados mentales,
enanos,
seres deformes
y pobres diablos,
obligados a arrancar,
como si fuera una costra pestilente,
la carcajada estúpida de sus espectadores.¹⁶

Me interesa especialmente este parlamento por el ejercicio dialéctico que propone. En la primera parte parece querer injuriar la profesión de actor, atacando a los cómicos al considerarlos la inmundicia de la sociedad. Pero lo que realmente quiere poner de relieve con este parlamento, patente en el giro final, es la culpabilidad del público, capaz de esclavizar al actor para saciar sus deseos de diversión. Además,

¹⁶ Angélica Liddell, ob. cit., p. 195.



denuncia que sólo en este estatus de bufón son admitidas las ideas irreverentes expresadas por los actores.

Angélica Liddell toma como punto de partida para esta pieza la obra *El sobrino de Rameau*¹⁷ de Denis Diderot. Si aquí el filósofo francés empleaba la figura del sobrino de un famoso compositor para poner en tela de juicio la razón frente a la pasión, la dramaturga y directora de escena española usa una estrategia similar para enfrentarse al espectador con una dialéctica discursiva de compleja resolución. Esta lógica será empleada como táctica recurrente en su obra para plasmar sus posicionamientos ideológicos. Así, en este fragmento, distinguimos, junto a la oposición *actor/espectador*, las parejas formadas por *contrato social/contrato del actor*, *derechos civiles/servidumbre* o *ética y estética/entretenimiento*. Este recurso ya aparece en la obra citada de Diderot, como se puede vislumbrar en la descripción que realiza del sobrino que da título a su obra: "Es un compuesto de grandeza y bajeza, de sensatez y desatino"¹⁸. Este recurso estilístico se convierte así en material de gran significado ideológico, ya que en ambos autores, a pesar de los siglos que median entre ellos, el objetivo es el mismo: denunciar la hipocresía instalada en la sociedad, donde sólo se admiten personalidades que se ajusten a los modelos preestablecidos. Cualquier desviación respecto a la norma sólo será tolerada bajo ciertas condiciones y éstas siempre serán perjudiciales para los seres transgresores que ocupan la última posición en la escala social.

Asimismo, se censura que la violencia sea siempre justificada mientras sirva para devolver el orden jerárquico establecido por una minoría que detenta el poder. Si el sobrino de Rameau, un bufón, es maltratado dada su baja posición en la corte y por infringir las normas establecidas, el perro que da título a la obra española es asesinado simplemente por constituirse en un elemento perturbador que desafía a las estructuras de poder existentes. Angélica Liddell, como reacción a esto, actuará con rabia defendiéndose a sí misma y a los de su estirpe, de igual forma que el sobrino de Rameau actuaba en la obra de Diderot, alegando la humanidad presente en él y los suyos, más allá de la simple apariencia:

¹⁷ Denis Diderot, *El sobrino de Rameau*, en Denis Diderot / Angélica Liddell, *El sobrino de Rameau / Perro muerto en tintorería*, Palencia, Nórdica Libros, 2008, p. 9-140.

¹⁸ *Ibidem*, p. 10.



ÉL.- ¡Ah! ¡No hay quien os entienda! Si los demás decimos algo acertado, es como los locos los inspirados, por casualidad. Solo vosotros tenéis entendimiento. Pues sí, señor filósofo. Yo también lo tengo, tanto como podéis tenerlo vos.¹⁹

Al actor se le permite decir lo que le plazca siempre que sea, como ya hemos comentado, dentro del juego escénico. En el ensayo *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*²⁰, la autora expone su ideario de forma explícita: este pacto escénico es una manifestación más del contrato social de Rousseau. Como consecuencia de su implantación en nuestro mundo, se ha obligado a los verdaderos hombres libres, los que representan el orden natural, a los locos, a los que fabrican conocimiento también a partir de su locura como nos dice Michel Foucault²¹, a vivir en las catacumbas, ya que su presencia es amenazadora para una sociedad hipócrita donde cualquier acción novedosa es aniquilada por prevención, por el miedo a que se rompa dicho contrato. A causa de este mecanismo de sobreprotección, los ciudadanos son capaces de mantener estas injusticias. El teatro, así, jugará como un papel esencial al liberar de las ataduras al hombre al romper con dicho pacto.

El actor-bufón juega así un papel esencial. La idea del loco cuerdo, asociada a nombres ilustres como Shakespeare, aparece como referencia ineludible. Es su posicionamiento liminal entre demencia y juicio el que le permite la supervivencia. Dentro del pacto ficcional puede denunciar situaciones que le resultan injustas y criticar los defectos de sus superiores. El humor se convierte en tapadera de su astucia, mostrando lo factual dentro de un nuevo código de interpretación y evitando a través de esta estrategia la reprobación de lo dicho. Angélica Liddell se reconoce como bufón y, en escena, expele el texto en un estado de posesía, declamando a una velocidad vertiginosa y realizando un alarde de desgaste físico, que coloca así su discurso en una posición fronteriza, bordeando la cordura. Pero a pesar de que su actitud y la forma de expresión la muestran como una trastornada,

¹⁹ *Ibíd.*, p. 21.

²⁰ Angélica Liddell, *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*, en Denis Diderot / Angélica Liddell, *El sobrino de Rameau / Perro muerto en tintorería*, Palencia, Nórdica Libros, 2008, pp. 145-166.

²¹ "¿Por qué se ha formulado claramente desde el siglo XIX, y también desde la edad clásica, que la locura era la verdad del hombre al desnudo, y sin embargo la ha colocado en un espacio neutralizado y pálido en el que quedaba como anulada? ¿Por qué haber recogido las palabras de Nerval o de Artaud, por qué haberse reencontrado en ellas, y no en ellos?". Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 269.



sus disertaciones son elaboradas y reflexivas. Se configura así otra paradoja que marca el desarrollo de su dramaturgia.

Para Angélica Liddell no es admisible que estas conductas inmorales impuestas sobre los más débiles sean asumidas con naturalidad por todos y, por ello, ataca al público con el objetivo de denunciar esto y hacerle reflexionar. Pretende hacer patente la depravación de ciertos comportamientos sociales, cuya reincidencia no hace más que prolongar un uso inapropiado de las normas. Critica una suerte de utilitarismo ético instalado en nuestros días, excluyente con todos aquellos que no ocupan un lugar principal en la pirámide social.

Su obra hay que entenderla así como una táctica de ruptura del contrato social. Su objetivo es quebrantar el pacto ficcional entre actor y público para instalar en un nuevo estadio reflexivo al espectador, de tal modo que desarrolle unas nuevas aptitudes que lo hagan sensible a las injusticias con los más desfavorecidos. Para romper con todo ello, no usará sólo su verbo, sino también su propio cuerpo para autolesionarse, considerándolo de manera similar a Foucault, cuando éste expresa que el cuerpo es una extensión más donde se el poder es ejercido por las clases dominantes. Así, para ella, el cuerpo se convierte en una herramienta única de trabajo, al dotar de forma corporal a sus textos para resaltar los mecanismos opresores presentes en nuestra cotidianeidad: "Cuerpo y poder. / Amor y estado. / Hoy la felicidad es pública y el sufrimiento privado"²². De este modo, así como para Foucault era terreno de ejercicio del poder, para Angélica Liddell será lugar de lucha: "El cuerpo es el lugar del sexo, del crimen, del nacimiento y de la muerte, de la enfermedad y del trabajo. Es el lugar de la belleza y de lo monstruoso. De la danza."²³

La autolesión, desplegada en parte importante de su obra se convierte así en una práctica teatral significativa más allá de su valor plástico. Repulsiva para muchos, es un recurso escénico empleado para poner de manifiesto que esas injusticias que se cometen contra los más desfavorecidos, los marginados, atañen a

²² Liddell, Angélica, *El año de Ricardo*, 2009. Texto disponible en http://artesespectaculo.uclm.es/archivos_subidos/textos/240/angelicaliddell_ricardo.pdf [consulta: 10/07/2014].

²³ En esta declaración de Angélica Liddell se percibe claramente su noción del cuerpo como lugar de lucha. Javier López Rejas "Angélica Liddell: «No es más combativo hablar de China que de la tristeza»". En *El Cultural*, 08/02/2013, <http://www.elcultural.es>, [consulta: 10/06/2014].



su yo íntimo, afectando a su propia carnalidad. Parte del mundo de las ideas, de su ética personal en línea con Emmanuel Lévinas²⁴ (darlo todo por el "eminente otro"), para llegar a la carne y hacer visible la opresión de la clase dominante. Se trata de una forma radical de desmontar el contrato puesto en juego en el teatro considerado burgués, donde el público permanece ajeno a lo que sucede en las tablas, donde el teatro se convierte en un arma de entretenimiento que, además, refuerza su cómodo estatus espectral. Se trata de subvertir las condiciones tradicionales imperantes en el pacto escénico para encontrar una nueva razón de ser, refundar una nueva relación que vaya más allá de la tradicional, donde lo narrado en escena afecte al público de forma real, no como mera distracción.

La carne se hace así prueba del sometimiento del hombre a manos de otro hombre y, a través del impacto, provoca un nuevo pensamiento crítico acerca de los marginados por la sociedad, llámense Diderot o perro -*Perro muerto en tintorería: los fuertes*-, inmigrante -*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*²⁵-, mujer -*Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*-, o simplemente Angélica Liddell.

Conclusiones

La narración autoficcional presente en su obra se ve reforzada por la inclusión de una serie de paratextos que tienen una funcionalidad importante en la recepción. Así, debemos considerar la actividad de Angélica Liddell quien, en la sección titulada *autorretratos* de su web personal²⁶, muestra una serie de instantáneas realizadas a lo largo y ancho del planeta en habitaciones de hotel de diferentes ciudades que ha visitado para representar su obra. Vemos cómo la idea de la muerte, muy presente en su obra dramática -especialmente en sus primeras creaciones-, domina parte importante de estas esteticistas fotografías que juegan con diferentes mitos y personajes de la literatura, como puede ser el de Ofelia. Un aire decadente y morboso impregna toda la propuesta, acompañada ésta

²⁴ Emmanuel Lévinas, *Ética e infinito: ensayo sobre la exterioridad*, Salamaca, Sígueme, 2002.

²⁵ Liddell, Angélica, *Trilogía, actos de resistencia contra la muerte: Y los peces salieron a combatir contra los hombres / Y como no se pudo...: Blancanieves; El año de Ricardo*, Bilbao, Artezblai, 2007.

²⁶ <http://www.angelicaliddell.com>, [consulta: 15/07/2014]



de textos que van de lo poético a lo puramente testimonial, como puede ser el registro visual de un estado febril mantenido y agotador durante una gira alrededor del mundo.

Esa necesidad de exhibir su intimidad, se ve aquí, una vez más, mostrada de forma nítida, donde la desnudez física sirve además como correlato de su impudor íntimo. Se produce una presentación de su faceta más personal que para muchos es confundido con exhibicionismo. Se trataría de la presencia de una de las características esenciales de la sociedad hipermoderna, tal como la definió Gilles Lipovetsky²⁷, el hedonismo-narcisismo como marca de esta época posmoderna, en esta ocasión visible en la extensión del hecho teatral a través de las redes sociales; una sociedad 3.0 donde la confusión entre lo público y la esfera personal se hace extrema y donde el teatro de Angélica Liddell se convierte en perfecto correlato a través del diálogo de compleja solución que establece entre el espacio ficcional y el factual²⁸.

Esta revelación de su yo íntimo constituye otro ejemplo claro de la razón de ser posmoderna del teatro de Angélica Liddell. El cuestionamiento de su propia identidad la ha llevado a efectuar un ejercicio autorreflexivo sobre su papel en el mundo. Tanto es así que ha asegurado en numerosas ocasiones que el teatro le ha salvado la vida, encontrando en la expresión escénica una vía de comprensión del mundo para hacer soportable las injusticias que ve en él: "gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo"²⁹.

Se produce una expresión disgregada de su personalidad, donde la imposibilidad de narrar un yo autobiográfico le lleva a expresar un yo autoficcional. Las filtraciones entre ambos ámbitos se convierte en rasgo característico de su obra, donde la diferenciación entre uno y otro se diluyen de forma tajante.

²⁷ "El narcisismo no sólo designa la pasión del conocimiento de uno mismo sino incluso la pasión de la revelación íntima del Yo como lo atestigua la inflación actual de biografías y autobiografías o la psicologización del lenguaje político". Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 64.

²⁸ Así habría que entender los mensajes que deja en su web al director de escena Romeo Castellucci, donde apunta una relación platónica de tintes metateatrales.

²⁹ Alberto Ojeda (2009) "Angélica Liddell: «Gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo»", en *El Cultural*, 13/03/2009, <http://www.elcultural.es>, [consulta: 10/06/2014].



La estructura en forma de collage de sus piezas dramáticas³⁰, así como la presencia de numerosas citas y un posicionamiento político con respecto al mundo que sitúa a su literatura en un terreno alejado del grado cero de escritura *barthesiano*, remiten indefectiblemente a una teatralidad posmoderna. Se trataría, más aún, de un ejemplo claro de teatro posdramático tal como lo definió Hans-Thies Lehmann³¹, una subversión del orden clásico que se caracteriza, según la Beatriz Trastoy,

por la impugnación de las categorías dramáticas tradicionales, tales como el desarrollo lógico de la historia, espacio, tiempo, personaje, entre otras, evidencia una similar autorregulación interpretativa pues, al borrar las fronteras entre lo real y lo ficcional, ya no se postula como doble o espejo de otra cosa, sino como equivalente de la vida misma.³²

Así hay que entender el teatro de Angélica Liddell, un teatro posdramático que enlaza con la noción *artaudiana* de la escena, donde "el teatro no tiene que *representar* la vida, en lo que ésta posea de más esencial; el teatro tiene que *ser* la propia vida."³³ La radicalidad de su puesta en escena, el recurso de la autolesión o la confesión a través de dolorosos monólogos sirven para contrarrestar lo que hay de rancio instalado en las tablas. Se trata de una apuesta por la renovación de la escena tradicional aproximándola a la noción del teatro de la crueldad donde, en palabras de Antonin Artaud, con "una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro"³⁴.

Así, el teatro de Angélica Liddell no se agota en la palabra. Su mensaje transita por territorios extraños para el teatro convencional rompiendo con la placidez del espectador acomodaticio refugiado en la complacencia del pacto

³⁰ Aquí hallamos otra concomitancia con la obra citada de Diderot. Si Angélica Liddell acostumbra a introducir interludios musicales, como en *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, en la obra del pensador francés el sobrino de Rameau comienza a cantar y a bailar haciendo alarde de sus dotes como cómico (Diderot, op. cit., p. 99). La reflexión y los comentarios que el filósofo realiza a colación de dicha actuación es similar al ejercicio crítico que el público efectúa ante los interludios musicales de Angélica Liddell.

³¹ Hans Thies Lehmann, "El teatro posdramático: una introducción", en *telondefondo*, Revista de Teoría y Crítica Teatral, (www.telondefondo.org) n. 12, 2010, p. 1-19.

³² Beatriz Trastoy, "Miradas críticas sobre el teatro posdramático", en *Aisthesis*, n. 46, 2009, p. 236-251, La cita es de p. 237.

³³ César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 374.

³⁴ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 96.



escénico, para devolverles la realidad mediada por su poética escénica. Para ello procederá a la ruptura de dicho pacto lanzando mensajes de forma descarnada.

Denunciará el menosprecio de la condición humana frente a otros valores superficiales instaurados en nuestra sociedad. Si bien sus propuestas no realizan lecturas marxistas de la realidad -en su última trilogía *El centro del mundo* además muestra su rechazo al comunismo³⁵- sí evidencian la falta de consideración de un mundo donde lo económico se convierte en motor de la vida para una clase media que quiere mantener su nivel de vida sea como fuere. La sangre que emana de los cortes que se produce en piezas como *Anfaegtelse* o *Desobediencias: yo no soy bonita* confiesa la autora que es una forma de sacar al exterior lo privado, lo íntimo hasta el paroxismo; su dolor, así mismo, se convertirá en una forma de rebelión contra el sufrimiento del mundo.³⁶ Es una lucha contra la banalidad asentada en la cultura, una cultura que hay que combatir desde el arte. Y, por ello, hay que atacar al público, sacarlo de su estado aburguesado para que pueda así comprender en toda su plenitud las injusticias de la realidad circundante y que le son ajenas. El acto escénico se convierte en arma para despertar de conciencias individuales, nunca colectivas, porque lo colectivo, para Angélica Liddell, es causa de angustia al precisarse un acuerdo de convivencia común que inevitablemente suele reproducir el modelo de Rousseau.

En este aspecto, el papel del cómico-bufón se muestra esencial, de ahí que la autora lo encarne para declarar sus verdaderos propósitos. La identificación de la Liddell con los más desfavorecidos se muestra razón *sine qua non* para poder acometer su denuncia pública partiendo de su propia experiencia privada. Así, adoptando este rol, se atreve a encarar al público y enfrentarles a sus miserias, sin miedo a parecer excéntrica. Las resonancias de la obra de Diderot, en este sentido, siguen siendo continuas. Si en la obra francesa leemos que el sobrino de Rameau dice:

³⁵ En su última trilogía titulada *El centro del mundo* y compuesta por las obras *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet de alphabétisation*, *Ping Pang Qiu* 乒乓球 y *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* plantea sus sentimientos enfrentados hacia China, donde el sistema político y la sociedad resultante del mismo adolece de inequívocos rasgos dictatoriales inasumibles por ella. Angélica Liddell, *El centro del mundo*. Segovia, La uña rota, 2014.

³⁶ Extracto de entrevista a Angélica Liddell en el festival de Citemor 2009. <http://www.teatron.com/rubenramos/blog/2009/08/05/video-extracto-de-la-entrevista-a-angelica-liddell-en-citemor>, [consulta: 10/04/2014].



ÉL.- Si es importante ser sublime en algo, es sobre todo en el mal. A un granuja se le escupe en la cara pero no se puede negar cierta consideración a un gran criminal. Su coraje os asombra. Su atrocidad os estremece. La unidad de carácter siempre seduce.³⁷

En la obra de Liddell, el perro dirá:

EL PERRO.-Solamente ofendiendo a los que me contratan
y a los que pagan por verme,
me libero de la sensación de servidumbre.
Ofender me hace sentir menos esclavo,
menos necio que el público y que el amo.³⁸

Toda una declaración de intenciones de Angélica Lidell acerca del poder de la palabra y el cuerpo para poner en tela de juicio las bases sobre las que se asienta el teatro tradicional. Una lucha afrontada desde el propio *yo* autoficcional para soliviantar las conciencias ante las injusticias veladas por un contrato social caduco e inservible.

mtorre@ugr.es

Abstract:

Angélica Liddell's theatre has become a reference of the Spanish stage as a result of the international success of her risky proposals. From a personal poetic vision, she attacks social institutions. On the basis of her autofictional self, she makes an interesting and disconcerting dialectical exercise between intimacy and public space. Her continuous ruptures with the scenic pact and her critics to Modernity make her dramaturgy a perfect example of postdramatic theatre.

Palabras clave: Liddell, Teatro español, Narratología, Autoficción, Teatro posdramático

Keywords: Liddell, Spanish Theatre, Narratology, Autofiction, Postdramatic theatre

³⁷ Diderot, op. cit., p. 94.

³⁸ Liddell, 2008, op. cit, p. 196.